Цена номера 20 коп.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 8 (294)

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР

Год издания седьмой | Понедельник, 17 февраля 1936 года | Цена номера 20 коп.

Необходимые выводы

Статьи «Правды» — «Сумбур в музыке» и «Балетная фальшь» — всколыхнули всю нашу художественную общественность. В этом нет ничего удивительного. Значение этих статей далеко выходит за пределы оценок «Леди Макбет» и «Светлого ручья». Формализм, левацкие извращения, грубый натурализм и спекулятивный примитив свойственны не только данным произведениям, и не только музыке. В разной мере, но указания и оценки «Правды» относятся ко всему фронту искусства.

В театре формализм находит свое выражение в последние годы преимущественно в трактовке классических произведений. Здесь трюкачество и беспринципное новаторство проникают иногда и в такие театры, которые всегда славились своими реалистическими традициями. Разве не худшим видом формализма является постановка в прошлом году Малого театра «Волков и овец», действие которых по произволу режиссера Хохлова было перенесено в монастырь? Разве не образцом наиболее «изысканного» формализма явилась постановка «Гамлета» в театре Вахтангова? Что уже говорить о мейерхольдовских эпигонах, которые берут из творческих накоплений замечательного мастера давно уже им самим отброшенные приемы и методы! На периферии до сих пор нередки спектакли, где режиссерские «вольности» явно извращают смысл произведения. В Свердловске, например, в этом сезоне режиссер Треплев поставил «Коварство и любовь». Для придания Фердинанду революционного облика постановщик «пришил» к шиллеровской трагедии пролог, составленный из различных кусков произведений Шиллера: «Вильгельм Телль», «Разбойники» и т. д. Пролог этот естественно повис в воздухе. Подобного рода «монтажи» из классических произведений имеют место и в Москве. Даже такой крупный режиссер, как Таиров, соблазнился в «Египетских ночах» на совершенно неорганическое соединение трех различных авторов: Шоу, Пушкина и Шекспира.

А разве отдельные работы одаренного Охлопкова не отмечены печатью формализма? Он ощущается, например, на его постановке «Аристократов», осуществленной в крайне условной манере со всеми давно забытыми аксессуарами условного театра, вплоть до использования масок «Цанэ».

Законная борьба за законченные художественные формы спектакля нередка подменяется нарочитым формотворчеством, не имеющим никакого отношения к пьесе и часто извращающим ее смысл и звучание.

Имеются в нашем театре и драматургии сусальность и фальшь, о которых справедливо говорит статья «Правды». Здесь первенство безусловно принадлежит оперному и балетному театру. Чтобы не ходить далеко за примерами, достаточно назвать последнюю постановку «Садко», где очаровательная сказка-легенда Римского-Корсакова была безнадежно задавлена сусальной красивостью дорогостоящего оформления. Если говорить о фальши оперных и балетных либретто, то «Светлый ручей», увы, не одинок. При отлично запоминающейся музыке Глиэра, насквозь сусально и фальшиво либретто «Красного мака».

Очень плохое знамение советской действительности способствует появлению изрядного количества фальшивых пьес, преимущественно из колхозной жизни. В этих пьесах колхозники предстают перед нами в виде оперных пейзан, ничего не имеющих общего с действительностью. Не избежал фальши в своей колхозной пьесе «После бала» даже и такой талантливый драматург, как Погодин.

Далеко еще не изжит формализм в кино. «Прометей» Кавалеридзе представляет собой яркий пример того, как самодовлеющая погоня за формой извращает конкретное историческое содержание. В изо формализм наиболее прочно укоренился в оформлении книг. Пример сумбурных иллюстраций к «Коньку-Горбунку» (изд. «Академии»), указанный «Комсомольской правдой», не единственный.

Непочатый угол всяческой пошлятины и фальши в области так называемых легких и малых жанров. Здесь увлечение западничеством поистине носит характер стихийного бедствия. Бесконечное количество джазов, наполняющих своим визгом фойе кинотеатров и ресторанов, десятки дансингов, где в монотонном ритме фокстротируют унылые пары, — все это дань «изощренному» Западу. Увлечение такого рода жанрами было настолько велико, что когда понадобилось на Лондонский фестиваль танца послать профессионалов, исполняющих народные танцы, то таковых не оказалось и пришлось брать их из среды самодеятельности. Профессионалы же специализировались на различных чечетках, «бостонах», изощренной акробатике. Обильны фальшь и приспособленчество в разговорных жанрах эстрады.

Статьи «Правды» сигнализируют о серьезных болезнях искусства. Трехдневное обсуждение статей «Правды» на собрании композиторов в Москве и Ленинграде показывают, что в среде самих музыкантов подавляющее большинство успешно борется со всяческими эстетскими извращениями, со всяческим приспособленчеством. Мы не сомневаемся, что именно такое настроение и среди подавляющего большинства всех работников искусств. Необходимо, чтобы статьи «Правды» были обсуждены и художниками, и кинематографистами, и драматургами. Пока что об этом ничего не слышно.

Перед искусством Советской страны стоят ответственнейшие задачи и правда всего задача создать такие произведения искусства, которые при всей их сложности, при всем их мастерстве, филигранности отделки, идейной глубине были бы доступны и понятны миллионам. Художники Советской страны должны понять, что требуемые от них простота, реализм, доступность — это не снижение, не вульгаризация, а результат высочайшего мастерства. Самые лучшие произведения искусства, оставшиеся в веках, доступны самым широким массам. И, наоборот, нажущаяся сложность очень часто представляет собой примитив, рассчитанный на первобытное восприятие. Совершенно правильно указание «Правды» по поводу статьи, напечатанной в прошлом номере «Советского искусства»—«Против фальши и примитива», что речь идет не о борьбе на два фронта—против формалистской усложненности и примитивизма, а за ясное, простое, совершенное по мастерству искусство. Формулировка «Советского искусства» о борьбе на два фронта в этом смысле ошибочна.

Художники Советской страны независимо от своей специальности должны сделать для себя все выводы из статей «Правды». Они должны пересмотреть свой творческий багаж, должны критически отнестись к своему творческому пути, для того, чтобы, раз навсегда освободившись от формалистских болезней, теснее сомкнуться вокруг генеральной линии нашего искусства — социалистического реализма.

Фото М. ЯРМУШ и А. САПОЖНИКОВА

Украинский государственный драматический театр им. Шевченко регулярно выезжает в колхозы. В начале февраля для Ахтырского районного слета колхозников-стахановцев театр дал спектакль «Платон Кречет», в котором участвовали засл. арт. А. Бучма, артисты Чистякова, Антонович, Милютенко, Макаренко, Петрова и др. После спектакля состоялась встреча артистического коллектива с колхозниками, которые преподнесли театру каравай с медом. На снимке: пятисотница Х. И. Буряк преподносит подарок засл. артисту республики А. М. Бучма

ПЕСНИ И ПЛЯСКИ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ

Летом 1933 г. в Нальчике проходил с'езд ударников колхозных полей орденоносной Кабардино-Балкарии.

В перерывах колхозники, участники с'езда, вместе с руководителями области весело плясали кафу. Общее мнение было таково, что лучше всех танцовал кафу делегат с'езда, секретарь парткома одного из далеких селений Кабардино-Балкарии, Рахаев.

После с'езда колхозников заседало бюро областного комитета партии. На заседании бюро выступил Бетал Калмыков.

— Хорошо, что мы готовили партийных работников, учителей, фельдшериц, — сказал он, — но разве нам не нужны танцоры и артисты?

Бюро единогласно решило организовать в Нальчике первую национальную художественную студию. Руководить студией поручили лучшему танцору Кабардино-Балкарии Якубу Мугомедовичу Рахаеву.

Так, в 1933 г. возникла в Нальчике первая национальная художественная студия, балетное отделение которой выросло сейчас в профессиональный «Кабардино-балкарский концертно-эстрадный ансамбль национальных танцев и песен».

Взвивается занавес, и шелест поднимающейся вверху материи сливается с первыми звуками оркестра.

Начинается концерт Кабардино-балкарского ансамбля. Стройным полукругом стоят затянутые в черкески актеры, яркими пятнами выделяются белые и цветные национальные костюмы балерин. Играет оркестр — чумбури (кабардинская балалайка), зурна, гармония и бубен. И не дожидаясь еще конца музыкального номера, зал бешено аплодирует и требует повторения. И когда вновь замолкает оркестр, из зала снова несутся возгласы.

— Сыграйте еще раз песню о Бетале.

Песня о Калмыкове, одна из любимейших народных песен Кабарды, — красочный, навсегда запоминающийся рассказ о Бетале, о его борьбе с царизмом, о его легендарных партизанских подвигах. Заканчивается песня словами о том, что сейчас в Кабардино-Балкарии «и стар и млад» полны творческого энтузиазма.

А на быстроногих арбах[1]
Помощники мчатся твои,
И слову их каждый рад.
Кабарду ведешь ты, Бетал...
Серебролунны твои города,
Орден Ленина дан тебе,
Два крыла твоя имя взовьют,
Заветам Ленина верен ты.

Но вот кончается многократно повторенная песня о Бетале, и в кругу уже пламенно, бурно пляшут братья Аталиковы, воздушна, легка поступь в танце чуть-чуть касающейся пола Ифрамовой. Парный танец сменяет пантомима, затем кумыкская пляска, лезгинская, чеченская, кабардинская.

Эстрадный ансамбль стремится овладеть культурой балета, построить реалистический сюжетный танец. Замечательны хореографические этюды ансамбля «Ревность», «Голубь» — свадебный танец, танец абреков, «Уль» — одни из старинейших кабардинских танцев.

Танцы ансамбля носят преимущественно этнографический характер, но все они освобождены от тех наслоений, которые создавались под влиянием феодальных традиций прошлого.

Ансамбль не только танцует, но и поет. В его репертуаре есть замечательная кантата о герое гражданской войны, славном партизане Мусукаеве, песни о Бакаеве, о колхозном строительстве, старинные народные и пастушеские песни.

Концерты ансамбля знакомы не только колхозам Кабарды и Балкарии. Ансамбль с успехом выступал во всех городах края, в Ростове, Ленинграде, Киеве. Пляски и песни ансамбля были отмечены «Правдой» после его выступления в Москве на сцене ГАБТ в дни VII всесоюзного с'езда советов.

Успехи эти дались ансамблю нелегко. С утра до вечера в коллективе ведутся серьезные занятия по танцу. Помимо того участники ансамбля получают общее образование.

Одновременно с балетным отделением при студии было организовано и драматическое. Студийцы этого класса в качестве своей зачетной работы показали пьесу «Коршот», первую пьесу, написанную на кабардинском языке национальными писателями Шекихачевым и Налоевым. Сюжет пьесы был заимствован автором из прошлого Кабарды.

Студия поставила также чеховские водевили и несколько отрывков из пьес советских авторов, переведенных на кабардинский и балкарский языки. Для получения законченного театрального образования студийцы направлены в Высший институт театрального искусства в Москву. Здесь в стенах института готовятся две труппы актеров — кабардинская и балкарская.

СЕРГЕЙ ГЛАГОЛЬ

Пятигорск.

[1] Автомобиль.

Вопросы драматургии

НА ПЛЕНУМЕ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

III пленум правления ССП, собравшийся в Минске, превратился в великолепную манифестацию единства и дружбы писателей всех народов Советского союза. Замечательно также, что представители одних национальностей выступали с докладами о литературе других национальностей, обнаруживая при этом серьезное знание культуры братских республик.

Так, писатели **В. Лидин** и **В. Бахметьев** дали характеристику творчества белорусских писателей; о произведениях башкирских поэтов и драматургов говорили **В. Инбер** и **А. Глебов**; оценку ряда крупнейших литературных явлений Узбекистана дал **В. Гусев**; поэт-орденоносец **Наири Зарьян** посвятил свое выступление творчеству **Янки Купалы, Якуба Коласа** и **А. Александровича** и т. д.

На пленуме был затронут вопрос о состоянии драматургии в тех республиках — Белоруссии и Башкирии, — литература которых являлась центром внимания пленума. Однако нужно сказать, что драматургии не занял пока того места на пленуме, на какое она вправе было претендовать. Казалось бы, опыт текущего сезона, давшего театру несколько стихотворных пьес — «Умку» **Сельвинского**, «Глубокую провинцию» **Светлова**, «Славу» **В. Гусева**, не мог не быть учтен при постановке вопросов поэзии.

Значительные успехи достигнуты не только русской советской драматургией, но и драматургией других народов Союза, в частности белорусской и башкирской. Об этом свидетельствуют данные, приведенные в докладах председателя правления ССП Белоруссии тов. **Климковича** и председателя правления ССП Башкирии тов. **Тагирова** на пленуме, а также в докладе белорусского критика тов. **Моделя** на специальном заседании, состоявшемся в Минске под председательством тов. **Киршона**.

В течение одного только 1935 г. на белорусской сцене появилось 10 новых пьес: «Сержант Дроб» **Самуйленко**, «На купале» **Чарота**, «Симфония гнева» **Шашалевича**, «Великодушие» **Голосинкера**, «Бойтра» **Купьбаки**, «Соты» **Гурского**, «Человек решает» **Курдина** и др. Писатели заняты сейчас работой над пьесами к 20-летию Октября. При этом, по словам тов. **Климковича**, намечается большое расширение тематики белорусской драматургии.

Важное место занимают в белорусской драматургии проблемы обороны, классовой бдительности, героическое отражение эпохи гражданской войны, разоблачения националистических пережитков и т. д. Большое внимание уделяют драматурги Белоруссии в последнее время всестороннему использованию фольклора. В этом отношении интересен опыт **М. Чарота**, переработавшего известную бытовую музыкальную драму «На купале», опыт, который, по общему мнению, явится значительной вехой на путях освоения народного творчества.

Своеобразным путем развивается и башкирская драматургия. Датой ее рождения является Октябрьская революция. В 1919 г. появились первые башкирские пьесы **Бурангулова** и **Юлтыя**. В последующие годы ряды башкирских драматургов пополнились такими писателями, как **Тагиров, Идрис, Камал, Файзи** и др. Кроме того появились на башкирском языке «Рельсы гудят» и «Хлеб» **Киршона**, «Егор Булычев» **Горького**, «Диктатура» **Микитенко**, из классических пьес — «Отелло», «Овечий источник», «Ревизор», «Коварство и любовь», «Доходное место», «Разбойники» и др.

В настоящее время башкирская драматургия и по тематическому охвату, и по идейной глубине, и по своему техническому уровню может состязаться с драматургией крупнейших наших республик. Развился и окреп башкирский государственный академический театр, выросли талантливые актерские кадры, создается театр музыкальной драмы для которого уже пишется музыка к пьесам **Тагирова, Мифтахова, Бурангулова** и **Юлтыя**.

На заседании секретариата драмсекции ССП, состоявшемся в Минске, присутствовали драматурги, режиссеры, актеры и ряд крупнейших представителей белорусской общественности, во главе с председателем Совнаркома Белоруссии тов. **Геродедом**. Целью совещания было обсуждение вопроса о подготовке драматургов и театров к 20-летию Октября.

В скором времени, сообщил на этом совещании тов. **Киршон**, предполагается созыв всесоюзного совещания драматургов, режиссеров и актеров. На этом совещании будут обсуждаться пути создания подлинно народно-массового искусства театра, в том понимании, какое получила эта проблема в ряде редакционных статей «Правды».

Я. З.

Минск.

ТЕАТР НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Театр народного творчества откроется в здании Мюзик-холла в марте сего года. Художественным руководителем театра приглашен Н. П. Охлопков. Ближайшие программы театра — концерт самодеятельных ансамблей и солистов московских предприятий и профсоюзов; спектакль рабочего театра клуба завода «Каучук» («Укрощение строптивой»); вечер оперных отрывков и др.

В театре народного творчества будут выступать лучшие самодеятельные коллективы Москвы.

Для работы с коллективами — подготовки и оформления программ — театр приглашает видных мастеров сцены.

Летом 1936 г. здание театра будет реконструировано: значительно расширяется сцена, зрительный зал будет расположен амфитеатром.

О ПРОСТОТЕ В ИСКУССТВЕ

Когда мы говорим о простоте в искусстве, мы имеем в виду самое величайшее, самое волнующее и самое универсальное из проявлений эстетической деятельности человека. Но есть простота и «простота». Иная простота бывает не только хуже воровства, — она вообще находится вне области художественного, вне области подлинного искусства. Такая «простота» не обогащает потребителя искусства — слушателя, читателя, зрителя, а обкрадывает его, отравляет его сознание. Простота в искусстве — явление диалектическое, и она появляется только как конечный результат огромных творческих усилий художника и его предшественников. К простоте каждый художник идет сложными и трудными путями. Простота — не результат импровизации или счастливого вдохновения. И во всяком случае простота — не кратчайшая прямая от художественного замысла к его осуществлению. Наоборот, для художника обрести простоту — значит пройти длительную стадию преодоления творческих противоречий, сплавки многих своих разноречивых и противоречивых приемов и навыков, мыслей, идей. Но, преодолев всю эту внутреннюю «хаотическую», порою стихийную, разноголосицу и придав ей строгую и непререкаемую форму выражения, произведение подлинного художника обретает наивысшую содержательность и выразительность. Простота в данном случае — синоним ясности. Для выражения наиболее сложных человеческих идей и мыслей необходима максимальная лаконичность и простота. Когда эта лаконичность и простота есть, — тогда для зрителя, слушателя, читателя путь от замысла художника к его реализации лежит по действительно наикратчайшей прямой. Чем больше «творческих мук» затрачивает художник при работе над своим произведением, тем меньше усилий требуется потом для восприятия произведения искусства и тем более обогащается зритель, слушатель, читатель этого произведения.

Простота ни в какой мере не похожа на упрощенчество. Последнее есть не мышление художественными образами, а выдумывание различных схем, лишенных идей, мысли, чувства: это вообще отсутствие всякого творческого процесса.

Бетховен, Моцарт, Чайковский были и остаются «простыми» и ясными, но в то же время и глубокими, великими в огромнейшем большинстве своих произведений для своих современников, так же как и для наших слушателей. Но разве кто-нибудь может говорить о бедности содержания великих творений этих мастеров! Но разве и Бетховен и Моцарт не переживали мучительнейший творческий процесс во время работы над каждым своим произведением!

И, наоборот, такие типичные представители «усложненности» в музыке (мастера, у которых преобладает детали над целым), как Регер или Рихард Штраус, дают всегда произведения, в которых частные мотивы заслоняют основную мысль сочинения.

Гениальное всегда просто и всегда понятно. Пушкин равно доходчив и до рафинированнейшего потребителя искусства и до нетронутого эстетическими соблазнами чукчи, на язык которого Пушкин только недавно стал переводиться. Гений любит в жизни все живое, все подлинное, для него нет в реальной действительности «негодного» материала. Поэтому между крупнейшими произведениями искусства — музыкального в первую очередь — и творчеством народным существует всегда неразрывная органическая связь. Влияние народного мелоса на творчество всех крупнейших композиторов мира неоспоримо и значительно. Но здесь необходимо остерегаться всякого суеверия упрощенчества. Прислушаться к народному мелосу это отнюдь не значит только «собрать» какое-то количество народных песен или обработать некоторое количество народных мотивов. Дело отнюдь не в этом. Композитор должен приложиться ухом к самому «сердцу народа», среди которого он живет и для которого он творит, для того чтобы уловить не отдельные интонации, не отдельные «мотивы», а то общее, стихийное, разумное, что питает его идеи, чувства, мысли и настроения и что лежит в основе всякого его художественного и социального творчества. Близость к народу всегда шире и плодотворнее для художника, чем простое собирание народных песен и «введение» в композицию какого-то количества народных плясок или танцев. Композитор обязан чувствовать и знать все конкретные проявления музыкального, песенного и плясового народного творчества, не для того чтобы жить за их счет, а для того чтобы обогащать ими основные идеи и замыслы своего творчества.

Тов. Шостакович — один из талантливейших, жизнерадостнейших композиторов не только СССР, но и всей современной Европы. В целом ряде его произведений — в первой симфонии, во второй части виолончельной сонаты — есть наряду с большой простотой и ясностью также и большая философская мысль, интерпретированная средствами очень ясными и жизнеутверждающими.

Но Шостакович очень умело владеет также палитрой музыкального гротеска. Отцом этого направления, подлинным изобретателем в этой области является Игорь Стравинский. До него не было в музыке столь сильного выражения стихии иронии (если и не очень злой, то во всяком случае и не доброй). Это направление, к сожалению, слишком сильно повлияло на Шостаковича и многих наших молодых композиторов. Шостаковича это очень часто увлекало в сторону от его основных композиторских идей к разного рода натуралистическим и экспрессионистским излишествам. В первоначальный период его творчества это могло считаться простительным проявлением юношеского задора. Но некоторые «критики», слишком падкие на все «остренькое» и любящие по каждому поводу вваливать в неоправданные словоизлияния, не только во-время не предостерегли Шостаковича от этих опасных и вредных увлечений, но, наоборот, старались доказать и ему и советскому слушателю, что это-то и есть самое ценное в его творчестве. Какую медвежью услугу оказали эти «ценители» талантливейшему — целиком советскому — композитору и мастеру!

Это и привело к тому, что в двух своих крупных произведениях (частично в «Леди Макбет Мценского уезда» и целиком в балете «Светлый ручей») композитор потерпел творческое поражение. Но никто из критиков и музыковедов сразу этого во всеуслышание не сказал. Наоборот, критики затянули хором очередную песню славословий и преувеличенных похвал. Они льстили себе и другим и писали хвалебные рецензии. Они обмазывали себя и будто бы любимого ими композитора и возводили его пороки в ранг бесспорных творческих достижений. Теперь для всех ясно, что этим людям недостаточно дорога судьба советского композитора Шостаковича, так же как и судьбы советской музыки в целом.

«Правда» в своих статьях, глубоко всколыхнувших всю музыкальную и вообще творческую общественность нашей страны, указала: «А ведь кое-кто-то так!». Восторгаться композиторскими вывертами в «Леди Макбет» и приспособленческими нейзанистыми «нумерами» в «Светлом ручье» не к чему.

Но жестоко ошибаются и те, кто думает, что эти статьи в «Правде» призывают к тому, чтобы сбросить Шостаковича вообще «с корабля нашей современности». Нет, они знаменуют только начало борьбы для Шостаковича за то подлинное и настоящее, что есть в нем, а не за то второстепенное и наносное, что в нем усиленно культивировали «горе-друзья» и «горе-критики» и от чего он должен и для своей пользы и для пользы всей советской музыки поскорее отрешиться.

Эти грехи нарочитой усложненности свойственны многим нашим композиторам. Они привели к отрыву от живой жизни, от ясных и глубоких чувств и мыслей нашей современности не одного только талантливейшего мастера Шостаковича; они засорили трюкачеством и выверетами сочинения не только его одного. Но что-то не видно, чтобы наши критики извлекли необходимую пользу из жестокого урока, преподанного им «Правдой», и стали бы со всей необходимой достоверностью изучать и оценивать все творчество советских композиторов!

Сравнительно недавно стала оформляться в нашем музыкальном мире пежая неписанная теория, по которой музыкальные сочинения делятся на произведения «для массового» и «интеллигентного потребителя». Какая дикая и вредная теория! В произведениях всех без исключения великих композиторов — от Баха до Мусоргского и Чайковского включительно — наряду с выражением глубочайших мыслей и чувств, какая бездна здорового веселья и юмора! Но остроумничанья, злобствующей иронии в них нет и быть не может.

Мне кажется, что каждый творческий работник советского музыкального фронта должен из статей, опубликованных в «Правде», сделать для себя простой вывод: поближе к народу, среди которого творишь и для которого творишь! Побольше творческой ответственности в каждой нашей работе, в каждом нашем выступлении, в каждой мысли, в каждом слове, произнесенном и написанном.

Г. НЕЙГАУЗ

В Хабаровске на берегу Амура возле Дома Красной армии выстроен новый театр ОКДВА на 1000 мест. На фото — фасад нового театра

Центральный дом художественной самодеятельности

По инициативе Московского комитета ВКП(б) создан **Центральный дом художественной самодеятельности московских профсоюзов**. Задача Дома — организация единого методического руководства художественной самодеятельностью в области театра, музыки, танца, изобразительных искусств и эстрадно-циркового искусства.

В плане работы Дома — создание опытно-показательных коллективов — хора, инструментальных и вокальных ансамблей, оркестров, оперных, хореографических и эстрадно-цирковых коллективов.

К участию в работе Дома приглашены нар. арт. **К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд, В. Качалов, А. Таиров, С. Михоэлс** и др.

Выставка Театра юного зрителя

К X с'езду ВЛКСМ Центральный дом художественного воспитания детей открывает выставку театров юного зрителя. На выставке будут показаны макеты, эскизы, фото, афиши, а также материал, отражающий работу актива юных зрителей, — их стенгазеты, зарисовки спектаклей и т. д.

На выставке будут представлены все советские театры юного зрителя, в том числе белорусский (в макетах худ. **Распопова**), украинский (художники **Ришин, Коваленко, Кривошеин**), грузинский (художники **Оцхели, Ахвледиани** и **Варсаладзе**), абхазский (художники **Фролов, Каценко**) и др.

Выставка откроется в помещении ЦДХВД.

О репертуаре театров в выходные и под выходные дни

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

В связи с тем, что многие театры не уделяют достаточного внимания репертуару в общие выходные дни, а также накануне выходных дней, Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР постановляет:

1. Накануне выходных дней и в общие выходные дни все театры как союзного, так и республиканского и местного значения обязаны ставить самые значительные пьесы, пользующиеся наибольшим успехом и привлекающие особое внимание публики, обеспечивая эти спектакли первым составом исполнителей.

2. Предложить Главному управлению театрами утвердить для каждого театра союзного значения список пьес, включаемых в репертуар театра в выходные дни. В театрах республиканского и местного значения утверждение репертуара для выходных дней производится начальниками управлений по делам искусств при совнаркомах союзных и автономных республик, краевых и областных исполкомах.

Председатель Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР П. КЕРЖЕНЦЕВ

Строительство социалистического искусства

*Выступление П. М. Керженцева на III пленуме ЦК РАБИС**

10 февраля на пленуме ЦК Рабис выступил председатель Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР тов. **П. М. Керженцев.** В своей речи он остановился на той работе, какую наметил себе Комитет по делам искусств.

— Создание комитета, — говорит тов. Керженцев, — крупное политическое событие не только для работников искусства но и вообще для всего культурного фронта.

В решении правительства предусматриваются об'единение под ведомством комитета **всей группы искусств.** Сейчас организационно сближаются и тесно сплачиваются работники кино, театра, изобразительных искусств, музыки и в известной мере работники архитектуры, поскольку Академия архитектуры будет также находиться в ведении комитета.

Это об'единение многочисленных отраслей работников искусств в единую государственную организацию имеет важное значение еще и потому, что создает обстановку для **творческого взаимодействия различных видов искусств.** Сейчас в целом ряде случаев у нас такого взаимодействия не наблюдается. Наоборот, на целом ряде участков заметна известная замкнутость, — скажем, замкнутость кино от театра или замкнутость художников, работающих в кино, от всего фронта изобразительного искусства и т. д.

Решение правительства о создании комитета при союзном Совнаркоме возлагает на наши плечи обязанность думать об искусстве во всех союзных и автономных республиках, во всех краях и областях. Сейчас широкого общения национальных искусств мы еще не имеем. Работа Украины в области искусств исключительно велика, — достаточно сказать, что Украина тратит на искусство по своему бюджету в несколько раз больше, чем РСФСР — тем не менее в Москве ни разу не был показан ни один крупный украинский театр, не была показана, например, украинская опера. Творчество грузинских композиторов в Москве почти неизвестно. Мы имеем в стране целый ряд народных артистов республик которые должны были бы быть широко известными — потому они народные, — тем не менее, многие из них неизвестны русским, и неизвестны потому, что это — народные артисты Украины или Грузии. Можно привести целый ряд других примеров, где крупнейшие творческие достижения в искусстве остаются замкнутыми в пределах своей области, своего края или республики.

Перед комитетом стоит задача добиться того, чтобы творческий обмен между народами Союза в области искусств принял бы организационные формы, чтобы была возможность строить социалистическое искусство, опираясь на всю творческую мощь народов СССР.

Если окинуть беглым творчество народов Советского Союза в области танца, песни, художественного ремесла, если вспомнить чеканку серебра на Кавказе, художественные ковры Закавказья, или Таджикистана, народные танцы Узбекии или народов Кавказа, можно себе сразу же представить исключительное богатство творческих возможностей, какими мы располагаем.

Здесь перед нами — важнейшие задачи. Сейчас, благодаря улучшающемуся материальному благосостоянию страны, благодаря могучему культурному подъему мы имеем величайший спрос со стороны трудящихся на искусство. Все говорившие, выступавшие на последних съездах стахановцев в Москве, будь-то работники сельского хозяйства или промышленности, будь-то уроженцы Таджикии, Закавказья или Дальнего Востока, — все они в своих требованиях говорили: мы хотим кино, радио, театр, музыку, хотим приобщиться ко всем видам искусства, хотим так же культурно жить и наслаждаться искусством, познавать прошлое и современное искусство, как жители Москвы. Эта величайшая тяга к культуре пред'являет к нам очень большие требования, ибо мы должны дать в ответ **полноценное, высокое, советское искусство, высокое мастерство.**

Одновременно с этим мы видим, как сами народные массы творят искусство. Широкое самодеятельное движение наблюдается во всех областях. Комитет должен оказать свое содействие и этому движению, дать **известное руководство самодеятельности.** Это — величайшая задача, и комитет без помощи всех работников искусств на местах и в центре эту задачу выполнить не сможет.

Одна из труднейших задач — **подготовка художественных кадров.** Здесь мы имеем очень пеструю и малоутешительную картину. Если на некоторых участках — например, в области музыки, — существует хотя и очень несовершенная, но все же система музыкального образования, то на других участках почти ничего нет. В области изобразительного искусства Москва не имеет даже настоящего высшего учебного заведения. Художественные техникумы насчитываются единицами и поставлены очень слабо. Промышленность требует, чтобы мы дали образцы хорошо расцвеченных тканей, образцы мебели; от художников требуют хороших росписей клубов и хороших декораций; требуют, чтобы они дали средней школе высококультурных педагогов в области изобразительного искусства, — а сама система подготовки художественных кадров абсолютно не удовлетворяет имеющийся спрос и никем еще не намечены перспективы в этой области.

В деле подготовки кадров, в организации техникумов, высшей школы, аспирантуры в области искусства и т. д. приходится начинать почти с начала, а если продолжать старое — то сильно измененными методами и формами. Между тем без развернутой подготовки кадров мы дело искусства далеко двинуть не сможем.

Перед нами стоит задача **проведения определенной политической линии в области искусства, установления советского порядка во всей этой системе.**

В последнее время в «Правде» были опубликованы высказывания тт. Сталина и Молотова о «Тихом Доне» Шолохова, а так же две редакционные статьи о Шостаковиче. Эти статьи касались только музыки, и притом музыки театральной. Но **указания, в них данные, имеют отношение ко всему фронту искусств, и каждый работник искусств должен сделать из них для себя выводы, если даже он не работает в области оперы, музыки или театра.** Эти статьи касаются основных теоретических проблем, имеющих огромное политическое значение; они говорят о том, каким образом в советском искусстве нужно бороться за социалистический реализм.

В этих статьях мы имеем указание, что путь формалистских вывертов и «левацких» загибов, путь отрыва от реальной действительности приводит к тупику и заставляет таких крупных композиторов, как Шостакович (а никто не отрицает, что Шостакович крупный композитор), заново пересматривать свой путь — подумать о том, как выйти из того тупика, куда его завели некоторые критики, особенно ленинградские.

Совет, который можно дать Шостаковичу, относится и ко многим другим работникам искусства. Если до сих пор Шостакович творил в довольно под влиянием таких горе-критиков, как Соллертинский, то теперь ему надо в своем творчестве исходить прежде всего из того богатства народного мелоса нашей страны. Неплохо было бы Шостаковичу вспомнить страницы из биографии Римского-Корсакова. Соприкосновение с богатством народного музыкального наследия благотворно отразилось на всем творчестве этого композитора. Надо только, чтобы Шостакович заинтересовался песнями не одного русского народа, как Римский-Корсаков, а народов бы по всему Советскому союзу и соприкоснулся бы с богатейшим кладезем музыкального творчества народов Советского союза.

Творчество не только музыканта, но и всякого работника искусства будет только тогда итти по пути социалистического реализма, если оно будет соприкасаться с могучими источниками народного творчества, если творчество художника будет близким, доступным и понятным широким народным массам. Формалистские ошибки и загибы во всех областях искусства приводят к тому, что деятели искусства отрываются от народных масс, становится непонятными им и пускаются в такие технические выверты, которые выбрасывают их за пределы искусства. То же надо сказать и об ошибках грубого натурализма (чего тоже не мало в той же «Леди Макбет»), которые также мешают созданию образов в духе социалистического реализма.

Указания «Правды» каждый работник искусств должен перенести в свою область, применить к своей специфике, и тогда он увидит, что **и в области театра, и в области кино, и в области изобразительного искусства имеются такие же вредные формалистские ошибки,** отдаляющие нас от социалистического реализма, какие Шостакович делал в музыке.

Из области кино можно привести пример с украинским фильмом «Прометей», посвященным борьбе русского царизма с горцами Кавказа. Ошибки этой исторической картины аналогичны ошибкам, какие Шостакович делал в области балета, когда он изображал Кубань, не изучив Кубани. Сценарист и режиссер «Прометея» искажают картину исторической действительности и извращают исторической правде, без которой построить социалистическое реализма нельзя.

В дальнейшем будет исключительно важно, чтобы работники разных областей искусства, сталкиваясь с удачами и неудачами, на том или ином участке искусства, конкретно анализировали их применительно к своей собственной работе, к своим собственным удачам или неудачам. Тогда можно будет общими силами выровнять наш фронт и итти к единой цели.

В нашей стране мы имеем такие условия для развития искусства, каких ни одна страна никогда не имела. Мы имеем многомиллионные массы народа, которые поголовно овладели грамотой, которые улучшают свое материальное положение и жаждут воспринять все виды искусства. В разных концах Союза трудящиеся жаждут услышать лучшую музыку, увидеть лучшие картины, посетить лучшие театры, познакомиться с лучшими фильмами.

Художественный уровень наших слушателей и зрителей исключительно высок. Несколько месяцев назад Всесоюзный радиокомитет обратился к слушателям с просьбой прислать программы, которые они хотели бы услышать в дни Октябрьской годовщины. С разных концов Союза — от колхозников, красноармейцев, от рабочих, от слушателей разных возрастов и национальностей — комитет получил три тысячи программ и ни в одной из этих программ не было таких требований, какие Радиокомитет отказался бы удовлетворять по художественным или другим причинам. Не было ни одной программы, где требовали бы исполнить «Машу у самовара» или какой-нибудь низкопробный цыганский романс. Там были имена Бетховена, Вагнера, Чайковского, имена советских композиторов. Были требования и на классическую музыку, и на советскую музыку и на народные песни.

Во всех других областях искусства слушатели и зрители пред'являют такие же исключительно высокие требования, — поэтому **комитет будет всячески добиваться, чтобы продукция, которую дают наши художественные организации, была на высоком уровне.** Мы будем добиваться и от театров, и от кино, и от концертных организаций, чтобы не допускались на плохие программы, ни халтурное их исполнение.

Во всех областях искусства комитет будет добиваться высокого художественного качества, высокой идейной насыщенности, большого творческого мастерства. И такие требования будет пред'являть не по какому-либо капризу, а потому, что новый потребитель искусства, новый слушатель и новый зритель хочет получить от наших мастеров максимум того, что они могут дать.

Сейчас работа в области искусства значительно облегчена тем, что **по вопросам искусства чрезвычайно внимательно следит и чрезвычайно тщательно и гениально ими руководит наша партия во главе с тов. Сталиным (бурные аплодисменты).** Тов. Сталин и тов. Молотов самым тщательным образом следят за работой в области литературы, кино, театра, музыки, изобразительных искусств, **и не только следят, но и помогают, руководят и указывают пути, которые выведут наше искусство на ту широкую дорогу, по которой идет сейчас наша промышленность, наше хозяйство.**

Тов. Сталин внимательно следит и учит нас следить за отдельными работниками искусства, чтобы во-время им помочь, во-время исправить их ошибки, ударить, когда нужно, или отсечь, если нельзя исправить.

Гениальное руководство тов. Сталина должно вдохновить работников искусства с еще большей энергией, с еще большим творческим напряжением, чем до сих пор, продолжать свою работу, чтобы **создать то величайшее социалистическое искусство, которое должно быть создано и будет создано в нашей стране (бурные аплодисменты).**

* Печатается по сокращенной стенограмме.

О чувстве ответственности

В статье «Правды» о «Балетной фальши» есть одна вскользь, с предельной точностью и исчерпывающей полнотой указывающая советским композиторам их путь. Это тот абзац, в котором сказано, что мы безусловно можем «в реалистических художественных образах показать современную жизнь советского народа, используя его творчество, песни, пляски, игры»; но что для этого «надо упорно работать, добросовестно изучать новый быт людей нашей страны, избегая в своих произведениях и грубого натурализма и эстетствующего формализма».

В своей творческой практике я часто обращался к народной песне. Народную песню я непосредственно использовал в своих произведениях. Я также стилизовал в ее духе мои собственные темы. Но почему-то это обращение к фольклору всегда было для меня чем-то таким, на чем я не считал возможным окончательно остановиться. Мне всегда казалось, что композитору нужно стремиться к некоему «интернациональному» музыкальному стилю, что эта задача стоит передо мной, как чрезвычайно важная. И вот в делах неоднократные попытки разрешить эту задачу, подняться в своем творчестве на более высокую ступень. Но получалось так: работая на материале (оригинальном или заимствованном) народной музыки, я сочинял произведения более или менее удачные, во всяком случае полнокровные и органичные. Таковы мои струнные квартеты, альтовая соната, концертная соната для духовых и некоторые другие произведения. Но стоило мне свернуть с этого пути, и я делал вещи сухие, схематичные, вялые и эклектичные, как, например, тот самый «Сталинградский тракторный», который с таким ожесточением «разнес» в своем выступлении тов. Лебединский. Не могу не отметить, что подульной напыщенностью этого произведения я в значительной мере обязан порочному влиянию на меня той организации, которой Лебединский тогда руководил. Я имею в виду РАПМ.

Величайшие композиторы мира — Бетховен, Шуберт, Чайковский, Глинка, Мусоргский — создавали свои произведения на базе народного творчества, черпали в этом народном творчестве могучую образность и самобытность музыкального языка. Композиторы же времен буржуазного упадка были, разумеется, не интернациональны, а антинациональны, антинародны и потому безлики, а их творчество аморфно и безмодинально. По существу же интернациональную музыкальную культуру призваны создать мы, советские композиторы, но сделать это как участники только при теснейшем соприкосновении с культурой народных масс, с великолепным музыкальным богатством трудящихся Советского союза.

Я перечитывал в статье «Правды» слова о том, что «никогда к нигде композиторы не имели такой благодарной аудитории», и я думаю, что мы, композиторы, слишком много заботимся о том, что из наших произведений и когда будет исполнено в Большом зале Консерватории и других парадных концертных залах Москвы, и слишком мало интересуемся бесчисленными профессиональными и самодеятельными концертными эстрадами необъятного Советского союза. Если бы мы в процессе своего творчества больше думали о нашем новом массовом слушателе, мы, вероятно, писали бы проще и лучше, не писали для таких оркестровых составов, которыми можно пользоваться только в Москве и то не больше одного раза в год, были бы скромнее в своих декларациях и претензиях и взыскательнее к самим себе.

Особо я хочу отметить указание «Правды» на причины успеха «Леди Макбет» за границей. Мы уделяем совершенно недостаточное внимание классовому критерию в оценке музыкальных явлений. С этой точки зрения я считаю, что линией наименьшего сопротивления является, например, в области так называемого легкого жанра, писание дешевых побрякушек, представляющих собою вещуные опыты подражания западноевропейским и американским образцам. Не пора ли нам покончить со всеми этими доморощенными бостонами и фоксами, по содержанию своему сентиментально-пошловатыми, а по форме — безобразными?

Несколько слов о честности и элементарной порядочности, которыми должны обладать наши музыканты. Я не сомневаюсь в том, что огромное большинство наших музыкантов этими качествами обладает. Однако в семье, как говорят, не без уродов. Конкретно: на пленуме музыковедческой секции проф. Ферман заявил, что трудно составить себе правильный критерий для оценки музыкальных явлений, когда мнения столь изменчивы и противоположны. Эта бомба лишь своей собственной головой — поистине возорное явление.

Второй случай. На другой день после напечатания в «Правде» статьи «Сумбур в музыке» музыковед Острецов обратился к сотруднику союза композиторов, ведающему контрактационными договорами музыкоиздательской секции, с предложением заключить с ним тему «Леди Макбет» — «Тихого Дона».

И, наконец, случай в среде низших исполнителей, когда доцент Эльдман тоже с похвальной быстротой «реагировал» на статью в «Правде», попросив "освободить его от исполнения концерта Шостаковича.

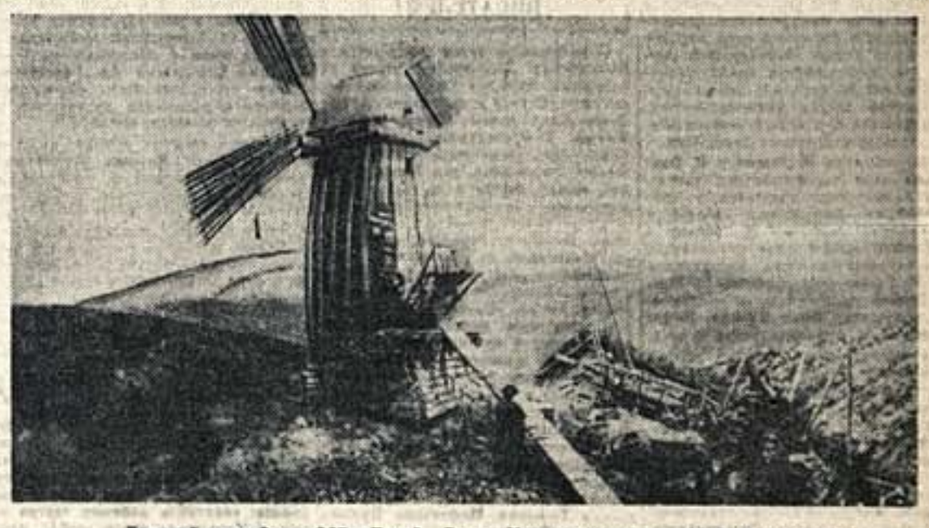
Приведенные мною факты говорят о том, что в нашей среде есть люди, которые углубленную и добросовестную работу возможности улучшения «того, кто выше», отвратительным мелким подхалимством. Эти люди, сдаю, просчитались, они будут заклеймены и разоблачены.

Не могу обойти молчанием также выступление Льва Лебединского, позволившего себе заявить, что по его «наблюдениям» существует трехлетка рода реакции композиторов на статьи «Правды»: одна группа композиторов хочет «сохранить Шостаковича в его нынешнем виде», вторая — стремится сохранить направление Шостаковича, пожертвовав самим Шостаковичем, третья группа близка по своим устремлениям ко второй. Лебединский не увидел, не почувствовал той основной реакции на статьи «Правды», которая характерна для нашей композиторской общественности. Я квалифицирую поэтому в этой части выступление Лебединского как беспарвовную клевету на союз советских композиторов.

Далее «кровожадный» Лебединский решил выступать уже как патологоанатом, как прожектор трупов наших музыковедов. Сильно сомневаюсь в том, чтобы «трупная» терминология Лебединского вообще была бы уместна в нашей среде. Не как же тогда обстоит дело с самим т. Лебединским, который, будучи в свое время автором многочисленных хулодробительных, то бишь критических статей, ни разу не выступал как критик после 23 апреля 1932 г. Состоя руководителем массового сектора ССК, Лебединский не сделал абсолютно ничего в этой области. Наконец, и это самое главное, за четыре года после постановления ЦК Лебединский так и не расшевелил круга любимых его сердцу композиторов за пределы двух имен — Белого и Давиденко.

Кстати, огромная музыкально-общественная роль Давиденко ни в коей мере не нуждается в адвокатуре Лебединского, стоящего, как это лишний раз показало его выступление на платформе старой рапмовской группировки.

И. ЧЕМБЕРДЖИ



Большой театр Союза ССР. «Тихий Дон». Макет художника Ф. Ф. Федоровского

За большевистскую непримиримость

Статьи «Правды» содержат в себе настолько глубоко принципиальные высказывания о путях развития советской музыки и искусства вообще, что было бы обидно, если бы мы не могли использовать эти руководящие идеи и осветить ими всю практику нашего музыкального творчества.

Я лично после статей «Правды» почувствовал необходимость не столько порицать критиков, сколько самому стать в какой-то мере критиком и попытаться, хотя бы для себя, понять тенденции, заключенные в творчестве моих современников-композиторов.

В моем кратком обзоре будет больше критики, чем похвал. Это естественно. Уж очень несоразмерны наши успехи с ростом новой социалистической культуры в нашей стране, с ростом требований к искусству широких трудящихся масс. Кроме того мы много, искренне или неискренне хвалили друг друга, чем немало способствовали укреплению ошибок и формалистских вывихов в наших произведениях. Вред, принесенный либеральным отношением к выступлениям формалистов в теории и практике, очень велик. И мы обязаны, пользуясь проницательными выступлениями «Правды», не дожидаться пока музыкальные критики, поднатужившись и перестроившись, помогут нам искать правильные пути, а сами взяться за это дело и начать ту творческую непримиримую дискуссию, которой мы чаяли, как манны небесной, но организовать никак не могли и ограничивались тем, что в лучшем случае показывали друг другу кулак в кармане.

*

Из всех формалистских течений в музыке особенно ярки течения, проводящие идеи буржуазного музыкального искусства Запада. Шостакович, Мосолов и Попов — представители этого направления. Я буду говорить только о Шостаковиче и Мосолове, ибо творчество Попова знаю мало, а последней симфонии его не знаю совсем.

Для произведений Шостаковича характерен прежде всего отрыв от здоровой почвы народного творчества. Шостакович демагогически, пробивая себе путь в слушательские массы, использует преимущественно «отбросы» так называемого массового музыкального быта, наиболее импонирующие еще живучим, к сожалению, у нас мещанским вкусам. Для Шостаковича характерен примитивизм музыкального мышления, не способный реалистически передать глубину и эмоциональное богатство образов нашей эпохи. В его произведениях, по сути дела, мы сталкиваемся с эклектическим использованием различных приемов западной музыки (Кшенек, Хиндемит, Стравинский и т. д.) со всей их внутренней идейной опустошенностью и фальшью.

Сумбур и конструктивные измыслы «Леди Макбет», крикливое убожество музыки «Светлого ручья» в одинаковой мере дают искаженное, фальшивое представление о действительности.

Претендуя на сатиру, музыка Шостаковича лишь в вульгарной форме передразнивает внешние стороны отрицательных явлений изображаемой им жизни. Низменные свойства человеческой натуры нашли наиболее яркое отражение в «Леди Макбет». Такое искажение действительности вызвано натуралистическими устремлениями Шостаковича.

Творчеству Мосолова в его наиболее характерных произведениях также представляет собою продукт «западничества». Однако оно менее разнообразно и гибко в своей приспособляемости, чем творчество Шостаковича и выражает в основном одну черту — мертвенный схематизм мысли, отсутствие всякой воли к движению. Когда слушаешь «Завод» или «Туркменские ночи», ощущаешь, что автор оставил из всего богатства выразительных возможностей музыки только тембральную окраску и метрическую повторность.

Иногда говорят: «Мосолов талантлив». Мне кажется, что от большого таланта «Завод» не напишешь. Следовало бы осторожнее вообще обращаться со словом «талант». Нельзя отрывать понятие талантливости художника от социально-этической роли, которую играет его творчество. Человека, воспевающего, пускай в острой форме, отвратительное и уродливое, нельзя назвать талантливым.

Кстати, сейчас вообще много говорят о талантливости Шостаковича. Надо понять, что Шостакович действительно талантлив в своей первой симфонии, этом юношески свежем и живом произведении. В «Носе», в третьей симфонии, в подавляющей части «Леди Макбет», в «Светлом ручье» талант Шостаковича не развивается, а, наоборот, исчезает.

Так вот — написать «Завод», каким написал его Мосолов, можно только в том случае, когда ограниченность творческих возможностей композитора совпадает с ограниченностью его художественных замыслов, его идейных стремлений.

Эта «счастливая» гармония здесь налицо, и в этом смысле «Завод» — самое законченное и «совершенное» произведение Мосолова.

Здесь какой-то закон: когда Мосолов хочет быть эмоциональным, он впадает в банальность, в унылые сентиментальные переливы (фортепианный и виолончельный концерты).

Безжизненный схематизм фактуры, «гармоническая муть» в романсах на тексты Казина, в «Туркменских ночах», — каким тусклым должен быть взгляд художника на мир, к каким упрощенейшим функциям должен он его свести, чтобы так отобразить этот мир в своих произведениях.

Стилистически иное мы можем найти в произведениях Фейнберга. Фейнберг — не западник. Его творчество — предельный этап развития русского скрябинизма, лишенный тех объективных (хотя и идеалистических) стремлений, которые все же прорывались в музыке Скрябина.

Разорванность, хаотичность мышления, тематическая инертность — все это выражение до предела замкнутого в себе сознания. Здесь искусство как будто служит еще средством выражения сложных, запутанных ощущений художника, но перестает быть средством связи его с окружающим миром.

Когда я слушаю фортепианный концерт Фейнберга, его сонаты, у меня создается впечатление, что автор силится разорвать связывающие его путы суб'ективизма и в то же время упивается ими: круг остается замкнутым.

Но справедливость требует сказать, что, привлекая об'ективный материал в виде народных песен (я говорю о песнях Запада, чувашских песен и еще не знаю), Фейнберг находит новые слова, новые краски. Иной раз не верится, что эти песни писал тот же автор. И нельзя сказать, что эти новые слова не ограничены, фортепианная партия песен глубоко (хотя и будучи остро индивидуальной и порой излишне утонченной) сливается с мелодией.

Надо надеяться, что работа над народными песнями поможет Фейнбергу найти путь к реализму.

Мне хочется остановиться на течении, которое я назвал бы **камерным эстетизмом.** Такова значительная часть творчества Александрова и Нечаева в прошлом. Сумеречные, лирические настроения, большая формальная отчетливость и законченность, порой даже светлые ощущения, но все это ограничено «собственной светлицей».

Для этого искусства характерны умеренность, отсутствие ярких светотеней, в сущности, также замкнутость от мира. Умеренность этой музыки противоречит задачам социалистического искусства, стиль которого обязательно включает в себя те черты «русского революционного размаха», о котором говорил тов. Сталин, когда определял стиль большевизма.

Должен оговориться: я вовсе не считаю, что Александров и Нечаев (в данном случае) окончательно определились в рамках стиля «умеренного» эстетизма». Наше время тем и замечательно, что дает стимул для развития всех художников, имеющих глаза, чтобы видеть, и уши, чтобы слышать социалистическую действительность.

И Александров и Нечаев (правда, в меньшей степени) создали за последние годы ряд хороших песен (массовых, детских и т. д.), сумел найти в своем творчестве краски для отображения здоровых лирических настроений.

Стиль камерного эстетизма и сейчас еще живуч во множестве вегетарианских сонатин, пишущихся студентами консерватории, и тому подобных сочинений, говорящих о том, что великие эпохи, ее мощных характеров и страстей слабо доходит до некоторых, увлекающихся до сих пор «малюсеньким эстетизмом» молодых композиторов.

Тенденции, о которых я говорил по поводу творчества Шостаковича, Мосолова, Фейнберга, не являются их личным достоянием. Разве молодой и способный Хренников не находится под влиянием слабых сторон творчества Шостаковича, его безлунью, равнодушия к большим идеям, стремления к «эффектному» воздействию на благодушно настроенную аудиторию (я говорю о пушкинских песнях)? Разве ложный психологизм не сказывается на произведениях Голубева, Витачека и других молодых композиторов?

Я очень высоко ценю творчество Н. Я. Мясковского. Оно всегда идейно и философски насыщенно. Мясковский прошел большой путь поисков и борьбы за об'ективное содержание, за отображение в своем творчестве идей революции.

Но, только в шестой симфонии, содержание которой я понимаю, как попытку примирить индивидуальное сознание интеллигента со стихией революций, попытку неправильно разрешенную — только в шестой симфонии об'ективные события, об'ективный материал находят себе свободное развитие. Но вот в двенадцатой, пятнадцатой симфониях я ощущаю, как новые слова, новые идеи ограничены в своем развитии несколько схематическими, привычными для Мясковского формами, и в этом есть противоречие.

Такое противоречие свойственно целому кругу композиторов. Отсутствие органичного ощущения новых образов привело Шебалина в первой части его симфонии «Лении» к разрыву между огромным дыханием поэзии Маяковского и традиционными приемами оратории.

Динамичность и мыслительность поэмы Маяковского в симфонии Шебалина оказались втиснутыми в рамки статичного оркестрово-хорового действа, и это производит впечатление величайшей фальши. Музыка не передает страстности и интонационного богатства поэмы Маяковского, от нее веет равнодушием.

Отсутствие достаточной смелости в поисках новых напряженных и выразительных средств сказывается и на творчестве Кабалевского. Положительные качества — ясность и простота, отличающие музыку Кабалевского, очень часто не сочетаются у него с той необходимой остротой и напряженностью музыкальной мысли, без которой нельзя создать по-настоящему впечатляющих произведений искусства. Кабалевский должен преодолеть свое недостаточно критическое отношение к традиционным приемам и, сохраняя естественность своей музыкальной речи, бороться за ее глубину и своеобразие.

Ясность речи, несомненно, есть и в симфониях Книппера, посвященных Красной армии. Я не хочу уменьшить значения этих симфоний, в доступном виде доносящих оборонные идеи до широких масс. Но, мне кажется, что в них деловитость и уверенность замысла преобладают над силой и впечатляемостью выразительных средств. Книппер точно знает, чего он хочет, он умеет этого достигать, эффект от его симфоний несомненен. Но иногда кажется, что эффект этот неполноценен, ибо не подкреплен теплотой искренности, а средства, вызывающие его, — эклектичны.

Оборонная тематика, тематика гражданской войны, отражающая, быть может, самые острые конфликты классовой борьбы, требует страстных и напряженных образов. Без этого в лучшем случае получаются «батальные» произведения, натуралистические зарисовки событий. Книппер заметил тип произведений, в которых ощущается у нас большая потребность, но он не мог выполнить их настоящим содержанием.

Я сделал бы ошибку, если бы не остановился на явлениях рутины и неподвижности в искусстве. Композиторы, придерживающиеся этих тенденций, лишают нашу эпоху права на свой стиль. Они сознательно или бессознательно обедняют нашу эпоху.

Эпигонские перепевы давно сказанных более или менее великими мастерами прошлого слов выдаются такими композиторами за простоту. Нет сомнения, что этот стиль отражает фальшивое, приспособленческое отношение к нашей действительности.

С другой стороны, мы видим недостаточно требовательное отношение композиторов к вопросам мастерства. Некоторые композиторы не понимают, что любые, даже органически прочувствованные, новые слова, новые образы гибнут в искусстве, если это искусство бессильно придать им форму точную и эстетически безусловную. И как я ни ценю талантливость Ковали, но ведь факт, что он не владеет еще искусством отбора материала. Как часто, наряду с яркими, лирическими образами в произведениях Ковали встречаются малоосодержательные, примитивные мысли. Как часто фортепианное сопровождение его песен не только не углубляет впечатления песенной лирики, но оказывается помехой этому. Несомненно, что какой-то недостаток мировоззрения мешает Ковали преодолеть свои недостатки, ибо работает он вообще очень много. Над этим Ковали и нам всем надо очень серьезно подумать. На что же рассчитывать? Что же положительного мы отмечаем в советской музыке?

На первый вопрос я ответил бы так: прежде всего нам надо выйти за рамки чисто музыкальных представлений. Надо равняться на социалистический реализм, как он выражен в жизни и деятельности великих вождей рабочего класса Ленина и Сталина, надо равняться на Димитрова, на фильм «Чапаев», на уровень творчества Маяковского, на слет стахановцев, на тысячи и тысячи явлений небывалого героизма, небывалой человечности, что вместе и составляет жизнь нашей великой страны и трудящихся всего мира. К этому и призывают статьи «Правды».

И, конечно, надо уметь видеть в советской музыке те элементы, которые несут в себе зерна новой жизни. Мы живем в эпоху, подготовляющую художника-гения (быть может, появление этого гения произойдет очень скоро), художника, который собрал бы в себе, синтезировал чувства и идеи эпохи. Их выражает коллектив. И надо научиться видеть эти, пока еще диференцированные, стороны будущего гения в творчестве многих наших художников.

Здесь говорилось о Давиденко. Из уважения к живому образу Давиденко надо понять, что в его творчестве было замечательным, делающим его одним из самых передовых композиторов, и что было его слабостью, личной слабостью художника, порождаемой советской музыки на том этапе, слабостью его товарищей по творчеству (и моей, в том числе), и что не должно стать слабостью многих наших композиторов. Давиденко — прежде всего новый тип музыканта, который понял, что надо творить с массами, учась у них, будучи вместе с ними. В этом смысле он пример для всех нас. В своих произведениях, массовых и хоровых, он сумел, используя интонации, живущие в народной песне, показать массу в труде, в празднестве, в скорби. Такие хоры, как «Улица волнуется», «На высокой горе», «Бурлаки», «Чеченская сюита», оставаясь пока непревзойденными образцами советского хорового творчества, вместе с тем полны какого-то стихийного ощущения этой жизни. Простота, естественность в рамках музыкальной речи, жизненный реализм музыкальных образов Давиденко — это то, чем может гордиться советская музыка. Но вот отображение индивидуальных характеров, обобщение всего бытового материала, которым он владел, на более высокой, я сказал бы философской, основе, — у Давиденко не получалось. В опере «1905 год» много эпизодов, когда революционная песня заменяет собой драматический призыв, сильное чувство, — в этом сказывается эмпиризм, неумение обобщить простые, песенные интонации в новых образах, художественно более сконцентрированных, индивидуально более очерченных, чем песня.

В этом смысле, можно сказать, что Давиденко был отчасти в плену у массовой песни.

Он сам сознавал свои недостатки в более ранн. Ведь произведение «Красная площадь» было почти закончено им, однако он не опубликовал его, скрыв его даже от очень близких людей, ибо вероятно, чувствовал его недостатки. И это отношение говорит красноречиво, что Давиденко сознавал свои недостатки и наверно избавился бы от них, если бы не умер так рано.

(Окончание статьи В. Белого см. на 4 стр.).

ДИСКУССИЯ В СОЮЗЕ КОМПОЗИТОРОВ

Три дня московские композиторы и критики горячо обсуждали вопросы, поднятые в статьях «Правды»,— «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Союз советских композиторов не запомнит столь многолюдных творческих собраний, такой остроты и страстности прений. Беседа тт. Сталина и Молотова с авторами оперного спектакля «Тихий Дон», упоминутые статьи в «Правде», свидетельствующие об огромном внимании, которое уделяют вопросам искусства партия и правительство, поставили перед советским музыкальным фронтом ряд важных творческих и организационных вопросов. Основной вопрос, поставленный «Правдой»,—вопрос о вредном влиянии музыкального формализма, о необходимости непримиримой борьбы с этим формализмом во всех его проявлениях, за искусство реалистическое, простое, искусство, связанное с народным творчеством, понятное и любимое массами. Трехдневное обсуждение показало,—как справедливо отметил т. Городинский,—что выступление «Правды» огромным большинством наших музыкантов оценивается и понимается правильно, как важнейший акт, открывающий новые творческие перспективы для советских художников. Критика «Правдой» творчества Шостаковича указывает последнему путь преодоления его ошибок. За эту критику Шостакович должен быть глубоко благодарен. Но удар, направленный против ошибок Шостаковича, относится не только к нему одному—это удар по нашему бахвальству, говорил проф. Г. Г. Нейгауз, это относится ко всем нам—ко всему советскому «музыкальному поголовью». Формалистские вывихи, пристрастие к сумбуру и какофонии, к музыке, написанной шиворот-навыворот, можно найти не только у Шостаковича, но и у других наших композиторов (Мосолов, Гаврилин Попов). Формалистским влиянием подвержена и наша молодежь. В нашей музыкальной школе это влияние музыкального формализма еще весьма сильно. Целый ряд ораторов указывал на это, упоминая фамилию профессора Московской консерватории Литинского, как представителя формалистского направления в нашей музыкальной педагогике.

О большом неблагополучии нашей критики говорили очень многие—и композиторы, и сами критики, и музыковеды (Кабалевский, Книппер и др.). Критик Соллертинский был, как правильно назвал его т. Городинский, «злым гением Шостаковича». Соллертинский являлся представителем законченного формалистского направления в музыке. Сумбур в современной буржуазной музыке Соллертинский считал высшим достижением музыкального искусства. Это он недавно заявил, что предпочитает симфонию Гаврилла Попова, симфонию, целиком написанную под влиянием левацких формалистских извращений, «провинциальному» с его точки зрения «Тихому Дону». Остальная критика, если и боролась с формализмом, то делала это недостаточно последовательно и редко, без необходимой большевистской непримиримости.

Не только критика, но и вся композиторская общественность повинна в этом. Об этом говорили т. Кабалевский и другие. Отрыв наших композиторов от массового миллионного слушателя, незнание ими нашей действительности, навязанная групповщина в музыкантской среде—все это благоприятствовало проявлению формалистских тенденций в нашем искусстве. Здесь большая доля вины ложится и на союз композиторов, не сумевший наладить работу с композиторами и музыковедами и создать подлинно творческую атмосферу в союзе. Об этом говорили композитор Книппер, Шварц и многие другие.

Но если композиторы справедливо обвиняют свой союз в слабой работе, то, с другой стороны, сами они,—отмечает т. Рыжкин,—виноваты в том, что были пассивны, не интересовались многими важнейшими интересными начинаниями союза, не интересовались творчеством своих товарищей и т. д.

Пользующее большинство наших музыкантов правильно реагировало и понято указания «Правды». Нужно все же сказать, что некоторые наши композиторы (Шебалин, Поповиничий, Малиних, Шепшин и др.) и музыковеды (например, Остроцов) вначале не выявили своего отношения и уклонились от участия в происходящем обсуждении.

На одном из собраний с большой речью выступал быв. руководитель РАПМ Л. Лебединский. Его речь показала, что за все эти годы Лебединский ничего не понял и ничему не научился. От начала до конца его речь была «рапмовской». Нужно отметить, что аудитория довольно быстро распознала сущность выступления Лебединского, и ряд ораторов (Городинский, Кабалевский, Гринберг, Чемберджи и др.) дал Лебединскому должный отпор. Сподвижнику же Лебединского Б. Штейнпресу, пытающемуся «выгородить» Лебединского, аудитория просто не дала закончить выступление. Рапмовской групповщиной была пронизанута также и речь Кандыша.

Всячески помочь Шостаковичу выправить свои ошибки, развернуть непримиримую и жестокую борьбу с формализмом, с левацкими уродствами и фальшью в искусстве, коренным образом перестроить работу союза композиторов, превратив его в подлинно творческий центр, повести широкую творческую дискуссию, создавать искусство реалистическое, массовое, здоровое, ясное и простое, чуждое и формалистских вывертов и рапмовского упрощенства,—таковы устремления подавляющего большинства наших музыкантов. «Статьи в «Правде»,—говорил на собрании проф. Нейгауз,—это призыв к искусству будущего, искусству замечательному, величественному и прекрасному, как прекрасна и величественна наша эпоха». В борьбе за это искусство должны быть сплочены все подлинно живые, творческие силы советских композиторов, критиков, музыковедов.

*

После трехдневного обсуждения общее собрание ССК приняло резолюцию, в которой отмечает, что «Статьи «Правды» наносят сокрушающий удар всем извращениям в музыкальном творчестве и критике и освещают путь, по которому должна развиваться советская музыка. Борьба за яркий, простой и выразительный язык, за глубокую связь с богатейшим фольклором народов СССР, за содержательность тематики, правдивое ее отображение и за создание советского классического музыкального искусства,—должна стать боевым лозунгом советских композиторов и критиков.

Ложь и фальшь, формалистический сумбур, рутина и натурализм должны последовательно и беспощадно разоблачаться. Все попытки тащить музыкальное творчество и критику вспять, в формалистическое болото, должны быть в корне пресечены также решительно, как и всяческие стремления вернуть советскую музыку к рапмовским позициям».

В резолюции говорится о необходимости установления связи ССК с трудящимися массами нашей страны, о создании в союзе композиторов подлинной творческой атмосферы.

СПЕКТАКЛИ В ЗЕМЕТЧИНЕ

5 февраля спектаклем «Овечий источник» в селе Земетчино открылось новое здание сельско-колхозного филиала Малого театра. В зрительном зале сидела не только молодежь, но и 70—80-летние старики-колхозники, которые первый раз в жизни пришли в театр.

13 февраля на производственном совещании группы Малого театра директор театра тов. Амаглобели докладывал о результатах двухлетней работы Земетчинского филиала.

— До сих пор пресса, вообще уделявшая работе Земетчинского филиала очень мало внимания, ограничивалась тем, что описывала Земетчинский район, как один из медвежьих углов старой России, и великую просветительную работу Малого театра в советском Земетчине. Теперь этого уже недостаточно. Театр в Земетчине прочно вошел в культурный быт района.

Гораздо важнее в настоящее время говорить о другом—о политическом и художественном росте актеров Земетчинского филиала. Актер Станюлис создал в «Ревизоре» такой образ Хлестакова, что перед дирекцией Малого театра встал серьезно вопрос о включении Станюлиса в спектакль «Ревизора» на московской сцене. Заметные и довольно успешные результаты работы над собою обнаружили актеры Щепкина 2-й, Дикс (сыгравший очень интересно роль помещика в «Овечьем источнике»), Орлов (трубач в «Егоре Булычеве» и инквизитор в «Овечьем источнике») и ряд других.

В будущем году Земетчинский филиал будет обмениваться гастролями с Сафоновским филиалом Малого театра в Москве.

Сейчас в Земетчине начинается строительство дома для актеров. Сахарный завод ассигновал для этой цели 60 тыс. руб. Дирекция театра предполагает организовать специальный транспорт для доставки зрителей в театр.

Завед. деятель искусств Нероков указал на недостаточность руководства филиалом из Москвы и необходимость назначения в Земетчино постоянного художественного руководителя.

В ТЕАТРЕ ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА

Ближайшей новой постановкой театра им. В. Мейерхольда явится «Феерическая комедия» Владимира Маяковского. Композиция текста «Феерической комедии» сделана на основе текстов пьесы «Клоп», киносценария «Позабудь про камни» и ряда стихотворений В. Маяковского. К участию в работе над текстом «Комедии» театр пригласил группу ближайших друзей Маяковского: О. и Л. Брик, Н. Асеева, С. Кирсанова, В. Катанина, Л. Кассиля и др. Работа над композицией текста пьесы идет под непосредственным руководством постановщика спектакля Всеволода Мейерхольда. Художник спектакля—В. Шестаков. Премьера приурочивается театром к 14 апреля—шестой годовщине со дня смерти поэта.

В текущем сезоне В. Мейерхольд провел репетиции своих старых спектаклей «Лес» и «Ревизор». Мастером внесен в спектакли ряд изменений, приближающих звучание спектаклей к сегодняшнему дню. Изменения эти направлены главным образом к тому, чтобы усилить элементы реализма в сценическом действии.

Параллельно с работой над «Феерической комедией» театр готовит драму М. Лермонтова «Два брата». Постановщик—молодой режиссер А. Н. Бендерский. Всеволод Мейерхольд является художником этого спектакля. Он уже сделал эскизы оформления и провел пробные монтировочные репетиции. «Два брата» будут показаны в текущем театральном сезоне.

ВОДЕВИЛЬ ВМЕСТО ТРАГЕДИИ

НЕУДАЧНЫЙ СПЕКТАКЛЬ БОЛЬШОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Наступивший год, юбилейный пушкинский год, должен раскрыть на театре всю мудрость, силу и красоту все еще недостаточно оцененной драматургии Пушкина, должен содействовать отыскиванию все еще неустоявшегося сценического стиля его драматургии. Вот почему так велико культурное значение того цикла пушкинских спектаклей, который подготовляется сейчас в наших театрах.

Ленинградскому Большому драматическому театру — честь почина. Надеяс он показал новую премьеру пушкинских «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя». Но именно с точки зрения тех высоких и принципиальных требований, которые обязательны по отношению к пушкинским спектаклям, должны мы признать: в основном и главном почин Большого драматического театра оказался неудачным, его пушкинский спектакль — ошибочным.

Режиссер Люце справедливо убоялся тяжеловесной монтировки, часто подавляющей строгую лаконичность пушкинской драматургии, убоялся прозаической бытовой интонации, порою стирающей на нашей сцене грань между Пушкиным и Островским. Этой опасности режиссер и исполнители спектакля счастливо избегли. В спектакле звучат не обрывки ритмированной прозы, а лесные и ритмичные стихи. Но в борьбе с монтировочной громоздкостью театр впал в крайность сценической условности. Намеки на «окно», на «дверь», фрагменты «стены» или «лестницы» — вот декоративный стиль спектакля. Злобанок, исходя из ложно понятой «народности пушкинской драматургии», режиссер ввел в спектакль условный «хорал» актеров, «условные» перемены аксессуаров при открытом занавесе. Все это напоминало виноградовские перемены «условного театра» и во всяком случае оказалось очень далеким от реализма пушкинской драмы.

Обе трагедии, образовавшие программу спектакля Большого драматического театра, очень отличны друг от друга.

«Скупой рыцарь» поставлен в подчеркнуто академической, даже несколько «школьной» манере. Строго и тонко читает знаменитый монолог «скупой рыцарь» — арт. Софронов. С мужественной пылкостью бросает неслыханные реплики «сына» — молодой артист Корн. Повторяем, спектакль дает серьезную и честную интерпретацию пушкинской трагедии. И все же не слишком ли «спокойна», «хладнокровна» эта интерпретация?—Ведь подлинная тема «Скупого рыцаря» — это столкновение морали феодальной и капиталистической, великая историческая ломка, тема непосредственно и остро волновавшая Пушкина, создателя «Сцен из рыцарских времен» и «Пиковой дамы». «В какие дни надел я на себя цепь герцога», «ужасный век, ужасные сердца» — эти реплики герцога в «Скупом рыцаре» значат то же, что и знаменитое «Распалась связь времен» в «Гамлете». Они дают взволнованную и страстную эмоциональную тему трагедии.

Эту взволнованность и страстность спектакль Большого драматического театра передает далеко недостаточно. Артисты Большого драматического театра при всей корректности и тонкости игры все же передают только ведущую, господствующую краску характера, а не эту многогранность, играют романтически «по-шиллеровски», а не «по-пушкински». Софронов — «скупой рыцарь» — только скуп а у Пушкина он и «скуп» и «рыцарственен» и «несчастен». Корн — сын — пылок и мужественен, а у Пушкина он и «пылок» и «добросердечен» и «великодушен».

И все же, пред'являя эти упреки к спектаклю «Скупой рыцарь», мы не можем, повторяем, отказать ему в строгости и серьезности подхода к Пушкину.

Артист Янцат в роли Дон-Гуана

Иначе обстоит дело с «Каменным гостем». Здесь попросту проявлено легкомысленное отношение к одному из гениальнейших творений Пушкина. Еще раз (в какой уже раз!) мы являемся свидетелями преступного «иронического снижения» идей и образов классической драматургии. Кто в конце концов дал право Большому драматическому театру относиться «иронически», «шутовски» к тому, что воспринимал как глубокую и трагическую серьезность сам создатель «Каменного гостя»? Вот Донна Анна. Ну да, это «католичка», «кокетка», «вдова испанского гранда»,—но ведь это же один из глубочайших и поэтичнейших у Пушкина образов женской любви. А арт. Дефорж играет ее некоей лицемерной и поэтизиной великосветской кокеткой под личиной благочестивой ханжи. Вот Лаура — воплощение очаровательной «моцартовской» беспечности. Даровитая молодая артистка Ефимова считает возможным строить этот образ в характере некоей дешевенькой уличной певички. Как своего рода мини-лольные номера, поставлены обе песенки Лауры. Актриса поет с цыганским шиком в голосе, пошлинная бедрами, и в корне разрушает высокую поэтичность пушкинского образа. И, наконец, самое главное — сам Дон Гуан. Молодой артист Янцат с большой эмоциональностью и под'емом читает замечательные стихи Пушкина, он эффектен и выразителен. Все же и здесь сказалось тоже злополучное иронское снижение образа. Актер всячески избегает углубления роли. Его Дон-Гуан легкомыслен, жеманлив, всегда готов на авантюру. Но нет в нем того великолепного, необъятно жизненных сил, той полноты жизнеощущения, той гениальности, которая позволяет поставить Дон Гуана вровень с такими пушкинскими образами, как Моцарт, как Самозванец или как председатель в «Пире во время чумы». А между тем именно эти черты делают Дон-Гуана образом подлинно пушкинским, образом трагическим.

Получается, что «Каменный гость» в Большом драматическом театре звучит менее всего как трагедия. Не случайно спектакль вызывает почти беспрерывную реакцию смеха у зрителей. Спектакль смотрится, как некий «водевиль с пением». А это означает, что «преследуная ирония» и снижение стиля привели к тому, к чему они и должны были привести,—привели к обеднению смысла пушкинской драмы. Произошло то, что является одной из величайших наших опасностей при подходе к классике: упрощение, уничтожение идей классического произведения.

Ленинградский Большой драматический театр, вероятно, должен доработать свой пушкинский спектакль. А для наших театров в целом это еще один урок того, как настоятельно нужна подлинная серьезность, осторожность и уважение к классическому гению, творения которого желает театр популяризировать перед нашим зрителем.

АДР. ПИОТРОВСКИЙ

ОБЗОР ПЕЧАТИ

Критические упражнения формалиста

В среде наших композиторов и нашей критики до сих пор существовало целое направление, представляющее и продолжающее на нынешнем этапе «традиции» старого «современничества». Для этого направления современная западная буржуазная музыка является передовой и прогрессивной; на имена Стравинского, Хиндемита, Шенберга и др. ориентировали Соллертинский и его группа и Шостаковича и весь наш музыкальный фронт! Не всегда решались открыто и прямо пропагандировать свои взгляды, эти композиторы и критики зачастую вуалировали свои высказывания высоким штилем.

Недавно за границей умер один из крупнейших представителей шенбергоевской школы, известный композитор Альбан Берг, опера которого «Воццек» в 1927 г. ставилась на сцене Ленинградского театра оперы и балета. Памяти Альбана Берга посвящена во втором номере ленинградского журнала «Рабочий и театр» за 1936 г. статья Н. Стрельникова. Статья эта необычайно характерна. Она написана невероятно вычурным и пошлым языком. Однако, за изгурной формой и изрочитой сложностью изложения довольно легко разглядеть и распознать подлинные идеи автора статьи. Н. Стрельников — композитор, в своем искусстве, сравнив, перенимающий не столько Шенберга, Альбана Берга и Хиндемита, сколько Кальмана и Легара — по существу, вовсе не заблуждается по поводу содержания и смысла творчества Альбана Берга. Он прекрасно отдает себе отчет в том, что Альбан Берг композитор, об'являющий «борьбу не на жизнь, а на смерть певучей фразе старой оперы». «Как и Шенберг,—пишет Стрельников,—Берг бежит от меда пронизанного нам высшей ансамблевой звучности, чтобы удалиться в терзаемые чащи эстетических формул, в отгуда, может быть, бежать и дальше, отдоев уже и этим искусам: дойти до безлюдья, до небытия» (какой стиль-тей). Он приводит мнение одного музыковеда по поводу музыки Шенберга о том, что его «музыкальная фраза дистиллируется и в максимально концентрированном виде разливается по сосудам». Этот музыкальный экстракт уже никак не растворить обратно в музыку».

Стрельников сам пишет о трагической картине «губительного болота, засасывающего человека на свое дно под звоны хроматически восходящего звукового колдовства» (что поймет неискушенный читатель в этом звучном, бессмысленном словесном колдовстве!). Стрельников пишет о пессимистической концепции, об истерии, о гнилостном распаде в «Воццеке», о том, что «бесцельно искать у Альбана Берга развернутого показа «социальной обусловленности» галлерея действующих в опере лиц», о психофизиологичности этих героев и т. д. Стрельников не сообщает, что при этом самое построение оперы глубоко формалистично, ибо музыка независимо и вопреки сюжету и драматическому повествованию строится в одном отрыве от этого сюжета, в «чистых» формах симфонии, рондо, вариаций и т. д.

Казалось бы, после всего вышеизложенного самим Стрельниковым, после перечисления всех свойств и черт музыки Альбана Берга, черт, диаметрально противоположных тому, что должно составлять сущность советской оперы, — автор статьи должен был бы отметить враждебность и непримиримость этого искусства для нас. Ничего похожего. Стрельников, восхищаясь, расписывает, как наш театр был в плену «покоряющего способа» музыки Альбана Берга».

Стрельников болтает о том, что Берг «не был только эстетствующим буйтарем, сбоем из лагеря радикально мыслящего формализма», что «музыкой (?!) — настоящий пафос его творческих стимулов» и пр. «Значит ли, — вопрошает Стрельников, — что Альбан Берг и его «Воццек» не сыграли значительной роли в учебе наших композиторов по овладению техникой оперной формы? Нет, разумеется не значит». «Воццек», — вещает Стрельников, — попрежнему наиболее крупный этап в практике советского оперного театра по освоению технических тайн «современной западно-европейской оперы».

Так вскрываются формалистские тайны, законченная формалистская концепция автора статьи. Для Стрельникова, — а Стрельников, повторяем, не одинок,— «Воццек» необходимый этап, через который должна, якобы, пройти советская опера. «Мы (т. е. Стрельников и его направление. — Ред.) хотим неизмеримо большего, нежели достиг он». «Мы ждем, чтобы это искусство переросло из искусства непосредственно в жизнь» и т. д. Чего хочет Стрельников — совершенно ясно. По его «концепции» современное западное творчество находится на одной дороге с советской оперой, что как по пути с современной буржуазной музыкой Запада, что музыка эта якобы необходимый этап, через который должно пройти развитие нашего искусства, что наше творчество должно «пойти неизмеримо дальше», «прорасти в жизнь» и т. п.—это все оговорочки, не меняющие сути дела.

Так вот надо заметить, что под эта концепция Стрельникова глубоко враждебная, буржуазно-формалистская концепция, ничего общего не имеющая с подлинной теорией развития нашего советского искусства. Развитие советской оперы, как и всего советского музыкального искусства, должно идти по диаметрально противоположным западно-европейскому буржуазному современному творчеству путям. Для того, чтобы наше искусство развивалось и росло, оно должно освободиться от влияния западно-европейского формализма и концепции Стрельникова и других формалистов; концепции, которая должна быть до конца разоблачена и решительно бита.

КРИТИЧЕСКИЙ БЛОКНОТ

ВЫСТАВКА НЕЗАМЕЧЕННЫХ

Какой-то светлой голове в городском комитете живописцев и графиков пришла незаурядная мысль: нет ли у нас талантливых художников, которых не замечают, которые стоят поотому в стороне от общей жизни советского искусства, что-то делают в своем углу, для себя, и только для себя? Наперед говоря, это кажется неправдоподобным. Кругом такое обилие выставок, лишних и общих, столько новых имен проходит по каталогам, — в частности, так много внимания отдается молодежи, что, казалось бы, откуда взять еще незамеченных, обойденных или даже затертых? Не наоборот ли, — не слишком ли рано, по правилу, выходит у нас начинающих художников на общее лицезрение, недоучившимися, неустоявшимися, и поэтому показывающими зрителю прежде всего свои слабости и изъяны?

Это так, конечно! Это, несомненно! Спешка показать и показаться у нас есть. Но есть и другое, — то, о чем молодежь настойчиво твердила на портретной дискуссии: занимаются ею небрежно, сплошь да рядом формально, можно сказать — каталожно; есть картинка на выставке, напечатана фамилия в перечне — значит, все ладно! В итоге никто не удовлетворен: зритель не замечает новых людей, ибо трудно заметить эти десятки отдельных вещиц, художник же чувствует себя «ненужным»: он есть, но его нет.

И он прав: показать художника, а тем более молодого,—дело тонкое и трудное; количество и качество вещей тут взаимно обусловлены; их нужно широко сопоставлять и объединять; только тогда будут видны общие черты и направляющие линии творчества, поскольку выставка всегда должна брать художника под увеличительное стекло. Но этого-то и не делают: пример—«Осенняя выставка», где молодежи было много, но где ее не было видно.

В таких условиях затея городского комитета художников представляется не столь уж парадоксальной. Можно было сомневаться, что она откроет нам неведомые таланты; но были все основания считать, что многих, которых мы знаем только по «визитным карточкам», она впервые представит в настоящем виде. Так и случилось. Выставка интересна обеими своими чертами, — как тем, что ни одного сколько-нибудь примечательного нового имени она не принесла, так и тем, что большинство из тех, кто представлен, смотрится как бы заново.

Я говорю «большинство», потому что в организации выставки есть чувствительная доля самотека. Двери были открыты шире, чем это следовало. Цель иных участий непонятна. Скажем: можно ли Митурича, провозходного рисовальщика, одного из лучших мастеров нашего рисунка, считать незамеченным или обойденным? Отнюдь! Вообще говоря, Митурича давно пора показать на большой индивидуальной выставке, это очень интересно,—но несколько его рисунков на выставке горкома ничего не дают, а замысел предпринятого дела нежелается. То же самое можно сказать о Туганове, ученике Фаворского, неизменном участнике всех графических выступлений, а еще больше об Аксельроде, очень талантливом художнике, но тоже постоянном и заметном человеке нашей художественной жизни и тоже заслужившем личную выставку.

А ведь все они заняли чужие места, ибо участие рядом художников надо было убедить, — в этом смысл дела! — а кое-кого надо было и включить. Например более чем скудно представлен А. Филиппов, а почему бы ему не уделить настоящего места, как это следано сейчас на его, увы, посмертной выставке в Архитектурном институте? Точно так же одна заметно представлена Л. Жолтневич, давно дарованная и очень мало замечаемая художница; собственно говоря, отсутствует и Т. Лебедева, а ведь рамочка с ее несколькими гравюрами на дереве говорит, что ее стоило бы представить шире, и т. д. С другой стороны, вспоминаю, что в тот же день, когда состоялся вернисаж, открывшись на стороне, в Доме ученых, маленькая выставка четырех живописцев, устроенная ими самими всего на три—четыре дня; мне, ду так место им всем, — Рокину, Соколову, Фоору и Русаковскому—Как раз на выставке горкома, где тот же Русаковский частично показан, но показан неприметно, и противоречит с тем, ради чего выставка делалась; привлечь надо было их всех, ибо это молодые художники с собственным лицом.

Таковы «сдвиги» выставки. Их можно было избежать. Все же общий замысел горкома они не слишком умаляют. Выставка поучительна. Она смотрится с интересом. Бегло знакомые имена впервые здесь развертываются и получают осмысленность.

Л. Я. Зевин «Предместье Биробиджана»

В первую голову это относится к М. Соколову. Пожалуй, он составляет центр выставки. Во всяком случае, он больше всего подходит к ее идее. Его можно по праву назвать «незамеченным художником». Я не помню точных цифр, но помню, что работает он давно. Он уже старый художник. Знают же его чрезвычайно мало. От него сторонились, и сам он сторонился. Мастер он, действительно, трудный, замкнутый, женский, — зачастую просто сумбурный. Работоспособность его велика, однако вся она до сих пор уходила куда-то под спуд. Вытащить его на свет давно пора. Но это значит не только познакомиться с ним, это значит начать с ним бороться — ради него же самого. Иначе все останется по-старому, и обе стороны будут правы.

Талантливость Соколова несомненна. Его техничность очень незаурядна. Это можно бы дать в совокупности значительную величину в нашем искусстве. Однако Соколов неощутим. И самое главное, — он остается неощутимым и сейчас, после выставки горкома. Почему? Потому, что он удручающе неживописен. Это не художник, это—тень художника. Это — делание холстов и рисунков, а не акт живого творчества. Глаза Соколова не видят ничего, кроме старых иллюстраций в старых книгах и давних полотен на музейных стенах. Пусть это—полотна Мане и Музей новой западной живописи, — это дела не меняет. Живой жизни нет, живой темы нет, живого зрения нет, живой руки нет. Поэтому вся талантливость и техничность Соколова идут куда-то к чертовой бабушке. На Соколова трудно и горько глядеть.

Урок понятен, азбучен и важен. Он идет в лад со всем, чему учит нас советская действительность. И хорошо, что недавний таинственный незнакомец Соколов стал теперь вполне ясен и вполне измерен. Он наиболее сильный на выставке, — зато и выводы из его искусства бьют наиболее далеко.

С остальными проще. Все они скромнее и перечитальнее. После Соколова на них глядишь более отходчиво и даже ласково. Все же воевать надо и с ними, ибо если, на круг это способные люди, и если хорошо, что мы сейчас видим их ближе, — все таки для многих, пожалуй для большинства из них, вопрос настоящей жизненности их искусства есть условие дальнейшего роста их искусства.

Вообще «Выставка незамеченных» оказалась в изрядной мере «выставкой сторонящихся». У ряда ее участников в той или иной мере наличествует и это роковое сиденье в собственном углу, — неподвижно, утянувшись, близорукие, — и это вымотывание из себя какого-нибудь одного облюбованного приема, как будто этих приемов не десятки, не сотни, и как будто у каждого настоящего художника они не носят рабочего и подчиненного характера.

В этом смысле нужно расшевелить, вызвать, толкнуть в живую жизнь такого, например, даровитого и молодого графика, как Филипповский, у которого силы и возможности больше того, что он показывает, или Барендгофа, который потому-то и хил, что страшно боится прямого и простого взгляда на природу и думает, что это значит утратить нарочитую, милую ему тонкость рисунка. Ту же характерную нерешительность я вижу и у Перуцкого, очень искреннего художника, хорошего живописца, действительно несправедливо незамечаемого по который сам себя затушевывает все той же роковой боязнью отступить от давно затверженного приема и свежими глазами поглядеть вокруг.

Но надо же им понять, что только тогда, когда тема и техника обусловливают друг друга, мы, зрители, чувствуем, что художник — настоящий, и что вещь живет. Одной смены приема недостаточно, как это делает например, Гранвицкая, у которой явно обнаруживающаяся живописная самостоятельность вся уходит в сторону, в простейшую перемену техники, в ее красочную усложненность и звучность; или, в обратном направлении,—у Зевина, шире расставившего свои сюжеты и привлекательного своим лиризмом, но в техническом отношении растерявшегося, работающего эклектически, чем бог пошлет.

Начинание горкома следует продолжить. Оно оправдывает себя. Надо только учесть ошибки выставки. Строить ее впредь нужно значительно точнее по замыслу, значительно меньше по числу участников и значительно шире по доле каждого из них.

АБРАМ ЭФРОС

УСЛУЖЛИВЫЙ КРИТИК

В творческой судьбе Шостаковича ленинградский критик Соллертинский сыграл весьма позвидную роль. Он неизменно выступал трубадуром всей музыки Шостаковича, подводя сомнительную философскую базу под ее самые дурные и вредные образцы. Своими «эрудитными» солидно выглядевшими статьями и исследованиями Соллертинский создавал видимость научного обоснования для самых извращенных видов музыки. Это он, Соллертинский, вводит и знаменосец буржуазных западно-европейских формалистов и их пропагандист среди нашей музыкальной общественности. Соллертинскому многие композиторы, да и не только композиторы, но и театры обязаны своими ошибками.

Конечно, не следует преувеличивать «всесильность» Соллертинского даже в период его «славы». Но нечего греха таить. Видимая научность и журнальная живость писаний Соллертинского создавали ему поклонников в теории и на практике, которым иногда стыдно было сознаться, что они не согласны с Соллертинским. Это было бы не «модно», «консервативно».

Ныне Соллертинский торжественно заявил о своем уходе с музыковедческого фронта. Вспомним, что в свое время он менее торжественно, но так же ушел с театроведческого фронта, где буржуазному формалисту было уже трудно разгуляться и где появилась уже марксистская критика. Соллертинский ушел в более тонкую и «туманную» область эвелоеки, где еще известное количество времени можно было чувствовать себя «хозяином». Ныне его буржуазные тенденции разгаданы и на этом участке. Соллертинскому ничего не остается, как гордо оставить поле боя... после того, как он оказался побитым. Тенденциозность, фальшь и самонадеянность, если не сказать больше, такого рода декларации об «уходе» ясны всякому, кто не болен манией величия.

Соллертинский может «спокойно» уйти с музыкального фронта хотя бы для того, чтобы на досуге подумать о том, как с наибольшей целесообразностью и пользой для советского искусства использовать те знания, которые у него имеются. А пока что правильно заявили ленинградцы, что уход Соллертинского с музыкального фронта — это, пожалуй, наилучшая услуга, которую он мог сейчас оказать советской музыке.

19 февраля

Редакция газеты «Советское искусство» созывает совещание с участием драматургов, работников театров Юного зрителя и педагогов на тему

ПЬЕСА ДЛЯ ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

Совещание состоится в Жургазоб'единении: Страстной бульвар, 11.

Начало в 5 ч. 30 м.

Вход по пригласительным билетам.

УСПЕХ „ОТЕЛЛО“

Интерес советского театрального зрителя к постановке «Отелло» в Малом театре необычен и возрастает с каждым днем. У кассы театра, так же как и у районных касс ПТК, в дни продажи билетов на «Отелло» толпятся огромные очереди. Очереди устанавливаются с шести часов утра. В дирекцию Малого театра поступают ежедневно многочисленные заявки крупнейших московских предприятий и общественных организаций с просьбой выделить хотя бы небольшое количество билетов на «Отелло». Дирекция этих заявок удовлетворить не может, так как по существующему порядку всякие целевые и коллективные спектакли отменены. Таких неудовлетворенных заявок в дирекции театра накопилось за два месяца несколько сот.

Остужев в роли Отелло

За последние годы в Малом театре был только один спектакль, который вызвал такой же повышенный интерес зрителя — это «Любовь Яровая». Но все же успех «Отелло» намного превосходит успех «Яровой». Старейшие работники Малого театра утверждают, что спектакль «Орлеанской девы» с Кромской (90-е годы прошлого столетия) и «Кориолан» с Южиным в заглавной роли (900-е годы) не вызывали такого бурного интереса со стороны «театральной публики», как «Отелло» у советского театрального зрителя.

На премьере исполнителя роли Отелло, заслуженного артиста **Остужева**, вызывали 37 раз, и теперь на каждом спектакле **Остужева** вызывают по много раз.

Многие зрители смотрят «Отелло» по нескольку раз. И это вовсе не «заядлые театралы».

Студентка техникума из Улан-Уде **Доржиз Архинчина**, покупавшая билет на «Отелло» во второй раз, занимала в очереди у театральной кассы нашему сотруднику:

— В игре Остужева меня влечет огромная внутренняя правда.

Рабочий Сидонской обогатительной фабрики (Северная Осетия) тов. **Поляновский** говорит:

— Игру Остужева я запомню надолго; это одно из наиболее волнующих моих переживаний в театре.

Сотрудница ПУНХУ тов. **Ануф** смотрела три раза «Отелло».

— Я готова стоять в очереди по нескольку часов,—говорит тов. Ануф,—чтобы попасть на этот спектакль. Когда я читала эту трагедию, я представить себе не могла, что там решают о такой глубокой жизненной правде. Спектакль Малого театра как бы открыл для меня далекий и неизвестный мир, в котором борьба жизненной правды с ложью и коварством приобретает такие грандиозные и трагические размеры.

К сожалению, Малый театр дает спектакль «Отелло» не чаще 5—6 раз в месяц. Необходимо поскорее ввести в спектакль второй состав исполнителей и увеличить количество спектаклей «Отелло» хотя бы в два раза.

III ПЛЕНУМ ЦК РАБИС

После пятидневной работы закончился пленум ЦК союза Рабис.

В последние дни пленум обсудил вопрос об одном из наиболее отсталых участков советского искусства — об искусстве цирка.

А. М. Данкман (ЦУГЦ) в своем докладе говорил об огромном росте в стране цирового дела. Цирк — одно из любимейших зрелищ широчайших народных масс. В 1936 г. в СССР будут работать 32 зимних и 29 летних стационарных цирков, находящихся в системе ЦУГЦ (вместо 42, работавших в 1935 г.), и кроме того 23 цирков, находящихся в ведении других организаций.

За последние годы построено 25 новых цирковых зданий. Последнее по времени сооружения здание Маяковского цирка вступило в эксплоатацию только на-днях. В 1936 г. предполагается достроить здание цирка в Свердловске, начатое строительством в 1932 г. и потом законсервированное. Будут построены цирки — сталинградский, калининский и др. Проектируется строительство нового большого цирка в Москве с расчетом на 15—20 тысяч зрителей.

В Москве в этом году будет построен дом-общежитие для цирковых артистов и дом для цирового техникума с просмотровым залом и манежем.

ЦУГЦ предполагает организовать в 1936 г. 10 передвижных колхозно-совхозных цирков, рассчитанных каждый на 600—700 мест (цирки будут собираться в течение дня и переноситься на четырех автомобилях). При цирках будет создано 50 бригад, которые будут обслуживать ближайшие совхозы и колхозы.

Тов. Данкман указывает, что благодаря применению системы «конвейера» зрители любого периферийного цирка имеют возможность видеть тех же первоклассных советских артистов, иногда с европейским именем, которых видит Москва. В этом отношении цирк обогнал и театр и эстраду.

Тов. Данкман вспоминает о времени, когда в советских цирках 75 проц. артистического состава составляли иностранцы. ЦУГЦ и сейчас не отказывается от использования иностранной рабочей силы, но процент этих артистов сейчас очень незначителен (максимум 3—4 проц.).

Средний заработок артистов цирка, работающих в системе конвейера, с 450 руб. в 1934 г. поднялся до 616 руб. в 1936 г.

К сожалению, в обширном докладе тов. Данкмана почти не было самокритики. Секретарь ЦК Рабис А. И. Пашковский имел все основания заметить, что, если послушать тов. Данкмана, может показаться, что в цирках все обстоит благополучно. Но это далеко не так, и об этом свидетельствовал содокладчик тов. Данкмана, выдвинутый Центральным комитетом союза, — тов. **Могилевский**.

Всестороннее обследование цирков, проведенное союзом, показало, что при наличии бесспорных достижений общее положение цирового искусства надо признать неблагополучным.

На ГОМЭП, на ЦУГЦ не были в полном смысле слова художественно-производственными, организациями, представляя собой всего только прокатную контору. Артисты за свой счет, страх и риск делали свои номера, выступая в них и как авторы, и как артисты, и как художники, и как композиторы, а иногда и как плотники. До 1936 г. никакой художественной работы в цирках не велось.

Конвейерная система в ее теперешнем виде, когда люди меняют место выступлений через каждые 10—15 дней и значительную часть своего времени проводят в поездке, препятствует культурному росту артистов и вызывает отставание цирового искусства. Выходом из положения может служить организация групового «конвейера», когда артисты будут ездить целыми ансамблями.

Как правило, в системе ЦУГЦ отсутствуют внимательное отношение к людям и настоящая забота о кадрах (целый ряд фактов в дополнение к докладу тов. Могилевского привела член ЦК Рабис тов. **Протопопова**). Несмотря на то, что ЦУГЦ в 1935 г. получил 5 млн. руб. чистой прибыли и 2,5 млн. руб. оставил в своем распоряжении, бытовые условия жизни цирковых артистов продолжают оставаться весьма тяжелыми. Артисты по 2—6 года не получают отпусков и по 3—4 месяца не имеют выходных дней.

Недочеты и ненормальности, имеющиеся в цирковом деле, нашли свое отражение в прениях, в которых выступили тт. **Маслюков** (Ленинград), **Шадуро** (Вост. Сибирь), **Запинов** (Саратов), **Круфф, Мочалов** (Зап. Сибирь), **Морено** (Киев), **Попьяк** (Воронеж), **Вайнер** (Смоленск), **Бреслер** (Воронеж) и др. Серьезной критике подвергалась не только деятельность ЦУГЦ, но и вся работа цирковых местников, признанная неудовлетворительной.

После докладов **С. В. Новопиной** и **А. И. Пашковского** о социальном страховании членов союза и о финансах на пленуме выступил с большой речью секретарь ВЦСПС тов. **Абопин**.

Он признает, что в деятельности Рабис было немало недостатков, но в общей своей работе союз значительно двинулся вперед. Этим обязан он тому, что в лице тт. Боярского, Пашковского и др. союз имеет крепкое руководство.

Ближайшая задача союза — на основе последних указаний тов. Сталина развернуть более глубокую и всестороннюю заботу о живом человеке. Выступления делегатов пленума показали, что этого еще нет, что забота о художнике, артисте, деятеле искусства идет в значительной мере по-старому.

В заключение тов. Абопин говорит об участии членов Рабис в стахановском движении.

— Я понимаю и очень ценю желание товарищей помочь стахановцам, — говорит тов. Абопин, — но я не думаю, чтобы нашим стахановцам нужны были бесплатные концерты. Я думаю, что сотням тысяч стахановцев, какие мы имеем сегодня, и миллионам стахановцев, какие мы будем иметь завтра, нужно помочь в развертывании их художественной самодеятельности. В этой работе по эстетическому воспитанию рабочих масс и должна состоять основная помощь стахановцам со стороны союза Рабис.

★

В связи с назначением Я. И. Боярского заместителем председателя Всесоюзного комитета по делам искусств, пленум освободил его от обязанностей председателя союза (тов. Боярский остается членом президиума союза). Вопрос о выборе нового председателя решено оставить открытым до ближайшего с'езда союза, который состоится через 2—3 месяца.

На пленуме был оглашен целый ряд приветствий и адресов отдельных организаций союза тов. Боярскому. Председатель ревизионной комиссии союза, заслуженный артист тов. **Крамов** прочел адрес, подписанный всеми делегатами пленума и представителями московской театральной общественности. В приветствии отмечается огромная работа, проделанная тов. Боярским за время его семилетнего пребывания на посту председателя союза Рабис.

ПРАЗДНИК СОВЕТСКИХ ПОГРАНИЧНИКОВ

В ознаменование 15-летия пограничной охраны 16 февраля в Мраморном зале клуба работников НКВД состоялось торжественное заседание. Места в президиуме занимают народный комиссар внутренних дел генеральный комиссар государственной безопасности т. **Ягода**, заместитель народного комиссара обороны армейский комиссар 1-го ранга тов. **Гамарник**, маршал Советского союза т. **Егоров**, тт. **Хрущев, Шкирятов, Розенгольц, Стомоняков, Ярославский, Киселев, Фурер** и др.

Открывая торжественное собрание, заместитель наркома внутренних дел комиссар государственной безопасности 1-го ранга т. **Прокофьев** посвящает свои первые слова тому, кто ведет нашу страну от победы к победе. При имени тов. Сталина весь зал встает, и долго не смолкают овации и крики «ура!». Эти овации возобновляются, когда зачитывается список кандидатов в почетный президиум собрания. Имена тов. Сталина и его ближайших соратников — тт. Молотова, Кагановича, все собравшиеся встречают стоя, бурными рукоплесканиями. В почетный президиум избирается Политбюро ЦК ВКП(б) и тт. **Ягода, Хрущев, Димитров** и **Тельман**.

С докладом о боевом 15-летнем пути пограничной охраны выступил начальник Управления пограничной и внутренней охраны НКВД СССР комкор т. **Фриновский**.

Вечер закончился чрезвычайно интересным концертом художественной самодеятельности. Особенно тепло собравшиеся встречали выступления сводного хора бойцов, командиров и членов семей командиров частей пограничной и внутренней охраны НКВД Украинского и Белорусского округов в составе 200 человек, под руководством дирижера Киевского драматического театра т. **Блюмина** (хор исполнил «Интернационал» на татарском, удмуртском, марийском, украинском, белорусском, молдавском и русском языках); хореографический этюд «Краснофлотцы» был исполнен бойцами Украинского округа (тт. **Стодник, Крайнов** и **Герасимов**). Ансамбль гуслеров под управлением т. **Гопосова** (Ленинградский округ) исполнил «Калинушку». Белорусский ансамбль исполнил народный танец «Лявониха».

Фото А. А. ГРИНБЕРГ

В ГОСТИМ состоялась встреча нар. арт. В. З. Мейерхольда с студентами-дипломниками режиссерского отделения театрального института им. Луначарского. На фото — В. З. Мейерхольд среди молодых режиссеров

хроника искусств

● Группа артистов **Большого театра Союза ССР** 21 февраля выезжает в Ленинград, откуда 25 февраля стартует на лыжах в Москву. Лыжники прибывают в Москву 1 марта к открытию X с'езда комсомола.

● 23 февраля в **Камерном театре** состоится **трехсотое представление «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского**; в спектакле играет первый состав исполнителей — **Алиса Коонен, Аркадин, Жаров, Новицкий, Цекин, Быков, Гакшин, Дагаров, Яновский, Чаплыгин, Дорофеев, Н. Александров** и **А. Лагран**.

● Бригада союза советских композиторов в составе **Белого, Кабалевского** и **Рыжкина**, постоянно работающая среди кружков музыкальной самодеятельности Бронницкого района, вызвала на соперничество джимтровскую бригаду в составе композиторов **Нечаева, Пеккиса** и **Каминдинова** на лучшее проведение музыкальной работы среди колхозников.

● 15-летие **Музыкального театра им. Немировича-Данченко** отмечается 22 февраля товарищеской встречей после спектакля «Травиата».

● 16 марта в **театре им. МОСПС** состоится премьера пьесы **Даниэля «Хлопчик»**. Вслед за этим театр приступает к работе над «Вильгельмом Телем» в переводе **И. Мандельштама**. Композиция текста по Шиллеру и Лемьеру, постановка **Е. О. Любомраи-Ланского**, оформление **Г. Рудя**, музыка **С. Василенко**.

● **Театр п/р Симонова** приступает к работе над пьесой **Дали «Музыкантская команда»**. Параллельно театр работает над «Бесприданницей» в постановке **Р. Симонова**. Ближайшие премьеры театра — «Прапорщик» **И. Чекина** и «Дубровский» **В. Гроссмана** (по Пушкину) в постановке **Р. Симонова** и оформлении **Н. Кузьмина**. Для работы молодых кадров театра принята пьеса **М. Наронова** «Уголовная палата», сделанная по материалам «Судебных сцен» **И. Аксенова**.

● **Издательство «Академия»** поручило бригаде художников-граверов в составе засл. деятеля искусств **Павлова, Матюрина** и **Павлова** сделать 15 гравюр к «Барсовой коже» Руставели.

Нар. артист К. С. Станиславский
Бронзовый бюст Н. П. Гаврилова

● 25 февраля в ЦДКА состоится **творческий вечер**, посвященный художественной деятельности засл. деятеля искусств **И. Н. Павлова**.

● В 1936 г. **Государственная филармония** предполагает провести тысячу крупных академических концертов, из них около пятисот камерных. Двести концертов будет проведено с участием молодых исполнителей.

● 23 февраля **театр им. Ермоловой** показывает спектакль, посвященный X с'езду комсомола, пьесу **А. Арбузова** «Дальняя дорога» в постановке **Кнебель** и оформлении **Пименова**.

● Сегодня в клубе им. Калинина состоится показ новой постановки **театра-студии п/ р. Грилича** «Бешеные деньги» **Островского**. Режиссер-постановщик **Анненский**, сорежиссер **Метлина**, художник **Совецкий**, музыкальное оформление — **Эльдештейн**.

● 21 февраля в **Госцентоке** состоится встреча творческих работников театра с читателями «Пионерской правды».

● 26 февраля в **Доме крестьянина** состоится вечер народной песни с участием засл. арт. **О. Ковалевой**.

„ПИКОВАЯ ДАМА“ В КИНО

Через год, когда вся страна будет отмечать столетие со дня смерти Пушкина, наш зритель увидит на экране фильм «Пиковая дама», который готовит режиссер **М. Ромм**, по сценарию **М. Ромма** и **З. Пенцеля**.

Действие фильма происходит в 30-х годах XIX столетия, в эпоху Николая I (а не в 60-х годах XVIII столетия, как это показано в опере Чайковского).

Образы Германа и Лизаветы Ивановны (Лизы) возвращены к Пушкину. Лизавета Ивановна появляется в фильме не как невеста князя, а как бедная приживалка — воспитанница графини. Герман — в фильме не оперный тенор-любовник, а подлинно трагическая фигура. Он знакомится с Лизой и с ее помощью проникает в дом графини. Германом руководит жажда обогащения. После смерти графини, после крушения мечты о «трех картах» Герман покидает Лизу. Герман продает и закладывает все, что имеет, и начинает играть. Проигрыш лишает его рассудка.

Герман в сумасшедшем доме. Это центральная сцена во всем фильме. Это единственный эпизод, который происходит днем. Все остальное действие фильма совершается ночью. Герман — ночной человек: он ночью бродит вокруг дома графини, ночью приходит к ней, ночью играет в карты.

Сумасшедший дом. Камеры его полны сумасшедшими людьми. Среди умалишенных мы видим Германа. Все помешались на деньгах: первый — на наследстве, второй — на капитале, третий — на процентах, Герман — на картах.

Постановщики внимательно изучили спектакль «Пиковая дама» в Ленинградском Малом оперном театре. Мейерхольд, — говорит режиссер Ромм, — проявил гениальную изобретательность и талант. Единственная сцена, в которой Чайковский оказался близок Пушкину, — это сцена в спальне графини, и эту сцену Мейерхольд поставил гениально.

Фильм «Пиковая дама» будет сниматься в Москве. Будут построены декорации старого Петербурга.

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

Адрес редакции: Москва, Садово-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.

Одесская государственная консерватория

приглашает на замещение свободных должностей по классу скрипки: профессора — 1, доцента — 1 и 1-х ассистентов по классу засл. проф. Столярского.

Лица, желающие занять указанные должности, подают заявления, Curriculum vitae с приложением документов, удостоверяющих образование, научные знания, научные работы, характеристики, по адресу Одесса, Островского, 61.

Срок подачи до 1-го марта.

за большевистскую непримиримость

Окончание. Начало см. стр. 2.

Лучший способ сохранить для всех нас уроки творчества Давиденко — это заняться глубоким исследованием его музыки со всеми ее достижениями и срывами, ибо это были достижения и срывы большого художника, одного из первых связавшего всю свою деятельность с советской эрой в музыкальном искусстве. Но Давиденко выразил только какую-то одну, хотя и очень важную сторону нашей революционной действительности, выразил ее преимущественно в одном жанре.

За прошлые и за последние годы появились, хотя и в небольшом количестве, произведения, каждое в своей индивидуальности выражающее здоровые тенденции советской музыки, стремление к реализму, к правдивости. Это ценное, новое я вижу в первой симфонии Хачатуряна, в этом полнокровном и ярко живописном произведении, проникнутом народным колоритом. В симфонии Хачатуряна порой утомляет обилие красок, местами кажется, что у композитора несколько односторонне чувственное восприятие мира — эти недостатки Хачатурян должен преодолеть широким своим идейно-культурным ростом.

Ярко и непосредственно, с большой интонационной правдивостью выражены новые лирические чувства в лучших песнях Коваля.

Большой и поучительный опыт представляет путь Мясковского, его борьба за простые, обогащенные фольклором музыкальные средства. В лучших симфониях Мясковского убеждает их содержательность и глубина, архитектурная цельность мышления, отсутствие формалистских затей и украшательства (я не говорю о таких симфониях, как десятая и тринадцатая, представляющих, на мой взгляд, большие идейные и художественные срывы).

Далее отмечаю «Тихий Дон» Дзержинского, где впервые еще композитором впервые в советской опере правдиво и естественно даны музыкальные образы людей нашего времени.

Очень мало, к сожалению, известны хоровые произведения Себо, мужественные и сильные при скупых и «экономных» средствах выразительности. Жизнь Себо в СССР помогла ему освободиться от формалистской сухости музыкального языка, свойственной его прежним сочинениям, на которых отразилось влияние современных западных композиторов.

«Песни дикования» Воприна — радостное и свежее произведение, в нем ярко и своеобразно развиты мотивы революционного фольклора.

Я мог бы назвать еще ряд произведений — Шехтера, Васильева-Буглая, М. Юдина, композиторов, о которых я упоминал выше (Александров, Кабалевский) и многих других, — произведений, составляющих актив советской музыки.

Мы недопустимо мало знаем музыку наших национальных республик. Композиторы Грузии, Украины, Армении добились больших достижений, у этих композиторов не грех поучиться и нам. Радостны и многообещающи произведения совсем молодых композиторов — представителей национальных республик, учащихся в Москве, — Егиазарова, Жиганова, Мурадели и др.

Все это — немногочисленные, но уже убеждающие в жизнеспособности и росте советской музыки факты.

Однако мы создали пока несоразмерно мало с тем, что мы должны были создать. Росту советской музыки препятствует отсутствие такой творческой обстановки, которая не поощряла бы и не углубляла болезненных формалистских явлений, которая не содействовала бы мещанскому усыплению композиторов на лаврах дешевой славы, славы, созданной помимо масс, без них, против них.

В простых и ясных указаниях «Правды» определяется характер большого искусства, которого ждет от нас страна.

И от нашей воли и интереса к жизни, от нашей классовой принципиальности, от умения ненавидеть все враждебное, мещанское и приспособленческое, от нашей честности перед социалистической родиной, — зависит успех советского музыкального творчества в ближайшие же годы.

В. БЕЛЫЙ

СОВЕТСКАЯ ПЛАСТИНКА В 1935 ГОДУ

В 1935 году производство советской граммофонной пластинки сделало серьезные успехи в выборе репертуара и улучшении качества звукозаписи. Но, как нам уже приходилось отмечать, производственный план выпуска пластинок, точно так же как и тематический план по разделам, выполняется неудовлетворительно.

Правительством на 1935 год была утверждена производственная программа в 15 миллионов пластинок. Граммпластттрестом был все же принят уменьшенный план — 10 миллионов пластинок. Фактически было выпущено 7,3 миллиона пластинок. Правительственное задание выполнено, таким образом, менее чем наполовину, сниженный план треста — на 73 проц. При значительном увеличении количества патефонов, а, главное, при гигантском росте культурных потребностей, положение на рынке с граммпластинкой не только не улучшилось, но пожалуй, даже обострилось по сравнению с 1934 годом.

План записей в 1935 году был перевыполнен: вместо 750 по плану сделано около 950 записей. Однако из этого количества записей далеко не все пошли в производство и выпускались на рынок. На 1 января 1936 г. из общего числа произведенных в 1935 году записей было выпущено лишь около 550, т. е. примерно 60 проц.

Качество самой записи в 1935 году значительно улучшилось. Имеются успехи и по линии тематики. Каталог очищен от утесовского хламья, от макулатуры типа «У самовара», «Лимончики» и т. д. Большую работу проделал Граммпластттрест по записи и выпуску песен народов СССР. Успехи есть и в части записей симфонической музыки, художественного чтения, народных танцев.

И тем не менее, наряду с этими успехами, рассматривая деятельность Граммпластттреста в 1935 году, мы вынуждены сказать о серьезнейших недочетах, которые вызывают сильную тревогу и требуют немедленного и решительного исправления.

Важнейший и опаснейший из этих недочетов — отрыв от текущей советской злобы дня. Приведем несколько фактов.

Среди выпущенной Граммпластттрестом в 1935 году продукции полностью отсутствует политически-речевой раздел. Единственная пластинка этого вида — речь тов. Кирова — выпущена в совершенно ничтожном тираже в 3.000 экз., что в несколько раз меньше среднего тиража любой художественной пластинки. Получив в свое распоряжение такую огромную ценность, как звучащую речь тов. Кирова (заслуга записи принадлежит кстати не Граммпластттресту), трест не смог даже единственную свою речевую пластинку сколько-нибудь широко распространить к первой годовщине убийства тов. Кирова.

С этим фактом хочется сопоставить недавно опубликованные в «Правде» и «Советском искусстве» материалы о том, как внимательно и любовно относился к политико-речевой пластинке В. И. Ленин.

В разделе литературных записей (художественное чтение) мы встречаем записи Пушкина, Лермонтова, Чехова, А. Толстого и др., и — ни одной, осуществленной в производстве записи советского писателя, советской литературы.

В разделе симфонической музыки мы встречаем имена Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Шопена, Равеля, Штрауса и даже таких сомнительных авторов, как Мариан и Роброхт, и на весь раздел (свыше 30 названий) — одна выпущенная на рынок пластинка советского композитора (Шостакович, музыка к «Гамлету»).

В разделе инструментальной музыки мы видим свыше 75 названий, и среди них всего лишь три пластинки советских композиторов.

В разделе вокальной музыки, насчитывающем свыше 150 названий, советская музыка представлена одной единственной пластинкой, да и то записи 1934 года («Катюша»). Это, кстати, единственная пластинка, связанная с советской тематикой. Наряду с этим основным недостатком — аполитичностью в работе Граммпластттреста — наблюдается отсутствие необходимой оперативности.

В Москве за последние месяцы 1935 года перебывало немало лучших людей нашей страны. Как было не использовать этого? Граммпластттрест, правда, произвел несколько записей выступлений отдельных стахановцев. Но это минимальное количество записей им не выпущено из производства и не распространено.

Граммпластттрест проходит мимо выдающихся явлений нашей художественной жизни, мимо крупнейших произведений литературы, театра, музыки.

По ряду разделов своей работы, несмотря на специальные указания партии и правительства, Граммпластттрест в 1935 году и вовсе ничего не сделал. В первую очередь это нужно отнести к такому участку, как сатира и юмор, юношеская и детская пластинки. Надо напомнить — об этом мы писали неоднократно, — что далеко не всегда были на высоте обработка и исполнение отбираемых для записи произведений. Ко многим фактам, приводившимся на страницах нашей газеты, добавим лишь один, имеющий место совсем недавно. Мы имеем в виду пробную запись «Интернационала» в обработке проф. **Н. С. Голованова**. Н. Голованов «разукрасил» свою обработку совершенно неуместными оперно-декоративными узорами. Разумеется, эта запись не пошла в производство.

Наконец необходимо отметить чрезвычайно суженный круг исполнителей, записанных на пластинки.

Из года в год Граммпластттрест использует небольшую группу, правда, очень квалифицированных артистов Москвы. Почти вовсе не используются прекрасные артистические силы не только периферии (Свердловск, Харьков и т. д.), но даже Ленинграда, где имеются первоклассные певцы, инструменталисты и лучшие в Советском союзе симфонические и хоровые коллективы. Наконец, за исключением **М. Андерсон**, Граммпластттрестом не использовано пребывание в Москве иностранных гастролеров.

Совершенно неудовлетворительно обстоит дело и с тиражированием продукции Граммпластттреста.

Почему, например, пересиживая песни Рубинштейна в исполнении **Рогатина** выпускаются тиражем свыше 53.000 шт., а романсы Бородина в исполнении **Норцова** — менее 1.500 шт. «Лунная соната» в исполнении **Гольденвейзера** идет тиражем менее 2.000, в то время как «Вальс» Дюрана в исполнении **Кабанова** — более 62.000 шт.

Тираж пластинки для Граммпластттреста не является сильнейшим орудием политики, а целиком зависит от различных производственных, коммерческих и прочих соображений.

Качество записи в 1935 году несомненно улучшилось. В отдельных случаях мы оставляем позади себя даже лучшие заграничные записи. Но, к сожалению, в процессе гальванизации, матрицирования, печатания пластинки очень часто от хорошей записи остается немного.

И, наконец, несколько слов об оформлении пластинки. К сожалению, внешняя сторона нашей пластинки в 1935 году оставалась даже всякой критики. Грязь, безвкусица и скорость этикетки, грязный шрифт, неразборчивость текста, серые конверты... Конечно, это «мелочь», но и эта мелочь характеризует отношение Граммпластттреста к потребителю.

Правительство утверждало на 1936 год план выпуска пластинок в количестве 50 миллионов. Этот серьезный производственный план обязывает не только к исключительной четкости работы всех производственных цехов Граммпластттреста, не только к стахановским методам работы, уже, кстати сказать, дающим значительные результаты на некоторых заводах пластинок, но и обязывает также к самому тщательному и продуманному в репертуарном отборе.

В настоящее время Граммпластттрест разрабатывает тематический репертуарный план на 1936 год. Этот план на-днях в основном одобрен Художественным советом под председательством А. С. Бубнова и сейчас уточняется в деталях. План 1936 года должен быть свободен от тех ошибок, которые имели место в прошлом году.

С. КУЛАГИН

ПРЕЗИДИУМ АЗОВО-ЧЕРНОМОРСКОГО КРАЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА

ОБ'ЯВЛЯЕТ

Всесоюзный КОНКУРС на составление ПРОЕКТА ПАМЯТНИКА героическим бойцам 1-й КОННОЙ АРМИИ

УСЛОВИЯ КОНКУРСА

1. Памятник сооружается в краевом центре — городе Ростове-на-Дону, в осуществление постановления ЦИК СССР от 23-го февраля 1933 г., предложившего отметить монументами, памятниками, мемориальными досками места важнейших боев 1-й Конной Армии.

2. Проект памятника должен отвечать следующим условиям:

а) памятник устанавливается на одной из центральных городских площадей Ростова-на-Дону в виде монументального сооружения в форме и с фигурами промежуточной композиции;

б) высота всего памятника от основания должна быть не менее 8—10 метров;

в) памятник должен быть выполнен в стиле социалистического реализма и отличаться строгой идейной продуманностью и высокохудожественным исполнением;

г) материал памятника: для фигур — бронза, для пьедестала — камень твердой породы, причем допустимо применение разноцветных камней облицовочных пород;

д) обязательное использование плоскостей пьедестала памятника для барельефов, изображающих эпизоды гражданской войны, связанные с героической историей 1-й Конной армии (особенно с ее деятельностью на юге РСФСР) и именами ее славных организаторов и руководителей.

3. Проекты должны быть представлены в виде законченной гипсовой модели всего памятника в масштабе одной двадцатой натуральной величины.

4. Проекты должны быть представлены НЕ ПОЗДНЕЕ 4х ЧАСОВ 15 АПРЕЛЯ 1936 г. по адресу: гор. Ростов-на-Д., ул. Ф. Энгельса, дом № 112, Бюро охраны памятников революции при Президиуме Азчерк(ра)исполкома.

5. Проекты представляются под девизами, вместе с запечатанными конвертами, в которых указываются имя, отчество и фамилия автора и его адрес.

6. Иногородние участники конкурса высылают модели, в упакованном виде, почтой или багажем по указанному выше адресу, с одновременным телеграфным сообщением в Бюро охраны памятников о высылке проекта.

7. За лучшие проекты, удовлетворяющие всем требованиям конкурса, назначается три премии:

1-ая в размере — 7.000 руб.
2-ая » — 5.000 »
3-ая » — 3.000 »

Жюри конкурса (в составе, определяемом постановлением Президиума Азчерк(ра)исполкома) оставляет за собой право приобретения непремированных проектов по цене, определенной соглашением с автором, но не выше размера третьей премии.

Премированные проекты поступают в полную собственность Азчерк(ра)исполкома.

8. Проекты рассматриваются жюри до 15-го МАЯ 1936 г. (при чем в этот же срок включается также время общественного просмотра проекта).

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.

Уполномоч. Главлита Б—16963.