Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 57 (343)

Цена номера 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Пятница, 11 декабря 1936 г.

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР

Год издания седьмой

Страна социалистической демократии

Сталинская Конституция вступила в действие. Знамя социалистического демократизма победно развевается над нашей страной. С величайшим восторгом и любовью во всех уголках необ'ятной нашей страны произносится сейчас имя гениального творца новой Конституции, вождя и учителя трудящихся всего мира товарища Сталина.

Новая Конституция открывает беспредельные перспективы художественного творчества для работников искусств нашей страны, является для них подлинным источником вдохновения. В то время как в странах фашизма на кострах сжигаются лучшие творения мыслителей и художников прошлого, в то время как в этих странах культура и искусство обречены на вымирание, — у нас в СССР с каждым днем множатся завоевания культуры, растет и расцветает социалистическое искусство. За один только 1935 год в СССР открылось около сотни новых театров. Общее число театров выросло сейчас до 753. Эти театры дают спектакли на 57 языках. Сейчас в СССР есть 16 филармоний, в будущем году их будет около 30. У нас выстроено 52 новых цирка. Ежегодно мы организуем несколько десятков художественных выставок, в которых принимают участие не только крупные мастера живописи, но и тысячи рабочих и колхозных художников-самоучек. За годы революции мы создали мощную кинематографическую промышленность, успешно осваивающую новую, сложную звуковую технику. Кроме большого количества кинотеатров и клубных киноустановок в городах, свыше 600 звуковых и три с половиной тысячи немых кинотеатров работают в деревнях и селах. Гигантский размах получила у нас художественная самодеятельность. Не только в городах, но и в тысячах наших колхозов и совхозов, в аулах Кавказа и станицах Дона, на далеких полярных станциях, на рыбных промыслах Дальнего Востока — всюду, где бьется пульс нашей страны, всюду где в созидательном социалистическом труде об'единяются силы честных тружеников родины социализма, всюду видим мы, как велика и обширна тяга народных масс к культуре, к искусству, к самодеятельному художественному творчеству.

Мастера нашего искусства заслуженно пользуются мировым признанием. Советский театр по праву считается лучшим в мире. Советская кинематография создала такие шедевры искусства, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта» и другие фильмы, вызвавшие восхищение и восторг во многих странах. Наши музыканты — Флиер и Гилельс, Оборин и Гинзбург, наш юный скрипач Буся Гольдштейн и другие музыканты были премированы на крупнейших международных конкурсах. Все эти факты свидетельствуют о бурном росте нашего искусства, наших художников, получивших все возможности для совершенствования своего мастерства, для развития своих талантов. Они свидетельствуют, что только в условиях социализма возможен расцвет подлинного искусства.

Наше искусство являет собой пример неразрывной связи с народом. Советские художники служат народу, ему отдают они свои способности и таланты, в его героических делах черпают вдохновение для художественного творчества. Ярчайшим доказательством этой нерушимой связи с народом явилось выступление делегации работников искусств на Чрезвычайном VIII Всесоюзном С'езде Советов. Лучшие люди нашей страны, избранники 170-миллионного советского народа, бурной овацией встретили появление на трибуне С'езда народной артистки Союза ССР Н. П. Корчагиной-Александровской.

«Нет высшего счастья и большей чести для советского художника, как служить своим искусством трудовому народу». Эти слова старой актрисы прекрасно выразили мысли и чувства всех художников нашей страны. Н. П. Корчагина-Александровская от имени всех работников советского искусства заверила хозяина нашей страны — Всесоюзный С'езд Советов — в том, что если «настанет грозный час, мы всю силу нашего художественного оружия направим против врага в дали нашей любимой Красной армии наше боевое искусство». Это торжественное обещание во многому обязывает драматургов, артистов, художников и музыкантов нашей страны. Всякое произведение советского искусства только тогда найдет отклик в сердцах миллионов, если в нем будем звучать боевой призыв к борьбе за социализм, если в нем будет выражена любовь всех трудящихся к нашей великой родине, их готовность отдать за ее защиту все свои силы и свою жизнь.

Сталинская Конституция вступила в действие.

Да здравствует ее гениальный творец, наш любимый вождь и учитель товарищ Сталин!

Чрезвычайный VIII Всесоюзный С'езд Советов. На снимке: руководители партии и правительства во главе с товарищем Сталиным в группе делегатов Московской области

Мастера искусств приветствуют Сталинскую Конституцию

И. М. Москвин

Обязательства народного артиста

Мы живем в необычайную эпоху. Волею народа утверждена великая сталинская Конституция. Долг каждого гражданина быть достойным этой великой сталинской Конституции. Когда я читал 10-ю главу о правах и обязанностях гражданина, я ясно понимал и представлял того, кто имеет право назвать себя достойным гражданином СССР.

И есть еще, товарищи, в статье 130-й золотые слова: блюсти дисциплину труда, честно относиться к общественному долгу.

Дорогие товарищи, соберемся все, как мы часто грешим против этих наших прямых обязанностей. Мне кажется, что мы легкомысленно недооцениваем их.

Подумаем о том, что мы могли бы и можем сделать для родины, но, к сожалению, не всегда делаем. А силы есть у нас для этого, и притом большие силы...

Я верю, что большие, торжественные дни в Москве, дни принятия великой сталинской Конституции, заставят нас, актеров, углубиться в себя, пересмотреть свое поведение и отношение к театру и сделать единственно возможный вывод — назвать себя по чести гражданами, достойными великой сталинской Конституции.

Близится XX годовщина Великой Октябрьской революции. Я, как народный артист Союза ССР, теперь обязан больше, чем когда-либо, всесторонне ознакомиться со всем искусством нашего необ'ятного Советского союза.

Я постараюсь не только ознакомиться с этим замечательным многонациональным искусством, но и всячески помогать его творческому росту. Я постараюсь помочь советом, указанием молодым работникам искусств республик Союза.

О. И. Пыжова
засл. артистка Республики

Не отнять нашего счастья

Народы нашей страны заслужили сталинскую Конституцию. В тяжелые годы разрухи и гражданской войны, в борьбе с явными и тайными врагами, в дни героической борьбы за социализм, охватившей всю страну, мужество, бодрость духа и вера в прекрасное будущее не покидали трудящихся нашей родины.

С радостью, гордостью я на свою восьмилетнюю дочь — у нее прекрасное будущее. Я не испытываю такого беспокойства и тревоги за ее судьбу, которые были так свойственны нашим матерям. Ее отнять нашего счастья. Никому его не отдадим.

Проф. П. Столярский
засл. деятель искусств

Страна талантов

Я перешагнул за шестой десяток. Много пришлось пережить на веку. Счастливые дети нашей эпохи, эпохи социализма, не в состоянии себе представить тех лишений и унижений, какие довелось испытать нам, людям старшего поколения. Когда сейчас оглядываешься назад, в прошлое, становится жутко. Вспоминаешь, сколько талантов погибало при царском режиме, с каким трудом пробивали себе дорогу отдельные удачники. Правом на образование могли пользоваться только богатые. Сейчас право всех граждан на образование закреплено сталинской Конституцией. Благодаря неусыпным заботам партии, правительства и лично товарища Сталина, наша молодежь может свободно развивать свои дарования.

Когда товарищ Сталин выступал с докладом на Чрезвычайном VIII Всесоюзном с'езде советов, сердца миллионов бились в унисон, точно сердце одного человека. Ученики моей школы, затаив дыхание, слушали по радио речь вождя народов, слушали величественную симфонию, в которой запечатлены мечты гениального композитора о счастье человечества. Они не отрывали глаз от радиоприемника, как будто надеясь увидеть знакомое, дорогое лицо великого Сталина.

В такие дни особенно остро чувствуешь разницу между чудесным настоящим и безрадостным прошлым.

Искусство наших национальных республик широко развивается благодаря неустанным заботам партии и правительства. Считаю своей обязанностью личным показом своего творчества и передачей своего художественного опыта воспитывать молодые таланты народов Советского союза.

Постановление правительства об установлении звания народного артиста Союза ССР еще раз послужило мне доказательством, какое почетное место занимает актер в нашей стране. И это почетное звание надо оправдать.

Как же не любить, не ценить и не быть преданным до конца дней своих нашему великому вождю Иосифу Виссарионовичу Сталину и его славным соратникам!

Я сейчас тоже вкладываю свою лепту в общее дело подготовки к празднованию 20-летия Октябрьской революции. Я работаю над ролью профессора Горностаева в пьесе «Любовь Яровая» и стараюсь возможно полнее раскрыть этот образ.

Проф. Горностаев — сложный образ. Это потерявшийся интеллигент-профессор. У него добрые, благородные намерения. Он любит и ценит русский народ и готов помочь ему. Он носит в себе слово «Человек» с большой буквы. Он сочувствует революции, но пугается разрушения привычного уклада жизни. Фигура трагикомическая.

Кроме того я работаю над ролью Варлаама из «Бориса Годунова». Меня охватывает творческое волнение, когда я работаю над этой ролью. Я чувствую, что найдено что-то новое в этой знаменитой роли.

Откуда возник прежний шаблонный образ Варлаама? Из той оперы, где Мусоргский, неожиданно для Пушкина, написал для Варлаама веселую, бурную песню забавника-скомороха: «Как во городе было во Казани: грозный царь пировал да веселился».

Между тем, у Пушкина написана песня: «Как во городе было во Казани: молодой чернец постригался». Мы достали ноты к этой песне (старинное издание 1906 года). Это — весело-грустная мелодия, рисующая тяжесть иноческого чина (чернеца). Эта песня придает новый характер всей сцене. При этом также заиграет сцена Самозванца с хозяйкой (разговор о дороге).

Наконец, я начал проводить ряд бесед с молодежью московских театров по поводу их работы над ролями. Эта молодежь совершенно обита с толку ранними приемами и системами режиссерской работы.

А ведь есть же у нас проверенный долгой, большой работой опыт актерского труда.

Я выполняю также другие, взятые мною обязательства. Я работаю с оперной молодежью новой студии Станиславского. Мы уже прочли с ней два акта «Снегурочки».

Г. и С. Васильевы
режиссеры-орденоносцы

Потомки будут завидовать нам

Волею 170-миллионного советского народа сталинская Конституция утверждена и стала основным законом нашей страны. Никогда в истории человечества не было у людей таких возможностей для полноценного выявления своих способностей во всех областях жизненной деятельности, как у нас, людей Советской страны.

Великая сталинская Конституция — единственная в мире, до конца демократическая Конституция. И нет сомнения, что она найдет горячий отклик за рубежом среди всего трудящегося человечества.

Наше сегодня — замечательно. Наше завтра — еще чудесное. Но потомки наши все же будут завидовать нам, потому что мы принимали сталинскую Конституцию, потому что мы были современниками великого Сталина.

Сталинская Конституция стала уже основным законом Союза Советских Социалистических Республик. Каждая строка этого документа отражает гражданские завоевания Великой пролетарской революции, каждая строка дышит настоящей большой любовью к человеку. Задача советских художников — воплотить в художественных образах людей нашей замечательной эпохи, передать в своих произведениях ее дыхание.

В Ташкенте на Красной площади открыт памятник В. И. Ленину. Автор памятника — скульптор Коропов

Выставка народного творчества

Неповторимый взгляд прищуренных глаз Ильича, лицо, озаренное чудесной улыбкой; и рядом — первый бригадир советской земли, великий Сталин у спелой бороды, на вспаханном черноземе. Этими двумя картинами открывается выставка художников-самоучек, посвященная Чрезвычайному VIII Всесоюзному С'езду Советов. Портрет Ленина писал народный учитель Титков, портрет Сталина — таганрогский колхозник Иванов.

Художники-колхозники, художники-красноармейцы, художники-оленеводы, художники-учителя рассказывают С'езду Советов о своей стране, о ее делах и людях.

Грузин Мараджишвили прислал фантастические пейзажи — художник заполнил их невиданными деревьями и цветами, сказочными птицами и зверями. В большой картине «Дружеская беседа» художник отлично передал национальный колорит своей страны. Очень своеобразны миниатюры художника Кахидзе на тему «Воины в горах». А рядом с поэтичными миниатюрами Кахидзе и фантастическими пейзажами Мараджишвили висят красочные, но уже вполне «бытовые» зарисовки армянского художника-самоучки Бабаяна — «У домны» и «Уборка хлеба».

В нескольких шагах от щитов, посвященных Кавказу, — прозрачные холодные озера Севера. Бледное северное небо, стройные ели, бесцветная вода. Это «Озеро Дудергоф» самоучки Кацелайнена из финского колхоза «Вильялиен», это «Перевоз в Сороке» карела Линдхольма, это пейзажи финского художника-самоучки Аккио.

Ногаец Самутов прислал из Кабардино-Балкарии пейзаж «Аул в горах», из Марийской области прислали «Отдых в колхозе», из Чувашии — эскиз к картине «Жить стало лучше».

Нонна Актанко прислала с Дальнего Севера резной орнамент из бумаги. Традиционные фигуры северного орнамента — оленьи рога, ветви ели — сплетаются с пятиконечными звездами. Дальний Восток представлен работами самоучки Пен-Варлена.

Больше всего на выставке пейзажей. Нет, кажется, ни одного уголка советской земли — от Сорока до Ашхабада, от Черного моря до Крайнего Севера, — который не имел бы своего художника. Горные ущелья Северного Кавказа, русские зимние снежные поля, волжские берега, Черное море, тайга.

Одна из излюбленных тем — жизнь и работа в колхозе. Здесь и колхозные будни («Стахановская пятилетка в лесу» Азарина, «Отбор семян» Рыкова, «Колхозная семья» Арзарьяна — Азербайджан), но чаще всего — колхозный отдых, праздник, веселая пляска под баян, под рожок, под бандуру.

Несколько картин написано на историко-революционные темы: «Партизанская атака», «Бегство белых из Крыма», «Партизан Шмуни» и др.

Не все равноценно — многие художники овладевают пока лишь азбукой живописи. Но немало и таких вещей, которые говорят о незаурядном даровании их авторов. В работах двух колхозников-односелчан Серова и Морозова чувствуется подлинная талантливость (особенно запоминается превосходный «Портрет матери» Серова — вещь, стоящая на хорошем профессиональном уровне), «Девушка у окна» украинского художника-самоучки Охниченко — несомненная художественная удача. С большим темпераментом написан «Танец чабана» Ярмухамедова. Перед этими художниками — прямой путь в профессиональное искусство.

Выставка могла быть в десятки раз больше. То, что показано делегатам С'езда в Доме союзов, — лишь малая часть творческого фонда самодеятельного живописного искусства. Но и такая выставка оставляет глубокое впечатление. Это — внушительное свидетельство роста советской культуры, яркая иллюстрация к сталинской Конституции.

Я. ДОМБРОВСКИЙ

С. Н. Василенко
засл. деятель искусств

Цветущая страна

Новая советская Конституция утверждена Всесоюзным с'ездом. Как советский гражданин — я безмерно счастлив за родину, которая еще больше будет процветать, имея такую величественную хартию; как композитор — я горю желанием создать новые произведения музыкального искусства, так как ясно вижу, на какую огромную высоту поднимается культура нашей страны. Да здравствует любимый и мудрый вождь наш товарищ Сталин!

А. А. Орочко
засл. артистка Республики

Маяк социализма

День принятия новой сталинской Конституции — это светлый радостный день торжества побединого социализма. Сталинская Конституция — это маяк человеческой свободы, на который с надеждой смотрят народы всего мира. Хочется провозгласить всему миру: да здравствует наша прекрасная родина! Да здравствует наш гениальный руководитель и творец новой жизни — товарищ Сталин!

М. Рейзен
засл. артист Республики

Творить для народа

Исторический С'езд советов утвердил великую сталинскую Конституцию. Этот день стал всенародным праздником.

Новая сталинская Конституция открывает огромные творческие перспективы перед всеми художниками нашей страны. Мы, работники искусств, вместе со всеми народами нашей необ'ятной страны охвачены единым порывом творить и работать на благо социалистического отечества.

Советское искусство стало народным. Растет и развивается советский театр, рождаются новые герои, которые должны быть показаны на советской сцене.

Мы должны быть достойны нашей замечательной эпохи и отразить в искусстве все блестящие завоевания социализма в СССР. В недалеком будущем мы будем иметь образцы классической советской оперы. Только в Советской стране искусство получает все возможности для своего подлинного расцвета. Нет большего счастья для художника, как творить и работать вместе с народом и для народа.

Чувство величайшей гордости

Сталинская Конституция открывает новые источники социалистического творчества народов, мобилизует все угнетенные народы мира на решительную и последнюю борьбу против черных сил фашизма.

Советские художники сегодня вместе со всеми народами СССР испытывают чувство величайшей гордости от сознания, что они являются гражданами Союза Советских Социалистических Республик, где так радостно жить, дышать и творчески работать.

Да здравствует мудрейший человек эпохи, великий вождь коммунизма, верный друг угнетенных всего мира — Иосиф Виссарионович Сталин!

МОСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ СОЮЗ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

IV ПЛЕНУМ ЦК РАБИС

Пленум Центрального комитета союза работников искусств бесспорно станет большим событием в художественной жизни.

На пленуме будет заслушан доклад председателя Всесоюзного комитета по делам искусств тов. Керженцева П. М. — о состоянии и перспективах развития советского искусства.

Несомненно, 10 месяцев существования Всесоюзного комитета по делам искусств достаточно ярко показали, сколь значительно и необходимо было создание этого государственного органа по руководству искусством. Целый ряд проведенных Комитетом мероприятий, — организация декад украинского и казахского искусства, гастролей Грузинского театра, постановление Комитета о постановке «Богатыри» в Камерном театре и др. — поднял на небывалую высоту значение искусства наших союзных республик и усилил ответственность во всей нашей работе.

Наряду с этим следует считать, что Комитет не охватил еще целого ряда важнейших вопросов как творческой, так и организационно-хозяйственной деятельности предприятий искусства.

Мы надеемся, что в докладе тов. Керженцева и в прениях будет дана развернутая картина нынешнего состояния жизни нашего искусства, а также будут указаны пути дальнейшего его развития.

Пленум обсудит также вопрос о реализации решения II пленума ЦК Рабис по вопросу о политико-воспитательной работе среди работников искусств.

13 декабря открывается IV пленум ЦК Рабис. С докладом о состоянии и перспективах развития советского искусства выступит председатель Всесоюзного комитета по делам искусств П. М. Керженцев. Кроме того пленум заслушает доклады о политико-воспитательной работе среди работников искусств (четыре доклада с мест и доклад зав. культотделом ЦК тов. Г. Динамент), о состоянии работы профорганизаций союза Рабис Саратовского края и др. Открытие пленума состоится в помещении филиала МХАТ Союза ССР. Пленум продлится 5—6 дней.

Азбучной истиной для всех работников искусств стал тот факт, что рост советского искусства находится в прямой зависимости от культурно-политического уровня работников, создающих это искусство. В советском театре не может быть актера дореволюционной формации — бездомного кочевника, путешествующего «из Керчи в Вологду».

Советский актер является равноправным членом семьи трудящихся; профессия актера, художника — почетная профессия, любимая и уважаемая народом.

Однако и здесь культурно-воспитательная работа у нас развернута крайне недостаточно, особенно работа профсоюзных организаций. Нет еще должного внимания к этим вопросам со стороны хозяйственников, считающих, что повышением квалификации работников искусства должны заниматься только профсоюзные организации. А между тем производственная учеба — одна из функций и обязанностей доверенных.

На пленуме будут заслушаны доклады ряда местных организаций — месткомов Грузинского театра им. Руставели, Киевской консерватории, Московского театрального института и харьковского комитета союза. Таким образом пленум познакомится с состоянием культурно-воспитательной работы на местах и, надо полагать, наметит практические пути ее дальнейшего развертывания.

На пленуме будут обсуждены также вопросы о заболеваемости, травматизме и охране труда работников искусств. Пленум заслушает доклады на эту тему дирекции и месткома Ленинградского театра оперы и балета, дирекции и месткома Саратовского госцирка, Центрального правления союза Рабис Грузии. И здесь задача пленума должна быть направлена в сторону максимального улучшения и оздоровления условий труда работников искусств.

Пленум ознакомится с результатами обследования саратовской организации союза. Изучение опыта работы этой организации даст возможность сделать необходимые выводы о практической перестройке союзной работы на местах.

Наконец, пленум заслушает сообщение о ходе выполнения постановления ЦК ВКП(б) и СНК СССР о ликвидации неграмотности и малограмотности. Перед нами стоит задача полнейшей ликвидации отдельных, незначительных по своему количеству, случаев неграмотности и малограмотности среди обслуживающего персонала предприятий искусства.

Мы глубоко уверены, что при сплоченной и организованной работе Комитета по делам искусств и ЦК Рабис, равно как и их органов на местах, мы добьемся решительного под'ема в работе наших театров, цирков, музыкальных и художественных организаций.

А. ПАШКОВСКИЙ

ПОПРАВКА

В докладе Председателя Редакционной Комиссии Чрезвычайного VIII С'езда Советов Союза ССР товарища Сталина И. В. по поправке корректуры пропущено слово. О этой поправке, касающейся статьи 48-ой, напечатано:

«По старой формулировке предусматривалось четыре заместителя председателя Верховного Совета, по новой формулировке предусматривается 11 заместителей, — по числу союзных республик».

Следует читать:

«По старой формулировке предусматривалось четыре заместителя председателя **Президиума** Верховного Совета, по новой формулировке предусматривается 11 заместителей, — по числу союзных республик».

Готовьтесь к двадцатилетию великой пролетарской революции в СССР

Обращение ЦК Рабис

Президиум ЦК Рабис горячо одобряет инициативу работников колхозно-совхозных театров Московской области, вступивших в социалистическое соревнование на лучшую подготовку к двадцатилетию Великой социалистической революции и обратившихся с предложением во всем работникам колхозных театров включиться в данное соревнование.

Предложение работников колхозных театров Московской области должно быть поддержано не только работниками других колхозно-совхозных театров, но и всей массой работников искусств Советского союза.

Президиум Центрального Комитета Рабис совместно с Всесоюзным комитетом по делам искусств при СНК СССР обращается ко всем театрально-зрелищным и художественным предприятиям Советского союза с предложением вступить в социалистическое соревнование по подготовке к двадцатилетию Великой пролетарской революции. Союзные организации должны оказать всемерную помощь местным комитетам в разработке конкретных обязательств, принимаемых работниками колхозно-совхозных театров.

Проведение мероприятий, обеспечивающих выполнение в срок производственно-репертуарного плана, высокое качество художественной продукции театра и культурное обслуживание зрителя, развертывание соцсоревнования между работниками, планомерный созыв производственных совещаний, с тщательно подготовленной повесткой дня, равномерная производственная загрузка работников, обеспечение творческого роста и продвижение работников на более ответственные роли, организация производственной и технической учебы, тщательное оборудование сценических площадок, оказание помощи колхозной художественной самодеятельности — таковы задачи производственно-массовой работы.

Необходимо также обратить тщательное внимание на политико-воспитательную работу, материально-бытовые нужды, социальное страхование, организацию во всех театрах касс взаимопомощи.

Президиум ЦК Рабис предлагает всем Краевым, Областным комитетам и уполномоченным ЦК обеспечить строгий учет хода соревнования как у себя, так и в местных комитетах, и ежемесячно подводить итоги хода соревнования.

Местные комитеты должны не реже одного раза в месяц обсуждать вопрос о том, как выполняются соц-обязательства, принятые театром.

Р. М. Глиэр
народный артист Республики

К XX годовщине Великой пролетарской революции я хочу закончить две больших оперы.

Для бакинского тюркского оперного театра я работаю над оперой «1905 год» (по пьесе Джабарлы). Революция 1905 г. в Баку, жестокая национальная рознь между армянским и тюркским населением, разжигаемая русской царской администрацией, — вот тема оперы. Я хочу показать ту огромную революционную роль, которую сыграли в 1905 г. пролетарские организации Баку.

Для узбекского оперного театра в Ташкенте я пишу оперу «Гюльсара». Тема ее — раскрепощение узбекской женщины.

На ту же тему написана мною большая работа «Героический марш советской Бурят-Монголии», которую я на-днях закончил. В этом марше, трактованном, как героическое симфоническое произведение, я использовал национальные мотивы бурятов и монгол. Финал марша выражает ликование народа, видящего плоды своего созидательного труда.

Во всех трех работах широко использованы фольклорные мотивы. Я считаю, что, только приобщившись к чистым источникам подлинного народного творчества, советский композитор может создать действительно художественные произведения, понятные народу.

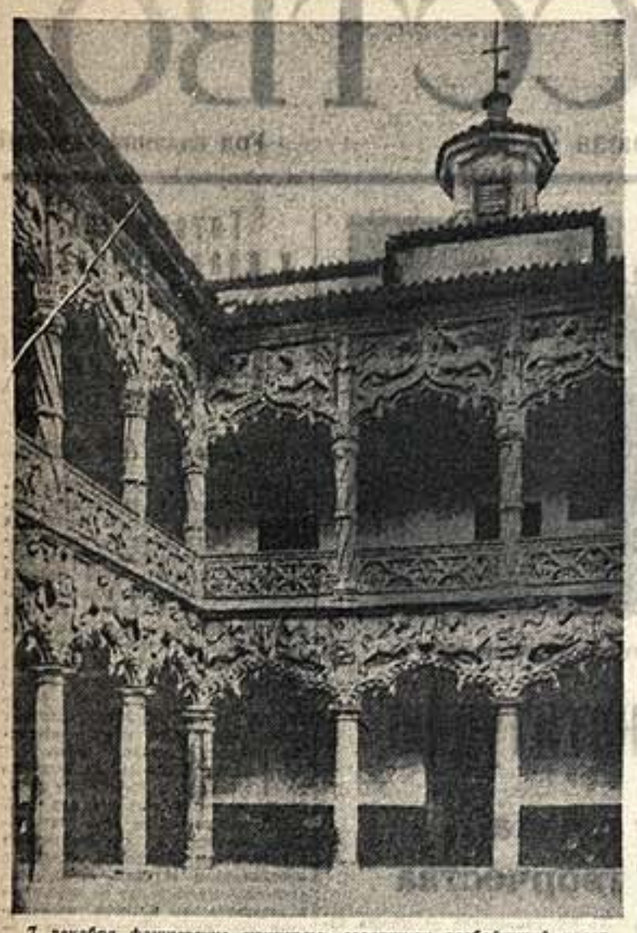
И. В. Жолтовский
академик архитектуры

Двадцатилетию советской власти, свободному, внутренне и внешне раскрепощенному человеку социалистической эпохи я посвящаю свою последнюю работу — проект театра в Таганроге.

Таганрогский театр будет построен на мысе, вдающемся в бухту Азовского моря. Он будет выдержан в строгом классическом стиле и должен вместить 1100 зрителей. Кругом театра идет крытая колоннада, внутри — колоннада открытая. Под колоннадой — террасы, на которых могут быть организованы кафе, читальные холлы, веранды отдыха, рассчитанные на 2—3 тысячи человек. Вокруг театра предполагается разбить парк с фонтанами, бассейнами, теннисными и физкультурными площадками.

В Таганроге я видел отличный детский городок. Это — целая детская республика. Для ребят хорошо оборудованы литейный, токарный, столярный и другие цехи. На мореном берегу стоял маленький пароход, которым 13-летний мальчик управлял по радио. Таганрог совершенно изменил за 10 лет свой облик и несравним с тем захолустным, степным, уездным городишкой, каким он выглядел во времена Антона Павловича Чехова.

Мне думается, что молодое поколение таганрожцев имеет все основания требовать от нас, архитекторов, таких жилых, бытовых, культурных и художественных сооружений, которые отвечали бы всем запросам их личной и общественной жизни. Я надеюсь закончить постройку театра к 20-летию Октября.



7 декабря фашистские «юнкерсы» совершили разбойничий налет на Гвадалахару, находящуюся в 60 километрах к северо-востоку от Мадрида. Славой этого маленького городка был знаменитый дворец герцогов Инфантадо — замечательный памятник испанской архитектуры конца XV века, ныне разрушенный германской авиацией. Дворец, превращенный в 1871 году в государственный музей, являлся редчайшим памятником своеобразного стиля «исабелино», в котором сочетались элементы мавританского, готического и ранне-ренессансного зодчества. Характерной особенностью дворца герцогов Инфантадо, построенного в 1462—1483 гг., является богатство его декоративного убранства. Наиболее пышно украшен внутренний его дворик (patio). По преданию дворец был построен Хуаном де Гуас — величайшим из испанских зодчих XV века. На снимке — внутренний дворик дворца Инфантадо до его разрушения.

Позор варварам!

Фашистские бандиты, выступившие против испанского народа, разрушают одни из красивейших городов мира — Мадрид, убивают безвинных женщин и детей трудящихся Испании, уничтожают величайшие создания искусства.

Мы, художники-оформители Москвы, горячо протестуем против варварства испанских фашистов, которые при помощи немецких и итальянских интервентов зажигательными бомбами с воздуха и артиллерийским огнем уничтожают сокровищницы мирового искусства — дворец Инфантадо в Гвадалахаре, Дворец Прадо и Дворец герцога Альба, где собраны творения Веласкеса, Гойи, Рибейра и других гениальных испанских художников.

Мы восхищаемся республиканцами, которые в момент острейшей борьбы за свободу спасают под артиллерийским огнем из горящих зданий произведения мирового искусства.

По поручению общего собрания художников: **ДЛУГАЧ, ВОЙЦЕХОВСКИЙ, ГЕЛЬМС, ВАССЕРДАМ, НИКИФОРОВ, САВИН А., САВИН В., ТЭР, САВИНА**

Интересная выставка

Скромная выставка художников-самоучек Коминтерновского района привлекла многочисленных участников и зрителей. 650 представленных работ, несколько тысяч зрителей.

Наряду с квалифицированным рабочим на выставку прислала свои работы домашняя хозяйка, наряду с 18-летним юношей—старый партиец.

Общий уровень выставки сравнительно высок. Можно выделить довольно большую группу самоучек, овладевших элементарными приемами художественного ремесла и проявивших живописное дарование. Эти самоучки нуждаются в твердом руководстве, которое помогло бы им найти путь к овладению художественной культурой. Наиболее квалифицированные и одаренные в этой группе тт. Коротков, Зайцева, Вахмистрова, Харчикин и др. (Среди разнообразных по манере работ Короткова выделяются благородством красочной гаммы и четкостью композиции «Дед», «Прибой», «Зимний пейзаж»). Молодому художнику Зайцеву следует предостеречь от музейной архаичности, отличающей ее «Мужской портрет» и особенно «натюрморт», что ведет к прямой стилизации («Голова мальчика»). Лирическим подходом к пейзажу подкупает молодой художник комсомолец Корольков.

«Приблизительность» в построении художественного образа приводит многих самоучек к штампу, к фальшивой экспрессии («Испанка»). Самоучки, за небольшими исключениями, не работают над анатомией. Отсюда изобилие цветистых пятнов а ля Малевич, основное значение которых — декоративными пятнами скрыть «пустотелость» портрета.

В сущности один Егоров выдвинул характерно современную свою молодежную тему («Выходной день»). Однако он развернул огромное полотно и многофигурную композицию (несколько взрослых ребят на фоне пейзажа), не учти своих художественно-технических средств. На большом полотне особенно резко бросается в глаза отсутствие серьезной работы над рисунком и банальность цвета. Чем способнее молодой художник, тем больше с него спросится.

Н. СОК.

Поль Лафарг

К 25-летию со дня смерти

Двадцать пять лет тому назад, в ночь с 25 на 26 ноября 1911 года, ушел из жизни пламенный борец пролетарской революции Поль Лафарг. Маркс называл его своим «прямым учеником», Ленин в своей речи на похоронах Лафарга охарактеризовал его «как одного из самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма». Активнейший участник пролетарского революционного движения, один из основателей французской социалистической рабочей партии, он в то же время—талантливый публицист, экономист, историк культуры, литературный критик и памфлетист. Политическая острота, непреклонная вера в пропагандируемые им идеи коммунизма, стилистическое мастерство делали произведения Лафарга чрезвычайно популярными среди трудящихся.

Особой популярностью пользовались и пользуются его знаменитые памфлеты. Появление каждого из них вызывало у жрецов капитала и религии судороги бешенства. Когда в 90-е годы клерикалы хотели воспрепятствовать выборам Лафарга в парламент, они бесплатно раздавали на избирательных участках рабочим памфлет Лафарга «Пий IX в раю»: «Смотрите, мол, какого безбожника выбираете». Неизвестно, сколько голосов отняли таким способом клерикалы у Лафарга (который все же был избран), но несомненно, что они присоединили к лагерю атеистов не одну сотню рабочих.

Возрождая традиции блестящих французских памфлетистов XVIII века, Лафарг создавал, в сущности говоря, художественные произведения (драматургические, новеллистические и т. п.), которые часто действовали эффектнее, чем теоретические брошюры.

Мне хотелось бы привести здесь любопытный документ, который, являясь одним из многочисленных свидетельств проникновения памфлетов Лафарга за пределы Франции, в то же время приоткрывает страницу из истории зарождения театра рабочей самодеятельности в России конца прошлого века.

Киевская «Рабочая газета» за 1897 год сообщает, что «в августе 1896 года в одном из городов еврейской оседлости еврейские рабочие дали спектакль, сбор с которого предназначался на расширение рабочей библиотеки. Давали: «Борьба за существование» — рассказ, переделанный для сцены, — и **«Религия капитала»**. Все роли исполняли рабочие и работницы. На спектакле присутствовало человек 60, главным образом, рабочие; через неделю этот спектакль повторили в присутствии 80 человек. Наконец, по желанию публики, он был дан в третий раз. Представление каждый раз заканчивалось пением революционных рабочих песен».

Но памфлеты Лафарга, как и его произведения вообще, в особенности его «Экономический детерминизм К. Маркса», — это не только памятники славного прошлого революционного марксизма. Недаром Меринг говорил, что работы Лафарга имеют «непреходящее значение» и недаром они неоднократно издавались и издаются у нас и после революции. Встречающиеся иногда у Лафарга механистические ошибки и левацко-анархистские «ошибы» не должны и не могут заслонить от нас общего положительного значения его работ.

Непреходящее и актуальное значение имеют и работы Лафарга, посвященные вопросам литературы и искусства.

Лафарг никогда не был «чистым» абстрактным теоретиком. Он был подлинным революционером-марксистом, а это значит, что его теоретические положения, в том числе и эстетические, были непосредственно связаны с вопросами революционной практики. Достаточно остановиться на его суждениях о натурализме, чтобы понять, насколько тесно связаны были эстетика и революционная практика Лафарга и насколько актуальны его мысли для наших споров об искусстве.

В 80-х и 90-х годах Лафарг вел ожесточенную борьбу с целым рядом буржуазных идеологов, стремившихся дискредитировать все то, что соприкасалось с теорией диалектического материализма и подтверждало ее. Он боролся с позитивистами и эпигонами дарвинизма, которые пытались приспособить свой «объективный метод» или свое извращенное толкование закона естественного отбора для оправдания классового угнетения. Борьба с этими теориями разгорелась как раз в то время, когда в литературе расцветал натурализм, а в живописи — импрессионизм. Деградация буржуазной идеологии в последней четверти XIX века, обусловленная тем, что в процессе развития классовой борьбы буржуазия перестала играть прогрессивную историческую роль, — вот что, по мнению Лафарга, породило субъективизм и в философии и в искусстве.

В статье Лафарга о Золя имеется одно изумительное место, в котором дается сжатая и в то же время глубокая характеристика натурализма. «Натурализм, представляющий в области литературы то же, что импрессионизм в живописи, запрещает рассуждения и обобщения. По его теории писатель должен быть совершенно безучастным зрителем. Он должен воспринимать впечатления и отображать их и не выходить за пределы этого задания; он не должен анализировать причины явления и события, он не должен предсказывать влияния последних. Идеал художника — быть подобным фотографической пластинке.

Этот часто механический метод художественного воспроизведения жизни чрезвычайно легок. Он не требует никакой подготовки и только небольшой затраты умственной энергии. Но если мозг, играющий роль фотографической пластинки, не очень восприимчив и всесторонен, то художник подвергается опасности воспринять несовершенную и неполную картину, которая может оказаться дальше от действительности, чем картина, созданная необузданной фантазией».

Эти слова Лафарга, к сожалению, не фигурировали в наших недавних дискуссиях о формализме и натурализме, а само понятие натурализм часто трактовалось слишком упрощенно, как эмпирическое изображение вульгарных явлений действительности. Между тем уже одно то, что Лафарг проводит знак равенства между декларирующим свою «объективность» натурализмом в литературе и откровенно-субъективным импрессионизмом в живописи, между такими, казалось бы, внешне не сходными явлениями, как романы Золя и картины Моне, — уже одно это свидетельствует о сложности вопроса и крайнем интересе постановки его у Лафарга.

Хваленый «объективизм» натурализма приводил не только к пассивному эмпирическому отображательству и устранению обобщения, этого непременного элемента подлинного искусства. Натуралистический «объективизм» является, в сущности, одним из проявлений субъективизма, ибо для художника-натуралиста характерно не раскрытие сущности людей и событий, а «самое поверхностное наблюдение, никогда не идущее от следствий к причинам и от действий к их конечным результатам». От «объективного наблюдения», которое основывалось на субъективных эмпирических впечатлениях, — один шаг к импрессионизму. И вслед за живописью сделала этот шаг и французская буржуазная литература конца прошлого века. Натурализм — это пассивное отображательство, безыдейность и, в конечном счете, искажение действительности. Когда Золя, которого Лафарг называл «великаном среди окружающих его пигмеев», написал свою «Западню», где он «объективно» изобразил рабочих, Лафарг назвал это «гнусным поступком», так как на самом деле писатель исказил облик пролетариата.

Интересна мысль Лафарга о том, что «картина, созданная необузданной фантазией», может оказаться правдивее, чем натуралистическая копия внешнего мира. Лафарг доказал это положение практически, как исследователь и художник. Обратившись как исследователь к фантастике мифа о Прометее, греческих трагедиях, героического эпоса и народных сказаний, он раскрыл содержащиеся в этих памятниках правдивые черты реальной исторической действительности. Написав фантастическую новеллу-памфлет о безработном, проданном машиннеру своем аппетит («Проданный аппетит»), он реалистически вскрыл самые отвратительные черты классового угнетения и эксплоатации. Реализм не исключает фантастики, если эта фантастика помогает правдивее воспринять действительность. А основным условием реалистического восприятия и воспроизведения действительности является умение видеть вещи во всех их связях, умение видеть причины и следствия, умение обобщать. Все это вместе Лафарг называл умением философствовать и при этом прибавлял: «Не философствующий писатель — только ремесленник».

Резко критикуя натуралистов, Лафарг противопоставлял им гениального Бальзака, который «умел философствовать» и предвидеть. Критикуя бесстрастных, уклонившихся от общественной борьбы «смотров», Лафарг противопоставлял им Данте, принимавшего «страстное участие в современных ему политических битвах». Лафарг мечтал о таком художнике, который мог бы подняться до художественного уровня, адекватного марксовой гениальности и марксову методу раскрытия действительности, перед которым, как говорит Лафарг, искусство буржуазных писателей «только игра».

Вместе с тем он мечтал о том времени, когда искусство освободится от капиталистического строя, враждебного художественному творчеству и ставящего художника в унизительное положение. «Зевкис дарил свои картины потому, что их, как он говорил, нельзя оплатить даже всем золотом персидского царя, а наши Мейсонье продают свои картины чикагским свинотоговцам, которые, быть может, украшают ими стены своих клоповен». Изменения этого положения в пределах собственнического мира нечего ожидать. «Собственность, точно фурия, вонзается в человеческое сердце, потрясы самые прочные чувства, инстинкты и понятия и возбуждая новые страсти». Она создала класс эксплоататоров, который, сыграв прогрессивную историческую роль, превратился в сообщие паразитирующих бесполезных паразитов, не способное больше создавать великие произведения искусства. Оно создало класс эксплоатируемых людей, превращенных в автоматический придаток к машине, людей, у которых хватает сил на то, чтобы страдать, но рассказать о своих страданиях они уже не в состоянии, людей, в которых подавляется «прекрасный дар поэтического выражения».

Новый расцвет искусства возможен лишь тогда, когда человечество войдет в новую фазу своего развития. Пролетарская революция, свергающая собственнический строй и создающая вместо него социалистическое общество, — вот условие этого нового расцвета человеческого общества, человеческой индивидуальности, искусства. Лафарг неустанно боролся за это будущее и верил в его близость.

«Близок час,—восклицает он в конце одной из своих экономических работ, — близок час, так жадно и напрасно ожидаемый в течение долгих веков. Еще немного, и человечество вернется к коммунизму; оно найдет свое потерянное счастье и смеется от жалких интересов и страстей, эгоистических и антисоциальных интересов собственнического периода. Оно подчинит себе ранее бесконтрольные экономические силы и доведет до совершенства чудные и благородные свойства человека. Счастливы, трижды счастливы мужчины и женщины, которым суждено увидеть этот возврат!».

В. ГОФФЕНШЕФЕР

В гостях у Фейхтвангера

Лион Фейхтвангер рассказывает нам о своих литературных планах, и этот рассказ перемежается воспоминаниями о Мюнхене, о вилле, о большой поездке в Америку в 1933 г. и о злоключениях по дороге в Москву на границе Польши и Чехословакии.

— Я коренной мюнхенец, — говорит писатель, — и род мой уже несколько столетий живет в Баварии. И вот сейчас волею Гитлера и Геббельса я оказался изгнанником.

Когда-то я встретил Гитлера в одном кафе. Он слышал обо мне и даже заговорил. Помнится, мы о чем-то дискутировали. На одном из зимних курортов мне довелось жить некоторое время одновременно с Геббельсом. Он был в ветру учтив и любезен. И вот недавно, сидя в своем кабинете в Санари, я слушал по радио специальное выступление Геббельса против Фейхтвангера. Должен признаться, что ничто не производит такого странного впечатления, как радиопередача из гитлеровской Германии. Это — какая-то причудливая смесь безграмотности, художественной фальсификации и самой неосмотрительной и грубой брутальности...

1 марта 1933 года, в день прихода Гитлера к власти, писатель был официальным гостем германского посольства в Вашингтоне. Посланник немецкий посол Пиренц устроил в честь писателя банкет, на котором присутствовали сенаторы американского Конгресса, представители художественного и политического мира.

— Через несколько месяцев, — рассказывает писатель, — после германского подъема рейхстага, будучи на одном из Тирольских курортов (Австрия), я получил телеграфное предложение от редакции «Нью-Йорк таймс». Газета просила меня прислать каблограмму на двух тысяч слов о положении в Германии. Я немедленно согласился, хотя многие отговаривали меня, указывая на то, что ни один крупный немецкий художественный деятель еще не заговорил открыто о практикующихся в гитлеровской Германии погромах. Но я не внял уговорам друзей и каблограмму дал. Это была первая в американской печати развернутая корреспонденция о разгуле фашистского террора в Германии.

Мы спрашиваем у писателя, что он думает о книге Андре Жида «Возвращение из СССР». В глубоких морщинах около умного рта Фейхтвангера долго вьется саркастическая улыбка.

— Видите ли, Андре Жид исключительно «тонкая» и сложная «эстетическая» натура. С ним случилось то, что часто происходит со слишком «утонченными» и педальнонаполненными европами. Они способны проглядеть самое существенное в огромном социально-историческом процессе, современниками которого, являются. Весь их пафос почезает, когда они обнаруживают, что, скажем, в уборной нет достаточного количества необходимой бумаги. Я знаю, что Жид очень долго колебался, прежде чем выпустил свою книгу о СССР. Сейчас, когда эта книга вызвала бурный протест в самых разнообразных кругах радикально настроенной французской интеллигенции, Жид не может не понять, что его выступление — огромная ошибка. Мне кажется, что сам Андре Жид позаботится о том, чтобы его книга больше не перепечатывалась...

— Значительно проще, и сознательнее, обстоит дело с испанским писателем Унамуно. Это — явление не художественного и не литературного, а скорее морально-политического порядка. В характере Унамуно много общего с нашим традиционным представителем с Дон-Кихоте. После изгнания генералом Франко Саламанки Унамуно был смещен с поста ректора саламанкского университета. Отчасти это, отчасти безответственная ложь фашистской прессы, выдумывавшей о мадридском правительстве, а также непосредственное давление на Унамуно выкинули у него декларацию в пользу фашистских генералов. А на выдумки испанские фашисты чрезвычайно изобретательны. Например, сейчас они разослали во все страны телеграммы о том, что республиканцы пытаются перевести испанские королевские ценности в советскую Россию. По этому поводу польские жандармы на чешско-польской границе перетряхивали мои чемоданы в течение двух часов. Когда я спросил пограничного обер-контролера, чего собственно они ищут, он ответил:

— Вы едете в Москву и у вас похали драгоценности испанской королевы...

Писатель говорит о своих литературных планах:

— У меня есть твердый план. В течение ближайших двух-трех лет я буду работать над романом на жизни германской политической эмиграции. Это будет продолжением «Успеха», темой которого был вакат баварского буржуазного общества. В моем новом романе, сюжет которого построен на борьбе различных групп и лиц вокруг редакции крупной политической газеты, фигурируют главные действующие лица романа «Успех»: Иоганна Крейн, Тровезен и др. Развязка дается в третьей книге этого романа, задуманного мной в виде трилогии. «Успех» — это мой «Ад», роман об эмиграции — «Чистилище», а последняя часть (развязка) — «Небо».

Одновременно Фейхтвангер продолжает работать над завершением трилогии об Иосифе Фалвин. На очереди работа над последней частью этого цикла — «День придет».

— Столкновение национализма и космополитизма — тема всех трех романов. Сюжет этой трилогии взят из еврейской истории, но вы ведь сами понимаете, что для меня как для романиста в этой теме много аналогий с современностью...

В СССР Лион Фейхтвангер предполагает пробыть около шести недель. Кроме Москвы он посетит также Ленинград, Киев и некоторые районы, где есть еврейские колхозы. Во время своего пребывания в Москве Фейхтвангер отредактирует два сценария для ГУК и Ленфильма по своим романам «Семья Оппенгейм» (сценарий Лео Тантер) и «Успех» (сценарий Лавренина и Сорокина). В СССР писатель собирается написать книгу очерков «Советские зарисовки» — о встречах с политическими, общественными и художественными деятелями нашей страны, а также о рядовыми участниками социалистического строительства. Книгу иллюстрирует приехавшая вместе с писателем американская художница Ева Герман.

Ц. ПЛОТКИН

Кабинет А. М. Горького

Научно-исследовательский отдел Всероссийского театрального общества организует кабинет А. М. Горького. Теоретическое изучение драматургии А. М. Горького, сценическое воплощение пьес великого пролетарского писателя и консультационная помощь профессиональным и самодеятельным театрам — таковы задачи кабинета.

В конце декабря кабинет начнет консультационную работу. К годовщине со дня смерти великого пролетарского писателя будет проведена научная конференция, посвященная драматургическому творчеству А. М. Горького.

Б. Полянский

Кривое зеркало

(О пьесах Афиногенова)

Пьесу А. Афиногенова «Салют, Испания!» нельзя признать удачей драматурга. В ней отразились ошибки, свойственные и другим пьесам этого писателя. Корни этих ошибок лежат в недооценке Афиногеновым руководящей и организующей роли партии в борьбе за социализм.

В 1931 году в своей книге «Творческий метод театра» А. Афиногенов писал: «Больше всего надо опасаться увлечения логическими схемами диалектических категорий, сводить живой процесс творческих поисков к абстрактной логистике, под которую затем подгонять действительность». Описание это высказано Афиногеновым не случайно. Если мы обратимся к его творчеству, если мы перечтем его драматические произведения, то легко убедимся, что Афиногенов-драматург отдал большую дань как раз тому самому вредному увлечению, от которого предостерегал Афиногенов-критик. Абстрактность, «всеобщность» заранее заданной темы, «под которую подгоняется действительность», — все это как раз характерно для драматургии Афиногенова. Вспомним темы его пьес: страх, ложь, смерть («Далекое»); какие-то абстрактные, «всеобщие» категории, «извечные» свойства человеческой психики — вот что прежде всего привлекает Афиногенова.

«Безусловные стимулы» профессора Бородина (пьеса «Страх») оказали влияние на многих афиногеновских героев. Драматург, сам того не замечая, сделал все, чтоб обосновать в практике теорию Бородина. Целая группа персонажей в «Страхе» — Герман, Цеховой, Варевсог, Валентина, Амалия Карловна — обрисована нарядность колоритно, дана как живое свидетельство правоты старого профессора. Гораздо бледнее выглядят те герои пьесы, которые выступают как представители советского лагеря, как единомышленники старой партийки Клавы. Вспомните Елену Макарову или молодого казака Кондбаева. Это какие-то скучные резонеры. Им явно не под силу трудная миссия, возложенная на них Афиногеновым. Автор не проявил к этим героям особого внимания. А между тем ведь только они, да еще профессор Бобров, олицетворяют в пьесе то новое, наше, советское, что противопоставлено всему окружению Бородина.

Возникает вопрос — почему же все-таки Бородин в конце пьесы неожиданно «прозревает»? Потому ли, что автор развернул перед ним прекрасную картину новой жизни, показал ее строителей, их яркие героические образы, развернул грандиозную панораму борьбы за великие цели, указанные партией большевиками? Ничего этого в пьесе Афиногенова нет. Бородин идет к нам потому лишь, что автор показывает ему, как низки и отвратительны его былые друзья. Вспомните, как в последнем акте они предают Бородина все по очереди. Каков же «безусловный стимул» этого предательства? Они предают его — это очевидно и Бородину и зрителю — из... страха. Если хотите, тут Бородин мог бы увидеть новое доказательство правоты своих «идеалистических теорий. Страх, биологический, животный страх за свою жизнь, за свое мещанское благополучие — вот что движет этими гнусными людьми, стоящими у стола следователя.

Несостоятельность данной Афиногеновым мотивировки «перерождения» Бородина очевидна. Так, вместо разоблачения философского идеализма старого профессора, вместо разоблачения его теории «биологических стимулов», об'ективно приводящей его в чужой лагерь, Афиногенов искаженно представил в пьесе жизнь советского научного института, изолировал его от окружающей действительности, от внешних общественных влияний, **затушевал роль партийного руководства** советской наукой.

Ограниченность идейно-художественных задач Афиногенова, порочность его творческих замыслов и тесно связанная с этим нечеткость политических позиций еще сильнее сказались в его пьесе «Ложь», снятой с репертуара после нескольких представлений. Так же как в «Страхе», Афиногенов в своей новой пьесе попытался доказать абстрактный, заранее данный тезис, что ложь — явление вечное, неизбежно сопутствующее жизни человеческого общества, явление, сохранившееся и в наших советских условиях, как нечто непреложное, обязательное. В этой пьесе нет ни одного героя, даже самого положительного, который не лгал бы, не обманывал бы себя или других. Иванов, зам. директора авторемонтного завода, обманывает государство. Жена замнаркома — своего мужа. Все остальные — друг друга и самих себя. Надо ли говорить, что и здесь автор в угоду абстрактной идее жертвует жизненной правдой, вложеет на советских людей...

Семья Ивановых — по замыслу автора — обычная рабочая семья, но в пьесе она выглядит, как странное сборище самых разнообразных людей, немного истеричных, очень много философствующих, непрерывно страдающих и обманывающих друг друга. В пьесе искусственно собраны все возможные поводы для процветания лжи. Жена замнаркома Вера лжет мужу из боязни огорчить его. Дмитрий Кулин, рабочий завода, любовник Веры, лжет из трусости: «страшно — у какого, мол, человека, жену отбил». Елизавета Семеновна, мать агитатора Иванова, лжет из любви к сыну. Нахатов — из ненависти к партии, к нашей стране. Иванов — из карьеристских побуждений. В итоге пьеса дает неверное, антипартийное, **искаженное представление о нашей действительности.**

Афиногенов не сумел в ней стать на позицию партии, он не сумел разоблачить в ней троцкистского врага.

В театре им. Вахтангова уже второй год идет пьеса «Далекое». Через всю пьесу проходит «иноэ» найденный Афиногеновым «общечеловеческий мотив» — неотвратимость смерти. Автор находится в плену вульгарно-механистического понимания случайности. От пьесы веет фатальностью, неотвратимостью того, что предначертано человеку судьбой. Малько знает о своей болезни, одинаково неизбежно ждет рокового исхода. Жена обманно уносит его в Москву для лечения. Правда, в третьем акте Малько произносит монолог против безнадежности, он обещает лучше умереть под ножом хирурга, чем сложить руки в смирении. Однако ощущение неизбежности трагического конца не рассеивается на всем протяжении пьесы. Образ сектанта Власа, ведущего с Малько философскую дискуссию о смерти, еще более сгущает эту атмосферу фатальности, неизбежности, рока. В образе Власа нет жизненной правды. Он выглядит этаким философом-нигилистом, мучающимся над вечными проблемами жизни и смерти, в то время как в существе своем Влас — **активный и злобный классовый враг.** Афиногенов заставляет большевика-командира Малько вести длинные дискуссии с Власом, в котором Малько-командир в жизни быстро разгадал бы человека чужого, враждебного нам, хитрого и опасного врага. Афиногенов извратил образ командира Красной армии. Дальневосточная армия показала не мало образцов героизма. Ее командиры совсем не похожи на фантом Афиногенова.

Афиногенов показал нам представителя Красной армии в кривом зеркале, т. е. снова не по-большевистски, не по-партийному осветил центральный образ пьесы.

Столь же странное впечатление производит жизнь раз'езда. Начальник мечется, и им управляет малолетняя дочка, а жена, этакая гамсуновская героиня — лесной зверь, — изредка появляется на раз'езде. И Влас, и начальник, и другие болтают бесконечно... Разве это не ложное изображение советских железнодорожников? Разве это не кривое зеркало Афиногенова?

Пьеса, претендующая на то, чтобы показать яркий кусок нашей действительности, вызывает странное чувство покорности неизбежному и страшному року. Утверждение одного из героев, что раз'езд «Далекое» стоит на месте, звучит иронически и художественно ничем не оправдано.

Театр им. Вахтангова попытался несколько исправить пьесу. В пьесе во время последней встречи с Малько дочка кланялась в ноги командиру, который и отпускал его с миром. Театр изменил эту сценку. В спектакле Малько выгоняет прага и требует, чтобы его немедленно убрали с работы. Таким путем театр попытался придать некоторую политическую остроту столкновению двух этих героев. Однако исправление это только подчеркнуло неясность пьесы, неправдоподобность взаимоотношений комкора с сектантом. Зритель законно недоумевает, почему же до последней минуты Малько относился дружелюбно к врагу, чем оправдана столь неожиданная перемена в их отношениях?

Так снова постигла Афиногенова неудача, вызванная его нежеланием проникать в действительность, брать ее широко, во всем многообразии, во всей сложности и полноте, понять роль, значение, глубину **большевика** командира. Характерно, что на разу Афиногенову не удалось создать произведения, в котором изображалась бы та сторона нашей действительности, в которой отражены центральные проблемы современности. Партия, ее роль в жизни нашей страны, люди, воспитанные ею, организующие и подымающие массы на борьбу за социализм, эти темы не привлекали внимания Афиногенова.

Во всем творчестве Афиногенова чувствуется стремление подойти к жизни как-то сбоку, вылонить в ней что-то неинстоящее, окружать своих героев какими-то необычными, выдуманными препятствиями и трудностями, ставить их в странные, неправдоподобные ситуации. А действительные трудности, преодоленные под руководством партии, оставались незамеченными драматургом.

Когда-то в «Чудаке» Афиногенов попытался дать бытовую зарисовку советской провинции. Тут как будто не было никакой заранее данной схемы. «Обычные люди в обычной обстановке». Небольшая бумажная фабрика, работающая еще по-старинке, до реконструкции (это было в 1927—28 г.). В этой серьезной напряженной жизни развертывается действие пьесы. Ее главный герой — Борис Волгин, организатор кружка энтузиастов, честный и одаренный работник—терпит множество жизненных бедствий, следующих одно за другим. Все его благие намерения разбиваются о тупое противодействие окружающей среды.

Кто же мешает этому талантливому чудаку? Кто окружает его? Карьерист директор, бюрократ предзавкома, старый партиец — рабочий Петров, почему-то нынедешний безвольным и мельпоминным, Васька-Кот — полубандит, пользующийся на фабрике большим влиянием, наконец, единственный друг Игоря Горский, молодой управдел, похищающий у Волгина любимую невесту. Дружными усилиями всей этой группы людей Волгин оказывается изгнанным с фабрики, оклеветанным, об'является почти что вором. Так ради своеобразной «романтизации» своего героя Афиногенов и здесь искажает советскую действительность, в которой якобы распоряжаются люди, подобные директору Дробнову, предзавкома Трощиной, Ваське-Коту и управделу Горскому. А **честный партиец** Петров пропал, его почти нет в пьесе. Так снова искривляет Афиногенов советскую действительность, т. е. клевещет на нее. В такой действительности, выдуманной Афиногеновым, нет места честному и способному Волгину. Его окутывает сеть гнусных интриг и клеветы; его бросает любимая им женщина, его оставляют друзья; он обречен на одиночество, тоску.

Так автор исковеркал жизнь, желая во что бы то ни стало показать одинокого и **фрондирующего «чудака».** Мажорная концовка пьесы, в которой рабочие массы требуют возвращения Волгина на фабрику, — это всего лишь традиционный happy-end (счастливый финал), малоубедительный и никак не спасающий пьесу.

Последняя работа Афиногенова — пьеса об испанских событиях «Салют, Испания!». Нельзя не приветствовать стремление драматурга откликнуться на эти события, стоящие сейчас в центре внимания всего мира. Нельзя недооценить важность и ответственность столь величественной темы. В кратчайшие сроки «Салют, Испания!» поставлена на сцене. **Спектакль не воспринят, однако, недостатков пьесы.** Они очевидны, хотя зритель театра им. МОСПС и Ленгосдрамы сопровождает спектакль бурными овациями. Не будем заблуждаться. Овации эти адресованы совсем не автору. Картины героических боев с фашизмом, воссозданные на сцене, не могут не волновать нашего зрителя. Но когда он подводит итог всему виденному в спектакле, он справедливо упрекает автора, не понявшего суть пролетарского интернационализма.

Картины революционных боев, нарисованные Афиногеновым, лишены единой организующей идеи. Надо было широко показать организующую силу правительства народного фронта, об'единившего массы в борьбе с фашизмом. Очень слабо отражена огромная роль компартии. Коммунисты (за исключением Долорес Ибаррури) значительно бледнее рядовых анархистов, что абсолютно не соответствует действительности. В пьесе недостаточно показано, что испанские фашисты непрерывно поддерживаются германскими, итальянскими и португальскими фашистами, организовавшими интервенцию в Испанию.

Афиногенов не понял своей задачи, он снова и снова обнаружил ограниченность своих идейно-художественных стремлений. Он увлекся поверхностным изображением картин гражданской войны, не вникнув в ее суть, не поняв основных ее движущих сил, не доощенив, сколь велика ответственность художника, пытающегося решить такую величественную тему.

Некоторые театры кое-как сумели исправить вопиющие недостатки пьесы Афиногенова об Испании, другие поддались под их влияние, благодаря чему получились спектакли политически неверные.

★

В одной из своих статей Афиногенов советует нашим драматургам всегда помнить слова Горация:

Прежде чем ставишь творить,
Научись же порядочно мыслить.

Афиногенову не мешало бы эти слова отнести к своему драматургическому творчеству.

А пока драматургия Афиногенова — это чаще всего кривое зеркало, искажающее нашу действительность. А нам нужно ведущий журнал по драматургии «Театр и драматургия» благословляет ошибки драматурга Афиногенова и избегает их критической оценки.

Г. Мичурин

Театр на распутьи

«Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление. Мейерхольд дал корни театру будущего и будущее воздаст ему. Все театры далекого будущего будут построены и основаны так, как это предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален, и мне больно, что этого никто не знает, даже его ученики». Так писал о театре Всеволода Эмильевича Мейерхольда в 1920—21 г. покойный Вахтангов. 10 лет в наше время — это очень много. Мы вправе считать себя уже современниками того «будущего», о котором говорил Вахтангов.

Совсем недавно во время IV фестиваля наш театр посетил видный американский театральный критик Аткинсон. Он писал о Мейерхольде как о необычайно тонко чувствующем художнике, каждое указание которого актерам (Аткинсон присутствовал на репетициях «Юбилея») необычайно ценно, насыщено острым и глубоким содержанием, но что никакой особой «системы Мейерхольда» не существует. Аткинсон отмечал также, что в отдельных сценах наших спектаклей («Горе уму») вещей слишком много, что они заслоняют живого актера.

Еще одно сопоставление. В 1921 г. Мейерхольд ставил «Зора». В текст верхарновской драмы с необычайным политическим тактом и художественной силой он ввел монолог о бойцах Красной армии у Перекопа. Прошло 15 лет. В СССР принята новая Сталинская Конституция, в которой запечатлены великие победы социализма. И в эти дни на подмостках театра, руководимого Мейерхольдом, идут «Чеховский спектакль», «Горе уму», «Дама с каменьями». Я об этом говорю с необычайной болью, с чувством внутренней скорби, которую не скроешь ни от себя, ни от других. Как могло это случиться? Как мог наш театр дойти до подобного состояния?!

Тут дело не в одной какой-нибудь неудаче, каком-нибудь частичном недостатке. Очевидно, театр наш вполне закономерно пришел к своему нынешнему состоянию. Я хочу затронуть несколько основных вопросов, определяющих творческую жизнь театра им. Мейерхольда. Начнем с репертуарной политики. До последнего времени ее может быть и совсем не было. Мы жили «драматургическим самотеком» и возобновлением старых спектаклей. Только сейчас, когда мы начали работу над сейфуллиной «Наташей» и «Корчагиным» Островского, показываются надежды на возвращение театра к активному и политически актуальному репертуару.

Вокруг нашего театра слишком много пустоты. Мы не ощущаем того живого общения с лучшими нашими драматургами, которыми мы гордились еще лет восемь назад. Репертуар ни в одном советском театре не может строиться вне зависимости от состава труппы и склонностей отдельных актеров. В нашем театре этого нет. Многие наши актеры пребывают в состоянии незанятости длинный ряд театральных сезонов. Актер Свердлин не получает ни одной новой роли уже четыре года. Эрест Гарин уже восемь лет как не играл ни в одной новой постановке.

Постановочный план каждого мейерхольдовского спектакля — это почти самостоятельное произведение искусства. Это совершенно точно и очень тонко разработанная режиссерская партитура, в которой музыка, свет, мизансцены, весь внутренний ритм спектакля продуманы и разработаны с предельным совершенством. Я уверен, что по этим «режиссерским партитурам» можно будет восстановить любой спектакль Мейерхольда даже через много десятков лет. Но одного в них недостает — внутреннего раскрытия актерского образа, характеристики и мотивации поведения актера на сцене. Очень часто актер воспринимает в блестящем показе мастера только его внешний рисунок. И не нарушая сложной формы спектакля, найденной мастером, омертвляет ее этим самым. Мейерхольд много раз говорил о том, что он является учеником великого Станиславского. И это действительно так. Но почему же он ничего не делает для того, чтобы разрушить ту китайскую стену, которая невидимо кем воздвигнута между нашим и Художественным театром? Пусть у Всеволода Эмильевича имеется много справедливых и убедительных возражений против отдельных положений «системы» Станиславского. Но разве она вся в целом не могла бы оплодотворить и обогатить наше актерское сознание, наше творческое мастерство? Почему нет непрерывного творческого общения между нашими театрами? Почему нет обсуждения планов отдельных постановок нашего театра с коллективами других, стоящих на достаточно высоком культурном уровне театров нашей страны?

Мейерхольду предстоит еще очень много сказать и еще очень много сделать для нашего театра. Но почему он молчит, почему он так стал отставать от нашей революционной современности? Откуда этот опасный разрыв между стремительными темпами нашей современности и замедленными, построенными на мхатовских паузах производственными темпами театра им. Мейерхольда?

Это положение не сейчас возникло, и мысли о нем волнуют актеров нашего коллектива также не впервые. Но часто и громко говорить об этом как-то не приходилось. Не особенно еще любят в наших театрах рассуждающих актеров. И театр, руководимый Мейерхольдом, не составляет исключения. Наши общественные организации — партийная, комсомольская и профессиональная — не сумели придать творческой и общественной жизни нашего коллектива большевистский характер.

Если я, сравнительно молодой актер театра им. Мейерхольда, счел необходимым сейчас заговорить с общественной трибуны о состоянии и судьбах нашего театра, то лишь потому, что я, как и весь наш коллектив, чувствуем, какое ответственное и решающее время мы сейчас переживаем. Мы должны мобилизовать все наши моральные и творческие силы для борьбы за оздоровление нашего театра, за освобождение Мейерхольда от той «мейерхольдовщины», которая одолевает его не только наше. Очень часто мы ощущаем, что эта «мейерхольдовщина», точно коррозия на поверхности благородного металла, начинает раз'едать творческий дух Мейерхольда. И если сейчас поставлен в порядок дня вопрос о творческой реконструкции театра им. Мейерхольда, театра, который имеет немалые заслуги перед всем советским искусством, то прежде всего должна быть мобилизована для этого творческая воля самого коллектива театра. Но не только она. Вопрос плодотворной творческой работы театра им. Мейерхольда — это не есть вопрос жизни только коллектива нашего театра. Слишком органически и глубоко переплелись работа Мейерхольда за последние 19 лет с судьбами всего советского театра в целом. И за оздоровление, за преодоление всех внутренних и внешних препятствий, мешающих нормальной и плодотворной жизни нашего театра, должен заняться не только наш коллектив, но и все театральная общественность.

Статья т. Мичурина не исчерпывает большой и важной темы о судьбах театра Мейерхольда, безусловно нуждающегося в развернутой критике театральной общественности. Редакция приглашает работников театра продолжить обсуждение вопросов, поднятых тов. Мичуриным.

А. Шавердян

Исполнители «Фиделио»

До последнего времени у нас преобладало представление о «Фиделио», как о неудавшемся, хотя и гениальном эксперименте, интересном для узкого круга специалистов, но не для широкой публики. Осуществленная силами Радиокомитета концертная постановка «Фиделио» реабилитирует оперу Бетховена, как произведение огромной художественной силы.

Припоминая большие постановки Георга Себастьяна («Валькирия» Вагнера, моцартовские оперы), нельзя не отметить рост этого умного и темпераментного художника. Преодолевая еще неизжитые до конца элементы экспрессионистической взвинченности, Г. Себастьян несомненно вырастает в крупную творческую фигуру. Его трактовка «Фиделио» хорошо продумана; она убеждает и захватывает. Можно спорить лишь о отдельными частностями этой трактовки. Так, например, нам кажется, что в начале первого действия (первые пять номеров) Себастьян чрезмерно «моцартизирует» Бетховена, тем самым слишком выпячивая имеющуюся в опере двухстильность. Между тем отдельные элементы бетховенской серьезности и глубины, заметные даже в дуэте Марцелины и Жакино, не говоря уже о терцете, где преобладают драматические настроения и где проглядывает все величие образа Леоноры, могли бы получить значительно более сильную акцентировку. Тем самым разрыв между «моцартовским» началом оперы и ее дальнейшим глубоко своеобразным бетховенским развитием был бы значительно сглажен.

Ценное качество Г. Себастьяна — умение работать с певцами, умение мобилизовать все их силы на осуществление серьезных художественных задач. Под его руководством среди молодых артистов Радиокомитета оформировались певцы особого, пока еще очень редкого типа — певцы-музыканты. Певцами этого типа могут быть признаны исполнители основных ролей «Фиделио»: Шухат (Леонора), Абрамов (Рокко), Захаров (Пизарро). Обладающая красивым и звучным сопрано, Шухат показала себя незаурядной артисткой. Ей удалось создать волнующий образ, полный большой силы и героической решимости. Хочется пожелать, чтобы в процессе дальнейшей работы артистка обогатила свою партию более тонкой передачей лирических эпизодов.

Можно было опасаться, что обладающий большим комическим дарованием Абрамов в партии Рокко пойдет по пути чрезмерного комикования и тем самым нарушит общий серьезный тон оперы. К чести артиста нужно сказать, что он создал характерный и жизненный образ.

Кажется невероятным, что Захарову, обладающему сравнительно небольшим голосом, удалось не затеряться в тех волнах оркестровой бури, которые способны захлестнуть самого мощного баса, рискующего взяться за партию Пизарро. Захаров правильно понял свои задачи. Бетховен рисует сложный образ Пизарро на средствами одного голоса певца, а средствами теснейшего ансамбля певца и оркестра. Захаров усвоил эту особенность порученной ему роли и достиг художественных результатов, свидетельствующих о его большой музыкальности.

Отчетливо и выразительно были проведены партии Флорестана (Бернович), Марцелины (Азатова), Жакино (Понтрягин) и Фернандо (Палеев). Стройно и мощно звучали хоры в финалах обоих действий.

Особо следует подчеркнуть высокое качество исполнения оркестра. Отдельные солисты, особенно же исполнители партий валторн, занимающих исключительно большое место в оркестровой палитре «Фиделио», заслуживают искренних похвал.

Елизавета Рауш

Оперы Моцарта
в концертном исполнении

«Свадьба Фигаро» в концертном исполнении. Слева направо: О. М. Амитова — графиня, Н. Казанцева (на переднем плане) — Керубино, Б. С. Дейнека — граф Альмавива и П. М. Понтрягин — садовник Антонио

О Моцарте написано огромное количество разнообразных работ, начиная с собрания анекдотов, свидетельствующих о его феноменальной музыкальной одаренности и кончая многотомными академическими исследованиями. Творчество Моцарта изучается на протяжении целого столетия, а между тем, если пути его инструментального творчества довольно ясны, то богатое оперное наследие Моцарта не нашло еще настоящего истолкования.

Интереснее всего то, что молодой Моцарт, находившийся под влиянием господствовавшей в XVIII в. итальянской оперы, желая написать итальянские комические оперы, неожиданно создал, по существу, классическую немецкую музыкальную драму.

Использовав в своих первых операх итальянские оперные формы, Моцарт очень быстро преодолевал их условность и аскетичность. Оперный путь Моцарта — это противоречивый путь преодоления итальянских влияний и создания национальной немецкой музыкальной драмы. Моцарт, используя созданные итальянцами формы, переносит все завоевания немецкой инструментальной музыки в оперу, пропитывает ее немецкой песенностью и достигает в «Дон-Жуане» подлинного драматизма. Оркестровое сопровождение, бывшее для итальянцев подсобным элементом, становится у Моцарта одним из самых сильных драматических средств, часто виртуозные вокальные партии постепенно заменяются глубокими музыкальными характеристиками, оперные премьеры и примадонны превращаются в актеров, создающих живые, красочные, часто поллинно типические образы.

Оперы Моцарта являются счастливыми образцами редкой гармонии формы и содержания. Музыка в них является как бы наиболее естественным средством выражения. Трудно себе представить, чтобы герои моцартовских опер могли рассказывать о себе, мыслить и действовать вне музыки. Существует мнение, что наиболее выдающиеся немецкие поэты умели выражать самые сложные мысли простым языком, что же — в первую очередь это относится и к Моцарту. Большая непосредственность в сочетании с совершенством формы делает некоторые оперы Моцарта необычайно доступными и лично живыми шедеврами музыкально-драматического искусства.

«Похищение из Сераля» написано Моцартом в 1782 г., «Свадьба Фигаро» — в 1786 году. Их разделяют всего 4 года. Казалось бы, что они принадлежат к одному и тому же периоду творчества, и вместе с тем эти две оперы по многим коренным образом отличаются друг от друга. К моменту написания «Похищения» Моцарт был уже зрелым композитором, но «Похищение» не свободно еще от влияния итальянских традиций. Итальянские оперы XVIII в. обычно писались на заказ. В первую очередь учитывались особенности и возможности будущих исполнителей оперы и, сообразуясь с ними, писались специальные номера, часто не только не помогающие общему развитию сюжета, но и идущие даже в разрез с ним.

Несмотря на общую цельность оперы, в «Похищении из Сераля» большое место еще занимает именно этот виртуозный вокальный стиль. Особенно это сказалось на партии Констанцы, которая была написана для знаменитой итальянской певицы Кавальери.

Если Констанца ближе к героиням итальянских опер, то партии Педрилло, Блонде и особенно Бельмонте по своему музыкальному содержанию уже драматически-выразительны и кроме того они насыщены «немецким». Партия Бельмонте содержит, если угодно, уже некоторые черты немецкого сентиментализма, который позднее пышным цветом расцветет в немецком, в частности, оперном искусстве, и образ страдающего влюбленного, чаще всего тенора, станет традиционным для немецкой оперы.

Если в «Похищении» настоящей жизнью живут лишь некоторые персонажи и опера эта несколько статична, то в «Свадьбе Фигаро» уже в гораздо большей мере все подчинено драматическому действию. В «Свадьбе» — этом шедевре оперной литературы — Моцарт создал прекрасную галлерею образов. Для музыкального раскрытия этих образов Моцарт использует очень динамичный мелодический речитатив, блестящие ансамбли, о которых подробнее речь будет ниже, выразительные арии. Почти каждая ария в «Свадьбе Фигаро» не просто музыка с текстом. Эти арии имеют свой музыкальный сюжет, очень часто представляя собой законченный яркий рассказ, характеризующий тот или иной персонаж. Таковы, например, ария Дон Базилио, ария графини и т. д.

Характерные черты оперного творчества Моцарта в основном были совершенно верно поняты художественным руководителем постановок Георгом Себастьяном.

Себастьяна больше всего привлекает действие. Поэтому «Свадьба Фигаро» гораздо ближе ему, и исполнение ее у него гораздо оправданнее, нежели исполнение «Похищения». «Похищение» в трактовке Себастьяна носит несколько противоречивый характер. Стремясь передать характерность и драматическую выразительность образов Осмина, Педрилло и Блонды, Себастьян в отношении Констанцы заботится главным образом о чисто виртуозной стороне исполнения.

Себастьян проявил себя в спектаклях-концертах не только талантливым дирижером, но и чутким режиссером. Он не только раскрыл и использовал все вокальные возможности певцов, но и заставил их быть актерами, играть живые образы. Причем, важно подчеркнуть, что тщательно отделывая отдельные детали, исполнители при этом не утратили постоянного ощущения идеи и общей линии развития сюжета. Оркестр под управлением Себастьяна звучит легко и прозрачно. Чутко прислушиваясь к певцу и давая ему постоянную возможность доминировать над оркестром, Себастьян, однако, не забывает об оркестре и прекрасно оттеняет его драматическую роль.

Особо нужно сказать об ансамблях в операх Моцарта. До Моцарта дуэты писались обычно в том случае, когда оба действующие лица переживали одно и то же. В других случаях ансамбли давали возможность создавать комические диалоги, перебранки комических персонажей, жанровые сценки. Для Моцарта ансамбли служат важным средством драматического выражения. Ансамбли дают возможность Моцарту показать героя в его взаимоотношении с другими действующими лицами. В «Свадьбе Фигаро» ансамбли обычно совпадают с моментами кульминации действия, и чем ближе дело идет к концу, чем больше усложняется интрига, тем больше разнообразнее, сложнее становится ансамбль. В «Фигаро» исполнение этих ансамблей требует большой вокальной техники, большой четкости и тренировки. Ансамбли в концертных моцартовских постановках ВРК как раз составляют наиболее сильную их сторону.

Большая работа Себастьяна и исполнителей над операми Моцарта помогла выработать единство художественных замыслов всего коллектива, единство музыкальных приемов. Это в свою очередь обеспечило ровность и законченность общего исполнительского ансамбля.

Из исполнителей наиболее яркое впечатление оставляет артист Абрамов (Фигаро и Осмин в «Похищении»). Артист с большой виртуозностью исполняет обе партии. Абрамов прежде всего прекрасный характерный актер. Вместе с тем у него очень хороший голос, четкая, ясная дикция. Он свободно исполняет трудные моцартовские скороговорки, доносит каждое слово до слушателя.

Прекрасно исполняет роль Керубино Казанцева. Она создает обаятельный образ наивного, растерянного и пылкого юноши. Партия Керубино, пожалуй, удается Казанцевой больше, нежели партия Констанцы в «Похищении».

Рождественская (графиня в «Свадьбе») — превосходная певица, подкупающая всегда изумительностью, серьезностью исполнения и обаятельным голосом. Но в партии графини Рождественская злоупотребила своим излюбленным вокальным приемом звукоизвлечения фальцетного пения. Это своеобразное пение не всегда звучало и создавало однообразие красок.

Очень хорошо вокально и сценически исполняет Понтрягин роль Базилио в «Свадьбе Фигаро» и Педрилло в «Похищении». Удачен образ Сюзанны в исполнении Аматовой, запоминается также небольшая, но хорошо исполненная роль Барбарины артисткой Муратовой. Очень хорош Дейнека в роли графа.

Постановки моцартовских опер представляют огромный музыкальный интерес и являются крупнейшим событием в нашей художественной жизни.

Из последней почты

Газета «Moscow Daily News» в № 356 напечатала статью С. Ромова, посвященную названной выставке немецкого эмигранта-художника Альфреда Кейля. Статья эта — отвратительная попытка опошлить молодого художника, активного участника революционной борьбы западного пролетариата.

Всем известно, что плакаты Кейля служили и служат острым оружием в борьбе с фашизмом. Гнев С. Ромова, пытающегося стать в позу «сурового и беспристрастного судьи», вызвало то обстоятельство, что молодому художнику-эмигранту была в СССР предоставлена возможность дважды показать свое творчество на персональных выставках.

«Такой частый показ работ одного художника — явление редкое и, пожалуй, не имеющее прецедента в практике советских художников»,— пишет С. Ромов. «Большинство наших художников, — продолжает он, — как Кукрыниксы, Герасимов, Кончаловский, Петров-Водкин, Сарьян, Дейнека, устраивают выставки раз в пять или в десять лет... Другие, как Фаворский и Лансере, невзирая на широкую популярность и европейскую известность, довольствуются скромным участием в таких коллективных выставках, как осенний и весенний салон».

Смысл этого «высказывания» С. Ромова очевиден. А. Кейль, по мнению Ромова, без всякого права на это, беззастенчиво использовал общественную трибуну для показа своих незрелых работ. Для того, чтобы наиболее чувствительно ущемить А. Кейля, Ромов прибегает к недопустимому противопоставлению советских художников художнику-эмигранту, в также к ряду фактических передержек.

С. Ромову и редакции газеты «Moscow Daily News» следовало бы помнить, что первый раз А. Кейль показал свои плакаты, исполненные в условиях германского подполья, в 1933 году. Сейчас А. Кейль демонстрирует в основном свои новые плакатные и живописные работы, исполненные уже в Советском союзе. Организация его выставки — свидетельство внимания к художнику-борцу. Ведь это первые выставки в жизни А. Кейля, не имеющего возможности в буржуазных странах встретиться со своим зрителем. Где как не в СССР художнику должна быть предоставлена эта возможность!

Все это С. Ромову, судя по той же статье, известно. И тем не менее, он считает себя в праве наряду с несомненными признаниями ценности работы А. Кейля в недопустимом тоне «разносить» его творчество. Достаточно только привести разнообразные подзаголовки статьи — «Художник-самоучка», «Торопливая работа», чтобы составить себе представление о намерениях ретивого критика. К слову сказать, советские художники и в этой части статьи С. Ромова с ним не согласны. А. Дейнека, Елисеев и многие другие советские мастера пришли на персональную выставку А. Кейля и, в дружеской беседе указав молодому художнику на его недостатки, дали самую высокую оценку боевому творчеству Кейля.

Редакции газеты «Moscow Daily News» следовало проявить большую политическую чуткость и не предоставлять своих страниц критику, который играет на-руку нашим врагам.

Вл. И. Немирович-Данченко
народный артист Союза ССР

Из прошлого

...Когда я припоминаю, как я занимался с учениками и актерами более тридцати лет назад, я нахожу, что основная сущность моих приемов была та же, что и теперь. Конечно, я стал неизмеримо опытнее, приемы мои стали увереннее, острее, развилось известное «мастерство», но базис осталось та же: это — интуиция и выражение ею актера. Что это такое? Как это об'яснить иначе?

Однажды у меня был короткий, но своеобразный диалог с Леонидом Андреевым. Когда я работал над его пьесами, он с искренней искренностью радовался, как мне удавалось раскрывать перед актерами его тончайшие замыслы. «Неожиданно верные даже для меня самого!» — восклицал он. И вот однажды он долго не спускал с меня глаз и вдруг с глубокой серьезностью спросил:

— Как вы могли бросить сами писать пьесы, обладая таким даром угадывать человека и анализировать его поступки?

Я ответил приблизительно так:

— А может быть, мой дар угадывать ограничивается литературой, а не распространяется на жизнь, как она есть? Может быть, я — выдаете за громкое слово — проникновенно вижу ваше мировоззрение, ваши жизненные наблюдения, Чехова, Достоевского, Толстого. Это вы, автор, из-за строк вашей пьесы подсказываете мне низкие мысли, а я только каким-то чистым чувством чую, где правда, а где ложь. И уже потом добавляю краски из моего жизненного опыта. Может быть, даже вступаю с вами в спор и даже оказываюсь прав. Но без вашего авторского суфлирования я, наверное, и не остановился бы перед этими жизненными явлениями, в которых теперь так сложно разбираюсь.

Когда, много спустя, мы работали над Достоевским и приглашали на репетиции некоторых ученых из Психологического общества, то они понятливо говорили, что не нам у них, а им у нас надо учиться.

Извините, читатель, за хвастовство, но в вопросах театрального искусства понятие имеет такое громадное значение: верная интуиция. Верное схватывание и глубочайших и тончайших авторских замыслов и стиля произведения. А так как «образы», подсказываемые интуицией, не допускают разнодумности, а требуют строго контроля в выборе театральных средств,— то и по сегодня многие властители театральных направлений боятся ее, избегают, а то и просто гонят из театра, как чуму. Без нее легче, в особенности режиссерам с «гениальными идеями», какими, по выражению Гейне, называется всякий автор, который лезет человеку в голову.

Под это понятие — верная интуиция — до сих пор в театральном искусстве не подведена научная база, поэтому на репетициях в этом смысле остается единственное средство — заражение актера замыслами, образами, психологическими оттенками — то путем толкования, то приемами простого актерского показа...

В. И. Немирович-Данченко
Снимок 1909 года.

Единственная основа, которую много-много позднее я формулировал так: **Закон внутреннего оправдания.**

*

Режиссер-директор, единая воля режиссера — вот в чем была важнейшая разница между старым театром и нами. Это и станет на много лет предметом самых горячих нападок на молодой Художественный театр. Станиславский ли в своих репетициях, я ли,— мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях. Режиссер — существо трехлицое:

1) режиссер-толкователь; он показывающий, **как** играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера и

3) режиссер — организатор всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому, что его видно. Видно во всем: в мизансценах, в замысле декоратора, в звуках, в освещении, в стройности народных сцен. Режиссер же толкователь или режиссер-зеркало — не видим. Он потонул в актере. Одно из моих любимых положений, которое я много раз повторял, режиссер должен **умереть** в актерском творчестве. Как бы много и богато ни показал режиссер актеру, частенько бывает, что режиссер играет всю роль до мелочей, актеру остается только скопировать и притворить в себе словом, как бы глубоко и содержательно ни была роль режиссера в создании актерского творчества, надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для такого режиссера — это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера,— до такой степени он вживется во все режиссерские показы.

«Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то дает много плода».

Это библейское выражение всецело и глубочайшим образом относится к совместному творчеству режиссера с актером. Если актер только хорошо **запомнит** показанное ему режиссером, будет только **стараться исполнить**, не проникнувшись глубоко в показанное и не претворив его в своих актерских эмоциях, то это показанное режиссером **так и останется** отдельной блесткой, не слившейся органически со всем образом. Зерно остается одно. Оно не сгнило. Это часто и наводит на мысль, что показывание режиссером — дело вредное. И наоборот: если режиссерский показ попал, так сказать, в душу актера, зерно упало на хорошую почву, то оно возбудит там неожиданную — а потому и самую драгоценную — реакцию, взовьет в эмоциях и в фантазии актера новые образы, ему лично присущие, которые и войдут в его исполнение, а самое зерно, самый этот режиссерский показ умрет и забудется.

Нужно ли говорить, что для этого режиссер должен обладать актерской потенцией? В сущности говоря, он сам должен быть глубоким, разнообразным актером. И если режиссеры, бывшие до нас,— Яблочкин, Аграмов, — как и я, не остались актерами, то этому, очевидно, помешали наши внешние маловыразительные средства и промалчивание нашей требовательности к себе, а не наша актерская сущность.

Режиссер—зеркало. Важнейшая его способность почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтоб актер воочию увидел себя, как в зеркале...

Режиссер-организатор входит в свой горизонт все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актера, и сливает его со всей окружающей обстановкой в одно гармоническое целое. В этой организационной работе он уже полный властелин. Слуга актера там, где необходимо подчиниться его индивидуальности, приспосабливающейся и к индивидуальным качествам художника-декоратора, непрерывно принимающий в расчет требования дирекции, он в конечном счете является настоящим властелином спектакля. При этом особенно важным его качеством является умение «лепить» куски, целые сцены, акты...

*

Впоследствии, когда Станиславский переключил свое режиссерское внимание от внешнего к внутреннему, он вместе со своей правой рукой — режиссером Сулержицким — занялся точным определением элементов актерского творчества. Приблизительно отсюда получилась так называемая «характерность», особливо внешней характерности. Это резче всего отличало нашего исполнителя от актера старого театра и приближало к простоте и жизненности. Искание характерности отнимало много времени и делало репетиции настолько своеобразными, что, помню, на репетиции 3-го действия «Горе от ума» Боборыкин шепнул мне:

«А ведь со стороны это можно принять за дом сумасшедших».

В чеховских пьесах это и помогало, но и требовало огромной осторожности, чтоб, с одной стороны, не впасть в сценическую банальность, с другой — не приглушить чеховскую лирику...

*

...Одним из крупных элементов сценической новизны режиссера Станиславского было... пользование вещами: они не только занимали внимание зрителя, помогая сцене дать настоящее настроение, они еще в большей степени были полезны актеру, если ли не главнейшим несчастьем которого в старом театре является то, что он всем своим существом предоставлен самому себе, точно находится вне времени и пространства. Эта режиссерская черта Алексеева стихийно отвечала письму Чехова. Тут еще не было аромата авторского обаяния, от этих вещей еще очень веяло натурализмом чистой воды, золанизмом и даже театром Антуана в Париже или Рейнгардта в Берлине, уже зараженным натурализмом, но у нас это проявлялось на сцене впервые: спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, пеленка, запонки, умывание рук, питье воды глотками и пр. и пр. без конца. Внимание актера должно было приучаться к тому, чтобы заниматься этими вещами, тогда и речь его будет проще. Впоследствии, может быть, не более как лет через семь-восемь, начнется реакция, борьба именно с этими вещами. Теперь же Станиславский предлагал пользоваться этим в широкой степени, был даже расточителен в бытовых красках. И тут впал в крайность, но так как экземпляр пьесы проходил через мое режиссерство, то я мог отбрасывать то, что мне казалось или излишним или просто слишком раскованным.

Через год, в «Дяде Ване» он еще будет закрывать голову от комаров, будет подчеркивать трещание сверчка за печкой. За этих комаров и за этого сверчка театральная литература будет много бранить Художественный театр. Даже сам Чехов как-то полушутя, полусерьезно скажет: «В следующей пьесе я сделаю ремарку: действие происходит в стране, где нет ни комаров, ни сверчков, ни других насекомых, мешающих людям разговаривать». Но пока эти вещи оказывали очень большую услугу.

Другим важным моментом сценической новизны были паузы. В этом тоже была стихийная близость к Чехову, у которого на каждой странице найдется две-три паузы.

Теперь они так понятны, а тогда были сравнительно новостью; в старом театре встречались только как эффектные исключения. Эти паузы удаляли актеров от плавного, непрерывного «литературного» течения, которое было характерно для старого театра. В мизансцене для «Чайки» нащупывался путь к самым глубоким жизненным паузам; в них или проявлялось ожидание предмущего волнения, или подготовлялась вспышка предстоящей эмоции, или содержалось большое молчание, полное настроения...

*

...Наконец, третьим элементом режиссерской новизны был художник, — не декоратор, а подлинный художник. В том сценическом «чуде», которому предстояло совершиться, большую роль сыграл Самов. Плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых «передвижников»: Репин, Левитан, Васнецов, Суриков, Поленов и т. д. Живой, горячий, всегда улыбающийся, отрицающий слово «нельзя», все можно, великолепный «русский», чувствовавший и историческую Русь и русскую природу, умеющий в декорации дать радостное ощущение живой натуры.

Во время одного из представлений «Чайки» был такой эпизод. В публике сидел с мамашей ребенок лет пяти; он то и дело громко вставлял свои замечания и хоть мешал публике, но был так забавен, что ему прощали. Разглядывая сад на сцене, он начал приставать к матери: «Мама, ну пойдем туда, в сад, погулять».

И что еще не менее важно — устанавливалось новое освещение сцены, не казенное электричество, а соответственное времени и близкое к правде. И в этом отношении по началу мы впадали в крайность. Бывало часто так темно на сцене, что не только актерских лиц, но и фигур не различить...

Все это теперь уже vieux jeu, а тогда пленяло новизной...

А. Старо.

* В ближайшее время в издательстве «Academia» выходит книга воспоминаний В. И. Немировича-Данченко «Из прошлого». Мы печатаем отрывки из этой книги.

Совещание ленинградских композиторов

Ленинградские композиторы за последнее время создали ряд значительных оперных, балетных и симфонических произведений. К 20-летию Великой пролетарской революции композиторы готовят новые большие произведения. Как помогает композиторам ленинградский союз композиторов? Именно этот вопрос явился основным на заседании правления ленинградского союза композиторов с участием актива, заседании, созванном начальником Ленинградского управления по делам искусств, тов. Рафаилом.

Выступивший в начале совещания ответственный секретарь союза т. Иохельсон считает, что ленинградский союз композиторов — вполне здоровая организация. Однако обосновывает такую точку зрения т. Иохельсон несколько странно.

— Здоровая потому, — говорит т. Иохельсон, — что мы сумели противопоставить отстающим, а иногда прямо тормозящим наше развитие, группам — новых людей, прежде всего из молодежи. Не только в оперном искусстве, но и в области балета мы имеем новых, воспитанных нами людей, которые по своей психологии, мировоззрению, художественному миросозерцанию отличаются от отстающих, тормозящих развитие нашего дела групп или группировок композиторов.

Слов нет, воспитание молодых, способных композиторов — дело необходимое и важное. Но непонятно, зачем понадобилось т. Иохельсону противопоставлять друг другу отдельные группировки композиторов, да еще выдавать это за «достижение».

В горячих прениях, продолжавшихся свыше пяти часов, почти все выступавшие отмечали, что общественная жизнь союза композиторов за этот год захирела. Но если часть высказывавшихся винила в этом руководство союза, то другая обличала самих композиторов, отошедших от общественной деятельности союза.

— Правление союза, выбранное после 23 апреля 1932 года, — говорит композитор Щербачев, — оказалось неработоспособным. Председатель союза Фингерт жил в Тбилиси. Асафьев и Самосуд за 4 года были всего один раз на заседании правления. Функции правления были передоверены секретариату. В союзе принципы здорового советского демократизма порой заменялись администрированием. Многие вопросы решались единолично. Ленинградскому союзу композиторов грозит опасность превратиться из творческой организации в бюрократическое учреждение.

Эту характеристику общественной жизни союза т. Щербачев поясняет примером:

— В 1935 г. было 22 заседания секретариата, из них два прошло путем опроса, а в 1936 г. — из 8 заседаний путем опроса прошло уже шесть, т. е. заседаний почти не было, а были только «опросы». Когда недавно был созван секретариат для обсуждения сметных вопросов, он механически утвердил смету и баланс за предыдущие месяцы (около одного миллиона рублей), не зная фактически, куда эти деньги тратились.

Тов. Щербачев также указывает, что аппарат союза очень разросся. На организацию в сто двадцать человек, из коих композиторов 50—64 человек, имеется 6 секретарей.

Композитор Дзержинский считает, что в союзе царит расхлябанность. Основная причина этого — пассивность ряда композиторов, сознательно игнорирующих свой союз.

Композитор Гладковский заявляет, что если есть творческий под'ем в работе композиторов, то он об'ясняется отнюдь не активной ролью союза.

— Особенно недостаточно ведется воспитательная работа с молодыми композиторами. У нас есть композиторы, представляющие издательству свои произведения с орфографическими ошибками. Это позорный факт.

Композитор Аранов говорит: — Более скучных обсуждений, чем дискуссии в нашем союзе композиторов на последних просмотрах, я никогда не слышал. Каждый боится ругать и боится хвалить. Все просмотры кончаются так: «Считать работу выполненной, принять контрактацию». Когда мы приходим в союз, нас не спрашивают, как мы работаем, а проверяют членские взносы. Приходишь в аппарат учреждения, а не в союз композиторов.

Композитор Попов указывает, что он написал музыку для двух фильмов, между тем союз этим не интересуется

— Это тем более характерно, — говорит Попов, — что я «хожу в формалистах». Интерес союза по мне был вызван в свое время моей неудачной симфонией. Но никто не поинтересовался ни через месяц, ни через год, что же делает Попов. Руководство, которое меня игнорировало, не сделало шага, которого я ожидал, оно не помогло ошибающемуся композитору.

Композитор Юдин также отмечает, что в последнее время атмосфера в союзе не особенно радует. Отход некоторых композиторов не случаен. Очевидец разрыв между личной жизнью руководства и многими композиторами.

Композитор Кушнарев говорит об атмосфере взаимного недоверия и отчуждения. По его мнению, повинны в этом не только композиторы, но и руководство союза.

В выступлениях композиторов руководству союза пришлось выслушать критику серьезную и злую.

Выступивший в конце совещания т. Рафаил заявил, что Управление по делам искусств, учтя все высказывания композиторов, вынесет ряд серьезных решений, чтобы помочь созданию здоровой творческой обстановки в ленинградском союзе композиторов.

АРК. МЛОДИК

Ленинград

В Ленинградской консерватории

29 ноября состоялось расширенное совещание Ленинградской консерватории. Выступивший с докладом вновь назначенный директор тов. Загурский отметил, что последние несколько лет, как правильно об этом писала газета «Советское искусство», в работе Консерватории наблюдается застой. Очень мало ярких новых исполнительских кадров среди студенчества. Последнее об'ясняется в значительной мере тем, что при приеме в Консерваторию практиковалась погоня за количеством, а не за качеством поступающих учащихся. Работа с аспирантами идет скверно. Профессура мало работает над собой, нет должной ответственности педагогов за свою работу. Так, проф. А. С. Оссовский за прошлый год из 200 часов пропустил почти половину.

Композиторский отдел, что также правильно отметило «Советское искусство», очень слаб. Тов. Загурский вносит ряд предложений, которые должны оживить работу Консерватории: обмен опытом с профессурой других консерваторий, лучшая организация работы педагогических сил Ленинградской консерватории, использование их в качестве исполнителей, устройство показательных уроков крупных исполнителей Филармонии, ежегодные конкурсы для композиторов-студентов на лучшие произведения и т. д. Имеющиеся для поощрения композиторов средства до сих пор распределялись среди всех студентов.

В обсуждении работы Консерватории приняла деятельное участие профессура и педагоги, которые, согласившись полностью с тов. Загурским, в своих высказываниях дополнили его. Проф. Акимова говорит, что оперная студия сейчас не отвечает поставленным ей требованиям. Проф. Эйдлин указывает, что хозяйственники, использующие студентов оркестрового факультета, не считаются с учебной сеткой и перегружают их работой. В Консерватории же производственной практики фактически для оркестрового факультета не существует. Декан историко-теоретического факультета Богославский предлагает организовать ежегодные конкурсы для студентов и наладить научно-исследовательскую работу аспирантуры. Проф. Голубовская отмечает, что нет ясности в вопросе, кого должна готовить Консерватория. В Консерватории нет обмена опытом между педагогами и нет настоящей критики.

Доцент Зарицкая указывает, что в Консерватории совершенно не стимулируется интерес к советской музыке.

Выступивший в конце совещания начальник Ленинградского управления по делам искусств тов. Рафаил заявил, что работа Консерватории должна быть во многом реорганизована. Консерватория должна стать творческим музыкальным центром Ленинграда и всего Союза.

А. МАРКОВ

Ленинград

Юбилей В. Мичуриной-Самойловой

Сегодня в Ленинградском академическом театре драмы состоится торжественный спектакль в ознаменование 50-летней сценической деятельности народной артистки республики, орденоносца Веры Аркадьевны Мичуриной-Самойловой — талантливой представительницы артистической семьи Самойловых, уже больше 130 лет служащей русской сцене. Будет показана новая постановка «Леса» Островского. Режиссер В. В. Кожич. В спектакле участвуют народная артистка Союза ССР В. П. Корчагина-Александровская (Улита) и народные артисты республики В. А. Мичурина-Самойлова (Гурмыжская), Ю. М. Юрьев (Несчастливцев), Б. А. Горин-Горяинов (Счастливцев).

Неизменные замены

20 ноября в Доме ученых был отменен концерт-спектакль «Каменный гость». 30 ноября в Доме ученых была отменена опера «Фиделио», 26 ноября в Колонном зале на концерте не выступали обещанные Обухова и Катульская. 5 декабря в Большом зале Консерватории был отменен симфонический концерт. В концерте 11 декабря в Большом зале Консерватории и 14 декабря в Доме ученых вместо артистки Жуковской будет выступать певица Вышегская. В концерте из произведений Чайковского 12 декабря в программе снимается дуэт «Ромео и Джульетта». Обещанный Козловский выступать не будет. В концерте 21 декабря предстоят три изменения: вместо дирижера Селля выступает Сенкар, вместо концерта Хачатурьяна исполняется концерт Моцарта, вместо «Гарольда Италии» Берлиоза будет исполняться «Жизнь героя». 9 декабря было отменено выступление Мирона Полякина; вчера в концерте не участвовал об'явленный в программе М. Рейзен.

Эта сухая сводка перемен, замен, отмен концертов, программ и исполнителей филармонических концертов в комментариях не нуждается. Напомним только, что после опубликования в «Советском искусстве» статьи «Филармоническая чехарда» (№ 53 от 17 ноября) было издано постановление Всесоюзного комитета по делам искусств о борьбе с отменами и заменами одних концертов другими, и целым рядом других фактов «недопустимого отношения к посетителям концертов». Филармонии приказ этот хорошо известен. Почему же он не выполняется?..

Подлинник Мурильо?

Среди картин старых мастеров в Серпуховском музее обнаружена работа «Антоний Падуанский», которую искусствоведы приписывают знаменитому художнику Мурильо.

Картина хорошо сохранилась и требует лишь небольшой реставрации.

Из паспорта картины видно, что она принадлежала Ю. Мерлину, у которого в 1896 г. была куплена серпуховской фабрикантшей Мараевой.

Критик и художник

Совещание в редакции газеты «Советское искусство»

На днях редакцией газеты «Советское искусство» и изоуправлением Всесоюзного комитета по делам искусств было созвано совещание критиков, искусствоведов и художников по основным вопросам изокритики. Злободневность темы привлекла в редакцию «Советского искусства» большую аудиторию и вызвала оживленные прения, продолжение которых из-за позднего времени пришлось перенести на один из ближайших дней.

Открывший совещание И. Л. Альтман указал, что последний год отмечен рядом интересных выставок, которые дают большой материал для серьезных и острых дискуссий по кардинальнейшим проблемам изобразительного искусства. Между тем, ни выставки Репина и Рембрандта, ни индивидуальные выставки крупнейших мастеров советского искусства не вызвали больших и принципиальных споров.

Что мешает этому? Почему от изокритиков так редко слышишь ясное и правдивое слово о творчестве советских художников? Почему они молчат, например, о том, что у целого ряда художников замечается еще прохладное отношение к своей творческой работе, еще сильно стремление к иллюстративности?

Настало время положить конец и ненормальным взаимоотношениям между критиками и художниками, когда даже приглушенная критика принимается художниками весьма болезненно. Настало время также создать секцию критиков при МОССХ.

Присутствовавшие критики и художники приняли живое участие в обсуждении кардинальных проблем живописи и изокритики. Первым выступил Ф. С. Богородский. Он целиком поддерживает тезис об установлении нормальных взаимоотношений между художниками и критиками, но считает, что этому должно предшествовать выявление недостатков и ошибок изокритики.

Такими недостатками он считает оторванность изокритиков от общехудожественной жизни и отсутствие глубокого знакомства критиков с творчеством художников. Советским критикам т. Богородский противопоставляет фигуру Стасова, являвшегося для творчески близких ему мастеров путеводителем, вдохновителем, а главное — хорошим другом, умевшим честно и откровенно говорить правду.

Выступление т. Богородского, полемически заостренное против отдельных критиков, вызвало ответные выступления А. И. Бассехеса, О. Н. Бубновой, О. М. Бескина, А. М. Эфроса, и др.

Возражая т. Богородскому, О. М. Бескин указывает, что враг он сегодня многие художники приветствовали бы появление такого критика, как Стасов, ибо Стасов был пристрастным — не только к художникам, но и к истории искусства; достаточно вспомнить его выступления против искусства эпохи Возрождения.

— В этом отношении, — заявляет т. Бескин, — мы не будем следовать за Стасовым, но мы ценим Стасова как борца и хотим (я ставлю точки над «и») получить себе право быть такими же пристрастными, право любить или ненавидеть то, о чем пишешь. Я думаю, что этот лозунг может хорошо об'единить на сегодня всех изокритиков. Но тогда, т. Богородский, не требуйте от нас «критической уравниловки», и если какой-нибудь критик затронет Ивана Ивановича, не спешите выбирать делегацию и не собирайте подписей в «защиту» Ивана Ивановича.

Тов. Бескин считает, что развертыванию критики в области изоискусства мешает неизжитая еще на изофронте группощина. Творческих об'единений, где художники и критики об'единялись бы на принципиальных позициях, у нас не существует; зато все старые группы, распущенные постановлением от 23 апреля, продолжают свое фактическое существование. В наличии этих тесно сплоченных коллективов и состоит одно из величайших несчастий изофронта.

Выступивший после т. Бескина А. М. Эфрос основную беду изокритики видит в том, что — в отличие от критики театральной и литературной — изокритика у нас мало профессиональна. За единичными исключениями здесь работают случайные люди, не занимающиеся вопросами изоискусства ни дня в день.

В выступлениях И. Маца и Д. Е. Аркина был поднят вопрос о воспитании новых критических кадров.

— В искусствоведческих учреждениях, — говорит т. Мацa, — у нас шла подготовка либо музейных работников, либо работников научно-исследовательского профиля. Им не прививалась любовь к современному искусству. Что касается советских художников, то здесь дело ограничивалось тем, чтобы молодые искусствоведы умели группировать художников по категориям—«материалист», «идеалист», «раешовец» и т. д.

Д. Е. Аркин подчеркивает, что в то время как главнейшие отрасли культурной работы в стране имеют свои центры, история искусств такого центра до сих пор не имеет. Откуда, при таких условиях, могут взяться образованные критики?

В дальнейших прениях приняли участие тт. Верцман, Чичерот, Каменов и Машковцев, художники Перельман и С. Герасимов.

Горячая речь Сергея Герасимова свидетельствовала о том, что художественная общественность ждет появления большого и авторитетного критика, которому художники верили бы и к которому относились бы с доверием даже тогда, когда он резко указывает на недостатки художников.

А. КУТ

Самокритика в Малом театре

В течение трех дней коллектив Малого театра обсуждал постановление Всесоюзного комитета по делам искусств о «Богатырях».

В своем докладе директор театра Л. М. Лядов подробно остановился на важности этого постановления для Малого театра, который сейчас готовит «Бориса Годунова» и «Ревизора». В пушкинской постановке режиссер должен обратить особое внимание на историческую правдивость спектакля. «Ревизор» должен быть показан как спектакль о николаевской России и должен являть собою образец классической постановки классического произведения — без всякого надуманного кривляния и формалистического трюкачества.

В прениях, которые еще не закончились, успели высказаться заслуженные артисты М. Ф. Ленин, Л. М. Прозоровский и Е. Д. Турчанинова, артисты Н. В. Бударин, Н. О. Григоровская, К. Н. Михитаров, А. Н. Ржанов, С. М. Чернышев и др. Ряд артистов, в частности, народные артистки А. А. Яблочкина и В. Н. Пашенная, не имея возможности по болезни присутствовать на собрании, прислали свои письменные высказывания, опубликованные в многотиражке Малого театра.

Приветствуя решение Комитета о Камерном театре, участники обсуждения отмечали, что в Малом театре также отсутствует здоровая творческая атмосфера и бдительность, особенно необходимая в момент подготовки спектаклей.

В. Н. Пашенная, отмечая ряд «позорных провалов театра» (вплоть до последних провалов «Смерти Тарелкина» и «Салют, Испания!»), ставит это в связь с «полным зажимом самокритики» в театре.

О том же говорит и А. А. Яблочкина, отмечающая, что, несмотря на уроки прошедших дискуссий, у коллектива Малого театра все еще не выработалось бдительности; зато в атмосфере театра много затхлости и немало зажима самокритики. Артистка отмечает, что из практики Малого театра выпал хороший обычай советоваться с коллективом о том, что и как ставить в театре.

Л. М. Прозоровский в своем выступлении говорил о вредности для наших театров установившейся в них практики захваливания актеров и режиссеров после удачи и замалывания ошибок мастеров. Это неизбежно приводит к большим срывам в работе.

Надо, впрочем, сказать, что не все выступления на собрании в Малом театре стояли на должной высоте. Н. О. Григоровская и А. И. Ржанов неизвестно говорили о «кумовстве», неизжитом еще в театре, но ни у того, ни у другого не хватило мужества сказать об этом более или менее конкретно.

С большим удовлетворением труппа встретила сообщение Л. М. Лядова о том, что дирекция решила начать серьезную работу с театральной молодежью и в качестве базы для этой работы предоставляет молодежи театр им. Сафонова.

А. КРУПНОВ

В Комитете по делам искусств

В конце декабря Всесоюзный комитет по делам искусств созывает всесоюзное совещание по детскому музыкальному образованию. В совещании будут участвовать руководящие работники детских школ при московской, ленинградской, киевской, одесской, харьковской, минской, тбилисской, бакинской, ереванской, ташкентской, саратовской, свердловской консерваториях, педагоги детских школ при крупнейших музыкальных училищах Москвы, Ленинграда, Киева, Воронежа и Ростова-на-Дону, а также наркомпросы всех союзных республик, автономных областей, краев и республик, входящих в РСФСР.

А. Б. Гольденвейзер сделает на совещании доклад «О специальном детском музыкальном образовании», зам. директора Московской консерватории т. Шацкая выступит с докладом на тему «Система подготовки кадров преподавателей музыкальных дисциплин в общеобразовательной и музыкальной школе». Представители Наркомпроса РСФСР прочтут доклады «О музыкальном образовании в общеобразовательной школе» и «О внешкольной и внеклассной музыкальной работе с детьми». Тема охраны детских голосов будет посвящен доклад доктора Петрова, разработавшего значительный материал по обследованию ряда московских общеобразовательных школ.

В Большом зале Московской консерватории и в крупнейших рабочих клубах Москвы по окончании совещания будут организованы концерты-показы лучших юных исполнителей воспитанников школ-десятилеток при ленинградской, московской, киевской, одесской консерваториях.

Всесоюзный комитет по делам искусств премировал месячным окладом весь состав Государственного симфонического оркестра и Государственной хоровой капеллы за под'емное и боевое темпе исполнение «Интернационала» на торжественном вечере в Большом театре Союза ССР 5 декабря. Полумесячным окладом премирован выступавший в том же концерте оркестр народных инструментов под управлением П. Алексеева. На фото — дирижер Государственного симфонического оркестра засл. арт. республики А. В. Гаук.

НОВЫЕ КНИГИ

В издательстве Всесоюзной академии архитектуры в ближайшее время выходят следующие книги:

В. А. Панов. Воронихин.

А. В. Филиппов. Древнерусские изразцы.

Архитектура московского метро. Сборник под ред. Н. Я Колли и С. М. Кравец.

Проблемы архитектуры. Сборник трудов ВАА. Том II, книги 1 и 2 (3 и 4).

В издательстве «Искусство» выходит:

А. Замошкин. А. М. Герасимов (монография).

И. Верцман. Рембрандт (очерк).

Хроника

★ **Композитор Шостакович** обратился в Ленинградскую филармонию с просьбой снять с исполнения его IV симфонию, так как она никоим образом не соответствует его нынешним творческим убеждениям и является для него давно пройденным этапом.

★ 17 декабря в **Большом театре Союза ССР** состоится премьера новой постановки балета «Спящая красавица». Постановщик В. Мордвинов, балетмейстеры А. Мессерер и А. Чекрыгин, художник И. Рабинович, дирижер Ю. Файер.

Сегодня в театре в «Пиковой даме» Германа поет ленинградский тенор Печковский. 16 декабря партию Татьяны в «Евгении Онегине» первый раз исполняет Н. Шпилер. В тот же день в филиале театра в партии Джильды («Риголетто») дебютирует приглашенная в труппу театра Г. Неменко. 6 декабря партию царевны-лебедь в «Сказке о царе Салтане» первый раз исполняла С. Вальд.

★ В труппу **Малого театра** принят артист Г. Терехов, который будет играть Яронского в «Любови Яровой», Позу в «Дон-Карлосе», Мошина в «Отдыхе воды» и Яго в «Отелло».

★ **В театре-студии под руководством Симонова** начались репетиции пьесы В. Гроссмана «Дубровский» (по Пушкину). Постановка Р. Симонова.

★ Сегодня в **Центральном детском театре** состоится премьера пьесы А. Толстого «Золотой ключик». Постановка Н. И. Сац и В. Д. Королева.

★ 14 декабря спектаклем «Бешеные деньги» **Московский театр железнодорожного транспорта** открывает свой зимний сезон в помещении быв. клуба им. Андреева. В работе театра пьеса Матвеева «Любимый образ» (постановщик Л. Дейкун, оформление Г. Палина).

★ 24 декабря в выставочном зале Всекохудожника открывается **выставка художника В. Н. Баншеева** в связи с исполнившимся 50-летием его художественной деятельности.

★ Сегодня **ленинградский новый ТЮЗ** показывает премьеру пьесы **А. Брушштейн** «Голубое и розовое». Режиссер Т. Сойникова, художник В. Якунина.

★ 20 декабря **театр им. Ермоловой** показает премьеру «Мачеха» Бальзака

★ 16 декабря в Колонном зале Дома союзов состоится первый **концерт Центрального дома художественной самодеятельности московских профсоюзов.** В программе концерта симфонический оркестр, которым руководит и дирижирует Н. С. Голованов, акробатический ансамбль из 50 человек (руководитель М. М. Морголин), танцовальный гротеск «Сенсация» и др.

★ 14 декабря **театр Сатиры** показывает в первый раз пьесу К. Финна «Большая семья» в постановке Н. Горчакова; режиссер В. Хенкин.

★ 17 декабря в **Московском рабочем художественном театре** идет в первый раз «Мое преступление» Вермейля.

★ Премьера «Сорочинской ярмарки» в **театре Оперетты** назначена на 16 января.

ПОПРАВКА

В № 46 газеты «Советское искусство» напечатана статья «Дельцы из Всекохудожника», в которой указано, что в числе руководителей этой организации был т. Сахаров, который «работал в Центросоюзе, попал под суд. Из Всевопромсовета уволен. Из Охотсоюза выгнан по 1-й категории». По выяснении всех обстоятельств дела редакцией установлено, что в действительности Сахаров по суду был оправдан. Из Всевопромсовета не уволнялся, а был освобожден в связи с избранием в правление Всекохотсоюза. Из Всекохотсоюза был вычищен комиссией по чистке аппарата, но центральной комиссией восстановлен. Все эти факты были сообщены редакции в правлении Всекохудожника, которое таким образом ввело сотрудника в заблуждение.

Ответственный редактор И. Л. АЛЬТМАН.
Издатель: Журнально-газетное об'единение.

Адрес редакции: Москва, Страстной бульвар, 11. Телефон 3-42-45.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1937 г. на журналы:

САМОЛЕТ

ежемесячный иллюстрированный авиационно-спортивный и авиатехнический журнал

«Самолет» освещает все вопросы авиаспорта и аэроклубной работы Осоавиахима СССР и авиационной работы добровольных и спортивных обществ.

Подписная цена: 12 мес. — 9 руб., 6 мес. — 4 р. 50 к., 3 мес. — 2 р. 25 к.

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ

Массовый научно-технический ежемесячный журнал

«Изобретатель» освещает вопросы изобретательства по всех областях нашего народного хозяйства.

Подписная цена: 12 мес. — 9 руб., 6 мес. — 4 р. 50 к., 3 мес. — 2 р. 25 к.

ПОДПИСКУ НАПРАВЛЯЙТЕ почтовым переводом: Москва, 4, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единение, или сдавайте инструкторам и уполномоченным Жургаза на местах. Подписка также принимается посредством почтой, отделениями Союзпечати и уполномоченными транспортных газет. В Москве уполномоченных вызывайте по тел. К-1-35-18.

ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ.

ОБ'ЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на „ТЕАТРАЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК СССР“ на 1937 год

Книга дает справочные сведения о всех театрах и зрелищах СССР, органах руководства театрально-зрелищным делом, учреждений и предприятий, связанных с театром и обслуживающих театрально-зрелищные предприятия, а также о всех основных работниках театра и искусств СССР (их адреса).

Справочник содержит основы театрального законодательства (постановления правительства, Всесоюзного комитета по делам искусств)

Расширен Отдел периферии.

В Справочнике даны:

1) Портреты народных артистов.

2) Портреты наиболее крупных артистов, актеров-орденоносцев.

3) Портреты художественных руководителей театров.

4) Снимки с постановок крупных театров Москвы, Ленинграда и периферии.

Книга выходит из печати в феврале 1937 г.

Условия подписки: стоимость справочника — 6 руб.

При подписке вносится или высылается 3 рублей. Пересылка и упаковка за счет подписчика.

Подписку и деньги направляйте в адрес: Москва, Кузнецкий мост, д. 21/5, Отдел Периодических и Подписных изданий Издательства «Искусство». Расчетный счет в Московской областной конторе Госбанка № 150273. Подписка также принимается уполномоченными Издательства «Искусство».

Евг. Бермонт

Карьера Бегуна

Неисповедимыми пути служебной карьеры.

Прежде чем стать руководителем художественного оформления Сочи, специалистом по лепке и скульптуре, знатоком Рембрандта и Репина, Моисей Аронович Бегун долгое время ворочал на балансах и гроссбухах в Государственном банке.

В числе прочих клиентов, которых арендовал Бегун, был и «Всекохудожник». Члену правления этого мощного абажурно-скульптурно-художественно-галстучного концерна Прядченко Моисей Аронович оказывал разные финансовые услуги. Как-то он посетовал на свою судьбу:

— Проклятая у нас все-таки работа! Ворочаешь миллионами, а получаешь 450 рублей...

Прядченко задумался.

— Хочешь получать полторы тысячи?

Бегун, конечно, хотел. Тогда великодушный клиент предложил ему заведывать сочинским отделением «Всекохудожника», важным филиалом кооператива, так как известно, что все художественные работы по оформлению крупнейшего курорта проходят через это отделение...

Бегун пожевал губами.

— Чорт его знает!.. Соблазнительно, но жуковато... Там у вас всякая специфика: античная скульптура, ракурсы, Дейнеки...

Прядченко махнул рукой.

— Аполлона от Венеры отличишь?

— А они голые?

— Голые.

— Тогда отличу.

Выдержав этот античный техминимум, Моисей Аронович получил под'емные и бодрым курортным поездом выехал к месту нового служения.

Номер на «Ривьере» уже ожидал московского гостя. Бегун натянул трусы, взял полотенце и отправился на пляж. Там, как рассказывают очевидцы, он и проводил все свое служебное время, слушая шум волн, сплетни соседей, рев сирен проходящих теплоходов...

Сотрудники «Всекохудожника» шагали по горячей гальке, разыскивая среди сомнительных Аполлонов своего голого начальника.

— Моисей Аронович, вот письмо начальника строительства городского театра. Три месяца, как мы взяли заказ на лепные работы и даже не прислали еще мастера...

— Лапо.

— Звонили из санатория РККА. Посылали нас к чортовой матери. Требовали обратно задаток.

— Хорошо.

— Приходили от Госпароходства. Посылали нас еще дальше чортовой матери. Мы должны были к 15 июля установить скульптуры в морском павильоне. Сейчас сентябрь...

Бегун переворачивается со спины на живот.

Набрав заказов на 200 тысяч рублей, Моисей Аронович предоставил клиентам браниться и волноваться сколько им угодно. Свой годовой арендный план лепных и скульптурных работ он выполнил в три месяца. Победный рапорт послан. Благодарность получена. Точка.

Бегун по собственному московскому опыту усвоил деловые принципы «Всекохудожника». В бане должен быть свой человек. И вот Моисей Аронович берет на службу жену одного из заправил сочинской конторы Госбанка. Дамочка получает зарплату — книги ведет муж. Кредиты отделению обеспечены.

Делайте доллары, говорят американцы. Гони монету, твердит «Всекохудожник». Чуткий Бегун знает, чем угодить начальству. Так, за лепные работы, стоимостью в 17 тысяч рублей, Моисей Аронович взял с одного санатория 46 тысяч...

Консультантом по оформлению состоит художник Сауров, по специальности реставратор, помощником директора постоянной художественной выставки собственная супруга Моисея Ароновича, по профессии счетовод. Что ж удивительного, если она составила каталог, разлиновав его, как кассовую ведомость.

Выглядит это художественное пособие вот как:

Автор	Наимен. произвед.	Год созд.	Техника
Турженский	«На высасе»	1935	Масло на холсте

Помощник директора выставки должно быть видит разницу между бутербродом и картиной художника только в том, что в первом — масло на хлебе, а во втором — на холсте...

Выставка вместо мая открылась в сентябре. Как правильно заметила сочинская «Курортная газета», это скорее бойкая распродажа, нежели смотр искусства. Никакой культурной работы вокруг нее не велось. Местных художников даже не пригласили на вернисаж.

Зато в кулуарах выставки супруга Бегуна уверенно торговалась с представителями санаториев.

— Порекомендуйте нам, пожалуйста, какую-нибудь хорошую картину.

— Сколько вам метров?

— При чем тут метры? Это же не мануфактура?

Помощник директора делает обиженное лицо.

— Холст — та же мануфактура. Можно отпустить полтора метра Грабаря, два метра Бялынницкого-Бирули, три метра...

Если это и преувеличенно, то, честное слово, не очень сильно!

Условия быта рабочих были совершенно нетерпимы. Дырявые сараи деликатно именовались общежитиями. Уполномоченный ЦИК СССР по сочинскому курорту отвел участок для постройки дома «Всекохудожника». Бегун взял прораба, 3 месяца платил ему по 600 рублей, но к постройке даже не приступил. Участок отобрали.

Несколько товарищей, в том числе и мастер лепных работ Никулин, человек, имеющий 40 лет производственного стажа, резко выступили против того, что большое дело оформления Сочи попало в такие руки. Деньги, Бегун, не отличает мрамор от гипса, колонну от телеграфного столба, заботится только о том, где бы, как бы и что бы сорвать...

Бегун ответил кратко.

— Не хотите со мной работать, получите расчет...

И выжил из Сочи всех, в том числе и Никулина.

Слухи о Бегуне дошли и до Москвы. Оттуда выехал ревизор. Приятно после осенней хмари попасть на солнечный курорт. Заведующий производством красок и галстуков «Всекохудожника» Ваталин ничего не имел против такой миссии. Ревизор и ревизуемый славно купались, проводили все время на пляже, слушая рокот волн, сплетни соседей, рев сирен проходящих теплоходов.

Что же касается уволенных смутьянов, то их ревизор даже не принял.

Встречая знакомых, Ваталин говорил, озабоченно хмурясь:

— Да, в командировке. Да, уж третью неделю. Да, отдохнуть не дают. С галстуков сняли, на пляж бросили...

В Москву ревизор кроме загара привез еще похвальный лист Бегуну. А что иное он мог привезти? Где еще найти дельца, столь созвучного «Всекохудожнику», как Моисей Аронович? Его торговые принципы — принципы начальства! Его художественные взгляды — взгляды руководства. Его производственные методы — методы правления. Ясно, что последнее поддержало своего сочинского покровителя. Все в порядке. Дело на мазе: оформление курорта процветает блистательно.

Яблоко от яблони недалеко падает...

Уполномоч. Главлита Б—31669.

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