

ГУЦКОВ И КАВЕРИН

„УРИЭЛЬ АКОСТА“ В НОВОМ ТЕАТРЕ

Рис. В. АЛФЕЕВСКОЙ



Вечеслов — Уриэль Акоста

1. Спектакль начался с удивления. Удивление — вот первая эмоция, рожденная появлением на сцене Уриэля Акоста.

Так вот он, оказывается, какой! Молодой, светлый, наивный, почти прозрачный, не то пастушок, не то Леоград! И как жюри голое у артиста Вечеслова, как ярлычки, плашки, балетки, почти ритаческие его движения, как исступ, как закон, круги его гиповизии. Так вот он, Уриэль Акоста! И в первом акте мизансцена: берет он их под руку, Сильву и Бен Ахима, выводит на авансцену: светлый юноша между черным старым учеником и нестройным надувшим павлином. Чувствуешь, что не случайна эта мизансцена, что тут некий ключ к спектаклю, и возникает тогда — вторая эмоция: протеста.

2. Да, протеста. Протестует грубо воспитанный, комплекс театральных традиций. Мы, вышедшие в этой роли Александры Дальской, Блюменталь-Тамарины, Юрьева, Орлова-Чудакова, мы не столько встретимся даже обидчиком Вечеслова — Уриэля. Да же могучий образ мыслителя-богача? Гне пастушеский жест человека, вышедшего на бой с современной скукой? Где металл голоса, острого, прожигающего, как острый бык слова и мысли буржуазии XVII века? Мы ждали бурного и будущего репера Микель Анджело, мы увидели мажорно-чиряцкую пастель Рафаэля ди Санцио...

3. Но мы помним: удивление — мать понимания. — говорили античные философы. Будем стараться познать и принять этот новый, неожиданный вид нас образ. Тем более это нужно, что соседки мои справа и слева — они-то будут воспринимать трактолку роли, данную Вечесловым в постановочном намерении, не так, как я: они свободны от традиций, на них не давит груз воспитаний. Так попробуем же кое-что забыть, кое-чему научиться.

4. И вот спектакль. Стратег, борется, сбивается, слоняется, лежит приваленный тяжелым саломом Бен

Нохам, грубой лубиной Салтоса, медленным добродетельством Сильвы, ласковой интрижкой Бен Ахима — у нас Уриэль. И — восстает в паре страсти, в обличии бунта. Умной и тонкой работой отмечены у Вечеслова все эти этапы пути Уриэля, нет сырого, случайностей, откровенных в развитии роли. Ясный, четкий и строгий рисунок.

Но графический рисунок. Салутный, стиль Maps et tout. Такой и весь спектакль. Графично, статично даже, и сдержанно-наивно оформлено Б. Эрмана — сухая и плоская (и в этом плане досадным сырым является картина галерея в доме Манассе — тут хватало бы вахлы). Графичной рекой декламационности насыщена и музыка А. Крейна. Это — спектакль единого стиля.

5. Но в котором нос же чего-то нехватает. Очень много того, чего нехватает графике. Густой краски. В данном случае — краски темперамента и мысли. Нехватает же Уриэлю в могучей сцене отчаяния четвертого акта, в трагической сцене самоубийства. Прекрасный юноша не становится могучим мужем. Леоград отпал, но не было слышно торжествующей мели «Валькирий» — а она есть у Гудкова. Есть умная кропля в спектакле (гости второго акта), есть злой гротеск, но силы возмущенного темперамента нет, — а она есть у Гудкова. На ней держится чудесная пьеса Гудкова — не только его любовная пьеса, но и последняя шаллеровская пьеса буржуазного театра.

6. Есть лишь одна в этой пьесе графическая, плоскостная роль. Это, конечно, роль Бен Ахима. Но потому ли, выдержанная в общем стиле спектакля, акилась она в трактовке Соболева, столь значительным актерским достижением? В прежних постановках эту роль по большей части трактовали «психологически» — ятким мурелом с бытовым гонимом. Соболев дал острый, возмущающийся гротеск, жуткий, предельно-обобщенный образ ласкового интрижера. И передал, обогатил, углубил классического Гудкова.

И это же удалось сделать Половину (Юлиан). Она у Гудкова «голубая», ее героизм — отражение. В пьесе она «интрижера», в спектакле она — ведет. Момент

таки кажется, что ей отдал Уриэль Акоста драматическую свою мощь, соперничая с ней в обаянии. Я этого не писал, мог бы сказать Гудков, посмотрел пьесу Половину. И он оказался бы прав: он написал хуже, чем она играла.

7. Скажем как будто бы все? Однако не скажем главного. О звучании этой пьесы в наши дни, о социальной ценности спектакля? Социально во всем выскрестали.

Акоста Дальского и Александры, романтической бунтарь-одиночка, социальная роль которого была весна самому Гудкову, обрешено его только в психологическом аспекте — он нам не нужен теперь. «Объективность» Гудкова, для которого противостоит Акоста силы мурор традиции, усложнявшейся верой так же «враждания», как и бунт Уриэля. — нам чужда. Для Гудкова — Сантос, Сильва и особенно Бен-Ахима — она лишь стороны в переписном споре, в «вечно-человеческом» конфликте. Да нас же он — враги. Враги, которые живы и существуют и по нынешний день, непозволку от нас «Панфилов» Сильвы в стиве «по-чужому» братья за оружие, лубина и когерь Сантоса, ласковый из разложения Бен-Ахима, — разве не ставились мы с этики металами борьбы против нового мира — эжелизм, эжецизм?

Но и Уриэль — не наш герой. Не только потому, что он падает срединный, но и потому, что в его опитиве пафос его героизма.

Это поля театр. И правильно потому отомел от традиций классической постановки, уместно переставлять актеры в пьесе, избавляясь от сомнительной «музности» Гудкова. Правда, при этой трактовке пострадали несколько драматическая мощь гудковских пьес, но ничто быть не могло. «Крик души» никак не может звучать для нас эта пьеса — тут не помогли бы бурно-пламенные таланты десятилетия Дальских. И скорей же можно лишь как старинную грамму, на которую падает молния тама отсветы современности.

МИХ. ЛЕВИДОВ

СТАТИСТИКА РЕПЕРТУАРА

ТЕАТРЫ ПЕРИФЕРИИ В ЦИФРАХ

В РСФСР 367 театров с квалифицированными коллективами. Небольшая Всероссийская театральная общность проведена интересная работа по учету и систематизации репертуара этих театров. Больше всего шире пьесы Горького, Писса А. М. Горького «Фрунзе» — 331, Минимитино с «Делушки» — 321, Миринин с «Фрунзе» — 288, «На дне» — 165 и «Батальон» — 30. Всего пьес Горького прощало 983 раза. Таким образом драматургия Горького определяла репертуарное лицо сезона.

Второе место заняла пьеса Погодина «Мой друг». Она прощала 716 раз. Затем идет Славин со своей «Интервенцией» — 406, Пруст с «Мстиславом Удальцовым» — 391, Минимитино с «Делушки» — 321, Миринин с «Фрунзе» — 288, «На дне» — 165 и «Батальон» — 30. Всего пьес Горького прощало 983 раза. Таким образом драматургия Горького определяла репертуарное лицо сезона.

«Горе от ума» — 217 раз, «Ревизор» — 126 раз, «Коварство и любовь» Шкапелера побил все рекорды, анализ по количеству исполнений — 679 — третье место после «Гора Вукичева» и «Моего друга». Другая пьеса Шкапелера «Рабобины» прощала 141 раз. Большим успехом пользовалась комедия Горького «Душа лгуна господина». Она прощала 120 раз.

Драматургия драматургии почти сошла со сцены советского театра. Однако еще в 1947 году в театре «Литературный» было исполнено 10 раз пьеса «Литературный» Л. Андреева, «Кручина» Шкапелера, «Делушки» Сургучева, «Казнь» и «Трибунал» — в «Облаках» Горького.

В театрах периферии подмостках профинансированы и такие пьесы, как «Лорета» в «Гетта Чарова», «Наши паваны», «Гетта Чарова», «Когда заговорит сердце», «Темное пятно», «Ваня-Ключиный», «Лысая», «Шаманка» и др.

Большой интерес представлял репертуар оперных и музыкальных театров периферии. Сейчас на территории РСФСР помимо Москвы и Ленинграда, оперные театры имеются в Свердловске, Самаре, Ростове-на-Дону, Новосибирске, Иркутске и т. д. Перечислим оперных коллективов: 6 театров музыкальных комедий — 17 и оперных — 5.

в культурной нашей театре — школу Ставильского и Невроича-Ланченко, — и полновесные драматургические спектакли «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Студии под руководством Н. П. Михелова.

Этот спектакль таков, что уже позволяет на первых, может быть, еще робких ученических шагах говорить о наличии у молодой студии «своего» языка, своих собственных путей, выходящих ее из среды ступидного одиночества, уже успешных выраста в самостоятельную театральную организацию (студия Симанова, Завальского, Каверина, Тереховича и др.).

Если сила этих студий базируется в значительной степени на индивидуальности режиссера-руководителя, и работа их строится по типу так называемых «режиссерских» театров, создающих и обстраивающих спектакль, — спектакль новой студии строится, видимо, если судить по его началу, на принципах, прямо противоположных.

Режиссеру несомненно принадлежит огромная работа и в данном спектакле, — но работа, которая позволяет раскрытию спектакля, через другие его основные элементы, а не заключает его в эти элементы собою и своим специфическим творчеством. Глядя с полновесной заинтересованностью на напряженно развернувшееся действие большого спектакля, одной из труднейших нис репертуара Остроговского, выработан для первой работы, трудно сказать, что перед нами не актеры одного из уже существовавших театров, а ученики, вышедшие в театральное дело, — так четко намеченный рисунок образов, так четко основная акцентация пьесы, ее внутреннее соотношение.

Михелов, до сих пор известный как один из талантливейших представителей золотого поколения художественного театра по таким его ролям, как Алексей Турбин, князь в «Докторской», эпизодический герой в «Горьком сердце», здесь обнаружил в полновесную школу, пройденную им

Остроговский, повторил, остро-социально раскрыл только прикладную часть театрального искусства, не прибегая к историческим средствам выразительности. Провозглашая заветами живых спектаклей, полновесные фигуры кунца, «покушающего» режиссера в театре.

Роль режиссера в этом «собственно-актерном» театре вымывается в сторону актера, у рамки, не перед зрителем лицом к лицу, а взгляд от него, позади актера, за кулисами — роль полновесного организатора, помощника и организатора актера.

То критическое осознание классика, которое обнаружено в спектакле Остроговского молодым театром, есть тоже несомненная победа режиссера. Остроговский не «срабатывает» механически на хороших эпизодах, не раздроблен в своем драматургическом единстве, не ориентирован рядом вспомогательных средств. На сцене прежде всего Остроговский в своих основных качествах, в своем тексте, в своей конструкции; современность пришла свое выражение только — и это самое важное! — в критическом осмыслении содержания, раскрытии в новых своих возможностях. Комедия нравов раскрыта в своей истинно-трагической сути, раскрывает полновесного, не «бутафорского» Остроговского, которому как правильно отметил А. Кугель, только «большая душевная закорючка» могла присвоить титул «бутафориста» и «звонкие хариаты». Перед нами вырастает в свое настоящее величье и «новый» Остроговский, в полновесная русская трагедия с большими трагическими образами масштаба Завальского и Достоевского (таких, например, Михайл Мичков), с основными мотивами власти «элега», в обстреленных социальными оппортунистическими.

«Я купил!» — выступление критики женщины — жертва этой власти, — и это, конечно, уже не быт.

Актрисы не расширяют здесь страсти своих в ключи в духе пошлой провинциальной «театральности», но они не жмут внутри, не гаснут под стурдичный голос своего темперамента, своей спешливой речи. Они доходят до зрителя и то и другое — в меру отупивших им способностей — в простом, посылной форме, «живут» на сцене (условно живут) полнокровной творческой жизнью, полным движением, полным голосом, говорят «во весь голос» свои страсти. И не говорят об актерах спектакля в отдельности; они молодые, заинтересованные, жадные к тому, что делают, не безразличные, усложнившиеся в своем мышлении. Они слабее, другие зреть (жесткая половина судья), есть талантливые; но если они могли выдержать ответственность тяжелой сцене, которая была на них возложена, — представить перед зрителем «та своих» лицом «интрижера» и зреть в оправдан, свою театральную задачу — они, конечно, актеры. Немногие и крупные театры решились бы на такой эксперимент.

Не будем пренебрегать о судьбе студии: мы добросовестно заявляем, в этом контексте откровенно признаем и забываем. Все будущее молодая студия — в правильном следовании творческому методу современности, который выкрикивается современными советскими театрами в борьбе и в живом брожении его различных творческих установок и идей.

Расписаны будут мультимедиа. И манит блеск, и на шилле пророк, И чужая — все будет перебрано. Но куда этого нет, куда в том первоначальном дерзком виде, в каком сейчас этот спектакль выделен на сцене высшей театральной аудитории, — он не случайное явление, и в нем наиболее полно в своем общеполитическом виде выражаются те принципы, о каких я говорил. Возможно, что если этот спектакль «делает», он потерпит в своей органичной цели своей прелесть.

Условие театральной искусства здесь раскрыта в своем непосредственном смысле. Нужна ли правая бутафорская, в натуралистическая так, где есть правая художественно-реалистическая? Вот человек с молодым «сопкой» лицом, изобража-

нием старика. Он говорит о своей старости, — а мне, в шилле по смею. Мы будем ему — и в его слову, вздорившего в его слову «интрижера» возмущу ступицу. В этой в условности театральной правды была в предлагаемых условиях, о которой говорил еще Пушкин, да и все настоящее люди искусства, ощущающие его полновесную прелесть, условности театральной «игры». Здесь обнажена двойственная природа человека на сцене — актера, «выражающего» и себя — и себя в нем, и его в себе, — образ в его театральном туалете, двойной личности.

Театральность — одна из наиболее ярких элементов познания спектакля, оттого он звучит так ярко и свежо. Вышедший из крупнейшего театра, молодой театр, видимо, наметил себе путь к продолжению освоения истоков традиции натурализма и антитеатральности, свойственных МХТ. Не житейская правда быта, а правда театрального произведения его, условно-художественная правда обобщений лежит в основе новых путей современного театра — путей театрального художественно-обобщенного реализма.

Актеры не расширяют здесь страсти своих в ключи в духе пошлой провинциальной «театральности», но они не жмут внутри, не гаснут под стурдичный голос своего темперамента, своей спешливой речи. Они доходят до зрителя и то и другое — в меру отупивших им способностей — в простом, посылной форме, «живут» на сцене (условно живут) полнокровной творческой жизнью, полным движением, полным голосом, говорят «во весь голос» свои страсти. И не говорят об актерах спектакля в отдельности; они молодые, заинтересованные, жадные к тому, что делают, не безразличные, усложнившиеся в своем мышлении. Они слабее, другие зреть (жесткая половина судья), есть талантливые; но если они могли выдержать ответственность тяжелой сцене, которая была на них возложена, — представить перед зрителем «та своих» лицом «интрижера» и зреть в оправдан, свою театральную задачу — они, конечно, актеры. Немногие и крупные театры решились бы на такой эксперимент.

Не будем пренебрегать о судьбе студии: мы добросовестно заявляем, в этом контексте откровенно признаем и забываем. Все будущее молодая студия — в правильном следовании творческому методу современности, который выкрикивается современными советскими театрами в борьбе и в живом брожении его различных творческих установок и идей.

Расписаны будут мультимедиа. И манит блеск, и на шилле пророк, И чужая — все будет перебрано. Но куда этого нет, куда в том первоначальном дерзком виде, в каком сейчас этот спектакль выделен на сцене высшей театральной аудитории, — он не случайное явление, и в нем наиболее полно в своем общеполитическом виде выражаются те принципы, о каких я говорил. Возможно, что если этот спектакль «делает», он потерпит в своей органичной цели своей прелесть.

Условие театральной искусства здесь раскрыта в своем непосредственном смысле. Нужна ли правая бутафорская, в натуралистическая так, где есть правая художественно-реалистическая? Вот человек с молодым «сопкой» лицом, изобража-

нием старика. Он говорит о своей старости, — а мне, в шилле по смею. Мы будем ему — и в его слову, вздорившего в его слову «интрижера» возмущу ступицу. В этой в условности театральной правды была в предлагаемых условиях, о которой говорил еще Пушкин, да и все настоящее люди искусства, ощущающие его полновесную прелесть, условности театральной «игры». Здесь обнажена двойственная природа человека на сцене — актера, «выражающего» и себя — и себя в нем, и его в себе, — образ в его театральном туалете, двойной личности.

Театральность — одна из наиболее ярких элементов познания спектакля, оттого он звучит так ярко и свежо. Вышедший из крупнейшего театра, молодой театр, видимо, наметил себе путь к продолжению освоения истоков традиции натурализма и антитеатральности, свойственных МХТ. Не житейская правда быта, а правда театрального произведения его, условно-художественная правда обобщений лежит в основе новых путей современного театра — путей театрального художественно-обобщенного реализма.

Актеры не расширяют здесь страсти своих в ключи в духе пошлой провинциальной «театральности», но они не жмут внутри, не гаснут под стурдичный голос своего темперамента, своей спешливой речи. Они доходят до зрителя и то и другое — в меру отупивших им способностей — в простом, посылной форме, «живут» на сцене (условно живут) полнокровной творческой жизнью, полным движением, полным голосом, говорят «во весь голос» свои страсти. И не говорят об актерах спектакля в отдельности; они молодые, заинтересованные, жадные к тому, что делают, не безразличные, усложнившиеся в своем мышлении. Они слабее, другие зреть (жесткая половина судья), есть талантливые; но если они могли выдержать ответственность тяжелой сцене, которая была на них возложена, — представить перед зрителем «та своих» лицом «интрижера» и зреть в оправдан, свою театральную задачу — они, конечно, актеры. Немногие и крупные театры решились бы на такой эксперимент.

Не будем пренебрегать о судьбе студии: мы добросовестно заявляем, в этом контексте откровенно признаем и забываем. Все будущее молодая студия — в правильном следовании творческому методу современности, который выкрикивается современными советскими театрами в борьбе и в живом брожении его различных творческих установок и идей.

Расписаны будут мультимедиа. И манит блеск, и на шилле пророк, И чужая — все будет перебрано. Но куда этого нет, куда в том первоначальном дерзком виде, в каком сейчас этот спектакль выделен на сцене высшей театральной аудитории, — он не случайное явление, и в нем наиболее полно в своем общеполитическом виде выражаются те принципы, о каких я говорил. Возможно, что если этот спектакль «делает», он потерпит в своей органичной цели своей прелесть.

Условие театральной искусства здесь раскрыта в своем непосредственном смысле. Нужна ли правая бутафорская, в натуралистическая так, где есть правая художественно-реалистическая? Вот человек с молодым «сопкой» лицом, изобража-

нием старика. Он говорит о своей старости, — а мне, в шилле по смею. Мы будем ему — и в его слову, вздорившего в его слову «интрижера» возмущу ступицу. В этой в условности театральной правды была в предлагаемых условиях, о которой говорил еще Пушкин, да и все настоящее люди искусства, ощущающие его полновесную прелесть, условности театральной «игры». Здесь обнажена двойственная природа человека на сцене — актера, «выражающего» и себя — и себя в нем, и его в себе, — образ в его театральном туалете, двойной личности.

Театральность — одна из наиболее ярких элементов познания спектакля, оттого он звучит так ярко и свежо. Вышедший из крупнейшего театра, молодой театр, видимо, наметил себе путь к продолжению освоения истоков традиции натурализма и антитеатральности, свойственных МХТ. Не житейская правда быта, а правда театрального произведения его, условно-художественная правда обобщений лежит в основе новых путей современного театра — путей театрального художественно-обобщенного реализма.

Актеры не расширяют здесь страсти своих в ключи в духе пошлой провинциальной «театральности», но они не жмут внутри, не гаснут под стурдичный голос своего темперамента, своей спешливой речи. Они доходят до зрителя и то и другое — в меру отупивших им способностей — в простом, посылной форме, «живут» на сцене (условно живут) полнокровной творческой жизнью, полным движением, полным голосом, говорят «во весь голос» свои страсти. И не говорят об актерах спектакля в отдельности; они молодые, заинтересованные, жадные к тому, что делают, не безразличные, усложнившиеся в своем мышлении. Они слабее, другие зреть (жесткая половина судья), есть талантливые; но если они могли выдержать ответственность тяжелой сцене, которая была на них возложена, — представить перед зрителем «та своих» лицом «интрижера» и зреть в оправдан, свою театральную задачу — они, конечно, актеры. Немногие и крупные театры решились бы на такой эксперимент.

Не будем пренебрегать о судьбе студии: мы добросовестно заявляем, в этом контексте откровенно признаем и забываем. Все будущее молодая студия — в правильном следовании творческому методу современности, который выкрикивается современными советскими театрами в борьбе и в живом брожении его различных творческих установок и идей.

Расписаны будут мультимедиа. И манит блеск, и на шилле пророк, И чужая — все будет перебрано. Но куда этого нет, куда в том первоначальном дерзком виде, в каком сейчас этот спектакль выделен на сцене высшей театральной аудитории, — он не случайное явление, и в нем наиболее полно в своем общеполитическом виде выражаются те принципы, о каких я говорил. Возможно, что если этот спектакль «делает», он потерпит в своей органичной цели своей прелесть.

Художники на транспорте

В ближайшее время Всесоюзным организует второй рейс художников на транспорте.

В своих произведениях они должны отразить вопросы реконструкции транспорта, показать новое железнодорожное строительство, работу полководцев на транспорте и т. д.

Всего будет командировано до 50 художников.

Постическое наследие Аристофана

Постическое наследие Аристофана стало достоянием советского читателя: издательство «Академия» выпустило полный перевод сохранившихся пьес великого мастера античной комедии. Издание это несомненно привлечет особое внимание. Наученки постического наследия Аристофана — не малая роль в истории культуры: оно должно стать основой для изучения античной культуры, роста современного писателя, критика и читателя.

Будут выделены прикладной, членаравной, страстной и пристрастной; волеи Аристофана далека от ума, близорукой ограниченности кругора, схематизма и расщепленности. Она обращает и герою аристократическому («демос») и их величайших противников; она разоблачает не только классовую волеику рабовладельческой демократии — систему рабов, вымогательства, присвоения, присвоения и присвоения, но и судорожные и политические удержания демократических Афин; она изображает — независимо от умеренной автора — растерзанность и расщепленность, а также острую обреченность и культурную отсталость того класса, глазами которого она смотрит на современность.

Классической комедии Аристофана делает не только глубина, последовательность и страстная серьезность, с какой Аристофан использовал средства своего искусства для освещения злодейств античных аристократов, но и вопросы современной ему политической жизни. Классической комедии Аристофана делает также величайшее поэтическое искусство, с каким эта полемическая идея и идея были воплощены Аристофаном, превращая им в полностью первоклассное произведение искусства.

Гениальность Аристофана — в мастерстве, с каким он для проведения своих идейных тенденций сумел творчески использовать традиционные и условные средства комедийного искусства: в древней обрядности, обрядности сценической, композиционной и метрической традиций форм комедии. В руках Аристофана древнее обрядное шествие в руд-

Мастер классической комедии

НОВОЕ ИЗДАНИЕ АРИСТОФАНА

Мастер народного фарса — эти два источника античной комедии — стали основой несомненной сокровищницы поэтических изобретений, комбинаций, находок и выразительных средств античной комедии. Серьезнейшие вопросы текущей политики, культуры, художественной критики освещались, разрабатывались и разрешались при помощи разнообразнейших средств и приемов комедийного искусства: поэтическая оспа и поучительный «паравоз» хитра, дерзкая пьеса и пристрастная клевета, убогая, сдержанная пьеса оравления в поэтическом метафору мысли и выразительное пародирование, выразительность словесной инструментальности в како-нибудь балагане или плодотворное звукоподражание — все средства использовались Аристофаном и все органично влилось в ткань комедийного произведения. Многообразие выразительных средств комедийного искусства Аристофана создала основу для прототипичных суждений о нем, как о художнике: для тех, чьи взгляды привлекали высокие качества поэтики Аристофана, творчество его казалось по возможности равным творчеству Софокла. Напротив, для тех, кого в арсенале комедийных средств поэта поражала прежде всего грубая гамма приемов народного фарса, Аристофан казался, по формулировке Нишче, впрочем, и сам не разделивший, «своим гением и расщепленностью комедийного искусства Аристофана» (Нишче, стр. 1). В то время как у Софокла и Софокла мастерством выразительности все формально необходимо — критическая и художественная мизантропия.

Аристофан живет в самых патристических местах, гонимый и гонимый, и в особенности, в «Ягудуша». — Аристофан нападает на новые формы искусства, вышедшие политическим развитием Афин, и в первую голову — на трагическое искусство Еврипида — друга сократической софистики, новатора и просветителя Нишче. Формы трагедии на духе музыки (Сотин, т. 1, стр. 69).

Мастер народного фарса — эти два источника античной комедии — стали основой несомненной сокровищницы поэтических изобретений, комбинаций, находок и выразительных средств античной комедии. Серьезнейшие вопросы текущей политики, культуры, художественной критики освещались, разрабатывались и разрешались при помощи разнообразнейших средств и приемов комедийного искусства: поэтическая оспа и поучительный «паравоз» хитра, дерзкая пьеса и пристрастная клевета, убогая, сдержанная пьеса оравления в поэтическом метафору мысли и выразительное пародирование, выразительность словесной инструментальности в како-нибудь балагане или плодотворное звукоподражание — все средства использовались Аристофаном и все органично влилось в ткань комедийного произведения. Многообразие выразительных средств комедийного искусства Аристофана создала основу для прототипичных суждений о нем, как о художнике: для тех, чьи взгляды привлекали высокие качества поэтики Аристофана, творчество его казалось по возможности равным творчеству Софокла. Напротив, для тех, кого в арсенале комедийных средств поэта поражала прежде всего грубая гамма приемов народного фарса, Аристофан казался, по формулировке Нишче, впрочем, и сам не разделивший, «своим гением и расщепленностью комедийного искусства Аристофана» (Нишче, стр. 1). В то время как у Софокла и Софокла мастерством выразительности все формально необходимо — критическая и художественная мизантропия.

Аристофан живет в самых патристических местах, гонимый и гонимый, и в особенности, в «Ягудуша». — Аристофан нападает на новые формы искусства, вышедшие политическим развитием Афин, и в первую голову — на трагическое искусство Еврипида — друга сократической софистики, новатора и просветителя Нишче. Формы трагедии на духе музыки (Сотин, т. 1, стр. 69).

Мастер народного фарса — эти два источника античной комедии — стали основой несомненной сокровищницы поэтических изобретений, комбинаций, находок и выразительных средств античной комедии. Серьезнейшие вопросы текущей политики, культуры, художественной критики освещались, разрабатывались и разрешались при помощи разнообразнейших средств и приемов комедийного искусства: поэтическая оспа и поучительный «паравоз» хитра, дерзкая пьеса и пристрастная клевета, убогая, сдержанная пьеса оравления в поэтическом метафору мысли и выразительное пародирование, выразительность словесной инструментальности в како-нибудь балагане или плодотворное звукоподражание — все средства использовались Аристофаном и все органично влилось в ткань комедийного произведения. Многообразие выразительных средств комедийного искусства Аристофана создала основу для прототипичных суждений о нем, как о художнике: для тех, чьи взгляды привлекали высокие качества поэтики Аристофана, творчество его казалось по возможности равным творчеству Софокла. Напротив, для тех, кого в арсенале комедийных средств поэта поражала прежде всего грубая гамма приемов народного фарса, Аристофан казался, по формулировке Нишче, впрочем, и сам не разделивший, «своим гением и расщепленностью комедийного искусства Аристофана» (Нишче, стр. 1). В то время как у Софокла и Софокла мастерством выразительности все формально необходимо — критическая и художественная мизантропия.

Аристофан живет в самых патристических местах, гонимый и гонимый, и в особенности, в «Ягудуша». — Аристофан нападает на новые формы искусства, вышедшие политическим развитием Афин, и в первую голову — на трагическое искусство Еврипида — друга сократической софистики, новатора и просветителя Нишче. Формы трагедии на духе музыки (Сотин, т. 1, стр. 69).

Мастер народного фарса — эти два источника античной комедии — стали основой несомненной сокровищницы поэтических изобретений, комбинаций, находок и выразительных средств античной комедии. Серьезнейшие вопросы текущей политики, культуры, художественной критики освещались, разрабатывались и разрешались при помощи разнообразнейших средств и приемов комедийного искусства: поэтическая оспа и поучительный «паравоз» хитра, дерзкая пьеса и пристрастная клевета, убогая, сдержанная пьеса оравления в поэтическом метафору мысли и выразительное пародирование, выразительность словесной инструментальности в како-нибудь балагане или плодотворное звукоподражание — все средства использовались Аристофаном и все органично влилось в ткань комедийного произведения. Многообразие выразительных средств комедийного искусства Аристофана создала основу для прототипичных суждений о нем, как о художнике: для тех, чьи взгляды привлекали высокие качества поэтики Аристофана, творчество его казалось по возможности равным творчеству Софокла. Напротив, для тех, кого в арсенале комедийных средств поэта поражала прежде всего грубая гамма приемов народного фарса, Аристофан казался, по формулировке Нишче, впрочем, и сам не разделивший, «своим гением и расщепленностью комедийного искусства Аристофана» (Нишче, стр. 1). В то время как у Софокла и Софокла мастерством выразительности все формально необходимо — критическая и художественная мизантропия.

Мастер народного фарса — эти два источника античной комедии — стали основой несомненной сокровищницы поэтических изобретений, комбинаций, находок и выразительных средств античной комедии. Серьезнейшие вопросы текущей политики, культуры, художественной критики освещались, разрабатывались и разрешались при помощи разнообразнейших средств и приемов комедийного искусства: поэтическая оспа и поучительный «паравоз» хитра, дерзкая пьеса и пристрастная клевета, убогая, сдержанная пьеса оравления в поэтическом метафору мысли и выразительное пародирование, выразительность словесной инструментальности в како-нибудь балагане или плодотворное звукоподражание — все средства использовались Аристофаном и все органично влилось в ткань комедийного произведения. Многообразие выразительных средств комедийного искусства Аристофана создала основу для прототипичных суждений о нем, как о художнике: для тех, чьи взгляды привлекали высокие качества поэтики Аристофана, творчество его казалось по возможности равным творчеству Софокла. Напротив, для тех, кого в арсенале комедийных средств поэта поражала прежде всего грубая гамма приемов народного фарса, Аристофан казался, по формулировке Нишче, впрочем, и сам не разделивший, «своим гением и расщепленностью комедийного искусства Аристофана» (Нишче, стр. 1). В то время как у Софокла и Софокла мастерством выразительности все формально необходимо — критическая и художественная мизантропия.

Аристофан живет в самых патристических местах, гонимый и гонимый, и в особенности, в «Ягудуша». — Аристофан нападает на новые формы искусства, вышедшие политическим развитием Афин, и в первую голову — на трагическое искусство Еврипида — друга сократической софистики, новатора и просветителя Нишче. Формы трагедии на духе музыки (Сотин, т. 1, стр. 69).

Мастер народного фарса — эти два источника античной комедии — стали основой несомненной сокровищницы поэтических изобретений, комбинаций, находок и выразительных средств античной комедии. Серьезнейшие вопросы текущей политики, культуры, художественной критики освещались, разрабатывались и разрешались при помощи разнообразнейших средств и приемов комедийного искусства: поэтическая оспа и поучительный «паравоз» хитра, дерзкая пьеса и пристрастная клевета, убогая, сдержанная пьеса оравления в поэтическом метафору мысли и выразительное пародирование, выразительность словесной инструментальности в како-нибудь балагане или плодотворное звукоподражание — все средства использовались Аристофаном и все органично влилось в ткань комедийного произведения. Многообразие выразительных средств комедийного искусства Аристофана создала основу для прототипичных суждений о нем, как о художнике: для тех, чьи взгляды привлекали высокие качества поэтики Аристофана, творчество его казалось по возможности равным творчеству Софокла. Напротив, для тех, кого в арсенале комедийных средств поэта поражала прежде всего грубая гамма приемов народного фарса, Аристофан казался, по формулировке Нишче, впрочем, и сам не разделивший, «своим гением и расщепленностью комедийного искусства Аристофана» (Ни

ВЫСТАВКА КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

В залах Исторического музея открылась выставка китайской живописи. Впервые Москва получает возможность близко ознакомиться с наиболее интересными образцами китайской старинной и современной живописи.

На торжественном открытии выставки присутствовали: по повелению в делах Китайской республики г-н У НАНЬ-ЖУ, весь состав китайской миссии, представители дипломатического корпуса, ответственные сотрудники Наркоминдела, художники, искусствоведы и представители прессы. На открытии в приветственной речи выступил председатель ВОКС г. А. ВОЛЬТЕР.

— Мы хотим тесно сотрудничать и в области искусства с великим китайским народом, мы стремимся и обмену опытом на этом поприще и будем стараться использовать прекрасные черты китайского искусства.

7 мая в залах Государственного Исторического музея открылась выставка китайской живописи. Впервые Москва получает возможность близко ознакомиться с наиболее интересными образцами китайской старинной и современной живописи.

На торжественном открытии выставки присутствовали: по повелению в делах Китайской республики г-н У НАНЬ-ЖУ, весь состав китайской миссии, представители дипломатического корпуса, ответственные сотрудники Наркоминдела, художники, искусствоведы и представители прессы. На открытии в приветственной речи выступил председатель ВОКС г. А. ВОЛЬТЕР.

— Мы хотим тесно сотрудничать и в области искусства с великим китайским народом, мы стремимся и обмену опытом на этом поприще и будем стараться использовать прекрасные черты китайского искусства.

Сквозем служит небольшое стипендианство IV в. нашей эры, где говорится о человеке, служащем на лошади, который, обернувшись, почувствовал свое превосходство над слухом издающим этот человек на осе. Однако, когда этот человек обернулся, в спину от него ушла выходящая от него энергия, за собой никого он не увидит. Такой сюжет этой картины, где человечность линии сочетается с переломными колористическими данными. В творчестве Жу-Пеона заметна учеба у мастеров Западной Европы. Однако европейское влияние удачно сочетается в его творчестве с достижениями китайского мастера, делающего его работы глубоко самобытными. Мы знаем в живописи Жу-Пеона также великого художественного деятеля современного Китая. Благодаря его неутомимой деятельности, Европа и Советский союз получили возможность ознакомиться с памятниками китайского искусства.

В современном Китае сильно выражены интерес к живописи. Еще в 1911 г. возникли две официальные школы живописи в Пекине и Ханчжоу. Революция и война широко открывают доступ к художественным коллекциям великих мастеров. Многочисленные кружки ставят своей целью ознакомление с искусством живописи Китая. Сын известного художника и поэта Жу Дэ-ро (1867—1914), которому на выставке принадлежит авторский рисунок, он сочетает четкую реалистическую манеру с исконными традициями китайской живописи. Очень типичен его «Маленький сонет IV в.». В композиции три фигуры, размещенные в линию одна за другой; человек на лошади, человек на осле и человек, толкающий тележку.

В своем классическом периоде китайская живопись привнесла и ассоциативные приемы. Чи Ван-ши является крайним примером подобного искусства, мелкая ослепительная картина, которая передает настроение осени, когда появляются журавли и голубые птицы. На первом плане виден молодой мальчик, который мастерски, но скоро оставляет все остальную тоюкость художника. Иное мы видим у представителя шаньхайской школы. Ее основатель Ван И-тин (род. в 1849 г.) строит свои композиции на доминирующем процессе красочного плана. Одновременно всему направлению свойственно натуралистическое изображение образов, большая детализация, иногда подопытная пейзажная живопись.

Кантовская школа отмечена, напротив, значительно более свободными импрессионистическими средствами выражения. В этом отношении типичны работы Чен Шу-жен (род. в 1884 г.), Жу-Пеон (род. в 1891 г.), профессор центрального национального университета в Нанкине, является яркой фигурой в живописи Китая. Сын известного художника и поэта Жу Дэ-ро (1867—1914), которому на выставке принадлежит авторский рисунок, он сочетает четкую реалистическую манеру с исконными традициями китайской живописи. Очень типичен его «Маленький сонет IV в.». В композиции три фигуры, размещенные в линию одна за другой; человек на лошади, человек на осле и человек, толкающий тележку.

В своем классическом периоде китайская живопись привнесла и ассоциативные приемы. Чи Ван-ши является крайним примером подобного искусства, мелкая ослепительная картина, которая передает настроение осени, когда появляются журавли и голубые птицы. На первом плане виден молодой мальчик, который мастерски, но скоро оставляет все остальную тоюкость художника. Иное мы видим у представителя шаньхайской школы. Ее основатель Ван И-тин (род. в 1849 г.) строит свои композиции на доминирующем процессе красочного плана. Одновременно всему направлению свойственно натуралистическое изображение образов, большая детализация, иногда подопытная пейзажная живопись.

В эпоху Тан (618—907) в китайском искусстве окончательно утвердился пейзаж, завоевавший в следующие века первое место среди остальных жанров живописи.

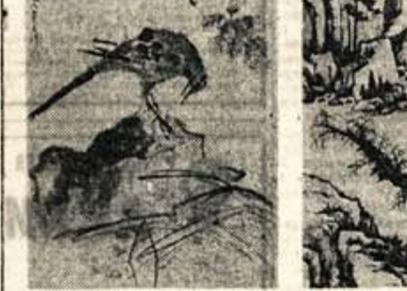
Выставка на выставке очень ценно, она дает нам основное руководство в изучении искусства современности, которая представляет материалы различных школ и направлений. Однако в то же время в ней видны черты, которые характерны для традиционной живописи.

Судя по композиции каноничности, своеобразно проявившейся в эпоху Тан (618—907) в китайском искусстве окончательно утвердился пейзаж, завоевавший в следующие века первое место среди остальных жанров живописи.

Выставка на выставке очень ценно, она дает нам основное руководство в изучении искусства современности, которая представляет материалы различных школ и направлений. Однако в то же время в ней видны черты, которые характерны для традиционной живописи.

Судя по композиции каноничности, своеобразно проявившейся в эпоху Тан (618—907) в китайском искусстве окончательно утвердился пейзаж, завоевавший в следующие века первое место среди остальных жанров живописи.

Судя по композиции каноничности, своеобразно проявившейся в эпоху Тан (618—907) в китайском искусстве окончательно утвердился пейзаж, завоевавший в следующие века первое место среди остальных жанров живописи.



Ван Чунь «Птица»

ДВА ПОКОЛЕНИЯ

Это типичный контурный пейзаж, изображенный светлыми и приглушенными тонами с помощью рисовой техники. Жу старший, культивируя пейзаж, пользуется мотивами классической китайской школы. Старая китайская традиция пейзажа пришла до роли символической в живописи в миниатюре. Горы, реки, ручьи, одиночные скалы, все это должно изображаться в бесчисленных вариантах, и во всех них живописец пытался осуществить художественное правило мастера VI века Сяо: «Движение жизни через предметы природы, ритм гор и деревьев, отдельного листа в громадном лесу — вот что должно отражать наше искусство».

Жу старший, точно так же, как классические мастера: Ли Си-юнь (VIII век), Ван-Мин (XIII век) и известный мастер «Радостной долины», стремится к тому, чтобы каждая черта, проведенная им кистью, оставила длительное впечатление. Великим мастером непрерывной линии считали для Жу основную суть искусства. Мы видим у него разное и ритмичное, широкое и изящное, классическое искусство, передающие в бесчисленных вариантах, и во всех них живописец пытался осуществить художественное правило мастера VI века Сяо: «Движение жизни через предметы природы, ритм гор и деревьев, отдельного листа в громадном лесу — вот что должно отражать наше искусство».

Жу старший, точно так же, как классические мастера: Ли Си-юнь (VIII век), Ван-Мин (XIII век) и известный мастер «Радостной долины», стремится к тому, чтобы каждая черта, проведенная им кистью, оставила длительное впечатление. Великим мастером непрерывной линии считали для Жу основную суть искусства. Мы видим у него разное и ритмичное, широкое и изящное, классическое искусство, передающие в бесчисленных вариантах, и во всех них живописец пытался осуществить художественное правило мастера VI века Сяо: «Движение жизни через предметы природы, ритм гор и деревьев, отдельного листа в громадном лесу — вот что должно отражать наше искусство».



Ла фан-но «Пейзаж»



Жу-пеон «На рынках»

Сквозем служит небольшое стипендианство IV в. нашей эры, где говорится о человеке, служащем на лошади, который, обернувшись, почувствовал свое превосходство над слухом издающим этот человек на осе. Однако, когда этот человек обернулся, в спину от него ушла выходящая от него энергия, за собой никого он не увидит. Такой сюжет этой картины, где человечность линии сочетается с переломными колористическими данными. В творчестве Жу-Пеона заметна учеба у мастеров Западной Европы. Однако европейское влияние удачно сочетается в его творчестве с достижениями китайского мастера, делающего его работы глубоко самобытными. Мы знаем в живописи Жу-Пеона также великого художественного деятеля современного Китая. Благодаря его неутомимой деятельности, Европа и Советский союз получили возможность ознакомиться с памятниками китайского искусства.

В современном Китае сильно выражены интерес к живописи. Еще в 1911 г. возникли две официальные школы живописи в Пекине и Ханчжоу. Революция и война широко открывают доступ к художественным коллекциям великих мастеров. Многочисленные кружки ставят своей целью ознакомление с искусством живописи Китая. Сын известного художника и поэта Жу Дэ-ро (1867—1914), которому на выставке принадлежит авторский рисунок, он сочетает четкую реалистическую манеру с исконными традициями китайской живописи. Очень типичен его «Маленький сонет IV в.». В композиции три фигуры, размещенные в линию одна за другой; человек на лошади, человек на осле и человек, толкающий тележку.

В своем классическом периоде китайская живопись привнесла и ассоциативные приемы. Чи Ван-ши является крайним примером подобного искусства, мелкая ослепительная картина, которая передает настроение осени, когда появляются журавли и голубые птицы. На первом плане виден молодой мальчик, который мастерски, но скоро оставляет все остальную тоюкость художника. Иное мы видим у представителя шаньхайской школы. Ее основатель Ван И-тин (род. в 1849 г.) строит свои композиции на доминирующем процессе красочного плана. Одновременно всему направлению свойственно натуралистическое изображение образов, большая детализация, иногда подопытная пейзажная живопись.

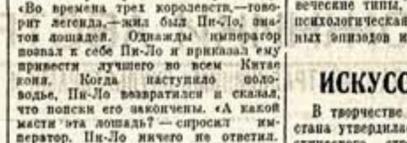
Кантовская школа отмечена, напротив, значительно более свободными импрессионистическими средствами выражения. В этом отношении типичны работы Чен Шу-жен (род. в 1884 г.), Жу-Пеон (род. в 1891 г.), профессор центрального национального университета в Нанкине, является яркой фигурой в живописи Китая. Сын известного художника и поэта Жу Дэ-ро (1867—1914), которому на выставке принадлежит авторский рисунок, он сочетает четкую реалистическую манеру с исконными традициями китайской живописи. Очень типичен его «Маленький сонет IV в.». В композиции три фигуры, размещенные в линию одна за другой; человек на лошади, человек на осле и человек, толкающий тележку.

В своем классическом периоде китайская живопись привнесла и ассоциативные приемы. Чи Ван-ши является крайним примером подобного искусства, мелкая ослепительная картина, которая передает настроение осени, когда появляются журавли и голубые птицы. На первом плане виден молодой мальчик, который мастерски, но скоро оставляет все остальную тоюкость художника. Иное мы видим у представителя шаньхайской школы. Ее основатель Ван И-тин (род. в 1849 г.) строит свои композиции на доминирующем процессе красочного плана. Одновременно всему направлению свойственно натуралистическое изображение образов, большая детализация, иногда подопытная пейзажная живопись.

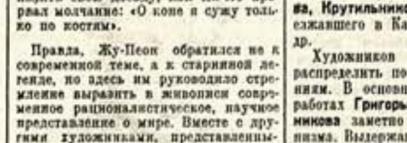
В эпоху Тан (618—907) в китайском искусстве окончательно утвердился пейзаж, завоевавший в следующие века первое место среди остальных жанров живописи.

Выставка на выставке очень ценно, она дает нам основное руководство в изучении искусства современности, которая представляет материалы различных школ и направлений. Однако в то же время в ней видны черты, которые характерны для традиционной живописи.

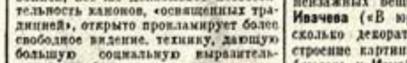
Судя по композиции каноничности, своеобразно проявившейся в эпоху Тан (618—907) в китайском искусстве окончательно утвердился пейзаж, завоевавший в следующие века первое место среди остальных жанров живописи.



Ван Чунь «Птица»



Ла фан-но «Пейзаж»



Жу-пеон «На рынках»

ПУ МЕНКЕН

Документы гражданской войны

ВЫСТАВКА П. ВАСИЛЬЕВА В МУЗЕЕ РЕВОЛЮЦИИ



П. Васильев «Красная сестра-рыболов»
Улицы портреты (Бубнова, Круноская, Горького, Капана), опыт-таки не претендующие на какое-то новое, индивидуальное художественное решение образов, но уверенно и четко передающие сходство с натурой.
МАРИНА МЕЛЕНЧЕНКО

Васильев — живописец с перламутром в ушах и упрямим штирлом. В 1918—1920-е годы Васильев, ученик Одесской школы живописи, наблюдает период германской оккупации, приход французских интервентов и т. п. Один альбом этого художника был даже конфискован немецкими офицерами — в нем оказались слишком много нежелательной правды. Материалы этих альбомов, представляющих сейчас значительную историко-документальную ценность, сейчас показаны на выставке в Музее революции.

На выставке много редкого живографического материала из эпохи гражданской войны. Так, например, рисунок «Высказка гретских войск в Одесском порту» является единственной современной зарисовкой этого эпизода из истории французской интервенции на юге России.

МОТИВЫ ТРУДА И БОРЬБЫ

ВЫСТАВКА ГРАФИКИ АБРАМОВИЧА

В Музее нового западного искусства открылась организованная музеем совместно с МРК выставка работ русских и графика американского художника А. Абрамовича. Абрамович выходит из России. Художественное образование он начал в рижском и продолжил в одесском художественном училищах. В 1905 г. он эмигрировал в Берлин откуда вскоре был выставкой подвешен, как «нежелательный иностранец». В 1906 г. художник переехал в Париж. Он ежегодно принимал участие в «Осеннем салоне» живописников-картиристов.

С 1915 г. Абрамович в США. С момента организации революционной «Клуба им. Джон Рид», он был тесно связан с его деятельностью.

Как художник Абрамович формировал под воздействием Стеяка. Он вырабатывал свою манеру живописи не в музеях и академиях, а наблюдая жизнь в гуще человеческого толпы, на улицах парижского большого города, в улочках еврейского гетто, в мастерских ремесленников. Его привлекли лица человеческие типа, характерные сценки, психологическая напряженность улочных эпизодов и др.

Теперь Абрамович в Москве и приступает к серии графиков, посвященных строительству метро.

ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО КАЗАКСТАНА

В творчестве живописца Казакстана утвердился тематика социалистического строительства, тематика революционной борьбы. В этом отношении интересны работы Ф. Болноева, Крутильниковых, Ходжинова, проживавшего в Казакстане Мантерова и др.

Художники Казакстана трудно распределить по стилям направлениям. В основном они реалисты, в работах Григорьевича и Н. Крутильникова заметно влияние импрессионизма. Выдающийся в серо-синих тонах полотно Н. Крутильникова «Обзор Марккауль» — одна из лучших пейзажных вещей на выставке. У Исаева («В юрте» и др.) — несколько декоративно-цветное, по-прежнему картина. То же можно наблюдать у Исаева.

У Ф. Болноева в работах «Казачка у свадебной юрты» и «Казачки на

улице» — хорошие контрастные образы старой и новой женщины Казакстана.

Уровень художественного искусства у многих художников невысок. Исмаилову, Горбаневскому, Антошкину и некоторым другим необходимо работать над рисунком.

Ходжинов наиболее талантливый художник-казак. Полотно Ходжинова «Старое и новое», посвященное теме революционной перестройки казахского бытия, отличается своеобразными композиционными решениями. Художник серьезно работает и над пейзажем. Это видно и по его акварели. Просторы степных полей, фигуры казаков, убранных хребтов, светлая голубизна неба. В условиях преобладания коucheвого быта тематика Ходжинова очень важна и актуальна.

Уровень художественного искусства у многих художников невысок. Исмаилову, Горбаневскому, Антошкину и некоторым другим необходимо работать над рисунком.

Ходжинов наиболее талантливый художник-казак. Полотно Ходжинова «Старое и новое», посвященное теме революционной перестройки казахского бытия, отличается своеобразными композиционными решениями. Художник серьезно работает и над пейзажем. Это видно и по его акварели. Просторы степных полей, фигуры казаков, убранных хребтов, светлая голубизна неба. В условиях преобладания коucheвого быта тематика Ходжинова очень важна и актуальна.

Уровень художественного искусства у многих художников невысок. Исмаилову, Горбаневскому, Антошкину и некоторым другим необходимо работать над рисунком.

Ходжинов наиболее талантливый художник-казак. Полотно Ходжинова «Старое и новое», посвященное теме революционной перестройки казахского бытия, отличается своеобразными композиционными решениями. Художник серьезно работает и над пейзажем. Это видно и по его акварели. Просторы степных полей, фигуры казаков, убранных хребтов, светлая голубизна неба. В условиях преобладания коucheвого быта тематика Ходжинова очень важна и актуальна.

И. БЕРСЕНЕВ, С. ГИАНТИОВА, В. ЗАЛЕСКИЙ, В. ПОДГОРНЫЙ, Ю. СОБОЛЕВ

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО 3

РЕПЕРТУАР — идеологический и художественный паспорт театра.

Естественно, что определяющие вехи на такой продолжительный срок, как тридцать лет, четыре десятилетия (считая с 1934 г.), театр не может не остановиться на изложении своего художественного «креста».

Московский Художественный театр II (МХТ II), созданный системой естественного-психологического театра, апатичный в своей идеологической настроенности части российской интеллигенции как предреволюционного периода, так и первый акт Октябрьской революции, прошел долгий и бурный путь творческих и идеологических исканий, ознакомившись в изучении и осмыслении буржуазных лучших традиций и закономерностей естественного-психологического театра, и в своем развитии как революционной силы творчески преодолевая ошибки и недостатки предшественников. Но мы никогда не забывали целью мейстеринга переосмысления в действительности, понимания, какое огромное и ответственное дело берет на себя, становясь театром революции, театром широкого творческого масс.

На этом пути МХТ II постепенно выработался от грубого идеалистического суб-эстетического-психологического театра. Главными препятствиями были: переносная роль интуиции («секрет настоящего творчества» в интуиции и бессознательном, которое само реализуется от существа» — Е. Вацлавич), догматическое представление об искусстве (искусство — «облачная масса»), общепедагогический подход («ист врагов и пророков» — Е. Вацлавич), теория «идеологического образа» (художественный объект — «идеологический образ»).

МХТ II на нынешнем этапе раскрывает себя, как театр «реалистический» как по содержанию, так и по методу выражения в образной эстетической форме (актера, спектакля).

Наша прелесть

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР II И ЕГО РЕПЕРТУАР

человека с точки зрения общечеловеческого гуманизма, те теперь мы отвечаем так: театральные образы (упреждающе) специфического образа и спектакля нам важно с точки зрения утверждения нового человека, человека социалистического общества. Все художественные достижения театра, накопившиеся за 20 лет нашей истории и осмысленные от идеалистических обоснований и субъективизма — на службу революции. Наше понятие о сущности образа исходит из прямой реальности драматургического материала, из активного к нему отношения, из внутренней социальной направленности, из яркости сценического выражения. Главная философская, политическая трактовка — это яркость театральное выражения.

Здесь уместно применение формулы: мысль — образ — мысль, которая выражает полновесное единство драматурга — театра — зрителя.

МХТ II сейчас находится в той стадии зрелого развития, когда на него, как на единую вершину театральной Республики, падает огромная политическая и художественная ответственность перед всей страной. Это еще более усложняет задачу создания зрелищного репертуара, задача построения репертуара еще прежде всего решение вопроса об идеологическом плане театра, определении его художественных путей, его жанрового придела (спектакля).

Не любая пьеса может быть поставлена на сцене нашего театра, не любая тема — прозвучит в нашем спектакле. Здесь будет уместно остановиться на том, что мы подразумеваем под жанровыми особенностями нашего репертуара. Их три. Комедия, историческая драма, трагедия. Наиболее это легко обнаружить на репер-

туаре классических пьес. Комедия Шекспира, комедия «Жаботинский», комедия испанского театра, трагедия Шекспира, Шиллера, комедия острого интрига французского театра, историческая трагедия или драма (Пущина, А. К. Толстой) — вот что должно быть в жанрах. Правда, мы еще закрепляем от постановки пьес театра Петровского. Но совершенно естественно, что «технологическая» обработка пьес этой драматургии не будет в плане психологическо-натурлистическо-бытового театра, ни в плане реалистическо-бытового театра.

Советская драматургия не дает еще такого богатого «ассортимента» жанров, и в ней нас интересует прежде всего значительность темы и качества ее драматического выражения. Как, как театр, выдает основная и ведущая тема — тема утверждения нового революционного человека, человека социалистического общества.

Эта генеральная тема нашего театра должна быть выражена в драматическом образе большого мастера, который талантливо, просто, ясно, ясно и талантливо. Мы полагаем, что все эти качества присущи лучшим произведениям советской драматургии.

Эта тема может получить свое выражение через другие темы — любовь, проблема жизни и смерти, зависти, ревности и т. д. и т. п. Все эти темы, составлявшие раньше сами по себе «чужие» темы, общепедагогические проблемы, сейчас приобретают иное содержание и превращаются в тему гражданской войны — тему создания нового общества и утверждения нового человека. В этой линии мы видим пьес от драматургов Оленин, Славина, Филла, Арингонова, Кирилова и всех тех, кто творчески выдает эта тема.

Переход к классическим произведениям, мы должны обосновать то, что нас интересует в тех пьесах, которые мы уже включили в трехлетний репертуар 1935—1937 г.

В трехлетний репертуар мы включили имена Шекспира, Пушкина, Шиллера, Флетчера, Лопе де Вега, Шиблеа. Пьесы этих авторов, в основном, в социальном плане, писатели, по-разному отразившие в своих произведениях действительность, с разной силой проявившие в сути явлений. И наш метод прочтения классиков заключается в в произвольном домысливании и переосмыслении литературного материала, не в своеобразной «аннотационной» драматургии прошлого, и, наконец, не в традиционном реставрационности. Мы принципиально против произвола над драматургией, против произвола, стоящего нерядом принципом отношения и классическому наследству. Мы за такое прочтение произведения, которое дает новую жизнь, смысл и звучание великим творениям.

Великая в репертуар 1935—1937 гг. два произведения В. Шекспира «Ричард III» и «Много шума из ничего», мы сразу устанавливаем к этому материалу свое отношение.

Тема трагедии «Ричард III», тема не раз звучавшая в трагедиях Шекспира. Однако, как кажется, что до настоящего времени эта тема не получила своего специфического выражения. Театры и исполнители главной роли Ричарда не могли выдать ее наиболее в тексте, не могли осмыслить события пьесы в связи с событиями политической исторической действительности. Они подошли к пьесе с точки зрения «вычужен» тем, постановка была обделенная характером, пошла тем самым в чуждый план Терцинов и Брандеса, мы считаем такое прочтение текста трагедии принципиально неверным и просто неуместным. Почему? Да потому, что подобный подход не раскрывает про-

творческой автора, не оценивает поднятые «верно» об всей панораме истории, не дает верной политической акцента интереснейшей фигуре Ричарда.

В трагедии имеется немало внутренних противоречий, но зато в творчестве этого автора, в эпоху, он (Шекспир) внешне как будто дисперсирован героя, но внутренне, при глубоком прочтении текста, мы выявляем ошущение глубокой самобытности автора к героя. Он расцвечивает пылким любовником, дальновидным политиком, горю великодушным и широким душой, безумно храбрым воином. Он чувствует его превосходство над всеми его врагами, которых он внутренне презирает.

Весь смысл постановки должен быть направлен на установление правильного отношения Шекспира к своему героя. Если мы ущемим мастерство, которым пользовался создатель исторической драмы Гюккер, исторический закон Гюккер, Стоу, Фолла, Галла и др., то наше предположение о подлинном образе Ричарда еще более утвердится. В этих хроникальных записках Ричарда — героя Гюккерского, — является трагизм и бескорыстием сторонником Норского дома. В этих записках нет и намека на его внешнее уродство в безобразии, если бы считали одного замечания, что он был коротконогим. Есть ли у театра возможность фиксировать внешнее уродство Ричарда и делать его почти стариком? Нет! Нет и потому, что внутренне это не звучит, и потому, что нет вообще оснований декламировать эту фигуру с точки зрения Гюккерского искусства. Ведь и поэт Ричард в Босфорской битве 33 лет от роду (в 1485 году).

Таким же был в действительности Ричард, которому Шекспир от-

давал свои симпатии и которому посвятив 1128 стихов? Ричард вполне пришел на историческую сцену. Война лод и белой розой кончилась компромиссом. Жертвой этого компромисса стал Ричард. Ричард — фигура волевого человека, борющегося за власть, за политические цели классовой группы.

Фигура Ричарда трагична. Эта фигура предвещает гибель тех, кто пытается вернуться к исторической сцене. С этим новым отношением к образу Шекспира только и можно правильно прочесть великую трагедию. Театр не высвечивает автора, он только освещает его от данн современности.

Современником В. Шекспира является Джон Флетчер (его пьеса «Испанский священник» МХТ II ставит в 1934 г.). Этот драматург, так же как Бен Джонсон, Бомонт, Хейвуд, Тернер, Деккер, мало известен советскому зрителю. А между тем творчеством всей этой плеяды «единодумцев» дает интереснейший познавательный материал. Ибо в этой драматургии буржуазия, подготавливая свою революцию, впервые активно вмешивается в искусство. Творчество Джон Флетчера — это демократично, антифеодално по своим устремлениям, ярко, солнечно, оптимистично, и эти черты позволяют создавать яркие комедийные спектакли, которые так нужны советскому зрителю.

МХТ II включило в свой трехлетний план совершенно новую пьесу в России пьесу Флетчера «Угрожающее строительство». Пьеса будет переведена на русский язык.

Второй трагедией, привлекающей внимание театра, является «Заговор Фиско в Тенуе» Шиллера. В этой пьесе Шиллер так, как был может видеть больше, приближается к Шек-

спира, к шекспировским характерам. Пьеса пропитана духом демократизма и революционных настроений эпохи, в которой создавалась пьеса. Богатый материал, острота интриги, идеяность пьесы позволяют создать спектакль большого звучания.

И. БЕРСЕНЕВ, С. ГИАНТИОВА, В. ЗАЛЕСКИЙ, В. ПОДГОРНЫЙ, Ю. СОБОЛЕВ

ПРИЗНАНИЕ ХУДОЖНИКА

АНДРЕ ДЕРЕН О СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

Презентация ВОКС в порядке установления персональных связей с крупнейшими мастерами западного искусства послала ряд репродукций и фотографий о произведениях советского живописца французскому художнику Андре Дерену.

Названо ВОКС получено письмо от мастера, в котором он пишет: «Я чрезвычайно благодарен вам за присылку материалов по современному советскому искусству.

Я усмотрел в нем прежде всего определенную выразительную возможность нового и большого поэта. В репродукциях, которые вы мне прислали, мне кажется так же совершенно очевидным полное освобождение от всех

стихотворных канонических влияющих в последние время на европейское искусство.

Эти каноны, выраженные на базе слишком большого нуля индивидуальности, не могли у нас в силу этого факта быть плодотворными и тем более не могли сделаться языком общества, его выражением, что, и думаю, как раз и является миссией искусства, его целью.

Это освобождение позволяет таким образом надеяться на новые произведения, произведения более логичные, более правдивые, более естественно связанные с задачами общества, в котором все члены его все более сближаются друг с другом».

ИМЕННЫ

ОПЕРА ВАЛЕРИЯ ЖЕЛОБИНСКОГО

«Именины» — вторая опера композитора В. Желобинского. Содержание ее заимствовано из старинной повести писателя начала XIX столетия Николая Павлова и драматургически переработана Осипом Бриксом. Содержание ее следующее:

Крепостной певец Андрей Домогурин, обладавший широкой известностью в светских кругах столицы, любит Александрина, молодую дочь помещицы Елизаветы. Александрина не знает, что Андрей крепостной, она уверена в его артистической славе, сама признается ему в любви в торжественный день своих именин. Андрей обращается к «барину» с просьбой о выдаче ему «вольной». Оказавшись, что он уже проиграл в карты и перешел в число «дворян» князя Шереметьева, известного мецената и меломана. Находит он у князя «гусли» Сербеева. Без вольной он не может говорить о том, как на вселенном столем проигралась человеческая жизнь. Он соговувет А. Андре бегать, называясь «не помещиком родства», воевать в солдаты, свести жену, получить дворянство и тогда вернуться за своим счастьем.

Андрей следует его совету. Он бегит. Проходит годы. И возвращается к князю уже с отличиями и в офицерском чине, на почтовой станции он встречается со Сербеевым. «Друзья» бросаются друг другу в объятия. Сербеев берет героя к себе в студию и принимает в день именин хозляйка дома. Оказавшись, что жена Сербеева та самая Александрина, которая когда-то клалась Андрею в любви и верности. Александрина, она встречает Андрея. Она не хочет вспомнить о прошлом. Происходит бурное объяснение. Освобожденный своим званием, Сербеев, негодую за поведение Андрея, вызывает полицию, чтобы арестовать дерзкого беглеца из крепости. Но Андрей закалывает себя прежде, чем его успевают схватить.

В опере участвуют двое режиссеров, проводящих жизнь в увеселении и карточной игре, дирижер «краснобай», крепостной певец. В роли показана воляево крестьянство, солдаты, чиновничество, (стационарный смотритель).

После «Комаринского мужа» — первой его оперы — «Именины» является шагом вперед. В «Именины» Желобинский выразил свою технику, сложив композиционные приемы. Оригинальное чувство, музыкальный стиль эпохи. Желобинский тем не менее не полагает в идеи стилизации. Он характеризует человека отдаленными фигурами (тема Андрея, тема стационарного смотрителя, тема Сербеева), давая конкретные и яркие музыкальные образы.

«Именины», так же как и «Комаринский муж», родились в результате постоянного творческого контакта композитора с производственным коллективом Малого оперного театра.

Б. ВАЛЕРЬЯНОВ.

ЕФРЕМ ЦИМБАЛИСТ

К ЕГО ГАСТРОЛЯМ В МОСКВЕ



Ефрем Цимбалист

По правде сказать, несколько странно планирует свою концертную работу Филармония. Зачем, в самом деле, познакомиться ей в самом конце сезона да еще в Москве подряд двух таких скрипачей, как Хейфец и Цимбалист. Впрочем концерты эти шли подряд, без перерыва: Хейфец еще догрянул свои последние «обсы», а ввиду у казны уже стоила очередь «на Цимбалиста». Объявляется это, очевидно, тем, что до сих пор не Филармония планирует гастроли иностранных артистов, а ей планируют эти гастроли сами эти знаменитости. Между тем, наша Филармония сейчас настолько солидная и зарекомендовавшая себя организация, организация «с именем», что она смело могла бы поставить дело так, чтобы самой диктовать условия и сроки иностранных гастролей, а не идти у них на поводу.

Кажется, что так не было, пышными концерты Цимбалиста сейчас много потерял. Они могли и должны были бы по существу иметь гораздо больший резонанс и значение, если бы нашей аудитории дали «средоступ», дали переварить те огромные впечатления, которые оставили слушателям Хейфеца. Но Цимбалист бесспорно скрипач крупнейший и интересный. Его техника исключительно разнообразна и богата, его мастерство повествование совершенно. Отвечая же на этот мастерству, мы все же не можем не отметить ряд моментов в игре Цимбалиста, действительных на нашу аудиторию несколько расхолаживающих. Представитель той же старореволюционной школы, что и Хейфец, Цимбалист исполнитель с несколько романтическим уклоном, он воспринимает искусство главным образом в его чувственно эмоциональном аспекте и гораздо менее в плане интеллектуальном, причем зачастую чувства, которые захватывают Цимбалиста больше и важнее, для нас представляются малозначительными, а порой и ложными. Происходит это оттого, что Цимбалист — это оптимист, весьма распространена среди музыкантов — чувственная, прелесть звука, красота внешнего звукового оформления зачастую ассоциирует с глубиной и содержательностью самого исполнения. Как всегда в таких случаях бывает, и у Цимбалиста забота о чистоте звука, желание обогреть каждую деталь, больше упустит малейшую «забывчивость» ведет к гиперрофию деталей, к неумению кратко, обобщить, воссоздать целое, законченное исполнение. Поэтому прекрасно исполнив мелкое произведение Паганини, Шопена, Дебюсси

хевской» значительности (что как раз было в исполнении Хейфеца — об этом правдиво писал В. Горовицкий). Но зато, повторюсь, исполнение мелких вещей у Цимбалиста отличается замечательным совершенством и блеском. Его канталена миска и выразительна, небольшой звук колоритен и красочен, виртуозность, свобода, с какой Цимбалист побеждает технические препятствия, просто восхищают.

Не приходится говорить о всем огромном значении для нас, в особенности для наших скрипачей, приезд таких мастеров, как Хейфец и Цимбалист. Нам представляется, что кафедра скрипичной игры нашей Консерватории сделала бы специально заняться учетом опыта этих гастролей. Надо было бы провести ряд докладов, заняться специально, в том числе технологическим, разбором исполнения звуку замечательнейших современных мастеров-скрипачей (важно, между прочим, отметить, что оба мастера прошли школу в России, в Петербургской консерватории), использовать для этого пребывание в Москве Цимбалиста (концерт Хейфеца для учащихся Консерватории был плохо подготовлен и прошел мало успешно) и т. д.

«Знакомство» наших скрипачей с Хейфецом и Цимбалистом должно послужить для наших исполнителей стимулом в работе, в борьбе за овладение высотами скрипичного мастерства, создание и развитие нашей собственной культуры скрипичного искусства.

М. ГРИНБЕРГ

ХРОНИКА ИСКУССТВА

* Центральный дом художественного воспитания детей РОССОР им. Бубнова организует широкое социальное «Музыка и театр для детей». На совещание приглашаются крупнейшие специалисты, работающие в области детского театра.

* 16 мая в Театре революции состоится премьера пьесы В. Сопольева «Личная жизнь». Постановка И. Шеллякова, оформление Н. Прусского, музыка В. Яронова. В центральной роли — артистка Пылева (Лена), Ди. Орлов (Вася), Астахов (Стас), Музыканский (Юзю), Богданова (Тамара Петровна), Страхова (Рахона), Барнес (Кетра) и др.

* 12 мая в Зеленом театре ЦПКМО им. Горького состоится концерт скрипача Ефрема Цимбалиста.

КАЛЕНДАРЬ С 12 мая по 18 мая

ТЕАТРОВЕДЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ.
12 мая лекция на тему лекции «История театроведения» по истории театроведения лектора П. Ф. Губина. Начало в 8 ч. вечера в зале Театрального общества. Красный зал (Б. Дмитрия, д. 15а).

ОПЕРНАЯ СЕКЦИЯ.
12 мая лекция на тему: «Оперное искусство эпохи провинциального капитализма». Доклады: М. М. Сербеев и М. М. Сербеев. (Путь развития в русской опере). Лектор А. А. ОSTERG. Музыкальные иллюстрации в графической форме. Начало в 8 ч. вечера в зале Театрального общества. Красный зал (Б. Дмитрия, д. 15а).

ТЕАТРОВЕДЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ.
12 мая лекция о постановке Ф. Н. Кавалеридзе пьесы К. Гюго «Гри-виль Абу-Ан» в Гос. Новом театре. Предс. доцента П. Н. Новикова. Вступ. слово И. Н. Новикова. Начало в 8 ч. вечера в зале Театрального общества. Красный зал (Б. Дмитрия, д. 15а).

ТЕАТРОВЕДЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ.
12 мая лекция на тему: «Оперное искусство эпохи провинциального капитализма». Доклады: М. М. Сербеев и М. М. Сербеев. (Путь развития в русской опере). Лектор А. А. ОSTERG. Музыкальные иллюстрации в графической форме. Начало в 8 ч. вечера в зале Театрального общества. Красный зал (Б. Дмитрия, д. 15а).

АКТЕРСКАЯ СЕКЦИЯ.
12 мая совещание Президиума актерской секции ИТО с бригадой профессоров по театроведению «О пути развития театрального искусства». Начало в 11 ч. вечера в помещении ИТО.

ОТКРЫЛСЯ ДОМ КИНО

Васильевская, 13.

В большом двухэтажном доме просторные, изящные меблированные и оформленные комнаты отдыха, читальня, библиотека, гостиная для танцев, зал заседаний, биллиардная, служебные помещения.

Весь верхний этаж занимает большая читальня (на 700 мест).

Открытие Дома кино привнесло в нашу жизнь новую культуру и театральное общество.

Выступавшие с приветствиями гг. Шумицкий, Барский, Пудовкин и Домжико определяли основные задачи Дома кино. Главнейшая задача — борьба за качество советской кинематографии. Дом кино должен стать политическим и идейно-творческим центром советской кинематографии. Здесь должны последовательно встречаться кинематографы и работники смежных искусств. В Доме кино должно широко обсуждаться творчество режиссеров, сценаристов, операторов, актеров и художников. Кинематограф должен получить в своем Доме непринужденный, свободный и полезный отдых.

В ближайшее время Дом кино будет открыт. В первые этажи будут созданы образцовый звуковой кинотеатр по новейшим американскому типу. При этом театре будут открыты различные экспериментальные лаборатории, кабинеты по изучению восприятия зрителем кинофильма и т. д.

Над проектом образовательного кинотеатра работает архитектор А. Бура.

ХУДОЖНИКИ АВСТРАЛИИ

БЕСЕДА С АВСТРАЛИЙСКИМИ СКУЛЬПТОРАМИ И. НЬОМАРК И А. БРИЛЛИАНТ

Австралия — одна из самых молодых стран в мире. Столетний юбилей Мельбура будет праздновать только в ближайшем году. Как видите, это страна без всякого прошлого (в историческом смысле этого слова), но с огромным будущим.

Искусство в Австралии предмет импорта. Обрывки антикварного рынка, лишние музейные роскоши культурных центров обеих материков изредка в порядке меновых закупок попадают в музей Мельбура, Сиднея, Аделаиды. Викториа или в частные собрания провинциальных колоний, главным образом английской колонии. Но в то же время австралийское искусство — предмет экспорта. В том смысле, что любой талантливый художник, скульптор, поэт, драматург, балетист, как бы талантлив он ни был, не получит признания в Австралии раньше, чем не станет известным в Англии, США, ставшим на их театрах, выставках на их выставках и т. д.



Австралийский скульптор И. Ньюмарк

сударственными идеями на памятник, мемориальные доски или «блестящие картины» в годы войны и в послевоенный период. Первый австралийский скульптор Робинсон начал работать только в 70-х годах прошлого столетия. Его тематикой являлись примитивные мотивы из жизни широкую известность в 90-х годах, — ярко выразивший эстетический натурализм. Живописец Австралийский изобразительного искусства — это преобладающее большинство. Художник Лонгстафф, привнесший широкую популярность в годы войны батальными картинами и портретами «героев», ориентируется в меру своего скудного умения на чистую классику. На этом фоне несколько выделяется имя Райнера Гофа, скульптора из Сиднея. Это последователь Родена. Райнер Гоф один из немногих талантливых художников Австралии, он входит в состав провинциальной социальное группы, он симпатизирует западным духам художников, но к ним не примыкает, так как находится в полной зависимости от местной культуры, заправленной всей музейной и художественной политикой в Австралии.

Земля группа художников и скульпторов организовалась только после войны. Во главе ее находится Фрейтер, Шор, Бел и Долла. К той же группировке примыкает Оли Койга, последователями успешная английская скульптура Шеперда. Наиболее яркими фигурами на этом левом фланге является Джон Холл — каррикатурист и сатирик, мастер плаката и газетной графики и Джен Моту — автор плакатов и рисунков на антиимпериалистические и антирелигиозные темы. Общественно эти люди в «Уоркер арт клуб» (рабочий клуб художников). Очень сильно в этой группе влияние членов американского «Джон Рид клуба» и прежде всего Гринера.

Остальные объединения австралийских художников — «Союз 20», «Союз Викториа» — чисто коммерческие или выставочные объединения.

СИМФОНИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

Московская филармония в течение нынешнего сезона 1933—34 г. организовала 17 концертов для школьников и пионеров. Эти концерты прославляют своей целью дать музыкально-культурный минимум нашим ребятам. Программы концертов упрощались со школьной программой. Все симфонические концерты сопровождались специальными пояснениями.

Концерты пользовались успехом. Удлинный ритм этого года Филармония решила повторить и в будущем сезоне. Будут организованы два цикла концертов: один — для прослушавших первый цикл и второй — для новичков.

МОСКВА лето

ПАРКИ, САДЫ, ТЕАТРЫ

Московские сады и парки готовятся к летнему сезону.

Первым открывается (18 мая) сезон в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького.

В закрытом театре парка с 18 по 31 мая — Историко-революционный театр; с 1 по 15 июня — МХТ Союз ССР им. Горького («Виннивый сад», «На зло», «Ремляки» и др.); с 16 по 30 июня — театр им. Вахтангова; с 1 по 15 июля — Малый театр; с 16 по 27 июля театр Сатиры; с 28 июля по 15 августа Ленинградский театр им. ДОСЦА; с 16 по 30 августа — Камерный театр.

Для Большого эстрадного театра акробатическая балет артистов; концертировать будет А. Гримль.

«Зеленый театр» попрежнему является крупнейшим политическим центром для проведения всех массовых кампаний и встреч заводов и фабрик. 12 мая здесь организуется летний метро. 30 мая — большой концерт оркестра Веселогого развлекательного с участием духовых оркестров п/у Гауна и Георга Себастьяна; с 13 по 16 июня Большой театр Союз ССР привозит здесь массовые варианты оперных пьесок из «Кляня Игоря», пьесы из «Исконитанки»

и отдельные сцены из «Пламени Парижа». В этих отрывках будут приняты участие одновременно до 1000 человек. Делаются специальные заметки художником Ф. Федоровским. В конце июля силами и средствами ГОМЭП здесь будет поставлено большое цирковое зрелище. В августе массовый вариант «Продолжение следует» в переложении автора и постановки И. Сулякова. Здесь же будет поставлено шесть крупнейших физкультурных праздников с участием миллионов мастеров. Намечается два массовых спектакля для детей.

Пять раз в шестимесячный концертный оркестр Веселогого развлекательного п/у советских и иностранных артистов.

В городе одиночного отдыха в течение лета будет проведено 50 выставлений театра «Комеди» и выставлений театров малых форм.

Открывается специально организованное новое здание звукового кино на 1.300 мест. В детском городе будут работать летнее кино и детский театр (Московский театр для детей и МТЮЗ).

Группа художественного движения организует в парке две веранды танца.

Организуется массовый образовательный парк, кабинет слушания граммофонной пластинок, массовой музыкальной школы, кабинет для работы с одними и т. д.

На территории парка будет построена специальная эстрада для самостоятельного искусства.

23 мая открываются театры и сады «Эрмитаж» и «Анараиум». На территории «Эрмитажа» будут функционировать три театра и кино. В летнем театре в течение сезона будет играть московский театр сатиры, который покажет здесь свои постановки «Дорога шестов» В. Маякова и «Чудесный сплав» В. Кирюшина. В Зеркальном театре весь сезон будет играть московский театр оперетты, который покажет здесь свою новую постановку «Чарльотта» Терреба с текстом Ярона и Дронталли. В эстрадном театре покажут четыре новых программы. Концертировать будет Г. Амурский, трижды А. Поляков. В первой программе: Н. Симиренко-Кольский, женский ансамбль, акробатические танцы Пола и Каварина, труппа китайских актеров, немецкий волейбол Бруннинг, экспансивная

акробаты два Лорис, германский артист Лор-Ден и др.

В Летнем театре «Анараиум» будет играть Музыкальная комедия п/у В. Вобутова. Зимний театр преобразован в молодежный театр МЭИП: научный сезон Третьей современной театр («Лабель эскадры», «Вор Бульчич» и др.). Затем здесь будет Студия пч. Ермоловой. Первый рабочий театр и МРХТ, который покажет здесь свою новую постановку «Кристиан Бети» Ф. Вольфа. Директор театров и садов назначен Л. Басовский, его заместителем И. Веров, администратор И. Зархин.

Парк Центрального дома Красной армии открывается 23 мая. В переоборудованном закрытом театре (увеличено число мест, расширена сцена и т. д.) до 30 июня будет играть Малый театр. В Открытом театре, на котором устраиваются тенн, каждые 15 дней будет новая эстрадная программа. Конферансье приглашен А.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Совет Клуба мастеров искусств выражает благодарность бригаде клуба в составе Азарина, Алексеева, Арга, Благоураова, Бурова, Блантера, Вассоцкого, Галицкого, Давыдова, Зависного, Корф, Наведкина, Лебедева-Кумача, Мандруса, Мусатов, Образцова, Попова, Радель, Радонова, Рукиной, Тарасовой, Фурал, Ханкина, Крутицкого, Шахмет — приглашающих к активному участию в переоборудовании и открытии Московского дома кино.

По поручению совета Клуба
В. М. ФИЛИПОВ
В. С. КИНАШЕНКО

ГОРОДСКОЕ И ОБЛАСТНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ПО УЧЕТУ И РАСПРЕДЕЛЕНИЮ ТЕАТРАЛЬНЫХ РАБОТНИКОВ

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ГОСУД. АКАД. ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЛЕТА
21 и 22 мая 1934 г. состоится
ПРОБА ГОЛОСОВ

на заново сформированной артистической труппе

1. Промышленная опера 2. Промышленный оперетта 3. Кинематографическая опера 4. Драматическая опера 5. Балетная опера

6. Лирико-драматическая опера 7. Лирические и драм. балетов 8. Центральные балеты 9. Балетная опера 10. Тенора характер. 1-го плана

Начало пробы в 12 час. дня.

Предварительная запись производится в Музыкальном управлении театра с 11—4 час. для сведения кромки 13 и 15 мая, лично и по телефону (тел. 132-41, или через коммутатор 52-48, 53-48, 54-48, 55-48, 56-48, 57-48, 58-48, 59-48, 60-48, 61-48, 62-48, 63-48, 64-48, 65-48, 66-48, 67-48, 68-48, 69-48, 70-48, 71-48, 72-48, 73-48, 74-48, 75-48, 76-48, 77-48, 78-48, 79-48, 80-48, 81-48, 82-48, 83-48, 84-48, 85-48, 86-48, 87-48, 88-48, 89-48, 90-48, 91-48, 92-48, 93-48, 94-48, 95-48, 96-48, 97-48, 98-48, 99-48, 100-48).

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ НА 1934 г.

АРХИТЕКТУРА СССР

ежемесячный журнал, орган союза советских архитекторов.

В номере третья часть статьи Дворец Советов.

Прокторирование и строительство театров в СССР — Г. Крутицкий. Театр, кино, концертный зал на Завале И. Корсакова. ПРАКТИКА. Дворец техники. А. Кара. Кинотеатр в Москве. И. Держа. Последнее работы Де Корсакова. В. Богородский. Жилой дом Ленинградского Совета. К. Лежнев, И. Н. Фомин. АРХИТЕКТУРАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА. Архитектура Анкары. О. Бурова. Современный дом архитектуры. Алдр Держа. Последнее работы Де Корсакова. СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА. Радиотелеграфические работы. И. Опан. АРХИТЕКТУРАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА. Материалы и биография Гваренти. Паули и имени Южной Осетии. С. Бессонов. АРХИТЕКТУРАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА. По странам западных журналов (Антиконструктивный уназал).

ХРОНИКА. В составе советских архитекторов. Подписка на год — 12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Цена отдельного номера и розничной продаже 6 рублей.

Подписку и заказы на отдельные номера направляйте по почтовым переводам в адрес Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Журнально-издательское. Подписка принимается также непосредственно по почте и отдаленными Сельскими.

ЖУРНАЛЬНО-ИЗДАТЕЛЬСКОЕ

LE JOURNAL DE MOSCOU

Le seul hebdomadaire français en URSS
Redacteur en chef: S. Loukianoff

Le Journal de Moscou vous donnera le tableau précis de la vie sociale et intellectuelle de l'URSS.

Le Journal de Moscou vous tiendra au courant de la vie artistique, littéraire et scientifique de l'URSS

Le Journal de Moscou vous renseignera sur la politique intérieure de l'URSS et sa lutte pour la paix

Le Journal de Moscou vous fera connaître l'opinion soviétique sur la politique internationale

Le Journal de Moscou publiera les documents sur la vie politique mondiale dont il rapportera les faits importants et mal connus

Tous les vrais amis de la paix, tous ceux qui s'intéressent aux efforts constructifs de l'Union Soviétique s'abonneront au

JOURNAL DE MOSCOU

Hebdomadaire politique, économique, social et littéraire

Prix de l'abonnement

1 mois — 80 cop. 3 mois — 21. 40
6 — 41. 80. 1 an — 91. 60

Prix du numéro 20 cop.

Pour l'abonnement s'adresser: 4, Jouguis, 11, Boulevard Strastnoi, Moscou, 6, et dans tous les bureaux de postes.

On accepte les abonnements pour l'étranger à MEJKNICA, Moscou, Kouznetzkiy Most, 18

JOURGASZ
United Magazines and Newspapers