

товом, этнографическом „Записки охотника“, „Мертвые души“, многие трагедии Шекспира, но—увь!—историко-литературные традиции „прошлых поколений кошмаром тяготеют над умами живых“, и ныне мы можем встретить иногда довольно объемистый труд, воспроизводящий эпоху по источникам художественной литературы. Книга Кубикова являет собой работу такого типа, характерную прежде всего полным отсутствием самых элементарных методологических предпосылок и целевой установки. Стряпается такая работа очень просто: по соответствующим страницам „Русской истории“ Покровского и „Русской фабрики“ Туган-Барановского свертывается литературный материал Тургенева, Гончарова, Григоровича и др., затем пересказывается своими словами все имеющее отношение к развитию и положению рабочего класса из произведений этих авторов; все это прослаивается цитатами из Покровского и Туган-Барановского, и готово—мы имеем новую бесполезную книжку!

Автор время от времени сам делает замечания, заставляющие его, казалось бы, понять непродуктивность и нецелесообразность его подхода, вроде „Русская литература сороковых годов, являя собой торжество реалистического направления в искусстве, далеко не отразила всех сложных процессов, которые тогда проходили в жизни“. И дальше: „История труда проводит нам ряд интересных документов, рисующих быт и страдания, как посессионных, так и рабочих вотчинных фабрик, но в русской литературе специально отражения быта крепостных рабочих не дано“.

То-есть—другими словами, подтверждение того, с чего начата эта рецензия: документы, специальное исследование по данному вопросу дают несравненно больше, чем самое талантливое и мастерское произведение традиционного искусства, посвященное тому же вопросу.

Применительно к сороковым годам в литературе, уместна и нужна была бы такая, например, постановка вопроса: как дворянская либеральная литература освещала и трактовала рабочее движение? При внимательной разработке этой темы, мы получили бы любопытный и весьма ценный материал о зарождении, развитии классовых противоречий в литературе.

В позднейший период появились романы: „Отцы и дети“ Тургенева и „Что делать“ Чернышевского,—оба затрагивают одно и то же движение, так наз. „нигилистов“. И—оба трактуют его диаметрально противоположно. Объясняется это, конечно, различными классовыми симпатиями и тенденциями авторов. Но ни один из этих романов не дает правдоподобных типов и характеристики того периода.

То же самое констатирует автор и в современной литературе: „Несмотря на наличие литературно-пролетарских объединений, рабочий быт остался художественно не отображенным. Для своего ознакомления с этим бытом, историку, помимо различных статистических материалов, придется обратиться к рабочим мемуарам, если таковые появятся, а также и рабочим корреспондентам“.

Да, конечно, рабочие корреспонденции и статистические материалы точнее фиксируют быт, чем лучшие стихи Везыменского и Казина, чем проза Тарасова-Родионова, Либединского и даже Ляшко.

Со всем этим как будто соглашается Кубиков, а вместе с тем... на двух-стах страницах стремится воссоздать рабочий быт по литературным материалам!

Большая работа с ничтожными результатами.

В. Силлов.

И. ГИРН.—Происхождение искусства. Госуд. Изд. Украины, 1923 г. Предисловие Р. Пельше. Стр. 232+XVI. Тираж 5.000. 8°. Цена 2 руб. 20 коп. золотом.

Вопрос о происхождении искусства трактуется в науке двояко: или он рассматривается исторически, или теоретически. Первый способ решения проблемы крайне затруднителен, вследствие ограниченности материалов по исследованию материальной культуры доисторического человека. Здесь неизбежны сплошь и рядом только гипотезы. Теоретическое обоснование проблемы нередко грешит произвольной постановкой логических умозаключений, соблюдающих лишь законы формальной логики.

Гирн в своем труде занимает по преимуществу теоретическую позицию. В вопросе о возникновении искусства, как особого рода деятельности, он становится на психологическую почву. В суждении о последовательности, с которой выступали на историческую сцену различные художественные формы, он ограничивается чисто теоретическим принципом: „Оставим совершенно без внимания вопрос об исторической последовательности и обратим все наше изучение на различные ступени теоретического первенства“. Говоря о первоначальных вещах, он рассматривает их „с логической точки зрения“, а не с исторически-хронологической.

Эта позиция выявлена с большими оговорками, отрицающими у критика упрек в узости взглядов автора. А также обоснована большой эрудицией, опирающейся

фан активистский материал исторических изысканий. И все-таки—книга не лишена двойственности впечатления. Сознывая, что одна психологическая позиция, к тому же обоснованная на принципах старой дуалистической психологии, не может удовлетворить современное сознание, Гирн привлекает к себе на помощь известную долю социологической ориентации в затрагиваемых вопросах. „Психологическое исследование необходимым образом должно быть дополнено историческим“,—говорит он и добавляет: „психологическое объяснение художественного инстинкта и социологическое объяснение художественного произведения суть две выдающиеся, неустранимые проблемы эстетического эволюционного учения“.

Эта поправка не устраняет дуализма в исследовании Гирна, а, может быть, лишь усугубляет его. С социологическим взглядом никак не вяжется чисто эстетическая, формально-абстрактная точка зрения на вопросы художественной культуры. „Мы истолковывали, — говорит Гирн, — художественное творчество и восприятие, как такие деятельности, которые имеют цель в самих себе“. Все время принося в свое психологическое исследование коррективы исторического порядка, Гирн, признавая за искусством нередко служебно-утилитарную роль, все-таки подчеркивает „самодовлеющее“ художественного творчества. „Только допущением независимого художественного инстинкта, — настаивает он, — мы можем объяснить существенный характер искусства“. Наконец, он высказывается еще прямолинейней: „истинное искусство заключает свою цель в себе и исключает всякую иную“.

Это подчеркивание „самодовлеющего“ значения искусства слишком очевидно в книге. И чем оно ярче, тем более кажется странной рекомендация книги Гирна сделанная Гос. Изд. Украины. В предисловии к книге Р. Пельше, перечисляя ряд трудов, освещающих вопросы искусства с материалистической точки зрения, констатирует их количественную и качественную ограниченность и предлагает книгу Гирна как своего рода компромисс. „Пока у нас нет своих собственных работ и достижений мы должны пользоваться, — конечно, критически, — трудами наиболее к нам близким стоящих буржуазных ученых“. Но даже весьма осторожная критическая оценка книги Гирна, которой посвящено предисловие Пельше, с очевидностью подчеркивает, насколько Гирн далек от материалистической доктрины и насколько он в своих психологических концепциях чужд социологии.

Мы не хотим сказать, что книга Гирна бесполезна или совсем плоха. Большая эрудиция автора оправдывает его право на внимание к себе со стороны всякого, интересующегося вопросом происхождения искусства. Мы хотим отметить только, что в ответственной критической оценке книги, сделанной в предисловии к ней, не только не подчеркнута с должной прямотой вся пропасть, лежащая между взглядами Гирна и материалистическим подходом к искусству, но даже проявлена попытка рекомендовать книгу Гирна, как некоторый „компромисс“. Это уже плохо, и задачам украинского Госиздата, как будто, не соответствует.

ГАУЗЕНШТЕЙН.—Искусство и общество. Изд. „Новая Москва“, 1923 г. 340 стр. + XXIV иллюстр. на отдельн. листах, цена 7 руб.

О Гаузенштейне даже на русском языке создавалась критическая литература. Для нас, неизбалованных на русском книжном рынке литературой по искусству, несколько обстоятельных, хотя бы по размеру, статей о книге представляются фактом уже исключительным. Все критики Гаузенштейна сходятся друг с другом в двух основных пунктах: 1) что труд Гаузенштейна представляется значительной работой по социологии искусства, 2) что его марксистская позиция, которую он занял, не всегда выдерживает свою линию, образуя прорывы. Эти пункты неоспоримы. И мы не остановимся поэтому на них.

Особенность социологического подхода Гаузенштейна к явлениям художественной культуры заключается в том, что, в противовес прежним попыткам социологического анализа искусства, исходившим при объяснении из сюжета по преимуществу, Гаузенштейн отправляется в своем исследовании от формы произведения искусства. „Для социологии стиля дело идет не о влиянии социальных условий на художественный материал, но о влиянии на форму“. „Если мы занимаемся историей искусств, то мы занимаемся историей формы“. Вот основное положение исследования Гаузенштейна.

В своих ранних трудах Гаузенштейн был только формалистом. В дальнейшем он сознал недостаточность формального критерия для объяснения сложных явлений мировой художественной культуры. И тот метод, который он применяет в рецензируемом труде, учитывает всю совокупность социальных факторов и их влияние на форму художественного произведения. Не об ограничении этой точки зрения надо ратовать, как это старались подчеркнуть некоторые критики Гаузенштейна, а об ее углублении. И на это приходится указывать, ибо в этом смысле у Гаузенштейна есть срывы...

Особенно резко сказалось ограничение Гаузенштейном понятия формы лишь типическими проявлениями художественного творчества (живопись, скульптура) на анализе эстетики первобытного искусства. Характеристическая черта первобытного искусства сказывается в том, что художественное творчество проявляется по преимуществу в формах предметов повседневного и религиозного обихода. Это обстоятельство не отмечено Гаузенштейном. И в то время, как в других главах он понятие формы применяет в широком смысле, противопоставляя, напр., форму станковой картины формам декоративного и монументального искусства,—здесь, в гл. III, он под формой понимает лишь изобразительную сторону в произведении, разграничивая, напр., натуралистический рисунок охотничьих племен и стилистические тенденции в искусстве земледельческих народностей.

Признавая за каждым стилем той или иной эпохи его функциональную зависимость от социальных условий этой эпохи, Гаузенштейн приходит к выводу, что каждая форма искусства имеет свою ценность в свое время и своем месте. А отсюда: „нет никакого абсолютного канона художественного произведения“, „художественный стиль становится высшим выражением общей жизненной энергии эпохи“. Эпохи же Гаузенштейн делит на „органические“ и „критические“. Время накопления жизненной энергии, время оформления облика той или иной культуры он относит к эпохам органическим. Они характеризуются синтетически-действующей и коллективистической энергией. Эпохи индивидуалистического распада суть эпохи критические.

Здесь не представляется возможным последовательно отметить многочисленные, чрезвычайно тонкие параллели, которые проводит Гаузенштейн, рассматривая форму искусства в связи с экономической структурой общества, и высказывать по поводу их критические замечания. Мы ограничимся указанием на то, что Гаузенштейн, сузив материал для своего исследования проблемой „нагого тела“, едва ли выиграл в смысле выразительности своих доказательств и положений. В некоторых случаях особенно явно сказывается, как узко ему в поставленных самому себе границах и как в общих характеристиках эпох и их искусства он постоянно выходит из орбиты проблематики „нагого тела“. Разумеется, это обстоятельство лишь обогащает исследование.

Второе замечание наше коснется внешности издания. Оно перегружено очень плохо выполненными репродукциями. Плохое исполнение не дает возможности отнести это издание к „художественным“. Многочисленность же репродукций значительно удорожила издание и сделала его недоступным огромному большинству, напр., студенчества. В то же время именно эту книгу хотелось бы рекомендовать студентам Вхутемаса. Издательство „Новая Москва“ сделало плохо рассчитанный шаг, издав нужную книгу по дорогой цене. Содержание ее не проиграло бы, если в книге не было бы даже ни одной репродукции.

Графическое искусство.—Журнал Научно-Технического Отд. „Мосполиграфа“ № 1 Москва, 1924 года. 84 стр. с репродукциями на отдельных листах и в тексте. 2 руб. 50 коп.

Возникает недоумение, почему журнал назван „Графическое“ искусство, тогда как он захватывает разнообразные отделы полиграфической промышленности и материал первого номера посвящен в значительной части даже не графическим, а типографским производствам.

Приходится отметить статью Валицкого о фото-наборной машине, изобретении еще мало знакомом в России. Фото-наборная машина, устраняя и литеры ручной наборной кассы и свинцовый сплав наборных машин, освобождает типографию от громоздкого материала, коим являлся типографский шрифт и слитки стереотипов. Фото-наборная машина фотографирует печать на особую пленку, с которой делают клише и печатают. Но вслед за этим изумительным изобретением фото-наборной машины уже ведутся успешные опыты над бескрасочной печатью на фотографической бумаге. Достигнув дешевизны в ее производстве, типография вслед за металлическим наборным материалом устранил из своего обихода и краску. Светопись будет делать в полиграфическом производстве все, начиная с клише для рисунков, кончая набором текста и бескрасочной печатью книг и газет. Видимо, мы стоим на рубеже огромного переворота в полиграфической индустрии, значение которого, быть может, равносильно гуттенбергову изобретению...

Статья Галашкина касается автотипии, как способа фото-механической репродукции.

Статья Рольфа останавливается на способе меццотинто, приобретающем в современной репродукционной технике все большее и большее значение.

Шапиро в статье „Наборная машина“ разбирает различные конструкции наборных машин.

Часть материала посвящена отчету деятельности „Мосполиграфа“. Часть имеет узко-практическое назначение, как, напр., статья Орлова „Уход за скоропечатными машинками“. Хронике Запада, относящейся к полиграфии, хотя и отведено место, но не столь значительное, как того бы хотелось.

Надо сознаться, что почти весь материал носит по преимуществу информационный характер, без претензии на самостоятельность и оригинальность высказываемых положений. Тем не менее, в форме хотя бы и информации, он не лишен интереса.

Внешне журнал достаточно опрятен. Бумага, репродукции, печать — хороши. Первый номер, сообразуясь с качеством издания, продается дешево, но, все же, для рядового полиграфщика он дорог. Надо удешевлять его в дальнейшем, хотя бы за счет качества, напр., бумаги.

А. НЕВЕРОВ. — Ташкент — город хлебный. Моск. изд. „Земля и Фабрика“. 1923 г. 168 стр.

Сюжет повести несложен: тяга из голодной деревни в Ташкент за хлебом. Четырнадцатилетний Мишка Додонов, хозяин и единственный кормилец семьи — один из многих, стремящихся в „Ташкент невиданный“, в спасительную хлебную страну.

Художественная литература о голоде, в частности — о голодных детях-беженцах, невелика. Повесть Неверова является едва ли не единственным значительным произведением этого рода. Тема о голоде до сих пор разрабатывалась писателями в чертах беспритязательного натурализма со стороны внешних ужасающих подробностей физических и физиологических проявлений голода („Белая Арапия“ Н. Никитина); иногда картина физических страданий интерпретировалась писателем в связи с приносимой „по поводу“ народническо-мистической тенденцией („Земля проклянет“ Л. Зилова). Читатель непроизвольно отграничивает, с одной стороны — картину бедствия в ее ужасной значимости, независимо от изобразительной силы художника, с другой — голос как бы из суфлерской будки — суждение писателя об изображаемом.

У Неверова нет этого дуализма сюжета и резонирующего писателя. Он удачно использовал прием перенесения всех событий в плоскость восприятия своего героя Мишки.

Мишка, ребенок в своих непосредственных жизнеощущениях и влечениях, по своей внешней повадке, по хозяйским наивно-заботливым мыслям — „большой, настоящий мужик“. В повести Неверова слишком лирической, чтобы быть только „добросовестно-бытовой“, неизбежный натурализм художественно преобразуется тем, что явления изображены с точки зрения подростка, всегда фантастично, но по-своему правдиво представляющего действительность.

Не проходя мимо и не затуманивая грубых и ужасных, часто отвратительных явлений голода, Неверов и в этих бытовых сценах, и в Мишкиных бредовых видениях и мечтах, и лирически-насыщенном пейзаже, и в самом словесном стиле повести, искусно инструментальной, исключительно художественно-правдив. Мишка — не отвлеченный голодающий мальчик и не индивидуальный портрет, добросовестно списанный с натуры, а художественно-смонтированный человек, в своей всеобщеебидительной детскости и в социально-крепком облике хозяйственного мужика, со всеми присущими ему инстинктами и навыками, неистребимыми даже вынужденным бродяжничеством и нищенством. Мишка честен и добр, но — себе на уме: товарища не обидит и в беде не оставит, но и своей выгоды не упустит; с людьми осторожен и несколько лукав: где напрямки ничего не добьешься — можно и обмануть, если никому не вредно.

Если Мишка — здравомыслящий буржуа, то Трофим (мальчишка-бродяжка) — озлобленный анархист, оторвавшийся от социальной почвы и завидующий только крепости собачьих зубов; но и в этом почти звереныше силен инстинкт дружбы, вырастающий, может быть, из еще более сильного инстинкта — самосохранения.

Сережка — самый младший, не уцелевший, не добравшийся до Ташкента — еще совсем несмышлёныш. Вся его жизнь — только в ощущениях голода, холода, болезни, детского страха.

Эта повесть Неверова — повесть о голодных детях: Мишка, Сережка, Трофим и еще от страницы к странице — множество безыменных — песчинки в общем людском голодном потоке; детский писк и вопль — как аккомпанимент в грозной симфонии смерти.

И все же: повесть Неверова — не о смерти, а о жизни. Это — почти поэма ожесточенной, иступленной борьбы с настигающей гибелью, поэма усилия, последнего, невероятного в своем напряжении и побеждающего. Вся повесть — под знаком воли к спасению. Выжить, во чтобы то ни стало выжить! И победить — даже в предельной гибели. Ташкент — город хлебный — выступает почти в былинном великолепии, в чертах почти сказочных. В этом только — лирическая фантастика повести; картинами вдох-