

эффект, с которым переодетый императрицей Ушаков высккивает из постели, наподобие волка в «Красной шапочке».

Язык Мариненгофа бледнее есенинского, его образы слабее и менее выразительны. Но зато он гораздо целесообразнее пользуется своими средствами. У него меньше лирики, меньше метафор. Язык действующих лиц проще. От этого трагедия, конечно, только выигрывает. У Есенина — томительная статика. У Мариненгофа — зачатки динамизма.

Еслиб еще вдобавок Мариненгоф на время забыл, что он имажинист и по долгу службы обязан давать не менее дюжины потрясающих метафор на печатную страницу in 8°, то «Заговор дураков» вышел бы совсем недурной пьесой.

А. Лежнев.

Художественная литература в русской марксистской критике. Библиографический указатель составил Р. С. Мандельштам. Редакция и предисловие Н. К. Пиксанова. Саратов, Гиз, 1921, 32 с.

В последнее время на библиографию как-будто обратили внимание. Никогда не существовало столько библиографических комиссий и подкомиссий, не падалось библиографических указателей на самые разнообразные темы.

Однако, радоваться этому преждевременно, ибо большинство библиографических указателей не выходит из узкого предела обозрения литературы применительно к задачам определенной науки, целей преподавания или житейской необходимости. В этом случае библиография является не столько ключом наук, сколько «служанкой» наук.

Может быть с этим можно было бы мириться, если бы указатели были действительно вкладом в научную разработку вопроса. В большинстве случаев этого нет. Это ставят задачей, но как-то фатально не достигают.

Такая же участь постигла и указатель «Художественная литература в русской марксистской критике», составленной Р. Мандельштам в библиографическом семинарии при Саратовском Ино под руководством Н. Пиксанова.

Указатель вызывает сомнения формального и фактического свойства. В самом деле определена ли точно тема библиографирования. Понятие марксистского критика и историка литературы нуждается в определении.

Н. Пиксанов указывает в предисловии, что принималось во внимание участие в марксистском журнале и оговаривается, что более точное определение дается в результате специального историко-литературного исследования на эту тему, для которой указатель будет материалом. Нетрудно заметить, что получается заколдованный круг. Но вопрос остается и вовсе открытым для отдельных книг и статей из журналов других направлений.

Материал библиографирования неустойчив. Описания журнальных статей и книг перемежаются, началом библиографирования взято последнее десятилетие XIX века, концом 1921 г. Однако, общее описание журналов за период 1896—1905 и 1905—1910 мы имеем в работах Н. А. и В. Н. Ульяновых. После революции вопрос марксистской литературной критики получил наибольшую остроту, а это время менее всего разработано в указателе.

Непонятно ограничение темы русской критикой, когда речь идет о марксизме и даются историко-литературные труды о западных писателях.

В предисловии оговорено, что трудные условия работы в Саратове вызовут неизбежные пропуски. Необходимо было дать точный список просмотренных журналов по годам и №№, чтобы пользующийся знал в какой части можно быть гарантированным от пропусков.

Непонятно для нас деление материала на указатель критиков и указатель авторов. Последний мы понимаем как дополнительный именной указатель к основной теме библиографирования. Если же составители хотели придать ему характер основного указателя — темы библиографирования, необходимо было давать, не ограничиваясь именами, библиографическое описание того издания,

которое имелось в виду в критической литературе.

Что касается сомнений фактического свойства (пропуски и неточности), то ограничимся лишь несколькими замечаниями, ибо иначе нужно дать допущение или переработку указателя. Оговариваемся, что вопрос о «внесении» марксистских историко-литературных методов оставляем открытым.

Среди критиков вовсе не упомянуты: Ашевский С., Н. Левин, В. Полонский.

Пропущены книги В. Фриче «От Чернышевского к Вехам», его же «Поэзия империализма и поэзия демократии». М. Изд. Д. Маковского, 1918, его же «Очерки по истории западно-европейских литератур». М. «Польза», 1908, многие из юбилейной литературы о Герцене и Радичеве; Рейснер, М. «Пролетариат и мещанство». Два души русского народа в учении Леонида Андреева и Максима Горького. П. Изд. Белопольского, 1917; «Жизнь и творчество Короленко», П. Издание О-ва «Культура и Свобода», 1918; Бессалько и Калинин «Проблемы пролетарской культуры». П. Кн-во «Антей», 1919 и т. д.

Есть, несомненно, пропуски журнальных статей. Приведем примеры: П. Коган «Политические идеалы Шиллера» Р. М. 1905/6; Львов-Рогачевский «Героический характер русской литературы С. Венгерова» С. М. 1911, 5; Фриче, В. «Очерки современной литературы», «Правда», 1905, 12 и т. дал.

Указатель нуждается в коренной переработке. В настоящем виде же, если отбросить обычное заключение «при отсутствии...», принесет очень мало пользы.

ПЕТР ПЕРЦЕВ. — Третьяковская галлерей. Изд. Сабашниковых. Москва, 1922 г., 94 стр.

ПЕТР ПЕРЦЕВ. — Щукинское собрание французской живописи. Изд. Сабашниковых. Москва, 1922 г., 116 стр.

Издания предвзвывают на роли путеводителей и рассчитаны на обит среди широких слоев посетителей этих двух популярных галлерей. И хотя в этом смысле (да и не только в этом) книжки являются попросту недоразумением — но, хотя бы, из «педагогических» целей стоит отозваться на это «недоразумение».

В самом деле: вот еще лишние издания, которые будут продолжаться и, тем самым, усугублять непонимание живописи теми, кого они должны были бы учить обратному. Снова, вместо перевода языка красок, композиций и форм на словесную речь, — зрителю, «робеющему» перед картиной вследствие неумения ориентироваться в ее живописной структуре, — преподносится биографический анекдот, историко-хронологическое повествование и психологическая оценка сюжета. О живописи автор не обмолвился ни словом, по понятной причине: она ему так же чужда, как и тысячной толпе тех посетителей галлерей, к которой апеллируют его книги. «Художественная характеристика выливается у автора в такого рода реплики: «недурные (N.B!) портреты В. Истомина» (10 стр.); «Морозов с его милой (N.B!) легкой сдвжкой (39 стр.); «Конст. Маковский с его симпатичным (!) Алексанцем»; «любимый (!) декоративность его (Врубеля) и шипящего Демона» (79 стр.); «симпатичная картинка Саврасова «Грачи прилетели» (62 стр.); «хороший, хотя слегка фатоватый автопортрет» (Малютина) (80 стр.) и т. д. (курсив был везде мой). Взгляды и вкусы автора представляют собою сплошь общие места — «питачки», характерные для интеллигент-дилетанта, усвоившего свое отношение к живописи не на самих произведениях, а на «историко-критических» статьях таких же дилетантов — наших «художественных критиков». Там же, где автор пытается высказать самостоятельное суждение, он говорит какой-нибудь совершенно недопустимый lapsus: например, о Рокотове, — этом самом оригинальном и индивидуальном художнике из всех живописцев XVIII в., — он говорит, что тот «не отличается яркой индивидуальностью»

(11 стр.). Драшней портрет Достоевского, работы Перова он называет «замечательным». И, наконец, договаривается до такого абсурда, что называет Татлину «рабски послушным» Сезану!! (88 стр.).

Вся канва этого хронологического перечня имен и столь «метких» характеристик пересыпана заманчивыми биографическими анекдотами, и правдоподобии которых сомневается сам автор. Так о Кипренском он пишет: «позднее он совершил, говорят (!), убийство из страсти, поджегши свою любовницу». Особенно подобного рода анекдотичностью насыщена книжка о Щукинском собрании. Здесь находим все ходячие сплетни, наскучившие до-нельзя, о том, как Ван-Гог бросился с бритвой на Гогена и потом в ярости отхватил себе ухо; о том, как Гоген ходил по Парижу «в темно-синем плаще, застегнутом драгоценной пряжкой, в барашковой шапке и деревенских сапогах» и т. п.

Вторая книжка, хотя и производит более приемлемое впечатление, но в качестве «путеводителя» она еще менее годна. Это в сущности даже не описание Щукинских галлерей, ибо автор исходит не от экспонатов собрания, а из общих соображений о французском искусстве последних десятилетий, посвящая, например, 37 страниц из ста историческому обзору живописи от Давида до Э. Мане, совершенно не представленной у Щукина. Это по-просту добросовестная компиляция из статей, по преимуществу, наших эстетствующих критиков о французском искусстве, носящая явно спекулятивный характер. Автор чужд живописи и, как и в первой своей книжке, когда, не имея явной опоры в литературном источнике, пытается высказать свое мнение по частному случаю, — тотчас же «попадает в просак». Так, например, о прекрасном единственном в галлерее полотне Курбе автор отзывается, как о «безнадежной черноте»; Дерен и Руссо сравниваются с «ложкой дегтя в бочке меда» и пр.

Характеристика Пикассо сделана сквозь призму мнений о художнике Бердяева, Булгакова, Чулкова и само собой какой только мистической «чертовщины» не приписано бедному живописцу. Сезан назван символизмом, когда он таковым никогда не был и от него, по мнению автора, исходит Гоген и Ван-Гог, тогда как оба они начинают две самостоятельные линии, оставившие по менее глубокий след, чем сезанизм, — линии примитивизма и экспрессионизма.

Но минуя все lapsus'ы, неизбежные при столь дилетантской эрудиции, — обе книжки мне представляются не только ненужными, но и вредными, ибо они не только не смогут научить «смотреть» живопись, но только не введут неопытного зрителя в круг живописных идей, но отвлекут его в анекдотическую сторону сюжета, заставят воспринимать полотна сквозь призму историзма и психологического аспекта, уснащенный щекоющими биографическими подробностями. Достаточно у нас этой литературы, чтобы прибавлять к ней дешевую макулатуру.

Николай Тарабукин.

ПАВЕЛ СУХОТИН. — В черные дни. Изд. Гржебина. Москва, 1922 г. 144 стр.

Заглавие книжки обусловлено только тем, что эти слова А. Блок написал автору на своей книжке. Поэтому, если читатель, привыкший придавать значение заголовку, станет искать в стихах Сухотина отражение дум, чаяний, чувств и событий современности, — он ошибется. Вся книжка, за редкими исключениями, посвящена лирике, настолько субъективной, а бы хотела сказать «локальной», что многие из сборника производят впечатление заметок в дневнике, не получивших литературного оформления. Несколько стихов «списаны» у Блока, которому посвящается книга, и именно списаны, ибо валяты не только его ритм, образы, но и его слова:

Стекла фабрик окровавили
На заре вечеровой.
И ко вселожной ударили
И погасли за Москвой.

Не твои ли свечка малая
У церковного окна—
Трехгрошовая, исталая
К Благовестью подана? и т. д.

И затем идут: нежного — неизбежного, предугаданного — заданного и пр.

В некоторых стихах встречается теплота чувства и неподдельная простота, как, например, «памяти дочери» (28 стр.).

А в некоторых попадаются такие ритмические и метрические погрешности, что удивляешься на них у автора, выпускающего не первую книгу:

У душистых овинков затканая
Ты была моя скатерть бела.

Вот первые строки, определяющие размер и метр стиха, как 3-стопный анапест с дактилической рифмой в первой строке и мужской — во второй. А вот строки того же стиха в дальнейших строфах:

Оттого, что сухо души моей дно

или:

Дальний сон от земной глуши

или:

По всему пробежала внезапная дрожь—
Разлихой далим.

А первая вне всякого метра.

П. Н. ПЕТРОВСКИЙ.—Последние песни. Изд. Гржебина. Москва, 1922 г. 80 стр.

Стихи напутствует предисловием Айхенвальд. И не зная, что сказать, когда в сущности нечего сказать, цитирует несколько выхваченных из сборника строк, стараясь уверить автора (сам в то не веря), что не нужно «заставлять от песни», как то делает Петровский, называя свои стихи «последними». Вся книжка старинно-поэта: и ее содержание, и название, и предисловие к ней, — производит какое-то грустное впечатление. Серьезно о ней, как и о стихах Сухотина, говорить не приходится, ибо это тоже дневник, не претворенный в литературу, а в таких случаях становится как-то неловко за автора, обманувшего себя «подлинно», а не «сценически».

Характерно отметить внешность обеих книг, сравнив их с петроградскими изданиями того же Гржебина. Насколько хороши в своей простоте и строгости, только что вышедшие петербургские издания Гржебина стихов Ходасевича, Гумилева, Шанина, Брюсова и др., — настолько кустарны его же московские издания вот, хотя бы, этих двух книжек Петровского и Сухотина. В них есть и грубость, и неряшливость, и какая-то кустарная дешевка. То же приходится сказать о большинстве московских изданий, которым в отношении внешности книги трудно равняться с петербургскими. Может быть, это и досадно для Москвы, но это так.

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ. — Счастливый домик. Изд. Гржебина. Петербург—Берлин. 1922 г. 72 стр.

Второе издание второй книги стихов поэта. В ней старые стихи по преимуществу 1910, 1911, 1912 годов. Не затем просматриваешь ее, чтоб говорить о Ходасевиче, о котором уже сказано было в свое время многое и определенное, а чтоб испытать поэта, насколько устойчив он в смысле влияния именно теперь, когда мы приняли крещение и «огнем и мечем». И что же? Поэт выдерживает это испытание. Но в чем его сила? Его, — призывающего «спокойно жить и мудро умереть», внимать «взнесенным шумам», его, влюбленного в тишину, уют малейшей «запеченой» жизни в стране, «где все из ситца», где гостями, собеседниками и «хранителями» приходят мыши, которым поэт подносит «спиритное припопеленное»:

ломтик сыра, крошки со стола,

где «спар над чашкой чай — вапой прекрасный Фиваиды». Его сила в великой простоте, которой

он очаровывает и покоряет. Его нельзя было бы назвать ни романтиком, ни электиком, ни реалистом, но лишь только простым и настоящим поэтом. Его мысли и образы — просты. Но главное у него проста форма и язык. Он говорит обыкновенной «прозаической» речью, но какая огромная покоряющая поэзия в этой прозе!

ДАВИД ВИЛЕНСКИЙ. — На. Москва. 1922 г. 37 стр.

Виленского больше знает Сибирь и Урал, где он печатался и выступал, как поэт, и Москве его имя говорит не много. На сборнике, который он издал здесь, — лежит печать двух футуристов: Маяковского и Каменского. Стихотворение «На», коим открывается сборник, несет на себе влияние первого, а очень хорошо сконструированная и певучая «молитва дикаря», с шплетонскими в ритм строками «заумного языка», — заставляет вспомнить второго. Но этим и не хочу сказать, что Виленский лишен индивидуальности.

Бог на небе
Меня печально пролил,—

говорит он о себе и присутствуя ему в большей степени мягкость скорей сближает его с Каменским, нежели с Маяковским.

Я скатился струей на плаху,
Что землей зовут много лет—
И вот от жуты и страха
Я сделался светлым поэт.

И он призывает «тониться в устье глубокой реки поэта».

Эта река действительно «река поэта», ибо она насыщена образностью художественной речи, она звучит всплесками ритмических ударов и

перекачкой рифм, построенных не грамматически, а созвучно: нашего—спрашивать (21 стр.), знобит—себя (18 стр.), сирокось—поезд (16 стр.) и т. д. О этой реке веет то грустью и тоской, когда поэт вспоминает няню или мать, то слышатся звонкие удары, словно копыт по мостовой, когда он рассказывает о себе, или прорезает стих единый сарказм, когда он говорит о «телоприятных», о «затасканных» ухабах жизни и т. д.

По выразительности и простоте я бы отметил стихи «Почти простая история» и «Триштынный паван».

Н. Т.

В. ЛОБАНОВ.—1905 год в живописи. Изд. Гржебина. Москва, 1922 г. 14 иллюстраций, 32 стр.

В каком-то журнале или газете, в заметке об этой книжке, кто-то посетовал, что Гржебин так легко «бросается» бумагой «Верже» на «такие» издания. И в самом деле, если «всюду искать лучшее», то в книжке Лобанова лучшее и единственное — бумага. Конечно, можно было бы многое сказать о том, что материал, использованный автором, далек от полноты, что тема совершенно не разработана, она даже «не поставлена», что статья является какой-то хроникерской заметкой, что устарел этот подход к живописи со стороны только сюжета и, что он здесь не оправдан ни социологической, ни даже агитационно-политической тенденцией, которую можно было бы ожидать, судя по заголовку, обо всем этом можно было бы сказать подробно, если бы книга хоть в минимальной степени заслуживала какого бы то ни было внимания. Говорить о ней, как о книге по искусству — было бы недоразумением.

Н. Т.

Художественная летопись за апрель.

ТЕАТР.

В Большом театре.—18 апреля состоялось чествование «героев труда» — рабочих сцены и технических служащих, прослуживших в театре не менее 25 лет. В этот день поставлены были: II акт из оперы «Ромео и Джульетта» с участием Собинина и Неждановой, балет «Корсар» с участием Гельцер.

В Малом театре состоялись гастроли приехавшего из Петрограда В. Н. Давыдова. Кроме того, артист дал в зале «Дома Союзов» два спектакля с полным ансамблем Малого Театра; поставлены были «Ревизор» и «Свадьба Кречинского».

2-го апреля Малый театр чествовал 60-летие сценической деятельности Г. Н. Федотовой и Н. А. Никулиной. В сборном спектакле, шедшем в этот день, приняли участие М. Н. Ермолова, В. Н. Давыдов и коллектив Художественного театра, во главе с К. С. Станиславским. Чествование «героев труда», в Малом театре состоялось 17-го апреля: поставлена была «Измена», Сумбатов.

В Новом театре студией Малого театра поставлена мелодрама «Дитя».

Музыкальная драма дала новую постановку, оперетту Оффенбаха — «Сказки Гофмана» (режиссер И. М. Ланцикий).

В «Театре актера» произошли существенные изменения в управлении. Сложилось полномочное старое правление (составленное из представителей коллективов 6. Незлобинского театра и театра РСФСР 1). Из коллектива театра вышел ряд актеров и режиссеров, в том числе Н. А. Попов и К. Н. Незлобин. Оставшийся, соединенный коллектив единогласно избрал новое правление из трех лиц, в состав которого вошли: В. Э. Мейерхольд, Н. А. Лисенков и, как представитель Губрабиспроса, Э. М. Бескин.

За апрель театр дал три новые постановки: мелодраму «Дитя» (режиссер Градов), «Трагедию о Норе Гельмер» в постановке и трактовке В. Э. Мейерхольда и «Великодушного рогоносца», фарс Кроммелинка, поставленный Мейерхольдом в своей вольной мастерской. Последняя постановка оказалась наиболее удачной и вызвала большой интерес в театральном мире. Здесь впервые применена была выработанная в ГВЫТМ «прозодежда», т. е. единый для всех пьес театральная костюм. Конструкция сцены «Рогоносца» разработана Л. С. Поповой. Особенности постановки — отказ от эстетизации сценического зрелища, большая простота игры. Наиболее интересные образы создали: Ильинский — Брюно, Зайчиков — Эстриго и Бабанова — Стелла.

В театре 6. Корш даны две премьеры: «Так приказал Король», комедия в обычном для этого театра стиле и «Здесь слава разум», трагикомедия В. Каменского с уклоном к символизму.

Театр «Арс» закончил к концу апреля сезон, при чем наметились общие принципы реорганизации этого театра в самостоятельное предприятие, отдельное от театра 6. Корш. Своей задачей «Арс» поставил — давать пьесы русских драматургов, привлекая к работе над пьесами авторов их.

Московский Драматический театр дал в апреле две новых постановки: «Гроза», Островского (режиссер В. Г. Сахновский) и «Ее величество», Королевича. «Гроза» — над которой театр работал в течение долгого времени, которую считает основной постановкой сезона, не представляла, однако, из себя вполне законченного и цельного спектакля. Как отмечает критика, режиссеру не удалось добиться от исполнителей единого стиля и исполнения, в связи с чем получились путаница различных стилей и театральных форм во всей постановке.