

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



некоторой степени характерно для кубизма и футуризма), а с точки зрения субъективно-эмоциональной. Критикуя экспрессионизм, Ландсбергер указывает, что всякая живописная форма, взятая как таковая, может быть либо предметной (в орнаменте, в художественном производстве), либо иллюзионистской, т.-е. изобразительной. Аналогия с музыкой, которая пользуется чистой формой для выражения душевных эмоций и на которую любят ссылаться вожди экспрессионизма (например, Кандинский), не выдерживает, по мнению Ландсбергера, никакой критики: в то время, как цвет немислим в восприятии без предмета, являющегося его носителем,—звук, напротив, переживается нами безотносительно, будучи не качеством предмета, а его порождением. Игнорируя это принципиальное различие, не являясь производственным и в то же время не принимая изобразительности, экспрессионизм неизбежно попадает в тупик: он лишается реальных целей для творчества, а потому вынужден, за неимением собственных форм, пользоваться чужими, т.-е. прибегать к стилизации под детей, дикарей и т. д.

Все это, конечно, совершенно верно, но какой же практический вывод должен быть отсюда сделан? Ландсбергер прямо не говорит, но целый ряд замечаний и глубокое сочувствие к импрессионистам позволяют утверждать, что для немецкого профессора выход дается возвратом назад, к реализму. С Ландсбергером повторяется то, что типично для новейшей буржуазной интеллигенции вообще, она сильна в критике и совершенно безнадежна в положительной программе. Экспрессионизм является одним из болезненнейших, а главное — неосознанных, стихийных проявлений разложения станковых изобразительных форм,—разложения, которое рано или поздно приведет и немецкого художника к необходимости обратиться к чистому материалу. Что же он будет с ним делать? Ясно, что, оставаясь индивидуалистически оторванным от жизни, он не находит ничего другого, как бесцельную игру красок à la Кандинский. Но жизнь сильнее личности. Могучий натиск пролетарского движения выдвинет

и перед ним (как перед русским художником) задачу социального строительства. А тогда игра в материал претворится в реальное делание вещей. Экспрессионист, разумеется, об этом и во сне не мечтает, но такова уж судьба современной интеллигенции: она выполняет свою историческую миссию не потому, что понимает и хочет ее, а потому, что история за шиворот тащит ее на предназначенное ей место. Процесс эволюции этим, правда, замедляется, но не отменяется.

Б. Арватов.

**П. П. ПЕРЦЕВ. Щукинское собрание французской живописи. Музей новой западной живописи. Москва. Б. Знаменский пер., 8. Москва. Издание М. и С. Сабашниковых. 1921. 8°. Стр. 120. Без цены.**

Книга представляется симптоматичной и чрезвычайно поучительной. — Путеводителя по замечательным московским собраниям новейшей французской живописи мы ждали давно. Но книга П. Перцева честолюбива: она хочет дать больше, чем только путеводитель. Полученный результат — о нем позволительно сказать два слова в начале же: не годится. Книгу Перцева мы считаем более чем бесполезной: вредной. Ее подробный разбор представляется в силу этого необходимым.

Во «вступлении» автор противопоставляет «пластический» взгляд на живопись «литературному» («западный» и «русский»), требуя для них некоторых равных прав в суждениях о живописи. — «Формализм» в искусствоведении, заметим от себя, представляется нам изжитым. Но это не предвещает возврата к сюжетной точке зрения, которая отождествляется автором с литературной. Дело идет о более глубоком. Имманентной критике искусства противопоставляется трансцендентная: и, может-быть, от забвения этого и вытекают все дальнейшие промахи. «Желание и умение смотреть», о котором сказано на стр. 6, выставляет требование определенной и четкой методологии.

О шаткости ее свидетельствует вся книга! Одна черта чрезвычайно харак