

без зрителя (стр. 185), что зритель является не необходимым импульсом актера, что рампу не зачем упразднить и т. д. и т. д., Таиров становится на более опасный путь.

Кстати: Таиров, желая поймать меня на противоречии, приводит настойчивое желание мое, чтобы зритель «ни на одну минуту не забывал, что перед ним актер, который играет», и спрашивает: как же зритель сможет при этих условиях «вбежать в экстазе на помост, чтобы приблизиться к служению?» (стр. 187).¹

Теперьшний новый зритель (я говорю о пролетариате) наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при том условии, что он должен (и, я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя, как содействующий и... как создающий новую сущность, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося человека) всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости: *радость, нового бытия.*

Вс. Мейерхольд.

М. Д. ПРЫГУНОВ. Русская сцена за последние сорок лет 1880—1920 г. Государственное Издательство. Казанское отделение. Казань, 1921 г. 28 стр.

Эта брошюра представляет собою конспект четырех публичных популярных лекций, прочитанных автором сотрудникам, служащим и рабочим Татнаркомпрода. 17 страниц брошюры заняты библиографической сводкой тех пособий, которыми пользовался Прыгунов для упомянутых лекций. «Искусство народу» — вот боевой клич современности, а потому одна за другой возникают картинные галереи, открываются новые музеи, консерватории и студии, читаются лекции по литературе, живописи, музыке, широко распахиваются двери театров для нового зрителя. «Он пришел, этот новый чуткий зритель»... говорит восторженное предисловие. Но «мало театр посещать, нужно его знать» — изрекает с наставительным глубокомыслием Прыгунов.

Вот этой цели как раз и не достигают ни лекции, судя по конспективному их изложению, ни библиографический указатель, задача которого «дать достаточный материал для тех, чья пытливая мысль не ограничится полученным на лекции».

Действительно, самая неприятная мысль вряд ли удовлетворится прыгуновскими сведениями и характером их изложения.

Французскую классическую трагедию лектор попрежнему, по-старинке именуется «ложно-классицизмом». Говоря странно о «муках творчества» В. Ф. Коммиссаржевской, о ее «душе», о «личной драме жизни — источнике сценического вдохновения», о «шипах и розах» периода исканий, Прыгунов опускает без внимания театр В. Ф. Коммиссаржевской, руководимый В. Э. Мейерхольдом, — театр, влияния которого живы и по сей день, судя по некоторым работам Студий М. Х. Т. и по отношению к постановкам Условного театра (теперь в 1921 г.) Таирова.

К мейнингенцам на ряду с Кронегком отнесен Макс Рейнгардт.

В лекции третьей автор, переоценивая значение бесплодного теоретизирования («Ф. Сологуб и его (!) театр одной воли»), полуигнорирует практическое делание Нового театра (В. Э. Мейерхольд и мысль о просцениуме).

В библиографическом указателе к III лекции («новые искания театра») помечены ничтожные вещи (напр., статьи Л. Гуревич) и непростительно пропущена книга Вс. Мейерхольд «О театре».

В. Бэбутов.

Б. В. ФАРМАКОВСКИЙ. Художественный идеал демократических Афин. 1918 г. Петроград, К-во «Огни» (Круг Знания, серия истории искусства, 204 стр., 7 таблиц, 42 рисунка в тексте.

Имя профессора Б. В. Фармаковского, крупнейшего у нас сейчас знатока истории античного искусства, украшает на этот раз обложку популярной книги с общинтересным и чреватом названием. На заглавной странице эпиграф из Бальмонта, на первой — посвящение ма-

ститому эллиноведе, ныне покойному проф. В. К. Мальмбергу; далее идут заглавия разделов: «Древние Афины и наша современность», «История художественного идеала демократических Афин», «Выражение художественного идеала демократических Афин в эпоху Перикла» и «Ценность Афинского Идеала»; под заголовками—цитаты из Ренана, Пиндара, Солона, Мережковского, Родэна и Метерлинка; в тексте—стихи, сменяющиеся иллюстрациями: таков внешний облик книги, которая при первом же перелистывании производит известное впечатление. Солидный научный авторитет как бы выходит из замкнутости своего кабинета и говорит по вопросам своей специальности с неспециалистами; и тема его настолько общечеловечна, что представляет интерес для всякого образованного человека, хотя бы с эстетической точки приложения. Таких книг—популярных в лучшем смысле слова—много во Франции и Америке; но в России их мало. А такие книги очень и очень нужны. Если основы науки об античности медленно складываются в некое целое, как результат ряда критических исследований, произведенных по строго-ограниченным вопросам данных античной культуры, то добытые наукой историко-культурные синтезы, конечно, должны становиться достоянием не только профессионального круга ученых, а и всего читающего общества. В этом смысле тема, избранная Б. В. Фармаковским, исключительно удачна—как сама по себе, так и в данном ее аспекте.

Но в то же время она и трудна, как предмет популяризации. Это ясно сказывается в некоторых чертах работы. Так, самый прием популяризации научных данных, повидимому, дается автору нелегко; местами заметна неприспособленность к легкому стилю изложения, который достигается с заметным усилием. Мысль автора не воспаряет, как у энтузиаста, а с привычной осторожностью обтекает тему, цепляясь иногда за второстепенные подробности и точно боясь упустить полноту рационального выражения. Неровный, часто тяжелый слог почти не прибегает к логическим сокращениям (казалось бы,

столь естественным в такой книге), но с медлительной детальностью анализирует явления. Научная эрудиция археолога не везде удачно сочетается с пафосом художника, и читатель может не заразиться энтузиазмом автора, слишком близко знающего свой предмет, чтобы отдаться искреннему увлечению: см. лирику на стр. 95 сл. и 196 сл.

И язык автора—язык более научный, чем литературный. Об этом свидетельствуют проскальзывающие архаизмы речи (такие слова как *ныне весь на, столь, коего, наилучшие*), иногда чисто-технические термины («наиск» на 117 с., «реликвариий» на 123); сюда же относятся кой-какие шероховатости стиля: тяжесть фразы, точно переведенной с немецкого (на стр. 99—100—«Сооружение ей соответствующего ее величию и величию Афин, которые она олицетворяла, образа»), тавтология («постепенно поднимающийся подъем»—стр. 100), чрезмерное абстрагирование («общая концепция композиции»—102), монотонность («несколько только голов»—200) и т. д. Напротив, некоторые всем привычные термины (как *красота* или *религиозное сознание*) без всякой особой нужды поставлены в кавычки, как будто бы они являлись предметом иронии в глазах автора—чего на самом деле нет.

На ряду с указанным, встречаются в книге слишком добросовестные примечания, которые справками своими отвлекают внимание от основной темы к неважным для читателя деталям: таковы, например, варианты перевода Перикловой речи в сноске на стр. 89.

Это—о внешней стороне труда, в данном случае, как нам кажется, первостепенно важной.

Что касается существа содержания работы, то здесь ученый автор гораздо менее уязвим, чем в области стиля. Мастерской, местами блестящий анализ памятников искусства способен удовлетворить наиболее критическим требованиям. Умело составленное описание развития греческого искусства в предшествовавшие Периклу эпохи дает в целом увлекательную картину. Удачные по своей показательности иллюстрации использованы автором великоценно: ничто из существенного не упущено, и

нельзя не признать, что описания Б. В. Фармаковским иных тем обнаруживают явные элементы систематического синтеза,—того синтеза, который редко бывает доступен археологам и встречается в специальной литературе лишь как особое исключение.

Определенное выражение в чисто искусствоведном разрезе вызывает только одно утверждение автора: «одежды у скульптур Парфенона не реальны и... стилизация у них преобладает над действительной натурой... у одежд фигур Парфенона нет реальной характеристики материи» (199).—Именно на фигурах тех трех богинь восточного фронтона, которые имеются здесь в виду, льняные хитоны и шерстяные гиматии настолько явно различены ваятелем, что с заключением Б. В. Фармаковского согласиться просто нельзя.

Остановимся еще на общих точках зрения и историко-культурных характеристиках автора. В этой области, наиболее философичной по методу и, быть-может, наиболее интимной по воззрениям, некоторые аналогии, проводимые в книге, представляются нам не вполне убедительными; например, эллинизм и христианство (186 сл.), или военно-революционная современность 1918 г. и Афины V века, — такие сочетания обнаруживают очень приблизительные параллели, которые совсем расходятся, в наших глазах к стр. 181, где вырисовывается духовный облик Фидия... Ведь эллинское мирозерцание и наше наукообразие вряд ли соизмеримы, и «вера в богов» и «вера в науку» — совсем разные веры.

Некоторое преувеличение мы предусматриваем в подчеркивании того афинского оптимизма V в. (85 сл.), который в данном воззрении, правда, согласуется с оптимизмом самого автора (вводная глава), но, взятый объективно, плохо вяжется с открытой Ницше трагической подпочвой культуры Антики. *Страдание по красоте*, породившее эллинский гений, совсем не отмечено исследователем.

Кроме того, эволюционизм историка как-будто не дооценивает здесь надвременное, классическое своеобразие волевого синтеза рассматриваемой эпохи; пусть «царство чистой и совершенной культуры» есть идеал Перикловой эпохи,

однако, вряд ли можно выводить его из элементов прошлого, как явление чисто временного ряда, как результат славных побед и заслуженного триумфа.

Конечно, V век вырос из VI, но художественная душа V века воспиталась на основе данных своего собственного подсознания. И в этой характеристике антической души хотелось бы встретиться с большей индивидуализацией предмета.

Указанные особенности общих предпосылок автора отнюдь, впрочем, не нарушают впечатления значительности, производимого книгой. Достоинства работы Б. В. Фармаковского вполне очевидны, говорят сами за себя и не требуют никаких апологий.

Проф. Д. Недович.

FRANZ LANDSBERGER. Impressionismus und Expressionismus (Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst). Lpz., 1920.

Ф. ЛАНДСБЕРГЕР. Импрессионизм и экспрессионизм. (Введение в новое искусство). Лейпциг, 1920.

Вышедшая под этим заглавием книжка известного германского ученого посвящена теме, одновременно и более узкой и более широкой, чем говорит об этом название. Собственно говоря, взаимоотношение между импрессионизмом и экспрессионизмом является для Ландсбергера в данном случае поводом для другого вопроса, остро выдвинутого современными художественными течениями. Вопрос этот сводится к проблеме изобразительности в живописи. Как известно, начиная с пост-импрессионизма (Сезанн, Ван-Гог), европейская живопись стала все сильнее и определеннее отходить от чисто изобразительных, натуралистических задач, путем — сначала деформации природных форм, а затем полного от них отказа и перехода к беспредметному творчеству. Особенность экспрессионизма, как правильно отмечает Ландсбергер, заключается в том, что он подошел к материалу не с точки зрения объективного построения (как это до