Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 37 (263)

Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Воскресенье, 11 августа 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

О концертной практике

600 рабочих завода «Шарикоподшипник» пришли в Большой зал Консерватории на последний в сезоне симфонический концерт Филармонии — слушать IX симфонию Бетховена. Это не было эпизодическим или случайным посещением. Для рабочих «Шарикоподшипника» концерт этот явился завершением целого цикла прослушанных лекций и концертов, организованных на заводе Московской филармонией. В этом сезоне Филармония провела такие циклы лекций и концертов на ряде фабрик и заводов Москвы и в московских вузах. Всего за сезон было проведено 350 таких лекций и концертов, прослушало их 100.500 человек. Эти цифры являются внушительным и важным итогом прошедшего музыкального сезона. Филармония в этом году впервые по-серьезному и организованно провела большую работу по обслуживанию рабочего зрителя.

К положительным итогам концертного сезона надо отнести и расширение обычного репертуара наших академических концертов. В филармонических концертах были продемонстрированы также редко исполняемые произведения, как «Месса H-moll» и «Страсти» Баха, «Свадебка» Стравинского, III симфония Малера, в концертах радио — «Реквием» Берлиоза, оперы Моцарта и Вагнера и др. Ряд новых советских произведений прозвучал впервые в этом сезоне (II симфония Кабалевского, V симфония Книппера, симфония Хачатурьяна, новые произведения Прокофьева, Шебалина и др.).

И все же работа наших концертных организаций не может нас удовлетворить. Главным недостатком концертных организаций является то, что они чрезвычайно отстают от жизни, отстают от растущих потребностей масс. Старые методы, старые прохоборческие масштабы довлеют еще в большой мере над всеми нашими концертными организациями — и в этом главная их беда. Частые срывы концертов и программ, отсутствие твердой плановости в репертуарной политике и в деле приглашения и выдвижения исполнительских сил не изжиты нашими концертными организациями. Если в центре в этом сезоне мы достигли некоторых положительных сдвигов, то в обслуживании периферии дело обстоит чрезвычайно скверно.

Неумение по-настоящему, по-новому работать, старые навыки порождают и такие уродливые, абсолютно недопустимые в наших условиях явления, как нездоровая конкуренция между концертными организациями.

Когда две такие организации, как Филармония и Всесоюзный радиокомитет, враждуют и дерутся за «монополию» на исполнителей;

Когда самый об'ект вражды — исполнитель (о котором, кстати сказать, не умеют заботиться ни одна из враждующих организаций), — стоит перед неразрешимой дилеммой — что лучше, пойти ли под высокое покровительство Радиокомитета, но отказаться на весь сезон от права выступления в Большом и Малом залах Консерватории (которыми «владеет» Филармония, арендующая эти залы за высокую плату у Консерватории), или искать счастья в Филармонии, но не иметь возможности выступать в радиостудии;

Когда последние годы обе концертные организации, чтобы заполучить, скажем, Гнесиных, Разумовскую и т. д. — должны обращаться к... представителю украинского Наркомпроса, преспокойно живущему в Москве, завербовавшему всех лучших исполнителей Москвы и Ленинграда и за соответствующую сумму «уступающему» их Филармонии и ВРК — **тогда мы вправе сказать, что дух старого концертного предпринимательства не выветрился еще в отдельных звеньях.**

Особенно остро дух старого предпринимательства чувствуется в работе госфилармонского гастрольбюро, в функции которого входит организация концертов на периферии. У нас есть блестящие исполнители, у нас огромная тяга к музыке, интерес к концертам, выступлениям лучших артистов со стороны самых широких слоев населения, — словом, у нас есть все данные, чтобы гигантски развернуть концертную работу на периферии. Гастрольбюро не использует этих возможностей, оно работает безобразно и должно быть немедленно реорганизовано.

Попутно должен быть поставлен вопрос и о строительстве на местах специальных концертных зал, о снабжении этих зал хорошими концертными роялями. Но этого мало. Как бы хорошо ни работало реорганизованное Гастрольбюро, это не разрешает проблемы целиком. Нельзя «из Москвы» организовать всю музыкально-концертную жизнь страны. Совершенно ясно, что к развертыванию концертной работы надо привлечь местные организации и местные средства. Нужно Филармонии, Консерватории, ВРК и союзу композиторов разработать вопрос о плановой контрактации исполнителей для посылки их на постоянную работу на места. Это в большой мере подымет музыкальную работу на периферии, это в значительной мере разрешит вопрос о тех наших исполнителях, которые, сидя в центре, остаются в течение сезона не загруженными, в то время как перед ними по сути дела непочатый край работы в крупных рабочих центрах, на новостройках и т. д.

Надо начинать именно с преодоления кустарщины, самотека, прохоборчества в концертной практике. Надо привлекать новых людей, максимально использовать исполнительские кадры и прежде всего в корне изжить вражду между концертными организациями. Наши концертные организации должны самым тесным образом быть связаны друг с другом. Перед ними стоят огромнейшие задачи, открыты грандиозные возможности. Только общими совместными усилиями они смогут эти задачи и возможности реализовать.

Для развертывания концертной работы нужно, на наш взгляд, привлечь и звуковое кино. Почему до сих пор у нас нет фильмов, специально посвященных музыке, записи и показу работы лучших оркестров, замечательных исполнителей и т. д.? Такие фильмы на периферии будут приняты с огромнейшим и живым интересом. Недаром колхозники сейчас шлют в киноорганизации письма, в которых требуют, чтобы в кино им показали спектакли Большого театра, лучших наших певцов и т. д. Здесь и перед кино и перед нашими музыкантами открываются поистине удивительнейшие перспективы.

Наркомпрос должен пилотную занятьcя концертной проблемой. Концертные организации должны дать многомиллионным слушателям нашей страны лучшую музыку в интерпретации лучших исполнителей.

НАКАНУНЕ НОВОГО УЧЕБНОГО ГОДА

В институте театрального искусства

Центральное театральное училище ликвидировано. На базе этого училища создан Государственный институт театрального искусства им. Луначарского с тремя факультетами: директорским, режиссерским и актерским.

В связи с реорганизацией института значительно перерабатываются и учебные планы. Институт готовит директоров и художественных руководителей театров. Режиссерский факультет — режиссеров драмы и оперы, актерский—актеров драмы и музыкальной драмы. Курс обучения на всех факультетах за исключением директорского четырехлетний и пятый год—дипломная работа.

В Институте театрального искусства будет всего обучаться 476 человек.

На директорский факультет института будут приняты студенты бывшего техвуза и руководящие работники театров, имеющих трехлетний практический стаж работы. На режиссерский факультет принято 50 студентов, на актерский—20 человек и в национальные мастерские—60 человек.

При институте сохранены национальные мастерские: якутская, казахская, кара-калпакская, киргизская и кабардинская. Народный артист республики **Л. Леонидов** будет деканом актерского факультета, **Г. Сахновский** возглавит кафедру режиссерского и актерского мастерства, **П. Новицкий**—кафедру театроведения, проф. **Добрынин** — кафедру литературы, тов. **Хлебцевой** назначен деканом директорского факультета, **М. Корнев** — деканом режиссерского факультета. В качестве преподавателей приглашены тт. **Судаков, Захава, Шухин, Станицын, Кворин, Охлопков, Орлов** и др.

1 сентября должны начаться приемные испытания. Сейчас заканчивается несколько затянувшийся капитальный ремонт.

Если в ближайшие дни ремонт не будет ускорен, институт к началу учебного года останется без лабораторий и кабинетов.

Второй набор в Киноакадемию

С 1 сентября начинается второй набор на режиссерский факультет Киноакадемии.

В течение двух лет теоретической учебы слушатели Киноакадемии прослушают цикл общеобразовательных и искусствоведческих дисциплин: историю философии и драмат, теорию искусства, историю пространственных искусств, психологию, драматургию и также цикл специальных дисциплин: теорию и практику режиссуры, киносценарную, теорию операторского искусства, монтаж и технологию фильма, организацию производства, выразительное движение, работу с актером. На четвертом семестре каждым слушателем должен быть заснят короткометражный (300—350 метров) фильм по оригинальному сценарию.

Учебники для теавузов

Гослитиздат и Управление театрами Наркомпроса выпускают из печати учебники для театральных школ: **Сережников** — «Музыкальная грамота», **Всеволодский-Гернгросс** — «История русского театра» (до XX века), «Хрестоматия по истории русского театра до XX века», **Мокульский** — «История западного театра до XVIII века» **Львов, Аппарс** и **Максимов** — «Хрестоматия по мастерству актера», **Раугон** — «Грим», **Шервинский** — «Художественная речь в исполнении стихов и прозы». Кроме того выходят из печати книги: «Ритмическое воспитание» **Збруевой** и «Гимнастика» **Иванова** и **Шишмаревой**.

Музгиз выпускает «Историю музыки» **Чемодакова**.

Театральное училище им. Вс. Мейерхольда

Государственное театральное училище им. Вс. Мейерхольда в 1935—36 учебном году становится показательным. Учебные программы коренным образом меняются. Так, по циклу движения основное внимание будет обращено на воспитание в студенте чувства музыки (ритмичности), по художественному слову — на музыкальное чтение стиха. За счет некоторого сокращения курса истории западно-европейского театра вводится изучение китайского и японского театров.

Педагогическими кадрами училище вполне обеспечено. В числе преподавателей **Вс. Мейерхольд, З. Райх, В. Бебутов, В. Вольпенштейн, Сенкин-Сано** (история китайского и японского театров), а также педагоги **Сарычева, Игнатов, Григорьев** и др. лекторско-преподавательские силы столицы.

Производственная практика будет производиться в театре Мейерхольда.

В прошлые годы школа была стеснена недостатком учебных помещений. С осени 1935 г. училищу предоставляется помещение латышского клуба на углу Б. Дмитровки и Страстного бульвара.

10 августа закончен прием заявлений от желающих поступить в театральную школу им. Мейерхольда. Уже поступило свыше 2.000 заявлений из всех уголков Союза. К приемным испытаниям допущено около 1000 человек.

Народный артист Вс. Мейерхольд, на-дни принимающий в Москву, будет лично руководить приемными испытаниями. В театральное училище будет принято около 30 студентов на актерское отделение. Занятия начнутся 1 сентября. Руководить театральной школой будет Вс. Мейерхольд.

Училище Госета

Учебные программы **еврейского театрального училища** отличаются особой многопредметностью: ряд дисциплин, как например, русская литература, еврейская литература, художественное чтение и постановка голоса, повторяются дважды на русском и еврейском языках. Сейчас идет детальная проработка программ, и нужно надеяться, что многопредметность будет устранена за счет ряда параллельных курсов.

Педагогическими силами училище обеспечено. В составе преподавателей: **Михоэлс, Ротбаум, Шидло**; режиссеры: **Лойтер** и **Азарх. С. Бирман** будет работать с IV курсом. Еврейская дикция являлась до сих пор наиболее уязвимым местом программы — по этой важнейшей для училища дисциплине не было преподавателя. В наступающем учебном году, засл. арт. республики Ротбаум и специально подготовленные его ассистенты будут вести этот предмет на всех четырех курсах. Производственную практику студенты будут проходить в Госете.

Сейчас в училище начался прием на 1 курс. Будет принято 25—30 человек: конкурсные испытания проводятся не только в Москве, но и в провинции, в местах гастролей Госета. В Ленинграде и Киеве из нескольких сот желающих отобрано 15 человек.

Помещение и общежитие к началу учебного года — 1 сентября — будут готовы.

Техникум Гнесиных

Весной 1935 года Гос. музыкальный техникум им. Гнесиных выпустил 13 пианистов, 6 оркестрантов, 1 композитора и 7 руководителей музыкального радиовещания. Кроме того, осенью будет дополнительный выпуск 5 пианистов и 6 певцов. Вокалисты останутся в театре Станиславского, часть оркестрантов будет принята в оркестр Большого театра. Руководители музыкального радиовещания направлены в Радиоцентр, пианисты же будут продолжать учебу в консерватории.

Дипломной работой вокалистов и оркестрантов занята постановка оперы Делиба «Король сказал». Она будет показана осенью. Сейчас техникум производит прием на все отделения кроме радиовещания.

Квалифицированными педагогами техникум обеспечен. Кроме Гнесиных здесь работают виднейшие музыкальные деятели Москвы.

Ремонт помещения и общежития уже закончен. Отремонтированы и приобретены рояли. Учебные программы составлены. К началу учебного года — 1 сентября — техникум готов.

В Высшем гос. институте кинематографии

Закончился прием на **операторский факультет Высшего государственного института кинематографии.** На 50 вакантных мест было подано свыше 500 заявлений. К испытаниям допущено 250 кандидатов. Принято 47 человек: 18 — по специальности художественного фильма, 15 — по кинотехнике и 14 — по учебному кино. Кроме того намечено 10 кандидатов, которые допущены к занятиям на первом семестре в качестве вольнослушателей.

Мастера народного танца

ВЕЧЕР В ЗЕЛЕНОМ ТЕАТРЕ

...Они все вместе выходят перед родной и близкой им двадцатитысячной аудиторией Зеленого театра — так же весело, бодро и непринужденно, как недавно выходили на большую сцену незнакомого им лондонского Альберт-Холла, достойно представляя там народное танцовальное искусство Советской страны. 26 подпредов многообразного творчества наших народов отчитывались перед трудящимися красной столицы в своих успехах на фестивале, где они распространяли славу советского искусства своими яркими и живыми, полными очарования, молодости и свежести, выступлениями, заслужившими общее признание и высокую оценку.

В красочной гамме разноцветных костюмов и бутафории, оригинально сочетающихся во всевозможных комбинациях движений, заключено огромное богатство приемов, форм и традиций.

Как далеки в своих выступлениях от дешевой модернизации старых «нейманских» лубков и сусальной эстрадной позолоты гомоцевских номеров делегаты московской самодеятельности **Максимов, Полежаев** и **Борисов**, живо исполняющие русский танец под звонкую переливчатую гармонь **Гонякова**. Они выходят в простых белых рубашках, подпоясанных поясками с кистями, и в синих штанах. Четверо парней и шестеро девушек, рабочих и работниц московских предприятий, делятся на группы, сходятся и расходятся, затем вертятся в дружном хороводе. В круг входит **Артамонова**, выступающая в русской пляске, за ней выпускают пару из Центрального парка культуры и отдыха — **Злобина** и **Кудельскую**. С подлинным увлечением, горячо и задорно, быстро перебирая ногами и переступая с носка на пятку, пляшет **Гуннева**. Смело отчеканивает переменную дробь чечетки бравый «моряк» завода им. Сталина **Шваринов**, окрашивающий свою роль неподдельным юмором. Привлекают скромные одежды, исключительно удачно подобранные в цветах, хотя тут вдруг рождается и некоторое недоумение: почему такое смешение стилей, если женщины — в старинных сарафанах и повелниках, а мужчины — в модных галстуках!

На сцену выплывает грациознейшая **Тамара Ханум**, выступающая с редкой пластичностью и с какой-то неуловимой, привлекательной одухотворенностью. Благородные позы, величаво-сдержанные жесты, мягкие, плавные движения рук и головы непрерывно сплетаются в тонких кружевных узорах изящной восточной росписи. Четкими, выверенными жестами и движениями Тамара Ханум блестяще иллюстрирует процесс изготовления шелковых тканей. Искусно работают пальцы танцовщицы, как бы собирающие червей, сматывающие невидимые шелковые нити, быстро передвигающиеся вдоль шелкопрядильной машины. Легким облачком стелется в воздухе тонкий платок, на фоне которого чрезвычайно выразительна гибкая и предельно сдержанная фигура танцовщицы, как будто сошедшая с декоративных фресок.

В умелых и ловких руках старого **Уста-Алима** бубен изменяет своей обычной вспомогательной функции «ритмического регулятора» танца, сухо отбивающего такт, и превращается в самостоятельный солирующий инструмент. Алим дарит принципиому «аккомпаниатору» новую жизнь. Достигая большого искусства в смене темпов и ритмических интервалов, он извлекает из своего бубна звуки волнующей музыкальной мелодии.

Древний «хорумы» увлекают зрителей четкостью, выразительным своеобразием и ритмической завершенностью формы. Условно-аллегорические построения сюжетного «Танца воинов» становится понятными благодаря острой рельефности композиции, благодаря осмысленной мимике и жестикуляции. Затем статные и легкие танцоры зажигательной удалью, бешено, а иногда просто неистово мчатся по кругу, притопывая каблуками, или же горделиво прохаживаются, мягко скользя на пальцах. Темпераментно-огневая «Горская лезгинка» захватывает своим романтическим порывом. Грузины (**Чочишвили, Чихладзе, Сукишвили, Ноннеа, Хатагуров**) танцуют, соблюдая этнографическую достоверность, без дешевого трюкачества и эффектной «игры с кинжалами», столь излюбленными многочисленными эстрадными «кавказами».

Их сменяют не менее подвижные, динамично-формужные украинцы (**Лерхе, Сиенович, Федотова, Белов, Иващенко, Соболь, Жмарев**). Они стремительно взлетают вверх, хлопая себя по подошвам, лихо проплясывается вприсядку. Великолепно тренированные, они чисто крутят всевозможные туры и пируеты, вертятся «волчком», руками и ногами образуют «ножницы», «мельницы» и другие, более замысловатые фигуры. Иногда молодцеватые «кавалеры» смиряют свой пыл, и их танец с нарядными подружками становится более лиричен. Такой бурно захватывающий и так хорошо знакомый «Гопак».

Большинство этих танцев мы видели очень много раз. Но когда выступала группа представителей искусства хореографии национальностей Союза, какое-то особенное чувство гордости переполняло наше сердце. Это могучее чувство пролетарского интернационализма, крепко объединяющее все выступления группы в Лондоне и органически свойственное нашему искусству. Но эта гордость не только за тех, кто заставил мир оценить эти замечательные народные танцы, но это прежде всего гордость за страну неистерпаемых творческих возможностей и ее искусство, в рядах которого работают еще сотни и тысячи таких же профессиональных и непрофессиональных артистов, талантливо превращающих фольклор в достояние новой художественной культуры.

В. П—В.

Группа советских участников Международного фестиваля на вечере в театре Революции; в центре руководитель делегации Я. О. Боярский

АНРИ БАРБЮС

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДА

Современные театры Запада уже давно переживают острый идейный и художественный кризис. Старые формы искусства до сих пор почти не изменились. Если и были некоторые попытки новаторства в декоративном искусстве, то и они оказались безуспешными.

В Париже известный режиссер Жак Копо и режиссеры Дюлс и Жуве осуществили ряд любопытных экспериментов, представляющих некоторый художественный интерес. Но эти попытки обновить художественное оформление спектакля и характер игры актеров не имели большого социального смысла и не получили должного развития.

Пьесы, идущие на сцене французского театра, очень банальны, идиотски по своему художественному уровню и высчитаны на вкусы светской публики. Они ничего не дают для понимания жизни. Это пьесы адюльтерного характера, главным образом трактующие сексуальные проблемы.

Есть в Париже талантливые драматурги, как, например, Анри Дювернуа, но и он пишет пьесы легкого жанра, не имеющие общественного значения. Среди французских драматургов, конечно, наиболее крупный и талантливый Шарль Вильдрак, приехавший сейчас в Москву. Его произведения чрезвычайно просты, человечны и увлекательны. Во Франции нет еще значительных пьес, затрагивающих большие социальные темы. В Париже имеется ассоциация революционных артистов, при которой организована театральная секция. Участники этой ассоциации рассматривают театр как средство революционной борьбы и убеждения. Во французской провинции Бобиньи работают коллективы «Синих рубах» (типа «Синей блузы»), которые выступают с инсценировками во время уличных демонстраций. Кроме того, во время народных празднеств иногда ставятся отдельные революционные пьесы. У массового французского зрителя пользуется успехом несомненно хорошая пьеса, написанная Вайяном Кутюрье и Леоном Муссинак «Пьер Жуйе» об участниках революции 1848 года и пьеса Вайян Кутюрье о Парижской коммуне.

Директора французских театров пытаются бороться с кризисом. Вопреки большого упадка сборов и значительных налогов на театральные зрелища, владельцы театров организовали своеобразную забастовку. В результате им удалось добиться от правительства некоторого снижения налогов. Но это — не выход из тупика.

Французское кино является серьезным конкурентом театра. Кинопредприятия рентабельнее и обходятся значительно дешевле, чем содержание театрального дела. Публику привлекают в кино американские «боевики», которые представляют известный интерес. Качество же французских фильмов не выше театральных постановок.

Конечно, французские фильмы тенденциозны. Есть целая серия хроникальных и документальных картин о колониях и военных парадах. В кинотеатрах показывается и заграничная хроника, но подбирается она также в интересах государственной пропаганды.

14 июля в Париже было две манифестации: небольшая фашистская и огромная массовая антивоенная демонстрация единого народного фронта. Любопытно, что в кинотеатрах показали только хронику фашистской манифестации и совсем не сочли нужным демонстрировать фильм, изображающий демонстрацию трудящихся масс Парижа.

Теперь о французских художниках. Франция является родиной новой живописи. В Париже родились лучшие традиции современного изобразительного искусства. Но каково состояние этого искусства сейчас? В массе своей художники влачат жалкое существование, находятся в тяжелом материальном положении. В искусстве установился своеобразный натуральный обмен. Многие художники вынуждены отдавать свои картины за хлеб и картофель. Нередко на улицах Парижа можно наблюдать такую торговлю.

Торговли картинами столь прежде-том безраздельной спекуляции. Например, картины художников Ренуара и Сезанна недавно стоили очень дешево. Вдруг цены на них невероятно повысились. Оказалось, что спекулянты скупили все эти картины и потом выпустили их на рынок по весьма высокой цене. Коллекционеры картин насчитываются сейчас буквально единицами.

Во Франции имеется небольшая группа популярных художников. Это художники Ван-Донген, Ломерк и др. Еще недавно Ван-Донген создавал значительные произведения. Сейчас он занимается дешевой стряпней, удовлетворяющей вкусы буржуазной публики.

Поль Синьяк является одним из крупнейших мастеров современной французской живописи. Но его творчество относится к уже отжившей школе французского изобразительного искусства.

Среди французских художников до сих пор большое влияние сохраняют такие мастера, как Матисс. Но в работах эпигонов былое искусство этого мастера превращено в никчемное штукарство.

В архитектуре дела тоже не блестящи. Правда, во Франции имеются крупные мастера архитектуры — Корбюзье, Люрса и др., которые дали импульс новой архитектуре. Но современный облик французских городов не отвечает духу передовой архитектурной мысли. Архитекторы выполняют только правительственные заказы, в которых нет места творческой фантазии художника.

Таково в общих словах положение современного французского искусства.

Я сейчас работаю над сценарием для советского фильма. Это будет фильм, продолжающий начатую режиссером Дзигой Вертовым тему «Три песни о Ленине». Я хочу показать гигантские достижения социалистического строительства. Мною уже сделан первый набросок сценария, сейчас я собираю и обрабатываю материал, который ляжет в основу этого произведения.

КРАСНАЯ АРМИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Огромные массы зрителей просмотрели замечательную выставку «15 лет РККА», показавшую в художественных произведениях советских живописцев историю доблестной Красной армии, ее бит и учебу. На выставке имелся ряд выдающихся произведений, получивших исключительную популярность во всей стране. Таковы «Доклад тов. Сталина на XVI с'езде партии» **А. Герасимова**, «Допрос коммунистов» **Б. Иогансона**, «Клятва партизан» **С. Герасимова**, «Ленин у прямого провода» **И. Грабаря**, работы **Кукрыниксов, Соврога, Рижского, Машкова, Богородского** и др.

Издательство московского Союза советских художников показало на дисках в Центральном доме Красной армии выставку-многотиражку «Красная армия в искусстве». На особых щитах в определенной тематической последовательности расположены цветные репродукции с лучших художественных произведений, посвященных Красной армии. Тематика выставки охватывает все основные этапы истории Красной армии от начала гражданской войны до сегодняшнего дня.

Выставка показывает около 250 произведений в прекрасно исполненных цветных репродукциях. Она может быть развернута в любом рабочем клубе, красном уголке, воинской части, совхозе и колхозе.

Выставка изготовлена в количестве 2000 экземпляров. Повторные тиражи последовательно последуют за этим первым, количественно скромным выпуском.

За рубежом

ИНФЛЯЦИЯ ПРЕМЬЕР

Подводя итоги минувшему театральному сезону, германская фашистская печать отмечает своеобразную инфляцию премьер. За 4 месяца было поставлено 69 новых пьес. Все эти пьесы — лишенные всякой ценности фашистские лубки, постановка которых может быть об'яснена лишь стремлением фашизма использовать театр в агитационных целях.

Однако уровень фашистской драматургии настолько низок, что даже сами фашистская печать вынуждена забить тревогу. «Никому не воображается, — пишет «Германский репертуар», — писать пьесы, а равно считать себя писателем. Но должны же хорошо функционировать инстанции, на которых возложена задача решать, какие пьесы допускать к постановке. Между тем здесь неуверенность. Предпочитают давать почти сырье, любое отвечающее новым требованиям, чем ставить хорошие старые пьесы. Уже сейчас создалось такое положение, что автор может рассчитывать только на премьеру. Пьеса, даже если она признается хорошей, идет повторно лишь в виде исключения».

Театральная критика находится на одном уровне с фашистской драматургией. «Она — отмечает штутгартский журнал «Литературу» — необычайно низка... Хвалебные рецензии пишутся теперь значительно чаще, чем раньше... Неполноценные произведения находят во время премьер неоправданно хорошую критику».

ОСКАР УАЙЛЬД В ОПЕРЕ

В новом театральном сезоне в Берлинской опере пойдет премьера по «Портрету Дориана Грея» Оскара Уайльда. Как отмечает лондонский «Обсервер», не столько примечательна сама опера, сколько ее автор Флит Отегер. Флит Отегер, проживая много лет в Берлине в качестве корреспондента херстовской прессы, наряду с выполнением своих журналистских обязанностей учился в берлинской консерватории, и ныне подвизается в качестве композитора.

ЭКОНОМИЯ ЗА СЧЕТ АКТЕРОВ

В связи с кампанией за экономию, проводимой венгерским правительством, актерам старейшего в Будапеште Национального театра зарплата снижена на 20 — 25 проц. 13 актеров уволено, 18 сами оставили театр накануне закрытия сезона.

В знак протеста против этих мероприятий правительства директор театра Войнович (известный также как драматург) ушел со своего поста. Предстоит снижение гонораров на половину и артистам оперы.

Живое отношение к образу

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Игра Щепкина в его эпоху считалась верхом реализма. Но уже В. Давыдов со слов И. В. Самарина указывает в своих воспоминаниях, что «у Щепкина было много условности в приемах, унаследованных от старого театра».

Сверстника Дмитревского приветствовали его как актера, игравшего на сцене с хорошей простотой и близостью к природе — как говорили тогда, но позднейшие свидетели его игры считали Дмитревского актером вычурным, холодным, злоупотреблявшим театральными эффектами.

Игра почти каждого крупного актера, о котором сохранились письменные характеристики, определяется всегда как предел естественности. Естественной и правдивой считается игра Лекена, Тальма, Росси, Кокелена, Ермоловой, Комиссаржевской и других актеров, как будто резко отличных друг от друга по манере игры.

Происходит это в значительной мере потому, что каждая эпоха, каждый общественный класс имеют свое понятие естественности и простоты.

Вполне возможно, что для придворного времени Людовика XV Клерон была почти бытовой актрисой. Она играла на сцене графинь и маркиз со всеми условностями их светских манер и бытового этикета. Клерон даже исповедывала одно из крайних правил позднейшего натурализма в театре, а именно: она в жизни себя держала, как героини, так как, по ее убеждению, для того, чтобы верно передавать на сцене образы играемых персонажей, нужно и в домашнем быту сохранять их привычки, манеры и весь внешний облик.

Актер тесно связан со своим временем, со своей общественной средой, которая воспитала его. Эпоха в изобилии наделяет актера чертами временными, быстро проходящими, вплоть до покроя платья, модной прически, всего внешнего стиля, свойственного тому или иному периоду общественной жизни. Это — живые знаки эпохи, которые только ей и присущи и составляют ее неповторимый колорит. Эти черты с течением времени выветриваются из быта, и на актере остаются как печать старомодной условности.

Что называлось реалистическим стилем актерской игры?

Естественность, простота, искренность — те определения, которые часто приходиться читать и слышать по отношению к тому или иному актеру — далеко не всегда являются синонимами реализма.

Мочалов умел захватывать зрителя, убеждать его в правдивости и естественности чувств, которые он изображал на сцене. Но в его игре, понятному, был очень силен романтический колорит.

В. Ф. Комиссаржевская умела вызывать подлинное волнение зрительного зала. Она была одной из тех актрис, которые на какой-то момент становится знамением времени, настолько ее искреннее и взволнованное искусство приковывало к себе внимание современников.

Но едва ли ее можно назвать выразительницей реализма в актерском искусстве. В ее игре была та «инобытность», которую отмечали почти все высказывавшиеся о Комиссаржевской и которая сделала для нее очень легким переход в условный стиль игры в мейерхольдовских постановках. Один из рецензентов так описывал ее игру: «...Иногда едва уловимая интонация раскрывала слушателю целый уголок внутреннего мира. Артистка все время точно балансировала на границе реального и нереального; казалось, еще момент, и она действительно «обратится в какую-то неземную, бесплотную грезу...»

И это было за два года до ее встречи с В. Э. Мейерхольдом, до ее увлечения условным театром. В ту пору Комиссаржевская еще выходила на сцену в кисейных платьях ливарки, в белом переднике Клерхен, играя трогательных мещаночек и подлежих мечтательниц.

Конечно, искусство актера в очень редких случаях теряет всякую видимость жизненного правдоподобия. Тело актера, его голос мешают ему окончательно оторваться от реальной почвы. Перед зрителем всегда, даже при условном приеме, двигается, говорит и действует живой человек.

Но в пределах этого правдоподобия, в границах такой реалистичности мы встречаем очень резкие колебания в ту или иную сторону.

*

Реализм в актерском искусстве рождается и утверждается тогда, когда актер осознает и устанавливает положительную связь между своим творчеством и материалом действительности, когда жизнь ставится им под свое пристальное наблюдение и изучение в возможно более разнообразных ее проявлениях. Реализм в актерском искусстве складывается тогда, когда актер в своем творчестве не бессознательно отражает какой-нибудь угол жизни, служа своего рода механическим зеркалом для ее внешнего облика, но и активно познает, внимательно рассматривая ее явления и воспроизводя их в новом виде в своем искусстве, углубляя понимание действительности.

Поэтому и Клерон, и Мочалов, и Комиссаржевская не являлись представителями реализма в актерском искусстве, хотя зачастую образы, ими создаваемые, были полны жизненности и жизненной страстности.

При всех своих колебаниях от бытового репертуара к кукольным драмам Метерлинка, Комиссаржевская, конечно, была в театре представительницей импрессионистического искусства. Главная притягательность ее творчества определялась не реалистической остротой образов, а музыкальной мелодией, которая звучала одной и той же лирической песней за текстом исполненных ролей.

И у Мочалова его творческий мир был ограничен узкими рамками его индивидуального темперамента. Для Мочалова типична романтическая односторонность и одержимость творчества. Лирические страстные самоизлияния, но не познание жизни, мира людей.

Клерон же в своем творчестве отражала тот быт, который уже перестал быть жизнью и превратился в театральную декорацию. Светский быт Франции XVIII в. был настолько удален от подлинной действительности, что актерское искусство, выросшее на его основе, как бы оно точно его ни отображало, конечно, не может быть названо реалистическим.

Реализм в актерском искусстве предполагает необходимость разностороннего изучения жизни и умения актера обобщать материал своих наблюдений в об'ективированные, отмеченные характерностью образы.

Заповеди реализма в актерском искусстве впервые сформулировал отчетливо и полно Щепкиным. Щепкин требовал от актера, чтобы он черпал материал для творчества непосредственно из жизни, из ее быта и не искажал его старыми штампованными приемами и условностями.

«Старайся быть в обществе, сколько позволит время, — пишет Щепкин, — изучай человека в мысле, не оставляй ни одного анекдота без внимания... Эта живая книга заменит тебе все теории, которых, к несчастью, в нашем искусстве до сих пор нет»

Как настоящий художник-реалист Щепкин советует актеру наблюдать и знать людей различных социальных категорий: «...нематривайся во все слои общества... и это даст тебе возможность при игре каждому обществу отдать свое...» Он предлагает актеру не пренебрегать «отделкой сценических положений» и разных мелочей, подмеченных в жизни, но в то же время предостерегает от увлечения бытовыми деталями: «Помни, чтобы это было вспомогательными средствами, а не главным предметом».

Именно этот путь сознательного и последовательного изучения жизни путь постоянного накапливания свежего материала наблюдений, осмысливание живых образов и является путем реализма в актерском искусстве, при всех возможных вариантах художественной манеры и индивидуального стиля.

Как только иссякает запас жизненных наблюдений актера, как только обрывается его связь с меняющейся и развивающейся жизнью, так тускнеет его искусство. Оно становится бледным, теряет живую кровь, перестает быть верным жизни. В нем проступает фальшь и условная вычурность театрального приема.

Именно здесь разгадка того факта, что игра Щепкина в глазах позднейших поколений оставила на себе печать старомодной условности и эффектированной театральности. Щепкин, как известно, не умел играть героев Островского. Для него они были непонятными, чужими людьми. Он проглядел их рождение в жизни. И блестящий уверенный мастер, когда-то владевший в совершенстве точным реалистическим письмом, превращается в отжившего старомодного лицедея, пытающегося приблизительными чисто театральными средствами дать на сцене представление о настоящих живых людях.

Те же заповеди реализма осуществлял в своей работе и Сальвини. «Я постиг необходимость изучать не одни только книги, — пишет он, — но людей и предметы, пороки и добродетели, любовь и ненависть, смирение и надменность... словом все хорошее и дурное страсти, коренящиеся в человеческой природе». Но этого мало. Сальвини считает необходимым учитывать национальные черты в характере действующих лиц, принимает во внимание своеобразные обычаи, привычки и воспитание этих людей.

Тем же путем добивался реалистической остроты создаваемых образов замечательный мастер русского театра В. Давыдов. Он устанавливал для актера необходимость психического наблюдения жизни, ставшего почти механической привычкой: «Актер должен постоянно наблюдать и, как губка, впитывать». Эти наблюдения — своего рода заготовки, которые остаются в сознании, словно в хранилище, «...актерские наблюдения внезапно заявляют о себе, когда придется создавать тот или другой тип или характер».

Подобно Щепкину, Давыдов все время старался расширить круг своих наблюдений, найти и освоить для своего творчества образы различных социальных слоев.

Но, пожалуй, ни у кого этот путь к реалистическому искусству актера не был выражен с такой силой и остротой, как у К. Станиславского. В мучительных поисках своего языка, своих красок он долго шел от одних образов к другим, копируя по очереди то одного то другого крупного мастера, заимствуя у них эффектные позы, движение, интонации. Он быстро менял своих «учителей», разочаровываясь в результатах этой беспощадной погони за неуловимым мастерством, за ускользающим искусством. Оно ему не давалось в руки.

Подлинное искусство, настоящее творчество пришли к артисту только тогда, когда, по его словам, он «начал, по завету Щепкина, брать образцы на жизни и оттуда старался перенести их на сцену. А раньше, в погоне за приемами актерской игры для разной роли, я лишь зарывался в запыленные архивы старых обветшавших традиций и штампов...» А ведь там в душных архивах актерской привычки и штампа большинство актеров ищет возбудителей для своего творчества».

Роль Григория в «Чайке» не удалась Станиславскому. Свою неудачу в этой роли сам Станиславский об'яснил тем, что он мало знал людей типа Григория: «Я вовсе не был знаком с литературным миром, не имел никакого представления о жизни, быте, типах этого мира. И поэтому Григории представлялся мне совсем не таким, каким писал его Чехов.

Это интересное признание, сделанное мимоходом, лучше самых точных теоретических формулировок определяют путь создания образа у актера реалистической школы.

*

Для нас сейчас всем ограниченный характер этой реалистической школы, как она сложилась еще в дореволюционном театре. На ней лежит печать тех социальных условий, в которых она создавалась и в которых росли сами актеры. Этот реализм отмечен чертами нейтрального об'ективизма: художник здесь трактуется как незаинтересованный наблюдатель, впитывающий в себя впечатления, словно губка, и чуть ли не механически их воспроизводящий в искусстве. Тот же об'ективистский подход к жизни сказался и в известной формуле Станиславского: «Когда будешь играть доброго, ищи, что он злой, а в злом ищи, где он добрый». Здесь неполное одностороннее знание жизни маскируется беспристрастием естествоиспытателя.

Но при всей ограниченности этой реалистической программы, сложившейся в прошлом театре, она имеет и сейчас огромное практическое значение. Традиции этой реалистической школы для нас наиболее близки из всего многообразного наследия в области актерского мастерства. И они еще сохраняют свой боевой характер, потому что до сих пор зачастую мастерство актера понимается у нас отвлеченно, в его часто формальном театральном значении. До сих пор поиски специфической театральности, сценического приема самого по себе часто подменяли у актера живое отношение к образу.

Б. АЛПЕРС.

Стройные колонны физкультурников снова заполнили Красную площадь. Под звуки оркестров с песнями молодости, радости и красоты 120 тысяч физкультурников Москвы демонстрируют свою силу, свою ловкость, свое мужество и свою преданность родине. Лучшие люди нашей страны, руководители партии и правительства во главе с тем, чье имя наполняет восторгом сердца миллионов, во главе с великим Сталиным, с трибуны Ленинского мавзолея приветствуют счастливую юность, бурными потоками льющуюся с экрана. Этот прекрасный фильм посвящен самому юному, самому счастливому и самому смелому отряду человечества — советской молодежи. Фильм называется «Счастливая юность». На днях делегаты VII конгресса Коминтерна с огромным воодушевлением и интересом встретили этот фильм. Сейчас фильм вышел на экраны страны. На нашем фото кадр из «Счастливой юности».

ТРИБУНА

НА СЦЕНЕ—АКТЕР

ПИСЬМО ИЗ ЛЕНИНГРАДА

Вопрос о воспитании актерских кадров, о заботливом отношении руководителей театральных предприятий к «большим» и «малым» работникам театра не пользуется вниманием нашей художественной общественности. А между тем положение с кадрами театральных работников — далеко от благополучия.

Ленинградское театральное училище является основной базой пополнения актерских кадров Ленинграда и области. Училище возникло в 1918 г. в виде курсов сценического мастерства и впоследствии превратилось в школу актерского мастерства, в институт и в техникум сценических искусств и, наконец, стало театральным училищем. Техникум воспитал ряд талантливых молодых мастеров-актеров (например **Симонов, Толубеев, Меркурьев, Екатерининский, Чернасов, Казико, Попицейма**но) и даже целые театральные коллективы, ныне существующие и работающие в том же составе, в каком они заканчивали свою театральную учебу. Таковы театр студии н/р С. Э. Радлова или театр Красной армии под руководством Вивьена. И все же положение театрального училища не может не вызывать опасений.

В прошлом учебном году крайне скверно обстояло дело с производственной практикой. Многие театры приняли на себя обязательство использовать в порядке практики студентов-учащихся. Но хаос, полная методическая и организационная неразбериха значительно снизили эффект этого мероприятия. Практиканты были, как правило, предоставлены самим себе, использовались случайно и часто не по своей квалификации. Им поручали мелкие технические дела, загружали студентов, не считаясь ни с каким учебным планом. Ряд учащихся и совсем не был «пристроен» в театры (в основном режиссерский курс). Отделение работников самодеятельного театра также не позаботилось о практических зачетных работах своих учеников.

Итоги такой производственной практики, как и следовало ожидать, оказались более чем ничтожными. Училище фактически не имеет собственной производственной площадки, но формально такая площадка есть. Училище добросовестно платит за нее арендную плату, но площадка уже давно занята театром н/р Радлова.

Методика воспитания актера в училище все еще недостаточно ясна. Определение творческого профиля того или иного студента, примерного диапазона его ролей в стенах училища почти не проводится.

Понятно, что театр, в котором начинает свою работу молодой актер, должен определять и направлять его дальнейший творческий рост, но это никоим образом не значит, что в процессе учебы этим не следует заниматься. Вот, что рассказал один режиссер, которому пришлось целый сезон работать с молодыми актерами, окончившими училище.

В течение нескольких дней молодой актер задерживал репетиции, так как не мог выполнить режиссерское задание. При этом он заявлял, что он не находит «под'ема», что у него нет творческого «самочувствия» и т. д. Ловко пользуясь подобной терминологией, актер по существу прикрывал ею свою творческую беспомощность.

Другие ученики легко выполняли режиссерские задания, но предварительно обращались к режиссуре с просьбой хотя бы в двух-трех словах рассказать им, как надо работать над ролью. В этом сказывалось отсутствие последовательной, систематической подготовки, отсутствие художественного вкуса и творческого чутья.

Из этих примеров мы видим, что, прививая актеру ряд профессиональных навыков, педагоги-мастера не всегда воспитывают в актере умение подчинить свою игру рамкам данной роли, способность понять эту роль и найти систему работы над ней.

Воспитание в актере умения работать над различными драматургическими жанрами — также один из существенных элементов методики работы с молодыми актерами. А в Ленинградском театральном училище очень часто актера тренируют на однородном материале. Например, студенты мастерской В. Н. Соловьева работали все время только с комедийным материалом.

... Достаточно припомнить биографии выдающихся актеров русского театра, чтобы понять, с каким трудом пробивались они на сцену, какую энергию приходилось им затрачивать, чтобы закрепить себе ту или иную роль. Если эти условия жизни актеров дореволюционного театра сопоставить с жизнью советских актеров, станет ясным, как велики наши успехи в строительстве советского театра.

И все же в деле использования актера на театральном производстве мы имеем еще много очень серьезных недостатков. В наших театрах ряд весьма талантливых актеров ощущает острый недостаток в ролях. И не только в Ленинграде. В газете «Советское искусство» печатались высказывания работников театра под рубрикой «Трибуна актера». Эту рубрику можно с успехом назвать «больным актера». Если на «трибуну актера» поднимутся ленинградцы, то им по многом придется повторить высказывания своих московских товарищей, а быть может рассказать еще более показательные факты.

Но причины такого ненормального положения с некоторыми нашими театрами заключаются прежде всего в почтенном количестве хороших советских пьес, с интересно и остро написанными ролями, стимулирующими помимо всего прочего и технический рост наших актеров. Вторая причина — в руководстве театрами. Наша действительность, наш театр открывают перед художником небывалые перспективы творчества. И тем вреднее отношение отдельных художественных руководителей к актеру только как к материалу для воплощения своих режиссерских замыслов. Такое отношение ограничивает возможности актера, оставляет нераскрытым его дарование и талант, принижает достоинство актера как художника и в итоге тормозит рост советского театра.

Обидно за талантливых актеров нашего театра, когда они используются «не в полную силу». Когда смотришь **Грановскую** в «Дороге цветов» или когда видишь **Корчагину-Александровскую** в «Чужом ребенке», чувство досады охватывает зрителя. Стыдно за театр, который не умеет использовать своих лучших мастеров. Когда видишь артистку **Жихареву** в «Стакане воды», когда улавливаешь сквозь скрипучие кружева большой талант трагической актрисы, становится ясным, что Жихаревой нужна высокая драма, высокая трагедия, что ее место вовсе не в комедийном театре. Вопрос здесь не только в неправильном распределении актеров. Вопрос о стилевых тенденциях наших театров, в характере их репертуарной линии, вопрос в том, что образует в совокупности творческий облик театрального коллектива.

Неправильному использованию актерских кадров мешает подчас и своеобразная «консервация» актеров, вынужденная их бездеятельность. В число таких законсервированных дарований нужно отнести в Ленинградской гоцграмме заслуженных артистов **Вивьена и Вольф-Израэль**, артистов **Вальяно, Есипович, Белорусову** и др.

Ленинградские молодые театры (театр Радлова, театр Вивьена, Новый театр, н/р И. М. Кролля), воспитанные тем или иным крупным режиссером, обычно играют все свои спектакли под руководством одного и того же мастера. В результате у актеров искусственно ограничивается развитие их индивидуальности. Актер становится однообразным. Мы не отрицаем общего руководства и основной режиссерской работы этих мастеров, но мы за разнообразие постановочных методов и разностороннее развитие советского актера.

АН. ЖЕВЕРЖЕЕВ.

Третий театральный фестиваль

С 1 по 10 сентября в Москве состоится Третий московский театральный фестиваль, организуемый «Интуристом» и ВОКС.

Участникам фестиваля будет показано 15 спектаклей московских театров. Фестиваль откроется 1 сентября спектаклем «Садко». 2 сентября днем в Госцентоне будут показаны «Вольные фламандцы», а вечером в Госете «Король Лир». 3 сентября Музыкальный театр им. Немировича-Данченко покажет «Катерину Измайлову» во Дворце культуры Пролетарского района. 4 сентября днем в Театре для детей состоится показ работ театра. Вечером — «Испанский священник» в МХАТ II. 5 сентября днем — «Кармен» в Цыганском театре «Ромэн», вечером — массовое зрелище на Заленом театре ЦПКиО. 6 сентября днем—балет «Три толстяка» в Большом театре, вечером — «Аристократы» в Реалистическом. 7 сентября МХАТ Союза ССР им. Горького покажет «Грозу». 8 сентября днем — показ работ Центрального театра кукол и Театра детской книги им. А. Халатова, а вечером — «Бойды» в Малом театре. 9 сентября — «Египетские ночи» в Камерном театре. Фестиваль заканчивается спектаклем «Егор Булычев» в театре им. Вахтангова.

Ожидается приезд на фестиваль ряда виднейших театральных деятелей Европы, Америки и стран Востока. В частности, «Интуристом» получены сведения о приезде на фестиваль американского импрессарио **Мориса Геста**, молодого драматурга **Клиффорд Одетс**.

Из Англии приезжает участник прошлогоднего фестиваля крупнейший театральный критик **Хендон Картер**, собирающий материалы для книги о советском театре. В качестве представителя Великобританской драматической лиги на фестиваль приедет известная драматическая актриса **Сибилла Трендейн** с мужем, известным актером и режиссером **Люисом Гассон**. Из Чехословакии приезжает большая группа виднейших актеров и режиссеров, среди которых один из руководителей Пражского национального театра, режиссер **Войта Новак, Эмиль Буриан** и др.

Новая драма и проблема классики*

Статья 1

„Классическое наследство — для нас. Классики — для нас».

Некоторые догматики поняли этот лозунг как призыв к классическому реставраторству. Эти люди считают святотатством критически подойти к данному классику, переоценить установившиеся взгляды, приобретшие прочность предрассудка. Для этих догматиков незыблемой остается не только старая форма в искусстве, но и старое содержание искусства. Такой подход к классике является попыткой воссоздать неоклассику, ложную «классику».

«Классическое наследство — для нас. Классики — для нас». Из этого иные сделали тот вывод, что с классиками можно обращаться как угодно. Как хотим «переработаем». Что захотим — вложим в уста художнику прошлого! Люди, очень недавно начисто отрицавшие необходимость учебы у классиков, необходимость использования классического наследства, обходным маневром, вульгаризируют теорию революционного использования прошлого опыта. Произведения искусства, как и все произведения человеческого интеллекта, имеют не только свою конкретную историю и среду, но только **общее** с другими произведениями эпохи, но и свою творческую **индивидуальность**, неповторимость. Великие произведения перекликаются с другими эпохами голосом своих идей, а не только чистотой и красотой формы. Как нельзя целиком изолировать содержание от формы, использовав старые коллизии, старые основы, заложенные в художественном произведении, придав им модернизированную, самоновейшую форму, так нельзя целиком оторвать старую форму от его содержания, удерживая эту форму, слегка подновляя ее, химически подчищая, перелицовывая. В театре и драматургии еще находят себе место такого рода манипуляции, ничего общего не имеющие ни с новой драмой, ни с настоящим пониманием старой драмы. Некоторые недавние принципиальные отрицатели классики стали **вульгарными перелицовщиками классики**. Как всегда бывает в таких случаях, вульгаризаторы ориентируются далеко не на лучшее и становятся эпигонами «классического мещанства».

«Классическое наследство — для нас. Классики —для нас». Но зачем нам залезать в дебри истории, в античность?» — спрашивают некоторые. Разве в **буржуазном** искусстве мало интересного и важного для использования? Что хотят этим сказать? Этим не столько отворачиваются от античности, сколько механически протаскивают лишь один из элементов культуры прошлого, а именно — буржуазный.

Культура эпохи, непосредственно примыкающей к буржуазной революции, — одно дело. «Отстоявшаяся» культура победившей и упрочившейся буржуазии — другое дело. Буржуазная культура эпохи империализма, империалистических войн и пролетарских революций — третье дело. Дарвин — это один полюс буржуазного научного сознания. Обезьяний процесс в Америке и расистские теории немецких фашистов — другой полюс этого буржуазного «научного» сознания.

Классический идеализм философа Гегеля — одно дело. Идеализм Ницше — другое.

Шекспир и Шиллер — это один полюс буржуазной драматургии, английский «истинно немецкий» драматург Гёте — другой. Один означают **расцвет**, другие означают **распад** буржуазной культуры. Приглашающие нас учиться у буржуазной культуры не договаривают у **кого** и **чему** учиться.

Маркс и Ленин, как известно, подробно раз'яснили методологию подхода к буржуазной культуре, великолепно показав разницу между материализмом XVIII века и позитивизмом XIX, между классическим немецким идеализмом и его эпигонами, между классической политической экономией и эпигонской, между классической литературой буржуазии и литературой захиревших эпигонов. Если призыв изучать буржуазное искусство означает изучение буржуазного искусства эпохи под'ема — это отлично. Если призывают изучать современное буржуазное искусство для выяснения процессов распада — отлично. Мало того и из процессов распада можно извлечь некоторые полезные элементы. Но это будет совсем иного рода «обладение наследством». Немало фальшивых камней, вроде драматургии Вернейля, вводится в нашу страну под видом «учебы у Скриба», но и Скриб не бог весть какой драгоценный камень. От Мольера до Скриба — дистанция огромного размера. Искусство интриги — не есть еще умение изображать жизнь во всех ее проявлениях. Нельзя смешивать учебу у классиков с учебой у эпигонов. Классическая пора буржуазного искусства давно канула в лету.

Отказ от античности, как и слепое подражание ей, имели в свое время глубокий исторический смысл. Маркс в «18 брюмера Луи Бонапарта» выяснил, зачем тогда античности нужна буржуазной политике и искусству. Буржуазному драматургу нелегко было возводить на пьедестал буржуазного героя — лавочника и фабриканта. Слишком непрезентабелен был этот герой. Буржуазная драматургия пробовала было восстать против классицизма, против мертвящих канонов французской драмы времен Корнеля и Расина, но детская болезнь «левизны» быстро прошла. Буржуазная драматургия в эпоху своего расцвета прекрасно пропагандировала идеи буржуазной демократии, используя героические фигуры Греции и Рима, а также древнюю форму драмы. «Какое дело мне, мирному подданному монархического государства XVIII века, до афинских и римских происшествий? — спрашивал Бомарше. Могу ли я сильно интересоваться смертью какого-нибудь пелопонесского тирана или принесением в жертву молодой царевны в Авлиде? Все это меня совсем не касается, из всего этого не вытекает для меня никакого значения. И он выводил «среднего человека». Но как мы уже сказали, этот средний «добродетельный» буржуа был слишком негероичной фигурой, чтобы ею можно было увлечь сердца. Из древности извлекаются фигуры новых героев, которых аристократическая сцена по понятным причинам не показывала. Вот-так Бомарше не оказался боевым лозунгом для молодой буржуазной литературы XVIII века. Драматурги буржуазии также использовали «античность, но брали не те стороны, не те факты, которые интересовали аристократию. Республиканский герой Плутарха на французской буржуазной сцене изгнал монархических героев древности. Сорен использовал старую классическую форму трагедии и эпизод из античной истории, чтобы написать новую революционную трагедию «Спартак» (1760 г.). Таких примеров много.

Социалистическая драматургия находится в совершенно иных условиях, чем те, в которых находилась французская буржуазная драматургия XVIII века. Мы отдаем должное прекрасным образцам искусства прошлого. Мы черпаем немало поучительного в поступках исторических деятелей и героев. Но сама наша эпоха настолько героична, наши идеалы и люди — носители этих идеалов — настолько поэтичны, политические деятели настолько высоки, что обрисовка их сама по себе очень сложная задача. Буржуазный драматург XVIII века несознательно прикрывал наготу своих героев в тогу древних. Он героизировал свои пересоженки. В конце концов все восхваляемые добродетели и поступки буржуазного героя укрепляли режим частной собственности, культ индивидуализма.

У нас умение художника выразить значительность и глубину поступков и мыслей современников значительно слабее того, что требуется для настоящей неприкрашенной картины эпохи. Наши герои не нуждаются в тоге древних, но важно отметить, что дела и характер их поступков больше роднят их с лучшими историческими героями древности и с мифическими героями старины, чем все вместе взятые аттрибуты классического буржуазного героя. Освобожденные народы раздувают огонь для «светлого жилища». Тысячи Икаров бесстрашно рвут в поднебесье. Немало Филоктетов, вынесшего от ран, дрались под Перекопом и в иных местах, обнаруживая чудеса героизма. Немало «Одиссеев многоумных» создает наша страна. И все это отмечено не печатью личной выгоды и стремления к собственному благополучию. И все это не для процветания своего очага-дома, но для процветания раболадельческого общества. Благополучие и счастье всех — вот основа **нового** героизма.

Мы предпочитаем ставить на сцене Шекспира и Софокла, чем их копировать, мы предпочитаем найти и извлечь в старой драме зерна подлинного прогресса, чем облачать новые коллизии в старые формы и придавать нашим героям мысли, чувства и одежду старых. Мы предпочитаем выяснение того, что нас идейно роднит с лучшими представителями прошлого, чем обнаружение внешней «похожести» наших людей с древними.

Мы, наконец, способны, как на один класс до нас, полностью и «бескорыстно» понять и наслаждаться многообразием и красотой искусства предыдущих эпох. Ни один класс в мире, ни одно общество не оказались способными к пониманию, сохранению искусства и их дальнейшему развитию, как пролетарская диктатура, как Советская страна.

Плоско-социологические теории, подлаживающиеся под марксизм, не могут об'яснить их того успеха, которым в Стране советов пользуются художественные произведения прошлого, ни того, тем более, что воздается должное великому художнику вне зависимости от его происхождения. Это в «третьей империи» Гитлера Гете — не в почете; это там сжигают книги Гейне и разрушают его памятники. У нас «Фауст» нашел себе многотысячного читателя. Не потому ли, что Фауст олицетворение вечной жажды жизни, знаний, животворящей энергии деятельности, неистребимой человеческой воли, протеста против слепых сил природы?

Псевдосоциологические теории объясняют преимущественно **генезис** художественного произведения, либо отрывают его социальную функцию от генезиса, либо, наконец, интересуются лишь «общечеловеческой» абстрактно-этической ценностью произведения. Так смыкаются теории механистов с теориями культурно-исторической и позитивистской школ.

Нас интересует художественное произведение прошлого и с точки зрения той функции, которую оно несет **сейчас**, и с точки зрения той функции, которую оно носило в прошлом, и с точки зрения **социального** генезиса произведения и его художника, и — что самое главное — с точки зрения тех эстетических достоинств, которые в нем заключены и которые не утратили своего значения доныне.

В области драмы острей всего ставится проблема классики. В драме острее обнаруживаются разные **эстетические принципы**, обнаруживаются сила и слабость разных **творческих методов**. В драме, исполненно которой в конце концов является актом синтетическим, проявляют себя разные искусства или, точнее, разные стороны одного театрального искусства. Театральное представление — это сложный комплекс. Но одно искусство не динамично, так же, как театральное. Вместе с тем, ни одно искусство не реалистично так, как театральное. Причем реалистичность вовсе не выражается наиболее ярко в «обыденности» игры или в реалистичности стиля драмы, в тех **процессах**, столкновениях, жизненных коллизиях, которые показываются со сцены. Но эта многогранность таит в себе большие опасности.

Ни одно искусство так не подвержено эклектичности, как театральное. В разные эпохи по-разному трактуют и представляют известную драму. Это понятно. Но «злая воля», или, точнее, классовая ограниченность, часто невежество или недобросовестность постановщика вносят в представление такие элементы, которые совершенно извращают смысл пьесы, направление, цель, разрушают стройность и единство пьесы, как художественного целого. Такая разрушительная антиэстетическая работа может быть достигнута **несоответствием между стилем постановки и стилем драмы**, между замыслом автора и трактовкой режиссера и, наконец, несоответствием часто «театрального» парика, так часто наблюдаемым «театральным эклектизмом». Непонимание самой действительности часто служит основанием для неправильного подхода к драме и для нестроты, разнобоя и эклектизма в постановке. Наиболее полное слияние идейной глубины и эстетической стороны театрального представления — такой же идеал для режиссера, как идейная и эстетическая цельность для драматурга. Социалистическая эстетика должна ответить и на этот вопрос: как достигнуть полного эстетического единства между идеей социалистической драмы и театральной постановкой. Здесь с особой остротой выступает вопрос о ведущей роли социалистической драматургии.

ИОГАНН АЛЬТМАН

* Из предисловия к книге «Новая драма», выходящей в Гослитиздате.

ИСКАЖЁННЫЕ ШЕДЕВРЫ

Опыт создания массовой картины, предпринятый несколько лет назад Изогизом закончился неудачей. Издательству не удалось сгруппировать достаточно квалифицированный коллектив художников, чтобы создать картину подлинно массового назначения. Дело, представлявшее огромную важность по своему политико-воспитательному значению и по силе своего воздействия на развитие художественного вкуса, заглохло. Но если создание массовой картины, которое по существу сводилось к возрождению или обновлению лубка, представляло некоторые трудности и требовало подчас большой творческой инициативы, то другая форма массовой изобразительной продукции — художественная открытка — имела уже свою традицию, свои навыки, не требовавшие никаких новшеств, никаких новых исканий. Тут достаточно было обратиться к шедеврам наших музеев, чтобы найти для нее богатейший материал; другой инициативы кроме разумного методического его подбора здесь и не требовалось.

Художественные сокровища советских музеев представляют огромную историческую ценность. Многие туристы и иностранные искусствоведы специально приезжают в Москву и Ленинград из далекой Южной Америки или Европы, чтобы ознакомиться с уникальными произведениями Рубенса, Рембрандта в Эрмитаже или с редчайшей коллекцией картин французских художников в Музее западной живописи.

Необычайный рост культуры, захвативший самые отдаленные глухие углы нашей великой страны, породил такую же необычайную тягу к произведениям искусства в широких колхозных и рабочих массах. Посмотрим же, как Изогиз пропагандирует эти шедевры русской живописи и художественные сокровища наших музеев.

Перед нами последний выпуск — двадцать четыре открытки, изданные в 1935 г. по Третьяковской галлерее. Трудно сказать, по какому принципу определялся выбор этих произведений.

Прежде всего в этой серии мы не найдем ни одного произведения современных художников, ни одной вещи, отражающей нашу действительность. Зато среди открыток мы видим «Варфоломеевскую ночь» К. В. Гуна, «Андалузянку» К. Штейбена, «Праздник в Риме» П. Орлова и малоприветливый пейзаж А. Киселева. Ни по своему содержанию, ни по своим художественным качествам, ни по месту, занимаемому художниками, они не заслуживают того, чтобы их распространять по СССР в массовом тираже. Тут же представлена чисто декоративная, надуманная «Северная идиллия» К. Коровина, типично «открыточная» картинка старого времени «Соперницы» Н. Касаткина и др. Воспроизведено и несколько значительных вещей, среди которых известный портрет Пушкина работы Тропинина, который никак не обойдешь, пейзажи Левитана, наименее типичные и характерные для этого художника, работы Брюлова, Репина и т. д. Но как эти вещи поданы, как воспроизведены! Тут все стало чужим, другим: колорит художника, его палитра, его цвет. Смотришь на картину Репина «Не ждали» и думаешь: где же эта игра цвета, где это сочетание красок, насыщенность атмосферы, характерные особенности трактовки живописной поверхности этого мастера? А между тем, на каждой открытке Изогиза величаво красуется имя редактора: Скалабан, Петрейкова. Что же они, собственно редактируют? Неужели только надписи, которые данно, до них уже были отредактированы? В чем же их ответственность, если они не «редактируют» это соответствие колорита, эту эквивалентность цвета, эту тождественность краски с подлинником?

Музей изобразительных искусств выпустил пятьдесят восемь открыток. Тут никак не отличишь одну школу от другой, одну эпоху от другой и даже одного художника от другого. Куда девалась фееричность цвета Клода Лорена, его дышащий зноем и солнцем колорит, куда пропал золотистый цвет Тройона? Как мало здесь стал отличаться Жозеф Вернэ от Зиема и даже от Изабе. Как мало стал на себя похож Теодор Руссо, один из основателей барбизонской школы. В какой мармеладно-конфеточный цвет превратился патетический колорит Милле. А элегичный Коро? С какою грязью смешали его серебристо-нежные туманные тона. А Констебль, на котором учился Делакруа и лучшие пейзажисты XIX века? А маленькие голландские мастера, — разве их отличишь от среднего мастера неменной школы? Куда девалась сочность плодов, жизненность каждого лепестка в цветах, самодовольство и смакование всякой снеди и живности в их аппетитных натюр-мортах? Все окрасилось в бурый жутко-охристый цвет, где пропали все нюансы, все переливы, все соотношения красок, где все стали похожи друг на друга.

Массовая картина Изогиза не удалась, и он решил перенести всю свою издательскую энергию на открытку, прикрывшись именами великих мастеров. Но результаты получились еще более плачевные. Если там можно было об'яснить неудачу издательства недостатком мастерства молодых советских художников, то здесь обнаружилась полная беспечность руководителей Изогиза, недостатки их художественного вкуса, отсутствие всякого внимания к запросам нового культурно выросшего советского потребителя.

Самое последнее достижение Изогиза — это небольшой альбом с двадцатью открытками — репродукциями картин Музея новой западной живописи с предисловием Б. Терновца.

Мы уже упоминали об исключительно ценном художественном значении коллекции картин мастеров французской живописи конца XIX и начала XX в. Музея новой западной живописи. Напомним кстати, что собрание музея включает четырнадцать картин Клода Моне, десять Ренуара, девять Ван-Гога, двадцать две Гогена, двадцать одну Сезанна, сорок Матисса, тридцать восемь Пикассо, семнадцать Марке, двенадцать Боннара, несколько Дега и т. д. Это только приблизительный перечень. С точки зрения качественной значимости отдельных вещей надо сказать, что в музее есть единственная исключительная по своим художественным достоинствам работа Эдуарда Мане «Кабачок». Среди работ Ренуара есть редчайшее по, павильонов по каталогу «Нагая на кушетке», известный портрет мадам Самари, картина «В саду» (Мулен де ля Галет) и т. д. Из работ Сезанна замечательный портрет его жены и знаменитая работа «Марди-Гра», определившая целую эпоху новой французской живописи и легшая в основу всех исканий кубистической живописи. Мы уже не говорим о знаменитых вещах Пикассо, Дега, об очень популярном «Ночном кабачке» Ван-Гога, его портрете доктора Рей, о работах Писсарро, Сислей, Вламинка и т. д.

Весь музей сразу, да в одном небольшом альбоме, дать нельзя было. Это очевидно!

Но как редакторы выбирали для этой сокровищницы замечательных работ образцы французской живописи? По какому принципу, каково было руководящее идеологическое и художественное начало их отбора?

Почему в эту группу ветеранов французской живописи, основоположников целых школ, попал молодой и малоталантливый художник Ив. Алекс. При всей значительности темы его картины «Судебная палата», изображающей уродливые, гротескные рожи защитников буржуазного правосудия, она ни в какой мере не характерна для этого художника, стоящего в стороне от политической борьбы и социальных проблем и довольствующегося обычно бездумными портретами и бессодержательными фигурными композициями.

При крайней ограниченности и скупости размера альбома этот выбор ничем не может быть оправдан.

Так же непонятно воспроизведение единственной вещи музея Мери Кессет «Мать и дитя». Удельный вес этой художницы очень невысок. Место, которое она занимала в импрессионистическом движении, настолько незначительно, что ее можно обойти полным молчанием. Близкая к Манэ, подражательница или ученица Дега, она плелась в хвосте импрессионизма, не создав ни одной значительной оригинальной вещи. Воспроизводимая в альбоме пастель слаба по рисунку, неуверена по форме и никакой поучительной художественной ценности не представляет.

Почему при выборе вещей Дега редакторы остановились на «Скаковых лошадях», когда эта вещь явно находится под влиянием условного эпгровского рисунка, от которого Дега благодаря тонкому ощущению действительности и остроте восприятия реальной формы впоследствии постепенно освободился. В Музее западной живописи шесть или восемь его работ, среди коих «Голубые танцовщицы», «Танцовщицы на репетициях» и т. д., которые более полно характеризуют творчество этого тонкого мастера рисунка. Неужели нельзя было воспроизвести хоть одну из них? Неужели из двадцати картин Сезанна нельзя было выбрать более характерную работу, чем его «Акведук», относящийся к переломному периоду творчества этого большого живописца? Неужели из тридцати восьми Пикассо нельзя было воспроизвести хоть одну его работу вместо трех почти одинаковых Марке? Зачем надо было на два Дерена воспроизвести «Рыбацкие лодки», относящиеся к самому раннему его периоду и к началу загорания «фовизма»? А если это понадобилось для показа истоков этого живописного течения, то почему четыре Матисса и ни одного Вламинка, который тоже является одним из основоположников «фовизма»? Зачем надо было включить в этот альбом «Прогулку заключенных» Ван-Гога, когда документально установлено и давно общеизвестно, что эта вещь больше принадлежит Гюставу Доре, чем Ван-Гогу, который ее в точности скопировал по его гравюре на иллюстрированной книге, посвященной жизни и быту Лондона?

Эти недоуменные «зачем» и «почему» можно было бы продлить без конца и все равно не найти на них никакого ответа.

Но посмотрим, как редакторы альбома справились со своими полиграфическими задачами. Печать в этой серии сделана несколько бережнее, краски подобраны несколько свежей, но как Марке перестал быть похожим на самого себя, как огорел цвет Гогена, как пропала, исчезла многоплановость пейзажа у Сезанна, как мрачна стала палитра Ван-Гога и какой дешевой пестротой заразили работы Матисса!

Небольшой альбом цветных репродукций с картин Музея новой западной живописи не соответствует своему назначению ни по своему полиграфическому выполнению, ни по сделанному в нем отбору картин. Ни советского, ни иностранного потребителя он удовлетворить не может. Напечатанный несколько тщательней, чем открытки Третьяковской галлереи и Музея изобразительных искусств, он в основном остается на одинаковом с ними уровне.

Воспроизведение образцов старой и новой живописи приобретает в наших условиях огромное значение. Рост самодеятельного искусства на местах, развитие самодеятельных школ живописи в наших национальных республиках, под'ем культурных запросов широких пролетарских и колхозных масс придают этому заданию особенную важность и остроту.

Художественная открытка, которая расходится в десятках тысячах экземпляров по всем углам нашего Союза, имеет огромное воспитательное значение. Они призваны учить и обогащать художественную культуру и опыт.

Мы должны знакомиться с художественным наследием прошлого в его доподлинном состоянии, а не в искаженном, уродливом виде.

Если Изогиз понимает всю ответственность, которая лежит на нем за воспитание художественного вкуса и за подготовку новых кадров советских художников, то он должен немедленно изменить методы своей издательской деятельности.

СЕРГЕЙ РОМОВ

Выставка художников Белоруссии

Октябрьская революция превратила экономически и национально угнетенную царскую Белоруссию в мощную, орденоносную индустриально-колхозную страну.

Расцвело и искусство советской Белоруссии. Там живет и работает немало живописцев, скульпторов и графиков, из которых некоторые сложились как мастера еще до революции; значительны и кадры художественной молодежи, преимущественно окончившей Витебский художественный техникум.

На выставке во Всекохудожнике широко представлен старейший, восьмидесятисемилетний художник Пэн, окончивший Академию художеств вместе с И. Репиным, являвшийся учителем большинства белорусских художников. Пэн — это художник старого еврейского местечка, реалистически отображавший жизнь и быт угнетенного еврейского народа. Его типам проникнут острой психологической характеристикой. («Слепая старуха», «Штиватур», «Портной» и др.). Хорош его автопортрет в шляпе. Менее интересен он в своих салонных женских портретах. Замечательно то, что этот художник ушедшего прошлого пытается присмотреться к новой действительности и изобразить людей сегодняшнего дня. Таковы его «Комсомолец-сапожник», «Бирей-колхозник» и т. п. К сожалению, эти попытки не всегда достаточно удачны, но должны все же быть отмечены как явление чрезвычайно отрадное, особенно, если учесть преклонный возраст мастера. Из поколения старых художников следует еще упомянуть Кругера, также одного из питомцев петербургской Академии художеств. Кругер на выставке представлен несколько суховатым портретом «Старый партизан», «Еврейский писатель Менделе Мойхер-Сфорим» и композицией «Ударники социалистических полей».

Вполне заслуженным успехом пользуется Волков, художник, близкий к хорошим традициям АХР. Он окончил Академию художеств в 1919 г. работает и преподает в Белоруссии. В этом мастере реалистического портрета чувствуется хорошая академическая выучка. Интересен его портрет Ленина (масло) и выдающиеся портреты современных писателей и поэтов Белоруссии (Янка Купала, Якуба Колоса, Изы Харик, Куськы Черного). Живописен его «Молотобоец», в котором он прекрасно справился с трудной задачей освещения. Четко и реалистично сделаны его панно и Нестерелом.

Молодой талантливый художник Ахремчик окончил Вхутемас в Москве. В прошлом он отдал дань увлечению формализмом. Теперь он смело берется за большие исторические темы («Вступление Красной армии в Минск в 1920 г.»), разрешая их в реалистическом плане. Его звучная пахромная живопись эмоционально насыщена; в ней чувствуется убеждающий и радостный образ современности. Нечеткость рисунка и внешняя декоративность — вот те недостатки, от которых Ахремчику следует избавиться.

Начинающему одаренному художнику Пашневичу надо еще много и упорно учиться. Его «Партизаны» написаны в широкой декоративной манере. Они взяты образно и смело. Но полотно явно недоработано. Группа партизан, взятая чрезвычайно отлеченно, тонет в зеленом фоне.

Хорошо представлен на выставке Лейтман. Очень свежи его гуаши, изображающие окрестности Витебска. В них проявлены большая чуткость и проникновение в природу. Особенно хороши «Осень» и «Весна». Но значительно слабее Лейтман там, где вводит в пейзаж людей, толпу. («Пионерская олимпиада», «Водная станция» и т. д.).

Красочны и выразительны реалистические пейзажи и натюр-морты Е. Минина. Они красиво и легко написаны акварелью, гуашью, маслом. Также интересны его гравюрные работы, как «Набережная реки Витьбы», «Портрет М. И. Калинина» и др.

Молодой художник Гарнович, ученик Петрова-Водкина, показал интересные фрески «Портрет поэта Янка Купала» и «Портрет писателя Андрея Александровича».

Много хорошего в офортах Мопина, гравюрах Фогта, Эйдельмана и др. Остальные участники выставки—Белиницкий, Хрусталев, Красовский, Дзержиц, Зиногородский, Вигер и др.— каждый в своей манере также демонстрируют повышающийся художественный уровень белорусского искусства.

О белорусской скульптуре судить только по трем авторам, выставленным сейчас в Москве, трудно. Центром скульптуры Белоруссии является Минск. Целый ряд монументальных бюстов для Дома правительства в Минске выполнен скульпторами Нерянным и Агуром. В том же Доме правительства Бембелем и Риттером сделаны сложные с многофигурной композицией большие барельефы. Эти бригады скульпторов об'единяются общностью творческих устремлений.

На выставке можно отметить скульптора Груба, как очень талантливого мастера, прекрасно владеющего техникой обработки дерева. Но нужно сказать, что он еще далеко не преодолен формализм. Его «Раб» — это прекрасно сделанная монументальная фигура человека с напряженной мускулатурой тела. Но что эта фигура выражает, непонятно. Автор называет ее «Тачечник». Но напряжение во всем теле, резко наклоненная голова несколько не соответствуют работе человека, везущего тачку. Тут определенно есть какая-то непродуманность образа, при вполне совершенной форме. «Мучник» Грубо тоже заставляет зрителя задуматься над содержанием произведения. Оно навевает какие-то воспоминания о старых национальных былинах. Судить о Грубе в целом по этим двум скульптурам, конечно, нельзя. Он много и упорно работает. Им сделан прекрасный памятник Дзержинскому (в г. Дзержинске) и памятник Ленину (г. Борисов). Но ему следует указать на необходимость преодолеть формалистические тенденции и перейти к большой идейной насыщенности, к современной советской тематике.

А. М. Бразер — «Народный артист Михоэлс».

Бразер, начавший свою творческую деятельность как рисовальщик и живописец (автопортрет, портрет Пэна и т. д.), теперь упорно работает над скульптурой. Он отличается острой живописной манерой, экспрессией, темпераментом. Его портретные бюсты народного артиста Михоэлса, еврейского поэта Изы Харика и др. хорошо запоминаются, они сделаны смело и реалистично. Бразер испытывает на себе влияние западных мастеров (он учился в Париже), но эти влияния он преодолевает, а не воспринимает механически.

Молодой скульптор Агур—чрезвычайно изумчивый и серьезный мастер. В портретах он ищет всегда определенности образа, типичности, а не довольствуется мимолетностью впечатления. Таковы его портреты тт. Лук'янчика, Рафальского, Голубка.

Ознакомившись с выставкой белорусского искусства, мы можем отметить ряд талантливых полотен и скульптур. Но в этих произведениях еще недостаточно отражено индустриально-колхозное строительство Белоруссии.

Нет никакого сомнения, что на следующей выставке художники будут представлены новыми произведениями, изображающими жизнь и быт советской Белоруссии.

Л. РОЗЕНТАЛЬ

ВСТРЕЧА ДРУЗЕЙ

Впервые за годы революции, художники советской Белоруссии показывают в Москве образцы своего искусства. Во Всекохудожнике развернута выставка белорусских живописцев, скульпторов и графиков.

Красная столица тепло встретила представителей искусства братской республики. 9 августа в помещении выставки состоялась творческая встреча белорусских художников с московской художественной общественностью.

В президиум собрания — тт. Динамов, Червонный, Ставинский, Оршттейн, Пэн и др.

С докладом о творчестве белорусских художников выступил т. О. Бескин.

— При изучении белорусского искусства, — заявил т. Бескин, — необходимо учитывать экономическую и политическую обстановку, в которой оно развивалось. В частности, нужно вспомнить борьбу с контрреволюционной шляхетской и левацкими извращениями, имевшими место в культурном строительстве Белоруссии. Докладчик считает, что художникам Белоруссии следует пред'явить ряд серьезных художественных требований. В первую очередь речь идет о больших сюжетных полотнах, национальных по форме и социалистических по содержанию. Высокоидейных и художественно зрелых вещей на выставке далеко недостаточно.

Художникам Белоруссии следует серьезно работать, над повышением уровня своего мастерства. В ряде произведений, показанных на выставке, можно найти полное игнорирование или небрежность рисунка, нарушение законов перспективы и другие грубые профессиональные ошибки.

Тов. Бескин выделяет группу молодых, способных художников Белиницкого, Суховерхова, Ахремчика и замечательного пейзажиста Лейтмана, показавших свежие, полные сил дарования.

Пейзаж вообще хорошо представлен на выставке. Это, бесспорно, положительный факт. Однако ни в коем случае не следует им ограничиваться. Художники Белоруссии должны показать в своих произведениях новую советскую Белоруссию, во всем многообразии и яркости ее красок, показать превращение отсталой и нищей страны в цветущую и передовую республику Советского союза.

Белорусским художникам в своих дальнейших работах нужно решительно бороться с явлениями формализма и натурализма, элементы которых оценщики в творчестве ряда участвующих на выставке художников.

Исключительно тепло т. Бескин говорит о старейшем художнике Белоруссии т. Пэне, сохранившем в глубокой старости юношескую работоспособность и талант большого мастера. Велики заслуги т. Пэна и в деле воспитания молодых художников.

Выступавшие в прениях московские художники, профессор Чернышов и Г. М. Шегаль приветствовали своих белорусских собратьев по искусству. На эти приветствия весьма самокритически отвечали белорусские художники тт. Агур, Ахремчик и др.

Самокритичность и искренность выступлений белорусских художников свидетельствуют об их огромном желании упорно и настойчиво завоевывать вершины зрелого мастерства. Нет никаких сомнений, что уже на следующей выставке белорусского искусства мы увидим новые, прекрасные работы белорусских художников.

Е. БОРИСОВ

СТАСОВ и БАЛАКИРЕВ

Вышел из печати первый том переписки М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Значение этой чрезвычайно содержательной книги трудно переоценить. В плеяде деятелей русской музыкальной культуры второй половины XIX столетия Балакиреву и Стасову принадлежит бесспорно одно из первых мест. Начало их деятельности относится к середине прошлого века. (Балакирева—к середине 50-х годов, Стасова — несколько раньше), т. е. приблизительно к тому времени, к которому относится и начало их знакомства и начало переписки. Это было время, когда особенно интенсивно в условиях бюрократически абсолютистского и крепостнического режима совершался процесс развития нового буржуазного общества, новых идей, новых художественных направлений. Этот мощный поток захватил и область музыки. Наряду с возникновением различных музыкальных учреждений нового типа — концертных (Русск. муз. о-во), педагогических (консерватории) и просветительных (Бесплатная муз. школа) — именно в это время ставится вопрос о создании русского музыкального искусства, своеобразного по своему содержанию и по средствам выражения, искусства, которое бы стояло на уровне современных наиболее передовых музыкальных явлений Запада. Исходным моментом рождения этой русской музыки считали творчество Глинки и отчасти Даргомыжского (его «Русалка» появилась в 1856 г.). Но то были отдельные гениальные проблески, которые должны были теперь найти продолжение в широком потоке нового русского искусства. В деле мощного развития русского музыкального творчества и Стасову и Балакиреву принадлежит руководящая роль в решающие десятилетия XIX столетия. Стасов горячо и настойчиво пропагандировал свои новые художественные идеи. Балакирев создавал ряд примечательных произведений и в конце 50-х и начале 60-х годов собрал вокруг себя талантливую молодежь, адептов нового направления, которым суждено было стать действительными создателями новой русской музыки (Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин).

И вот первый том переписки, начавшейся вскоре после знакомства Балакирева со Стасовым, дает нам живую, полную непосредственной силы и свежести картину роста, развития их идей, настроений, стремлений, колебаний и сомнений. К моменту начала переписки (1856 г.) Стасов уже сформировавшийся в своих взглядах человек, Балакирев же — еще почти юноша, с яркой и определенно направленной талантливостью.

В этом томе писем прежде всего представляется интересным и характерным идейный размах и круг интеллектуальных интересов Балакирева и Стасова. Круг чтения, по поводу которого обмениваются в своих письмах Балакирев и Стасов, необычайно обширен. Он охватывает и текущую общественно-политическую печать и новинки беллетристики, и литературу по истории, естествознанию, критике. Их взгляды складываются под влиянием самых передовых идеологов буржуазно-демократической общественности. Белинского они изучают с восторженным поклонением, и Балакирев выражает в одном из писем высшее чаяние обоих корреспондентов, высказывая пожелание Стасову стать «Белинским музыкальной критики». Чернышевский и Добролюбов также среди наиболее почитаемых ими писателей... «Колокол», «Полярная звезда» неоднократно упоминаются и обсуждаются в письмах.

Такой широкий кругозор и связь с передовыми идеями своей эпохи явились важнейшими предпосылками выполнения музыкально-исторической задачи, которая связала о именами Балакирева и Стасова.

Важнейшим элементом в создании и развитии русской музыки и Балакирев и Стасов считали изучение и неустанную пропаганду творчества Глинки, в котором они видели первого подлинного русского композитора. Вся переписка проникнута горячим преклонением перед его творчеством, в особенности перед последней его оперой: «Руслан и Людмила». Балакирев исполняет в симфонических концертах отрывки из опер и симфонические произведения Глинки, он ставит в середине 60-х годов в Праге его обе оперы. Стасов пишет о Глинке и его сочинениях много статей. Он разрывает многолетнюю дружбу с Серовым в значительной мере из-за недоброжелательного отношения последнего к опере Глинки. Вместе с сестрой Глинки Л. И. Шестаковой Балакирев и Стасов осуществляют тщательное издание глинковских партитур. При всем этом Стасов не мог не видеть и теневые стороны личного облика и творчества Глинки. Все, что было связано в Глинке с дореформенно-дворянской и патриотическо-монархической идеологией, вызывало в Стасове, при всем пиэтете к этому композитору, горячий протест, достигавший иногда потрясающей силы. Так, говоря об опере «Жизнь за царя», Стасов пишет в письме от 21 марта 1861 г.: «Никто быть может не сделал такого бесчестия нашему народу, как Глинка, выставив, посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина, верного, как собака, ограниченного, как сова или глухой тетерев, и жертвующего собою для спасения мальчишки, которого не за что любить, которого спасать вовсе не следовало и которого он даже кажется и в глаза не видывал. Это — апотеоза русской скотины московского типа и московской эпохи... А ведь будет время, когда вся Россия сделается тем, чего хотели когда-то одни лучшие. Тогда и музыкальное понимание поднимется уже: с жадностью прилипнет тогда Россия к Глинке, — и отшатнется от произведения, во время создания которого в талантливую натуру друзья и советчики-негодяи николаевского времени —прилили свой подлый яд. «Жизнь за царя» — точно опера о шантерном, который ее грызет и роонт посу и горлу ее смертью».

Одновременно с пропагандой творчества Глинки Балакирев и Стасов заняты мыслью о могучем развитии дела Глинки. В одном из писем 1861 года Стасов пишет Балакиреву: «Мне кажется, что «Лиром» (музыка Балакирева к трагедии Шекспира «Король Лир» — М. П.), и еще двумя-тремя вещами вы навсегда распрощаетесь с общей европейской музыкой и скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка русская, новая великая, неслыханная, невиданная, еще новее по формам (а главное по содержанию), чем та, которую у вас затеял по всеобщему скандалу «Глинка». Стасов, пользуясь своей многосторонней эрудицией, выискивает темы, сюжеты, тексты для композиций Балакирева, (а позднее и для сгруппировавшейся вокруг него композиторской молодежи). Он подсказывает Балакиреву тему былины «Садко» для симфонического произведения (см. письмо от 13 февраля 1861 г.), — спустя несколько лет ею воспользовался Римский-Корсаков, — дает сюжет и помогает в разработке либретто так и ненаписанной оперы «Жар-птица». Позднее им подсказаны сюжеты опер «Князь Игорь», «Хованщина» и многих других произведений.

В. В. Стасов. Фрагмент портрета работы И. Е. Репина

Однако, дело было не только в «содержании», как писал Стасов в цитированном письме,—но и в «формах», в которые это содержание заключалось. В поисках новых творческих приемов, Стасов и Балакирев опираются на опыт Глинки, на народную песню и на достижения наиболее передового западного романтического искусства (Берлиоз, Шуман, Лист, Шопен и др.). Не только композитор Балакирев, но и критик Стасов подвергают тщательному критическому изучению музыкальный язык Глинки (см. письмо № 85). Балакирев пристально изучает русскую песню, открывает в ней новые выразительные черты (см. письмо № 59). Этой работе над русской музыкой, сопутствует интенсивное изучение творчества западных романтиков, их художественных принципов, их выразительной речи.

Романтическое искусство для Балакирева и Стасова—наиболее передовое творческое движение. В письме от 12 августа 1861 г. Стасов пишет с полной отчетливостью: «Шуберт — исходный пункт нынешнего музыкального направления». Они усваивают характерные черты, присущие передовому романтическому искусству—программность, стремление к воплощению живых явлений окружающей действительности. Поэтому наиболее устойчивым их художественным пристрастием, «музыкальным богом» становится Берлиоз. Они ищут программы — конкретного содержания в самых различных музыкальных произведениях: в третьей симфонии Бетховена (письмо № 31), в квинтете Шумана (письма №№ 20, 22). Балакирев в письме от 26 июля 1858 г. дает даже обобщенное определение: «Всякое хорошее произведение музыкальное носит в себе программу (особенно у новых сочинителей), о которой автор даже и не думает». В романтическом искусстве Балакирева и Стасова привлекает красочность и живописность произведений. Сюжеты, рекомендуемые Балакиреву Стасовым, отличаются этими же свойствами (см. письма № 66, 72).

Крайне важной чертой романтизма они считают отклонение его от классических норм в музыкальном языке, обогащение последнего новыми средствами. Это обогащение они видят в расширении ладо - гармонических средств, деформации классических схем, усилении красочности и оркестровки и т. п. Особенно ярко говорит Стасов о гармонической стороне в письме от 24 июля 1861 г. (стр. 139). Пользуясь условной терминологией «древние церковные лады» и «восточные мелодии и гармонии», Стасов с замечательной проницательностью отмечает в творчестве позднего Бетховена, Шопена и др. романтиков расширение и обогащение гармонических средств, выработку некоей новой ладо-гармонической «системы», которую создал «не единичный какой-нибудь человек, не целый цех художников или теоретиков, — ее создали, с одной стороны, настроение и направление времени и людей в известный период исторического развития, а с другой стороны — соответствие этих форм известному духовному элементу». Замечания об оркестровке, полифоническом наложении, использования регистров и т. п. разбросаны в ряде других писем (например, в письмах №№ 90, 91).

Здесь же, попутно необходимо оговорить одно немаловажное обстоятельство. Отстаивая со всей страстностью и последовательностью идею создания русского искусства, Стасов, а также в ранние годы и Балакирев, были чужды той националистической ограниченности и узости, которая была свойственна, например, славянофилам (в данном томе переписки разбросано немало критических и язвительных замечаний обоих корреспондентов по адресу последних). Национальные устремления Стасова и Балакирева имели прогрессивно-исторический смысл. Стасов и Балакирев, насыщая национальные темы и сюжеты из русской мифологии, истории и т. п., в то же время не замыкались в узкие рамки «русской» тематики. С самого же начала их вместе с тем привлекают и сюжеты из жизни других народов. Во время сочинения Балакиревым музыки к «Королю Лиру» Стасов посылает ему записи шотландских старинных напевов, применявшихся еще в постановках времен Шекспира (письмо № 20). Обнаруживает интерес Балакирева к испанским сюжетам и фольклору — в этом он продолжал традицию Глинки. Наконец, он чрезвычайно заинтересован бытом кавказских народов, их фольклором и создает ряд произведений на кавказские темы, с большой правдивостью воспроизводящих колорит и особенности кавказской народной музыки («Грузинская песня», поэма «Тамара»).

Переписке Балакирева и Стасова предпосланы две вступительные статьи. Предисловие редактора Вл. Каренина служит хорошим введением к обширному комментарию отдельных писем. С большим знанием материала редактор обрисовывает музыкально-бытовое окружение корреспондентов. Статья Г. Л. Киселева дает обстоятельную характеристику идейных, художественных взглядов Балакирева и Стасова и их связи с передовой идеологией 50—60-х годов. В конце этой статьи т. Киселев делает интересную попытку нарисовать социально-психологический портрет Балакирева и разбить недостаточно основательное обычное представление о Балакиреве 60-х годов, как консерваторе и антидемократе.

В заключение несколько слов о мусгизовском отношении к изданной переписке. Не говоря уже о скромном, но далеко неполном списке опечаток, которым открывается книга, переписка выпущена без ославления и — что особенно недопустимо — без именного и предметного указателей.

Вообще отношение Мусгиза к изданию памятников и документов по истории русской музыкальной культуры совершенно неудовлетворительно. Уже в течение ряда лет стоит вопрос об издании русских нотных исторических памятников по образцу существующих уже почти во всех крупнейших странах Bankmaller'ов, но издание это еще не предпринято. После выхода в свет первого тома писем А. П. Бородина прошло семь лет, второй том, подготовленный редактором Дианиным к печати, уже несколько лет лежит в портфеле издательства. Редактор переписки Балакирева — Стасова Вл. Каренин уже сравнительно давно сдал в Мусгиз второй том, но судьбы его темны. Необходимо решительно изменить политику Мусгиза в отношении издания памятников и документов по истории русской музыки.

М. ПЕКЕЛИС

Целестина Коол

Выступление на эстраде негритянской певицы Целестины Коол — явление чрезвычайное, заслуживающее серьезного внимания.

К нам приехала негритянская оперетта с ее «Шоколадными ребятами», поездке в Москве аккомпанирует негритянский тенор Роланд Хейс, затем вокалисты Вейланд Рууд, Сильвия Гарнер, Луиза Томпсон, черный трагик и исполнитель негритянских песен Поль Робисон и, наконец, совсем недавно с огромным успехом концертировала замечательная негритянская певица Мариан Андерсон.

«Шоколадных ребят» выписывало в СССР Управление госцирками, Роланда Хейса — филармонии, Мариан Андерсон — Госфил.

У Целестины Коол несколько необычный «менеджер»: ее пригласил в Советский союз член Моссовета работник инструментального цеха госшарикоподшипникового завода им. Калиновича Роберт Робинсон.

По приглашению «земляка» Целестина Коол приехала в Советский союз, в страну, ставшую родиной всех трудящихся, для того, чтобы овладеть высотами вокального искусства.

Целестине Коол сейчас всего 26 лет, а ее сценический стаж, ее карьера певицы, начинается уже двумя десятилетиями...

В 1909 г., у рабочего автомобильного завода «Хоспомбиль» в г. Дейлоп штата Техас родилась дочь, которую назвали Целестиной. С пяти лет она начала петь. Почти с того же момента пение стало ее профессией. В 1922 г. Целестина начала учиться в г. Маршал-Тексас в негритянском колледже у профессора Дэвис и одновременно выступать в ансамблях и соло. В 1924 г. Целестина поступила в детройтскую высшую школу и Институт музыкальных наук, где в течение двух лет занималась у профессора Дженсона. В Детройте Целестина постоянно выступала в качестве солистки на радиостанциях. В 1926 г. она получила первый приз на радиоконкурсе штата Мичиган и была первой кандидаткой на приз Всеамериканского радиоконкурса, но темный цвет кожи помешал ей быть награжденной. В течение следующих шести лет Целестина Коол пела в больших нью-йоркских театрах, где пользовалась известностью и успехом.

Наше первое знакомство с Целестиной Коол произошло в прошлом году летом в Эстрадном театре парка ЦДКА. Тогда певица выступала с джазом под руководством Варламова. Это было талантливо, свежо, непосредственно. Сейчас ко всему этому прибавилось мастерство более зрелое и отточенное. Год прошел для артистки недаром — она гастролировала по Советскому союзу, покорила аудитории Ростова-на-Дону, Тифлиса, Баку, Харькова, Киева и Одессы и росла сама, совершенствуя свое мастерство.

Искусство Целестины Коол не имеет ничего общего с тем негритянским «искусством», которое процветает в европейских шантанах и мюзик-холлах Брадвея. Целестина Коол — большой, серьезный, культурный художник и отличная вокалистка.

Целестина Коол—камерная эстрадная певица. Выступать в огромном открытом Эстрадном театре «Эрмитажа» ей очень трудно и невыгодно — голос у нее мягкого тембра, переданная необычайно тонкими, юмористическими нюансами, которые, естественно, пропадают для половины аудитории. Мало выигрывает трепетное хрупкое искусство Целестины Коол и от соседства со смеющимся саксофоном и «рыкающими» в джунглях хищниками». Ленинградская джаз-капелла в ансамбле которой выступает Целестина Коол, сама по себе может быть и неплохой джазовый коллектив, хорошо владеет своим саксофоном и Мутин, но для Целестины Коол хотелось бы окружения и аккомпанемента более тонких.

Целестина Коол, скромность которой граничит с застенчивостью, выходит на эстраду робкими шагами дебютантки, опустив голову. В руках у нее алый платок. Это, в сущности, мелочь, деталь, на которую вначале не обращаешь внимания. Однако, платочек этот «живет» в руках Целестины Коол.

Свои песни Целестина Коол сопровождает, иллюстрирует лаконическим жестом и танцем-намеком. Излюбленные ею полутона, ее пение не мешает ей, однако, подыматься по трагедийным высот, как, например, в романсе «Любовь». Начав в своих обычных мягких, задушенных тонах. Целестина Коол в финале перерождается — сколько силы, чувства и экспрессии вкладывает певица в заключительные строки песни.

Приди, приди, приди,
Мой герой...

Это «приди», повторяемое трижды, трудно забыть.

На всем искусстве Целестины Коол представительницы самой угнетенной в капиталистическом мире нации лежит печать тихой грусти. Даже тогда, когда она поет «Румбу-Карнаку» или еще другие свои веселые вещицы. Корни этой тоски, этого пессимизма надо искать там, в далеком Техасе, на ее родине, на сахарных плантациях и пристанях — всюду, где живут негры.

«Земляк» Целестины Коол Роберт Робинсон, первый черный человек, заседающий в Белом зале Моссовета, по приезде в Советский союз был тоже необычителен и замкнут. Теперь он активен, менее сдержанно и полон воодушевляющего оптимизма. Переменится и Целестина Коол. И тогда ее творчество станет мажорным и жизнерадостным.

ВИКТОР ЭРМАНС

„КАРНАВАЛ ЦВЕТОВ"

Режиссер **Николай Экк** закончил экспериментальный цветной и звуковой фильм **«Карнавал цветов»**.

«Карнавал цветов» — сборная программа, являющаяся итогом двухлетней экспериментальной работы по цветному фильму. В программу вошли следующие зарисовки: первый опыт «Советская живопись» (опыт фиксации цвета без движения и проверка на экране живописных красочных комбинаций художников), второй эксперимент — цвет в движении, на натуре «Наши демонстрации» (зарисовка первомайских торжеств 1934—35 гг.) и, наконец, третий — зарисовка ряда номеров красноармейской самодеятельности. Киноревю заканчивается цветной панорамой «Осень на юге», в которой показана замечательное сочетание осенних красок на берегу Черного моря.

Фильм «Карнавал цветов» будет в ближайшее время показан на наших экранах.

ПЕРЕД НАЧАЛОМ СЕЗОНА

ТЕАТРЫ и ПЬЕСЫ

Театр им. МОСПС

Сезон открывается 20 сентября. Первой новой постановкой пойдет «Город ветров», совершенно заново поставленный. **В. Киршоном** написана новая редакция отдельных сцен и эпизодов. Постановщик **Е. О. Любимов-Ланской**, художник **Б. Волков**. Премьера будет приурочена к годовщине Октябрьской революции. В январе театр покажет премьеру пьесы **Л. Никулина** «Дело рядового Шубкина». Третьей постановкой сезона явится «Вильгельм Телль» **Шиллера** в новом переводе **Мандельштама**. Ставит **Е. О. Любимов-Ланской**, оформляет спектакль **Г. Руди**, композитор **С. Василенко**. В конце сезона театр покажет пьесу **М. Даниэля** «Зимка Копач». Театр также включил в репертуар пьесу **В. Серду** «Фальдриэ» («Граф де Рюсоор») в новом переводе и обработке **А. Мацкина**. Кроме того, будет показана работа выпускников техникума театра «Смерть Тарелкина» **Сухово-Кобылина** в постановке **В. Ванина**; режиссеры **Н. Темяков** и **М. Минаев**.

Музыкальный театр им. Немировича-Данченко

Сезон откроется 1 ноября, причем до 15 ноября будут спектакли балетной труппы театра, а с 16 ноября начнутся оперные спектакли. В первых числах ноября театр покажет балет «Треуголка» на музыку **Де-Фальи** в инструментовке **С. Василенко**. Постановка **Б. Мордвинова** и **Н. Хенфина**, оформление **П. Вильямса**. В конце ноября пойдет «Чио-Чио-Сан» в постановке **Б. Мордвинова**; режиссеры **П. Злотогоров** и **В. Камерницкий**, художник **П. Вильямс**. На январь намечена постановка оперы **И. Дзержинского** «Тихий Дон» в постановке **В. И. Немировича-Данченко**; режиссер **Б. Мордвинов**, художник **Б. Волков**, дирижер **Гр. Столяров**. В работе театра, кроме того «Пиковая дама» (либретто **Стенича**), «Риголетто» (новый текст **Соловьева**) и одна из классических оперетт.

Центральный театр Красной армии

12 сентября «Гибелью эскадры» театр открывает сезон. Ближайшей премьерой (во второй половине сентября) театр покажет пьесу **Горького** «Мещане» (режиссер **Е. Телешева**, режиссер-лаборант **А. Шапс**, художник **И. Федотов**, композитор **Б. Александров**). В начале ноября будут показаны «Господа офицеры» **В. Гольчинова** и **Б. Папаригопуло** (по Куприну). Постановка **Е. Бриллль**, оформление **М. Варпех**, режиссер - лаборант **А. Шапс**. В декабре, к всесоюзному с'езду комсомола, театр покажет пьесу в стихах **В. Гусева «Слава»**. Четвертой премьерой пойдет «Далекое» **А. Афиногенова**. Театр также покажет «Любовь безработных запрещена» **Гоу и Гринвуда** в переводе **Успенского** и **Левиной** и одно из классических русских произведений. Кроме того, для театра пишут **М. Тевелев** пьесу «Граница» (о дальневосточных пограничниках), **Н. Равич** — пьесу о Щорсе, **И. Прут** — на тему о гражданской войне и **В. Иванов** — «Курган» (об уральском казачестве). В труппу театра приняты **Соболева** (из Большого драматического театра) и **Насонов** (из Балашовского рабочего театра).

Московский рабочий художественный театр

Сезон открывается 7 октября «Платоном Кречетом». Первой новой постановкой пойдет комедия **Вернейля** и **Бера** (авторы «Школы неплательщиков») «Мое преступление» в переводе и переработке **В. Блюма** и **М. Левиной**. Постановщик **А. Кричко**, художник **В. Рындин**, композитор **С. Германов**. Вторая постановка «Ткач из Сеговии» **Рунса Апарисио де-Мендоза** в переводе и переделке **М. Гуса** и **М. Левидова**. Ставит пьесу **А. Кричко**, оформление **В. Рындина**. В конце сезона театр покажет романтическую комедию **И. Чикина** «Вальс Фауста».

Театр. им. Вахтангова

Для открытия сезона 1 сентября идут «Аристократы». Первой премьерой — к Октябрьской годовщине — театр покажет «Далекое» **А. Афиногенова** в постановке **И. Топчакова** и **Б. Щукина** и оформлении **И. Рабиновича**. В декабре будет осуществлена постановка «Флоренсдорфа» **Фр. Вольфа** в переработке **Вс. Вишневского**. К марту театр подготовит драму **Толстого** «И свет во тьме светит» в постановке **Б. Захавы**. Четвертой премьерой сезона явится одна из комедий **Шекспира**. Кроме того, театр ставит свою новую пьесу «Холуй» **Н. Погодина**, а также пишет комедию **Л. Славина**. Во второй половине сезона театр начнет работать над постановкой пьесы **М. Булгакова** и **В. Вересаева** «Пушкин», которая пойдет в дни пушкинского юбилея. В наступающем сезоне одну из постановок театра ставит **Алексей Попов**. В труппу приняты 6 человек, окончивших школу при театре.

Театр-студия под рук. Симонова

Сезон открывается 15 октября «Талантами и поклонниками». В ноябре театр покажет «Всегда и опять» **Г. Вечоры** (по Сомерсет Моэму) в постановке **А. Лобанова** и оформлении **И. Федотова**. Во второй половине сезона в постановке **Р. Симонова** пойдет «Бесприданница». Третьей постановкой сезона явится современная советская пьеса.

Театр Ленсовета

Сезон открывается в конце сентября премьерой пьесы **А. Корнейчука** «Платон Кречет» (постановщик **К. Зубов**; режиссер **А. Донатти**, художник **И. Федотов**). В середине ноября театр покажет «Горячее сердце» **Островского** (ставит **К. Зубов**, режиссер **С. Морской**, художник **А. Голубовский**). В апреле пойдет «Пиковая дама» **М. Гуса** (по А. Пушкину) в постановке **К. Зубова**; режиссер **Е. Стародубская**, художник **И. Пименов**.

Вопиющая бесхозяйственность

Донецкий Гос. театр оперы и балета закончил сезон гастролями в Мариуполе. Вместо обещанных по плану новых постановок «Борис Годунов», «Царская невеста», «Тарас Бульба», «Корневильские колокола», «Конек Горбунок» театр весь год показывал старый репертуар и осуществил всего лишь три новые постановки: «Сказки Гофмана», «Риголетто» и балет «Раймонда». Но качество этих «премьер» — и художественное и идеологическое — оставляет желать лучшего.

Хозяйственная работа театра поставлена из рук вон плохо. На протяжении трех лет зарплата работников театра систематически задерживается на 2—3 месяца. Для «успокоения масс» практикуется выдача ежедневных авансов по 3 р., 5 р. и 10 р.

Набор работников проходит хаотично и неумело. Не проверяя квалификации приглашаемых артистов, им назначают большие ставки. Процветают ненужные командировки, на которые уходят крупные суммы денег. В то же время группа 13 дня ждала отпускных денег и ничего не делала. Наконец, Донецкий ОблОНО отпустил из лотационных сумм 240 тысяч, чтобы расплатиться с работниками. Но расплатились далеко не со всеми. 24 работника получили только половину заработанных денег. За весь год не уплачен соцстрах. Производственный план 1934—35 г. также не выполнен.

Таковы печальные итоги годовой работы Донецкой оперы.

ГР. МИРВАЛЬ,
АЛ. НИКИТИН.

ЯЗЫК „ПЕТРА I"

Одна из главных задач нашего искусства, нашей литературы — способствовать повышению культурного уровня трудящихся масс. Но разве можно повышать ее, усыпляя художественное произведение грубыми, режущими слух словами и выражениями.

Скажут: они необходимы для характеристики отдельных персонажей.

Но это неправда: чтобы дать образ, скажем, хулигана, вовсе не обязательно заставлять актера произносить слова, которые обычны в языке хулигана. Чубаровцев мы изображаем без детального показа их действий. Использование подобными в литературном произведении может лишь пропагандировать ее. Еще в большей степени, чем в литературе, это относится к кино.

Говоря это, мы имеем в виду сценарий **Ал. Толстого** и **Вл. Петрова** «Петр I». Сценарий, несомненно представляет весьма интересное и ценное явление в нашей кинематографии. Но мы хотим сказать о нем только несколько слов в связи с вопросом о культуре речи.

Миллионы зрителей увидят и услышат фильм, который будет сделан по этому сценарию. В тысячах советских кино зазвучат (если не будут устранены при с'емке) грубейшие выражения на которых самые «деликатные» — «сволочь!», «сука!», «шлюхи!», недвусмысленная «болдина мать» или «б—и дети». Есть в безобразнейший эпизод коллективного целования голого зада Буйносова, причем Петр поощряет: «Сие духовито, за здоровье!»

Необходимо устранить из сценария подобные выражения и эпизоды, прежде чем на них будет потрачена пленка.

А. ПАЛЕЙ.

НОВЫЕ ПЛАСТИНКИ

На записей последнего времени, произведенных Грамплатстрестом, нужно отметить две песни в исполнении певца **А. Допино** «Шотландская» и «Ирландская» — муз. Бетховена. Голос и манера исполнения А. Допино чрезвычайно удачно воспроизводятся на патефонной пластинке. Его специфическая, несколько интимная передача Бетховена, отмеченная большой выразительностью и искренностью, точно зафиксирована записью. Жаль только, что дикция певца недостаточно ясно доносит до слушателя текст песни.

«Баллада № 5» Шопена записала на пластинку в исполнении пианиста **М. Майчика**. Здесь заметен несомненный разрыв между качеством исполнения и качеством записи. Пианист Майчик показал хорошую фортепианную технику, мягкое туше. Звенящее, глухонятая, неровная, совершенно скрадывает целый ряд оттенков, нивелирует и однообразит исполнение.

Значительно лучше записаны две арии из опер Римского-Корсакова «Снегурочка» в «Царская невеста» в исполнении артистки ГАБТ **Мемраун** в сопровождении оркестра ГАБТ под управлением **Небольсина**. Особенно хорошо исполнена и записана ария Марфы из «Царской невесты». Арии Снегурочки, несмотря на значительные вокальные данные певицы, звучат бледнее, холоднее.

Наконец, как особо выдающееся, отмечаем исполнение народной артистки республики **А. В. Неждановой** романса Рубинштейна «Ночь». Это лучшая из многих записей артистки.

Всячески рекомендуем самое широкое распространение этой пластинки.

С. КУЛАГИН

ЖУРНАЛ О ХУДОЖНИКАХ ТЕАТРА

«ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ» № 7

Очень часто видим мы толстые и тонкие наши журналы, целиком посвященные очередной «юбилейной» теме. Но очень редко бывают они при этом содержательны и интересны.

Седьмой номер «Театра и драматургии» являет собою счастливое исключение из этого печального правила. Привлекательная внешность журнала сочетает с ценным и деловым содержанием. Тема журнала—художник на театре—«юбилейная» только отчасти. Она предопределена тем широким интересом, какой возбудила состоявшаяся не так давно юбилейная выставка советского театрально-декорационного искусства. Журнал справедливо решил предоставить свои страницы для дискуссии и споров, поднятых выставкой.

Уже первое из высказываний—художника **Акимова** — несмотря на спорность теоретических положений автора, не может не заинтересовать читателя. Предложенное Акимовым деление советских театральных художников на «оформительскую» и «живописную» группы в зависимости от того, как художник использует пространство сцены — в его реальных масштабах («оформители») или «живописно», т. е. как бесконечную пространственную среду, на которой могут возникать целые улицы, деревни, леса и т. д.—это деление позволяет Акимову чрезвычайно остро и конкретно поставить вопрос о месте художника на театре, о его взаимоотношениях с режиссером, и наконец, о критике.

Эти же вопросы, с большей или меньшей остротой, затрагиваются почти всеми авторами, но затрагиваются не абстрактно-теоретически, а на живых примерах недавней практики. Так, **А. Лентулов** полемизирует с **С. Бирман** об «Испанском священнике», певцы **Козловский** и **Рейзен** рассказывают о горькой судьбе актера, затерявшегося среди великолепных декораций «Садко», а **В. Пашинский** и **Н. Светлов** адресуют много справедливых упреков художнику **В. Дмитриеву**, оформлявшему в Малом театре «Возьми и спеши».

Художники **И. Рабинович**, **М. Шифрин**, **Ф. Федоровский**, **В. Сивков**, **П. Вильямс**, **Б. Эрдман**, **В. Рындин** и другие в своих высказываниях пытаются осмыслить опыт работы в театре, говорят о неудачах и ошибках, приводят примеры плодотворного сотрудничества, а иногда и не менее плодотворных споров с режиссерами, актерами и драматургами.

«Когда волею художника,— пишет **М. Рейзен**,— домик Садко превращается в стоэтажный небоскреб, актер оказывается раздавленным. Великолепная актриса, обладающая редкими вокальными данными и большим сценическим мастерством **М. А. Обухова** кажется на фоне этого «домика» карликом, издающим жалкие писки».

В высказываниях актеров **Рейзена**, **Козловского**, **Костромского**, **Светловидова**, **Арканова**, **Веденьки**, **Ужвий** приведены многочисленные примеры, показывающие, как необдуманная деталь костюма или неудачно поставленный свет создают серьезные помехи в игре актера.

Материал журнала далеко не исчерпывает темы. Не все мастера театрально-декорационного искусства, занимающие крупное место в нашем театре, принимали в нем участие. В основном, в числе авторов оказались московские художники, актеры и режиссеры. Но не только в этом погрешность в целом удачной книжки журнала. Следовало бы наряду с интересными материалом высказываний дать значительно больше обобщающих критических и теоретических статей, освещающих дальнейшие пути советского театрально-декорационного искусства.

Нужно думать, что к этой важной и малоразработанной теме журнал вернется еще не раз.

Г. МИХАЙЛОВ

хроника искусств

● Народный композитор по просвещению А. С. Бубнов отдал приказ, согласно которому **новое театральное помещение по ул. Воровского № 31 передается для совместной эксплоатации Государственному Новому театру и гостеатру п/р Зеваденого**, с сохранением художественно-производственной и финансово-хозяйственной самодеятельности каждого из этих театров.

● Ввиду исключительного интереса, проявленного в Англии к выставке рисунков детей СССР, **ВОКС и Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР имени А. С. Бубнова** в дополнение к ранее посланным экспонатам **отправили в Лондон выставку рисунков детей СССР в Париже**.

● Наркомпрос в ознаменование 50-летия сценической деятельности артиста драмы и эстрады **Р. З. Чикарова** присвоил ему звание **заслуженного артиста республики**.

★ Сегодня **возвращается бригада артистов Большого театра СССР**, пробывшая на Дальнем Востоке полтора месяца и обслужившая части ОКДВА.

● **Театр им. Мейерхольда** начал подготовку к предстоящему 30-летию революции 1905 года — декабрьского восстания в Москве. Театром заказана пьеса **С. Д. Метлицкому** «1905 год». Во время пребывания в Одессе и Харькове состоялись встречи коллектива театра во главе с Вс. Мейерхольдом с непосредственными участниками революции 1905 года и с «потемкинцами». Материалы бесед будут использованы театром для предстоящей постановки.

● **Музей новой западной живописи** получил из ряда стран Западной Европы более 150 сделанных революционными художниками плакатов.

● **Театром революции** принята к постановке в предстоящем сезоне пьеса **Г. Яновского** «Столица» на тему о строительстве метро.

Заведующим литературной и репертуарной частью театра приглашен драматург **А. Файко**.

Во время своих гастролей в Магнитогорске за ударную работу по организации и инструктажу местной самодеятельности театр получил красное знамя, а артисты театра — 50 значков ударника и 40 грамот.

● Во время отпуска значительная часть труппы **музыкального театра им. Немировича-Данченко** выезжает на обслуживание Черноморского флота; возглавляет поездку **И. Шлуглейт**.

● **Московский драматический театр** до 15 октября будет давать спектакли в помещении театра им. Мейерхольда, а затем снова выедет на гастроли в Харьков, где текущим летом выступал с большим успехом.

● Зам. директора театра Ленсовета назначен **А. Шапиро**.

● В **Театре детской книги им. Халатова** закончились гастрольные поездки по Кировскому краю, по лагерям Московской области, Азербайджану и др. Всего дано 200 спектаклей, обслужено около 8 тысяч ребят.

● Организованное при кассе взаимопомощи московского госцирка эстрады **Концертбюро** за короткий срок своего существования (с 1 июля) послало на работу 470 артистов. Во главе Концертбюро — **Г. А. Амурский**, **Н. П. Смирнов-Сокольский** и др.

● В новой программе **Эстрадного театра «Эрмитажа»** во II отделении вновь выступает джаз-оркестр **Вейнтрауб-Синкопатор**. Кроме того в программе заняты английская артистка-танцовщица **Андра Кенти**, германские артисты **Альнар** (баланс) и воздушные акробаты **Э Марбес** и др.

ВСТРЕЧА КОМПОЗИТОРА И СЛУШАТЕЛЯ

Музыкальная секция Центрального парка культуры и отдыха им. Горького задумала — и на днях осуществила — интересное и полезное начинание — встречу композитора **Климентия Корчмарева** с активом секции.

«Актив» или, проще говоря, небольшая группа посетителей парка оказался внимательной и чуткой аудиторией.

С большим интересом был прослушан короткий рассказ Корчмарева о его творчестве, сопровождаемый музыкальными и вокальными иллюстрациями.

Композитор имел возможность убедиться, что даже сложные музыкальные произведения аудитория воспринимает с интересом и вниманием.

«Танец с бабочкой» из балета «Крепостная балерина» встретил живую реакцию аудитории.

Однако наибольший успех выпал на долю вокальных произведений композитора, исполненных в конце вечера певицей **Н. А. Полиновской**. Две части из вокальной симфонии «Голландия» («Безработные» и «Песня моряка»), несмотря на неудачный текст, обладают ясностью музыкальной мысли, просты и доступны. Были исполнены также бытовые песни Корчмарева.

По СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ

Гастроли Дезире Дефо

В бакинском Доме обороны состоялась первая гастроль крупнейшего европейского дирижера **Дезире Дефо**. В беседе с представителями местной печати он поделился своими впечатлениями о развитии музыкального искусства в Советском союзе.

— Ежегодные симфонические сезоны в Баку хорошо известны в музыкальных кругах Европы. Меня лично очень удивляет и радует программа ваших рядовых симфонических концертов. Такие концерты за границей если не редкость, то во всяком случае явление незаурядное. Это я об'ясняю тем, что в Советском союзе созданы самые благоприятные условия для развития культуры вообще и искусства в частности. Я чувствую необычайно мощный пульс вашего строительства, организованность труда и жизни и восхищаюсь тем оптимизмом, той жизнерадостностью, которые так характерны для Советской страны.

Научные экспедиции

Отдел охраны исторических памятников при Московском институте литературы и истории организует шесть научных экспедиций в районы ССР Армении. Тремя экспедициями будут руководить профессор **Ашкарбек Капантар** и молодой археолог **С. Баркударян**. Экспедиции будут работать в Делижанском, Шамшадинском, Мисянском, Аздбекском, Сисианском, Геокчинском и Нагорнонагорном районах. Они произведут реставрации исторических памятников.

Три экспедиции командируются на Алагэз для переброски отсюда в Эривань ваших памятников старины. Одна экспедиция выезжает в Аллавердоский район, где будет производить раскопки древних гробниц, находящихся возле Шамлутских рудников.

КАРТИНЫ ХУДОЖНИКОВ ДОНБАССА

На областную выставку художников Донбасса, которая откроется в Сталино во второй половине августа, получены интересные работы художников профессионалов и самоучек. Несколько гравюр и зарисовок прислал из Макеевки художник **Зорич**. Гравюры — зарисовки пейзажей старого и нового Донбасса — подготовили к выставке художники **Сегайдачный**, **Тищенко**, **Никодимов** (Луганск).

Художники Отакиро **Головатый**, **Московченко**, **Тедоров**, **Макаренко** прислали для выставки картины на тему «Старый Донбасс». Из Мариуполя прислали свои работы художники братья **Бендрик**, **Комарный**, **Мищенко**. Художник **Мищенко** готовит кроме того для выставки большую картину «Расстрел рабочих на Константиновском стекольном заводе». Пейзажи и зарисовки «Новый Донбасс» подготовил для выставки художник **Серов** (Енакиево).

На выставке будет организован отдел зарисовок и макетов массового художественного оформления парков культуры и отдыха.

Картинная галлерея в Харькове

В Октябрьские дни в Харькове открывается **Всеукраинская картинная галлерея**. Уже заканчиваются работы по экспозиции. Галлерея располагает 75 тысячами экспонатов, среди которых живопись, графика, скульптура, образцы народного творчества.

Особую ценность представляет отдел графики. В этом отделе собраны редкие гравюры Рембрандта и Дюрера. Из произведений русских мастеров в галлерее имеются Репин, Серов, Суриков.

Выставка красноармейского творчества

Политуправлением ОКДВА в ближайшее время открывается первая художественная выставка красноармейского творчества. На выставку уже прибыло 136 картин и рисунков. Из них выделяются картины — **т. Булгакова** «Весна», **Корнева** «Разведка», **Колмиченко** «Товарищ Ворошилов среди колхозников» **Виноградова**, «Политбеседа. **Мельникова** «Артиллерийский бой», **Федотова** «За учебой», **Столярова** «Веселая минута», **Филиппова** «Портрет Ленина».

55 новых артистов

30 лучших участников ленинградской олимпиады направляются в художественно-учебные заведения. Тов. **Серова** и студент института им. Лесгафта **т. Варнченко** командируются в Хореографический техникум, рабочий завода им. Свердлова **т. Цветков** и рабочий «Красного треугольника» **т. Егоров**, а также работница Маслохладбойны **т. Титович** — в Театральный техникум.

Кроме того 25 вокалистов 5 августа прошли дополнительные испытания для поступления в Ленинградскую консерваторию.

Запись узбекских мелодий

В Ташкент прибыла бригада треста граммофонных пластинок.

Бригада запишет на пластинки 70 узбекских мелодий в исполнении лучших певцов и певиц республики — **Халимы Насыровой**, **Назиры Нарханова**, народного артиста **Муллы Тойчи** и др.

На пластинках будет запечатлено узбекское песенное творчество и исполнения прославленных народных певцов Хорезмского оазиса **Ширази**, **Хаджихана**, **Диван-беги** и др.

Кроме того будут записаны хоровые песни, мелодии в исполнении оркестров национальных инструментов.

Театры Горьковского края

На-днях Горьковский крайисполком обсуждал деятельность колхозных театров края.

В начале прошлого года из самодеятельных кружков и театров рабочей молодежи (ТРАМ) заводов «Красное Сормово», ГАЗ им. Свердлова и Ижевского были организованы три колхозных театра. За 14 месяцев театрами в 17 районах края было поставлено 910 спектаклей, обслужено 230 тысяч колхозников.

Президиум Крайисполкома отметил активную работу колхозных театров и ту помощь, которая была оказана им в порядке шефства со стороны театра им. Вахтангова.

Крайисполком подверг резкой критике лысковские районные организации, которые не оказали никакой помощи третьему колхозному театру.

Новый дворец культуры

В **Куйбышеве** закончено проектирование нового дворца культуры. Что будет самое высокое здание в городе. Общая высота памятника, воздвигнутого на его центральной башне, достигает 42 метров. Фигура Валериана Куйбышева, эскиз которой вчерне готов в ателье скульптора Мейнцера, будет иметь высоту 6 метров.

★ В колхозах Мухоршибирского района выехала **музыкальная экспедиция Бурято-Монгольского института культуры**. Экспедиция займется изучением народной бурятской музыки.

★ По инициативе управляющего треста Грознефтезавода, начато **художественное оформление нефтеперегонных заводов Грозного**.

★ В **Алма-Ату** приехали 23 студента казанской драматической студии при Ленинградском государственном театральном училище. Молодые казахские актеры подготовили одноактные пьесы и сценки на водевилей Чехова.

★ В **Магнитогорске** создан постоянный драматический театр. Директором театра назначен **М. А. Арш**, главным дирижером приглашен из Челябинска **Б. Б. Радов**.

★ На-днях **на острове Диксон** состоялся первый спектакль заполярного театра Главсевморпути. Зимовщики тепло приняли спектакль «Шестеро любимых».

★ **Лезгинский театр** выехал в районы для обслуживания чабанов-барановодов. В репертуаре театра — пьесы **Шах-Дагди** «Тарлан» из жизни колхозников-чабанов.

★ Композиторы **Коваль**, **Белый** и **Сабо** прибыли в Чебоксары. Они выедут в районы Чувашии, где прослушают народных певцов, гусляров, пузырестов. Композиторы напишут ряд обработок чувашских песен для сольного пения и хора.

★ **Дербентский национальный театр** готовит к постановке на татском языке популярную пьесу знаменитого армянского писателя **Шираниаде** «Намус».

★ В **Куйбышеве** открывается краевая архитектурная выставка.

★ 1500 литературных произведений, 517 рисунков, скульптур, гравюр на дереве, музыкальных произведений прислали на **конкурс детского творчества** ребята советской Армении. В конкурсе участвовало 2000 детей.

Ответственный редактор О. ЛИТОВСКИЙ
Издатель: Журнально-газетное об'единение.

Адрес редакции: Москва, Садовая-Каретная, Божедомский пер., 1, 3-й Дом Советов (во дворе направо) или 1-й Самотечный пер., д. 17. Телефоны Д 1-99-65 и Д 1-99-66.

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ «УКРАИНФИЛЬМ» при СНК УССР.
Дирекция, Фабком и Бюро творческой секции Первой киевской киностудии извещает о трагической смерти молодого талантливого композитора
Николая Терентьевича КОЛЯДА
и выражает глубокое соболезнование семье погибшего.

НКМП РСФСР
ОРГАНИЗУЕТ КОНКУРС
на лучшие образцы форм и раскраски фарфоровых, фаянсовых и майоликовых изделий. Приглашаются участвовать в конкурсе художественные институты, техникумы и отдельные скульпторы и художники. По конкурсу установлено 40 премий на 30.000 руб. Размер отдельных премий от 500 рублей до 5.000 рублей. Срок представления образцов 1 октября 1935 г. Образцы раскрасок изделий могут представляться как на изделия новых форм, так и на изделия выработанных фабричными. Участникам конкурса предоставляется право бесплатного пользования на одной из фабрик фарфоровой и фаянсовой массой, керамическими красками и обжигом изделий. За справками об условиях конкурса обращаться литературно: Москва, площадь Ногина, НКМП РСФСР, Управление фарфоро-стекольной промышленности, тов. Беноу и по телефону № К-1-60-31, Ленинград Гоголь, Керамический институт, канал Крюкштейна, 13, проф. К. Кеглер — тел. 2-17-53 и 2-34-41.

Уполномоч. Главлита В—27534.
Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.