

Вот, например, такая мелочь:

Один из временных героев романа, американский консул в Амурской республике получает письмо от отвергшей его возлюбленной, загнавшей его под тропики и проехавшей по морю неподалеку от берега—письмо в закупоренной бутылке.

Уже год консул подавляет свое чувство и с решительностью мужественного человека бросает нераскупоренную бутылку обратно в море.

Но любовь—не картошка...

— Джедди неподвижно стоял на берегу, курил сигару и смотрел в море.—

Читатель ожидает взволнованной картины внутренних переживаний этого Джедди. Он так страдает, бедный!

Какой богатый материал для романтика и импрессиониста! И что он будет делать, этот Джедди?

Но О. Генри так решает свою задачу в непосредственно следующих строчках:

— Симон! Эй, Симон!.. Проснись же ты, Симон!—громко произнес чей-то певучий голос у края воды. Старый Симон Крус был полукровный рыбак, и т. д.

— Святители небесные!—воскликнул Симон:—не случилось ли с консулом какой беды?

— Он под этим брезентом,—сказал офицер...

Вот и все. (Весь эпизод не относится к основному сюжету).

Эпизод мы выбрали наугад: есть и более сильные.

На продолжении романа Генри не раз решает таким же образом самые напряженные моменты,—приемами внешнего сюжета.

Помимо так-называемой „изобразительной силы“, эти приемы изобличают подлинную материалистическую прозу, столь необходимую, хотя бы для растекающегося психологически пейзажного повествования Пильняка, у нас в революционной России...

Мы не имеем времени и места подробнее остановиться на романе и тем более на его фабуле.

Его нужно прочесть, и тогда всякий читатель, уважающий волю и ее литературное выражение—материалистический сюжет, поймет, в чем ценность О. Генри для наших дней, столь энергично выдвинувших идею целесообразно конструктивной, волевозбуджающей композиции.

А. Б.

Я. Тугендхольд.

„АЛЕКСАНДРА ЭКСТЕР.“

Изд. „Заря“. Берлин, 1922 г.

„Экстер—женщина“, а поэтому (конечно!), „вечноземенное“ ей присуще (б стр.). Это само собой разумеется—так же, как Ван-Гог „неистовый“ (9 стр.), лабиринты „неведомы“ (15 стр.), опыты—„мучительны“ (16 стр.), сень (театра) „волшебна“ (16 стр.), и т. д. „Мастер стиля“, каким рекомендовала нам еще давно Тугендхольда художественная критика—в этих „оригинальных“ определениях, которые можно предсказать наперед, все на лицо.

За рядом этих стилистических „пятачков“ следуют не менее „оригинальные“ мысли. Так, например, насчет „крайностей французского кубизма“, которые (само собой разумеется) „могло совсем не разделять“, но... время требует сделать „реверанс“ „налево“, а поэтому:... „и, однако, нельзя не признать“ и т. д. (11 стр.). Не обходится дело без „чаяний“ о „возрождении картины“, к которой „левые крайности“—лишь экспериментальный путь. „И хочется“ верить, что настанет момент, когда Экстер использует свои „лабораторные“ достижения для создания „картины (почему не курсивом?) в подлинном смысле этого слова, в смысле Пуссена, которая и будет венцом ее эстетических порывов“ (28 стр.).

Не правда-ли, как трогательно! Сколь же эти „чаяния“ имеют основания в реальной действительности, с этим не считаются эклектики. Нужно-ли упоминать о том, что имеются указания на „глубокий кризис искусства“ и на его „тушки“ (19 стр.)...

Биографические экскурсы теперь не приняты в монографиях, поэтому, как и следует ожидать, их нет и у Тугендхольда. Но без ссылки на „полу-греческое (!) происхождение“ Экстер (стр. 12) все же не обошлось, и на этом, курьезно-звучашем, факте построены выводы о „гармонии“ живописных концепций художницы.

Тон монографии, разумеется, апологический. Рассмотренная вне исторической перспективы, Экстер выросла до несответствующей фактической действительности величины. Наивно, что не сказать рече, звучат такие положения: „бессспорно, Экстер не имеет себе равных по мастерству костюмерного творчества“ (23 стр.). Или: „эта жаждя пластического синтеза свойственна Александре Экстер, чем кому бы то ни было“ (12 стр.).

Есть целый ряд утверждений, обусловленных недосыточной осведомленностью, выражаясь мягко. Так, например: „В противоположность супрематизму,



отправляющемуся в своих исканиях от линейных начертаний, как таковых, она (Экстер) всегда исходит от цвета". Если дело только в этом, то противоположности здесь нет, ибо супрематисты исходят прежде всего именно из цвета. Затем: "В станковой живописи она (Экстер) почти никогда не прибегала к этим искусственным приемам (т.-е. к использованию бумаги, гипса, жести, газет и пр.), ограничиваясь масляными красками". Работы Экстер, находящиеся в "Музее Живописной Культуры", опровергают это утверждение. Наконец: "Пикассо разлагает музыкальные инструменты". Полагаю, что теперь даже какому-нибудь конотопскому "живописцу", хоть единожды писавшему "кубистическое" полотно, ведомо, что манера кубизма есть **построение**, а отнюдь не "разложение".

Николай Тарабукин.

В. ФРИЧЕ. К постановке проблемы стиля
О СТИЛЕ. (R. Hamann: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*).
3. ЦИММЕР. Мировоззрение и формы стиля. („Вестник Социалистической Академии“, кн. 4-я, М.-П. 1923 г.).

Обе указанные статьи рассматривают проблему историко-материалистического объяснения стиля, как единой системы художественных форм общества. В обеих статьях, представляющих специальный интерес, поскольку они напечатаны академическим марксистским органом, разрабатывается методология социологического генезиса стилей. Но вопрос о социологии художественной формы вообще,—о том, как социолог должен подходить к анализу явлений искусства, т.-е. о методологическом базисе марксистского искусствознания. Проблема метода—это, как раз, самая спорная и самая главная проблема, встающая перед марксизмом в науке об искусстве,—тем внимательнее приходится отнести к любому выступлению в данной области.

Разбирая воззрения немецкого искусствоведа Р. Гамана, тов. Фриче почти целиком примыкает к тому анализу стиля, который дается Гаманом в книге „Der Impressionismus in Leben und Kunst“.

А именно:

Гаман, дав описание основных свойств живописного импрессионизма, утверждает затем, что соответствующими свойствами характеризуется не только живопись и не только все искусство эпохи позднего капитализма, но и все решительно формы его культуры. Таким образом, стиль импрессионизма, по Гаману, оказывается общесоциальной особенностью определенного исторического периода, коренящейся в технико-экономической структуре последнего. Гаман говорит об импрессионизме в философии, в морали, в точных науках и т. д., причем сам импрессионизм понимается Гаманом психологически,—как особая форма мышления и чувствования, мировоззрения и мироощущения, выросшая на почве капитализма и определившая приемы творчества во всех сферах культуры. Для Гамана, следовательно, проблема стиля—это проблема общественно-психологическая. Такой же точки зрения придерживается и тов. Фриче.

Нетрудно видеть, насколько подобный подход в корне извращает самые основные вопросы искусствознания.

В самом деле.

Гаман-Фриче поставили себе задачу анализа стилей, как задачу формально-эстетическую,—решение же было в совершенно другой плоскости: авторы постарались доказать, что разные области культуры в данный конкретный момент обладают рядом общих, аналогичных черт. Для этого незачем было исходить из живописи и ее профессиональные качества примеривать к философии и прочему. Поскольку все виды надстроек вырастают на одном и том же базисе, постольку между ними неизбежно сходство, общность организационного строения. Искать эту общность следует, отправляясь от технической структуры общества,—таков прямой вывод из системы исторического материализма. Если же, как это сделали Гаман и Фриче, организационным "эталоном" брать искусство, да еще его небольшую область, и затем по такому "эталону" характеризовать все общество в целом, то мы будем иметь лишь поверхностное аналогизирование, лишенное всякой научной ценности: хуже того,—мы получим методологическую эстетизацию культуры, рассмотрение ее под углом зрения чистого искусства.

При такой эстетизации вопрос о стиле устраивается, ставится вопрос об общественной типологии и решается почему-то в плане искусства.¹⁾ Благодаря этому

1) Недаром согласно Гаману выходит, будто эпоха импрессионизма отличается эстетизмом всех областей жизни; Гаман не замечает, что приписал фактам свойства своего эстетического метода.

