Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 30 (256) Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Суббота, 29 июня 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

Мастера культуры с нами

В эти дни пролетарии всего мира с гордостью могли воскликнуть — выбор сделан! Лучшие и передовые умы человечества, талантливые деятели культуры, выдающиеся представители мировой литературы и искусства идут с нами на защиту культуры, на защиту родины освобожденного человека, родины трудящихся всего мира — СССР!

Выбор сделан. Когда борьба классов достигает предельной остроты, когда земной шар раскалывается на два мира — расцветающий мир социализма и мрачный мир фашизма, который тянет человечество назад к средневековью, к рабству, — в такое время обманчивые иллюзии буржуазного гуманизма, идеалистические надежды и мечтания терпят крах.

Гуманизм. Как прекрасно звучит это слово и как оно лицемерно в условиях буржуазного общества! Сотни лет благороднейшие умы мечтали изменить мир силою проповеди. Но ни Эразм Роттердамский, ни французские энциклопедисты, ни великие утописты, ни передовые ученые, писатели, художники XX века не могли изменить пламенной силой своих протестов железной поступи истории. Законы развития человеческого общества, законы классовой борьбы и неизбежной гибели капитализма, гениально раскрытые Марксом и его великими последователями Лениным и Сталиным, требовали не только гуманных мыслей и чувств, но прежде всего организации пролетарских масс для активной борьбы и свержения буржуазного строя.

Опыт Союза советских социалистических республик показал всему миру, как расцветает новая радостная жизнь, освободившая миллионы людей от рабства, от эксплоатации человека человеком, открывшая неисчерпаемые источники для творчества. Фашизм поступил грозным предостережением всем, кому дороги интересы культуры, богатства гениальных творений и человеческой мысли, накопленные столетиями.

Лучшие люди мира, живые свидетели капиталистической бойни, стоившей жизни миллионам людей, подымают свой голос против безумства войны, к которой готовится и призывает фашизм. Они голосуют за Советский союз — оплот мирной политики. Они голосуют за Советский союз — родину нового освобожденного человечества, страну, бережно хранящую великое наследие науки, литературы, искусства и создающую новые замечательные памятники мировой культуры. Они, боившиеся, что коммунизм нивелирует индивидуальность человека, голосуют сейчас за Советский союз, который открыл широчайшие пути всем талантам, дав возможность каждой индивидуальности проявить себя во всей полноте своих творческих возможностей.

Эти лучшие представители мировой интеллигенции голосуют за Советский союз, где наука, литература, искусство перестали служить прихотям привилегированной верхушки, а являются достоянием миллионов, их органической потребностью.

В те дни, когда в Париже собрались на конгрессе защиты культуры крупнейшие писатели нашего времени, выступившие против фашизма и войны, провозглашающие на весь мир, что только Советский союз указывает пути, по которым человечество придет к прекрасному будущему, — в те дни в Москву, сердце Советского союза, приехал великий мыслитель и писатель Ромэн Роллан, чье имя в течение десятилетий было символом великих идей справедливости и гуманизма. Он приехал, чтобы увидеть молодую страну, где его мечты о свободном и радостном человечестве стали действительностью. Несколько лет назад этот замечательный человек написал «Прощание с прошлым», где он сказал о гибели иллюзий буржуазного гуманизма. Ромэн Роллан стал защитником великих идей пролетариата.

Сейчас лучшие писатели мира, как и Ромэн Роллан, прощаются со своим прошлым, чтобы стать на защиту пролетарского гуманизма, выступившего против войны и фашизма, того подлинного гуманизма, который ставит своей целью борьбу за освобождение человечества от капиталистических оков, за осознание каждым человеком себя, как творца, за то, чтобы «человек — это звучало гордо».

Эти слова принадлежат Максиму Горькому, пламенному борцу, другу и великому писателю миллионов. Не так давно он спрашивал у лучших представителей западной интеллигенции: «С кем вы, мастера культуры»?

Выбор сделан. Мастера культуры с нами.

ПАМЯТНИК ГЕРОЯМ СТРАТОСФЕРЫ

Опубликованы новые условия архитектурно-скульптурного конкурса на памятник героям стратосферы в Тушине.

Срок представления эскизов — 1 сентября 1935 года в Центральный совет Осоавиахима.

За лучшие проекты устанавливаются 4 премии: первая 3000 руб., вторая 2000 руб., третья — 1500 рублей, четвертая — 1000 рублей, что, однако, не исключает возможности приобретения отдельных лучших непремированных проектов.

Работы представляются под девизами.

Со стороны Осоавиахима и Московского союза художников организуется необходимая научно-техническая консультация.

ПРИВЕТ ГЕРОЯМ!

Блестящий рейс стратостата «СССР 1-бис» наполняет нас чувством гордости за нашу прекрасную авиационную технику, за славных героев-летчиков, верных сынов нашей матери-родины.

Экипаж стратостата «СССР 1-бис» — Зилле, Прилуцкий и Вериго, отважный пилот, инженер и профессор — проявил не только огромное искусство в управлении стратостатом, но и мужество и самообладание, достойное лучших людей пролетарской отчизны.

Вместе со всей страной мы горячо приветствуем новых героев стратосферы, штурмовавших заоблачные высоты, и поздравляем их с выдающейся победой.

Мы, люди искусства, находим в этих новых людях то особое волевое начало, те черты нового человека, какие возникают и в социалистической технике и в социалистическом искусстве.

Работая над образом нового человека в театре, в музыке, в живописи, в культуре, мы неустанно учимся у нашей прекрасной социалистической действительности, которая дает нам непревзойденные образцы отваги, мужества, храбрости, социалистического героизма, преданности социалистической родине, каким является изумительный полет стратостата. Вместе с героическим экипажем стратостата мы повторяем с величайшим волнением прекрасные слова из его обращения к дорогому и любимому товарищу Сталину.

— Нет больше радости, чем радость быть сыном такой страны, которая является надеждой трудящихся всего мира. Нет большего счастья, чем счастье жить и работать под руководством великой коммунистической партии. Нет большего счастья, чем счастье рапортовать вождю о своем достижении.

Да здравствует товарищ Сталин!

Народные артисты республики: **В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА, П. М. САДОВСКИЙ, Л. М. ЛЕОНИДОВ, В. И. КАЧАЛОВ, А. В. НЕЖДАНОВА, А. А. ЯБЛОЧКИНА, К. Г. ДЕРЖИНСКАЯ, В. Н. ПАШЕННАЯ, В. О. МАССАЛИТИНОВА, М. М. КЛИМОВ, М. М. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА**, заслуженные деятели искусства: **К. Ф. ЮОН, Н. С. ГОЛОВАНОВ, С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН, П. Ф. КУЗНЕЦОВ, С. Н. ВАСИЛЕНКО, М. Ф. ГНЕСИН, Л. В. КУЛЕШОВ**; академики: **А. В. ЩУСЕВ, И. А. ФОМИН, Е. Е. ЛАНСЕРЕ**, заслуженная артистка республики **В. В. КРИГЕР**, профессора **А. А. ВЕСНИН, В. А. ВЕСНИН; А. М. ФАЙКО, Е. М. БЕБУТОВА, В. Я. ШЕБАЛИН.**

ПАРИЖСКИЙ КОНГРЕСС

В течение пяти дней с 21 по 25 июня в Париже во Дворце изящных искусств происходила заседания Международного конгресса защиты культуры, созванного по инициативе французских литераторов.

Огромный зал, имеющий 4.500 мест, не мог вместить всех желающих попасть на конгресс. В проходах зала все время стояли сотни людей. Кругом дворца — толпы, моментами заполняющие всю улицу. Вспоминаются картины, какие москвичи наблюдали в прошлом году около Дома союзов в памятные дни Всесоюзного с'езда писателей.

В конгрессе приняли участие 230 писателей, с'ехавшихся с разных концов мира. К моменту окончания конгресса на нем были представители 35 стран. Среди делегатов конгресса — крупнейшие писатели, известные всему миру.

— Мы приехали сюда, — сказала старейшая русская писательница **Нарин Михаэлис**, — не для того, чтобы развлекаться. Мы собрались, чтобы установить раз навсегда, что мы должны быть солидарными, в борьбе за человеческое право и достоинство.

Заседание началось под председательством знаменитого французского писателя **Андрэ Жида**.

На первом заседании конгресса был заслушан доклад британского писателя **Форстера** «О культурном наследстве».

— Я не коммунист, — сказал Форстер, — я конституционный английский буржуа и я пришел на конгресс учиться.

Форстер находится под гнетом мысли о надвигающейся войне, которая повлечет за собой разрушение культурных ценностей, созданных человечеством. В международной солидарности писателей Форстер, как и другие участники конгресса, ищут средств против военной опасности, фашизма, полицейского рабства.

Большинство участников конгресса — не коммунисты. Целый ряд писателей, выступающих на конгрессе с докладами и с речами, находится еще в цепях идеалистических заблуждений. На протяжении всего конгресса возникали оживленные дискуссии. Когда старый французский либеральный писатель **Жюль Бенда**, выступивший с докладом Форстеру, пытается противопоставить «западную мысль» «коммунистической мысли», он получил темпераментный отпор от молодого писателя **Жана Гэхно**, сына бретонского рабочего.

— СССР, — говорит Гэхно, — не только создает новую культуру; он является наследником всей культуры человечества.

При обсуждении доклада «Творчество и человеческое общество» блестящую речь произносит **Жан-Ришар Блок**. Он резко выступает против «чистого», «независимого» искусства и обрисовывает положение читателей и писателей на Западе и в СССР.

Английский писатель **Гексли**, немецкий критик-театровед **Альфред Керр**, изгнанный фашистами из Германии, датский пролетарский писатель **Нексе, Карин Михаэлис** и др. произносят горячие речи против фашизма.

В дискуссии «О проблеме личности» с большой речью выступает встреченный овацией **Андрэ Жид**. Он говорит о том, как в условиях великого Советского союза глубокий интернационализм сочетается с уважением к особенностям национальных культур, национальному языку, национальным обычаям.

— Я заявляю, — восклицает знаменитый французский писатель, — что врагами культуры являются фашисты, гитлеровцы и националисты моей страны.

Конгресс заслушал доклады немецких писателей **Берта Брехта, Л. Фейхтвангера и Генриха Манна**. Встреченный овацией Генрих Манн сделал блестящий доклад «О достоинствах мысли». Знаменитый писатель, изгнанный из Германии, говорил о временах, когда буржуазия рождала передовые для своего времени идеи, и о том, что сейчас в той же стране истребляется все лучшее, что создано человеческим гением.

Самым драматическим моментом конгресса явилось выступление представителя германских антифашистских писателей, работающих в подполье. На трибуне появился человек в черных очках. Его не снимали фотографы. Его речь не передавалась по радио. Но и образ этого человека и его речь глубоко врезались в память делегатов с'езда. Он говорил о стране, где культура загнана в подполье, где подлинные писатели должны ежеминутно готовиться к смерти, но где имеются отважные люди, которые ведут борьбу за культуру, за человеческое достоинство, за свободную мысль.

Из советских писателей на конгрессе выступали **Алексей Толстой, Всеволод Иванов** (он говорил о положении советского писателя), **И. Эренбург, И. Бабель, М. Кольцов, Б. Пастернак, И. Микитенко**, народный поэт Грузии **Табидзе**, армянский писатель **Алазян, Лахути** и др.

На конгрессе было оглашено приветствие М. Горького. Великий писатель выражал глубокое сожаление, что состояние здоровья помешало физическому присутствию его среди близких ему участников интернационального конгресса.

Конгресс закончился ночью 25 июня. Для продолжения деятельности, начатой конгрессом, создана международная ассоциация писателей. В постоянное бюро ассоциации включены 112 представителей 35 стран. От СССР в бюро избраны: **М. Горький, М. Шолохов, А. Толстой, М. Кольцов, В. Киршон, Ф. Панферов, Б. Пастернак, Н. Тихонов, И. Микитенко, С. Третьяков, Лахути и И. Эренбург.**

В президиум бюро избраны: **А. Жид, А. Барбюс, Ромэн Роллан, М. Горький, Г. Манн, Т. Манн, Форстер, Гексли, Б. Шоу, Синклер Льюис, С. Лагерлеф и В. Инклан.** Местопребыванием руководящего центра ассоциации избран Париж.

В секретариат ассоциации от СССР вошли **М. Кольцов и И. Эренбург.**

МУЖЕСТВЕННЫЙ ПУТЬ

Нам дорог Ромэн Роллан не только таким, каким мы его знаем сейчас, но и как художник глубокой и трагической человеческой совести, проделавший огромный путь от позиций беспартийного гуманизма до активного участия в революционном преобразовании мира. Между нами, тогда отверженным отшельником, и нами, представителями художественной интеллигенции России военных лет, пролегала не одна граница, а целая система оцепенившихся миллионами штыков капиталистических рубежей. Мы не знали ни о его трагических переживаниях, ни о его мучительных и мужественных поисках новой еще необретенной социальной правды. Только после окончания империалистической войны к нам дошли отдельные сведения о художнике-пророке, который в годы ожесточеннейшей травли всего человеческого, всего идейно смелого, заявил всему миру о том, что он осуждает войну, что он стоит «над схваткой». Он искал друзей и единомышленников, не зная, в каком стане их обрести. Все ближние ему люди отшатнулись от него, кто в принципе зоологического шовинизма, кто одержимый не менее звериной человеческой трусостью.

Затем художник поведал миру своих читателей историю мучительного борения своей благородной совести в романе «Клерамбо». Это были все те же попытки сохранить, хотя бы на разваливах, на об'ятых пламенем звериных отрастей пепелищах, остатки еще доброго Розыану мира, идеалистического гуманизма. Мы все знаем подробности бесплодного и трагического финала гуманиста Клерамбо.

Сам Ромэн Роллан, уже на шестом десятке лет своей жизни, продолжал свой мужественный путь вперед. Его душа сохранила всю свою первозданную свежесть, все очарование пытливой страсти к Истине, Красоте, Добру и Мужеству. Никакие мелкие и пошлые чары суррогатов этих сокровищ не сумели затуманить благородный ум великого мастера хотя бы на один миг.

И вот Ромэн Роллан с нами. Он окончательно в лагере строителей бордов мира социалистического, поднявшего над всеми рубежами знамя пролетарского гуманизма. Какой благородный и мужественный путь пройден художником-пророком! Уже не «в стороне», и не «над схваткой», а в первых рядах борцовских, не отступающих ни перед какими преградами и даже перед смертью, стоит сейчас рядом с нами, плечом к плечу великий Ромэн Роллан. Но это уже не великий отшельник, не одиночка, разуверившийся в неизбежности, тонимый муками неудовлетворенности. Это — человек, обретший правду нового мира и мужественно заполнивший ею всю свою душу, все свое сердце, все свое живое, активное сознание.

Протягивая мысленно руку нашему великому и бесконечно близкому гостю, мы, работники социалистического театра, хотим пожелать ему еще долгих лет плодотворной жизни художника и мыслителя. Мы желаем ему дожить до того дня, когда знамя, под которое он стал на склоне своих лет, станет единым и всеразделяющим знаменем всего трудящегося и освобожденного человечества.

Нар. арт. республики.
Л. М. ЛЕОНИДОВ

РОМЭН РОЛЛАН В СТРАНЕ СОВЕТОВ

Ромэн Роллан в ложе Большого театра Союза ССР на спектакле Ленинградского балета

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Народный артист республики

Дорогому Ромэну Роллану, прекрасному художнику слова, выдающемуся гуманисту нашей великой эпохи, борцу за человечество — горячий и радостный привет.

В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Народный артист республики

Я испытываю чувство гордой радости по поводу того, что виднейший из провозвестников великих социалистических идей и художественных образах находит полное удовлетворение именно у нас, в нашем Союзе. К этой радости присоединяется уверенность, что недалеко время, когда во всех странах мира его имя будет встречено с таким же восторженным единодушием, как и в СССР.

К. Ф. ЮОН

Заслуженный деятель искусств

Наши враги, в особенности в первые годы Октябрьской революции, пытались противопоставить принципы гуманизма всем пролетарской революции. Время показало, что люди, сами имена которых одиозны, с понятием гуманизма, пришли к нам и находятся вместе с нами.

Мы приветствуем в лице Ромэна Роллана многочисленную армию наших друзей, которые в решительный час вместе с нами пойдет вперед к окончательной победе.

Г. Г. НЕЙГАУЗ

Директор Консерватории

Пламенный привет великому Ромэну Роллану! Мы ценим в нем писателя-мыслителя, поэта, музыканта, но прежде всего человека, страстно любящего все великое в человеке и страстно ненавидящего все малое в нем. Из этой любви и этой ненависти родился Роллан — друг революции, враг фашизма. Слава великому гуманисту, вместе с нами борющемуся за прекрасное будущее бесклассового человеческого общества!

А. Д. ДИКИЙ

Заслуженный деятель искусств

Горячий привет первому другу Советской страны, замечательному Ромэну Роллану! Искренне сожалею, что театральный сезон в Москве уже окончен и что театральные деятели Советского союза не могут вас приветствовать демонстрацией своих работ. Но ведь мы знаем, что это — только первая встреча.

Л. НИКУЛИН

Драматург

В 1919 г., среди того скромного количества книг, которые имела возможность выпускать окруженная врагами Советская страна, были книги Ромэна Роллана. «Жана Кристофа» читали тогда политработники, командиры, бойцы. И высокая человечность и истинный гуманизм Роллана не демобилизовали, а, наоборот, проясняли те цели, ради которых сражались революционеры Октября.

Голос Ромэна Роллана два десятилетия подряд звучал для нас голосом друга из далекой Швейцарии и напоминал о тех временах, когда из этой же страны на весь мир раздавались слова Руссо и Вольтера.

У меня всегда была надежда, что в моей жизни я услышу живой голос Ромэна Роллана и увижу того, кто для нашей эпохи является символом большой человечности и справедливости.

В. Я. ШЕБАЛИН

Композитор

Автор и создатель эпопеи о Жане Кристофе является не только великим мастером слова, но и одним из помощников умов в Европе, чувствующих и понимающих всю мощь, заложенную в музыкальном искусстве. Это особенно сближает нас, советских композиторов, с Ромэном Ролланом.

Его труды в области музыки дали композиторам и музыкантам очень много и практически ценного. Его книги о Бетховене и Генделе являются величайшими вкладами в историю мировой музыки. Титанические лики обоих великих композиторов вложены в книгах Роллана опытным и проникновенным рецептом гениального художника и острастного музыканта.

Творчество Ромэна Роллана в области музыкального искусства показывает нам, какое место может и должна занять музыка как род искусства в духовном формировании нового человека.

НИК. ПОГОДИН

Драматург

Великий писатель Запада Ромэн Роллан неоднократно, но близко, как друг, человек, художник, учит меня чистоте, высоко, красиво петь в искусстве образы людей великого мира социализма.

Радостный привет другу Советской страны!

И. Д. ШАДР

Скульптор

В первые годы после Октября в своих выступлениях в защиту СССР Ромэн Роллан заявил: «Великая революция, чьим меченосцем и крестоносцем сделалась Россия, открывает собою новый период истории человечества». Пламенный друг Советского союза, наш дорогой гость через арку пограничных ворот с надписью «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» увидел новую зарю человечества.

В Ромэне Роллане мы, советские художники, видим не только пламенного трибуна и великого гуманиста, но и непосредственного соратника из роду оружия и с особой сердечной радостью братски жмем его руку по эту сторону пограничной арки.

ПРИЕМ В ВОКС В ЧЕСТЬ РОМЭН РОЛЛАНА

27 июня во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей состоялся прием деятелей советской общественности в честь Ромэна Роллана.

С приветственной речью выступил тов. Аросев.

В своем ответном слове Ромэн Роллан сказал:

— Товарищи, я смущен теми проявлениями симпатий, которые мне были оказаны с тех пор, как я здесь. Я хочу вам в ответ сказать несколько слов. Я давно чувствую себя обязанным перед вами, я чувствую себя обязанным перед вашей страной. Я так же, как тысячи людей на Западе, благодарен вашей стране за выполнение всех тех ваших надежд, которые вы реализуете с такой мощью. Я всегда буду вам обязан, так как вы для нас являетесь истинной поддержкой.

Далее Ромэн Роллана приветствует делегация поэтов Метростроя, передающая великому писателю поэтические произведения рабочих — строителей метро.

В заключение приема состоялся концерт, на котором выступили композитор С. Прокофьев и скрипач Буся Гольдштейн.

РОМЭН РОЛЛАН В МАЛОМ ТЕАТРЕ

26 июня **Ромэн Роллан** присутствовал на спектакле «В чужом пиру похмелье» в Малом театре. Зрительный зал стоя бурно приветствовал знаменитого писателя.

Во время спектакля Ромэн Роллану переводили все реплики действующих лиц. После первого акта за кулисами состоялась беседа писателя с коллективом артистов.

Ромэн Роллан говорил о полнокровной, яркой и правдивой драматургической манере Островского, который нашел себе великолепных интерпретаторов в лице актеров Малого театра.

— Если вы смотрели, — сказал он, — с такой непринужденной простотой и убедительностью развернуть перед зрителем мрачную картину дореволюционного российского быта, то как же ярка и многокрасочна должна быть наша игра в пьесах современного советского репертуара.

Ромэн Роллан отметил прекрасную игру народного артиста **Яковлева** (Тит Титыч), засл. артистки **Турчаниновой** (сваха), **Анненкова** (Андрей) и др.

— Особая сила этого спектакля, — сказал писатель, — заключается в том, что мне, иностранцу, совершенно не знающему ни языка пьесы, ни быта, который она живописует, ни драматургии Островского в оригинале, была совершенно понятна и идея и замысел и сюжет того, что я видел. Это удается не каждому театру. В Париже мне пришлось присутствовать на двух спектаклях очень культурного итальянского театра, который ставил лучшие пьесы национального итальянского репертуара. Но вопреки мастерской игре актеров и тонкой интерпретации режиссера многое в этих пьесах до зрительного зала не дошло.

При прощании с актерами Ромэн Роллан заявил, что Малый театр должен непременно показать свое мастерство в Западной Европе.

СВИДАНИЕ С БУДУЩИМ

Не часто доиспытываешь такое волнение, какое испытывали все мы, встречавшие на дебаркадере Белорусско-Балтийского вокзала Ромэна Роллана.

Четыре года назад вышло его «Прощание с прошлым». Это была исповедь целого поколения. Это было прощание со многими ошибками и заблуждениями прошлого.

Утро на Белорусском вокзале было настоящим «свиданием с будущим». И именно так оценил Роллан это свидание, записав в блокнот корреспондента «Правды»... «Есть старая итальянская поговорка: «Увидеть Неаполь и умереть»! Я же говорю: «Увидеть Москву и снова возродиться. Почерпнуть у вас новую энергию, чтобы действовать».

Какие прекрасные слова и как эти слова гармонируют со всем обликом Роллана!

Для нас это было свидание с близким нам человеком, близкость к которому была сильнее разобщавших нас границ, даже в далекие годы гражданской войны, когда он из швейцарского уединения следил за зарождением советской России. В те дни имя Роллана было жизненно с нами. Одной из первых книг, выпущенных первым советским издательством, были томики «Жана Кристофа». Они лежали в коридорах Смольного на дощатых столах рядом с только что опубликованной тайной переписки царских послов и первыми агитационными брошюрами.

«Жан Кристоф» не случайно оказался первой книгой иностранного писателя, изданной советским издательством; эта эпопея, созданная благородным сердцем и великим умом, знакомила первого советского читателя с самым лучшим, самым светлым, самым чистым, что дала современная нам западноевропейская культура.

Ромэн Роллан на своем долгом и кристально чистом жизненном пути всегда искал одного — правды. Сперва это были поиски чистой идеи, истины абстрактной, отрешенной от жизненной среды. Потом великий гуманист, пройдя сквозь испытания войн и революций, понял призрачность многих идеалов и стал неутомимым искателем революционной правды. Он искал правды в исторических образах, рождал свои трагедии о Великой французской революции, в музыке, создавая свой классический труд о Бетховене, в тенях и великих мыслителях прошлого, задумывал цикл монографий.

Жизнь Роллана — это жизнь искателя истины, который всегда и всюду с открытым сердцем, с прекрасной душой, рылся в фолиантах истории, чтобы найти крупицу этой истины, чтобы в фигурах прошлого, которые казались ему сильными и героическими, найти настоящего человека, достойного великого и гордого имени: человек!

Его дневники времен войны рисуют переживания большого мыслителя, писателя и гуманиста, изо дня в день следившего за ужасными событиями, потрясшими мир. Перечитайте эти дневники — эти записки, писанные «глубоко для себя» — и вы поймете, сколько перечувствовал, пережил и передумал этот человек, из своего швейцарского уединения следивший за каждым биением пульса истории.

«Дневники» и «Прощание с прошлым» разделяют 15 лет, в жизни Роллана именно эти 15 лет сыграли колоссальную роль, потому что и в жизни всего человечества именно эти 15 лет были незабываемыми годами исторических событий.

Еще в годы войны к одинокому Роллану стягиваются, вначале робко, немногие уцелевшие в дыму шовинистического угара, писатели и художники. Их было тогда немного. Но за эти 15 лет под тем знаменем, которое некогда одиноко нес Роллан, собрались тысячи писателей, художников, ученых.

Многие из них прошли сложные пути, не у всех хватало мужества открыть свою жизнь, свое сердце, свои мысли на страницах своих произведений, своих записок, своих дневников. Этим мужеством Роллана обладали немногие. Но тех, кто после многих исканий, наконец, постигал, что «позиция художника остается ложной, если он не идет по тому же пути, что и пролетариат» (Анри Барбюс), с каждым днем становится все больше и больше.

И именно французские художники, писатели, занимают сегодня наиболее почетное место в рядах борцов против войны и фашизма.

Мы с особой теплотой приветствуем в Р. Роллане не только нашего старого друга, не только великого писателя, но и идейного вождя всей революционной интеллигенции Запада.

Пусть его светлый, чистый жизненный путь послужит уроком тысячам других, еще ищущих путей, еще не осознавших, где единственно возможное место художника в великой борьбе за прекрасное будущее.

Ромэн Роллан посетил Большой театр СССР, где смотрел балет «Бахчисарайский фонтан». НА СНИМКЕ: слева направо тт. Эйзенштейн, Аросев, Ромэн Роллан и Немирович-Данченко во время антракта

НА СОВЕЩАНИИ В „СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ“

ВОПРОСЫ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

НУЖНО НАЧАТЬ ВОКАЛИСТ ДОЛЖЕН БЫТЬ МУЗЫКАНТОМ

НАША газета неоднократно ставила на своих страницах вопросы вокального искусства. После конкурса исполнителей, выявившего отставание вокального фронта, мы поместили ряд статей, посвященных проблемам вокального образования, в частности статью о неблагополучном положении на вокальной кафедре Московской консерватории. 20 и 22 июня в «Советском искусстве» состоялись посвященные тем же вопросам специальные заседания. (Подробный отчёт о них мы даем в этом номере). В этих заседаниях приняли участие виднейшие профессора, музыканты, педагоги. Проведенное обсуждение показало, насколько своевременно поставлен вопрос об оздоровлении вокальной кафедры Консерватории. И **Гольденвейзер, и Нейгауз, и Райский, и тт. Аспелунд и Шерман,** и партерг **т. Майзель** в своих речах вскрыли серьезнейшие недостатки работы вокальной кафедры Консерватории. Ораторы говорили о значительном проценте профнепригодности учащихся и о профнепригодных преподавателях-вокалистах, о безответственности педагогов, о полной методической неразберихе и отсутствии единой педагогической вокальной системы в Консерватории («если студенту взбрелет в голову менять десять раз педагога, это значит, что он десять раз сначала и всякий раз по-новому будет ставить себе голос» — слова проф. Райского), о том, что культурный уровень учащихся часто чрезвычайно низок. Говорилось об изъянах учебного плана, о перегрузке этого плана, о многопредметности, о недостаточной работе студентов по своей основной специальности, об отсутствии хороших программ. Указывалось на неблагополучную атмосферу, царящую на вокальной кафедре, на плохие материально-бытовые условия студентов и педагогов. Словом, речи представителей Консерватории на этих двух заседаниях и «Советском искусстве» были полны самокритичны.

Теперь требуются самые серьезные и радикальные меры, чтобы добиться перелома в работе вокальной кафедры Консерватории. Целый ряд предложений высказали сами выступавшие. НКПрос должен обратить серьезнейшее внимание на положение вокального дела на периферии, на охрану детских голосов. Совершенно ясно, что Консерватория должна быть освобождена от профнепригодных учащихся-вокалистов, что должен быть пересмотрен состав педагогов вокальной кафедры и устранены те из них, которые не имеют достаточной квалификации для работы в вузе. Ряд лучших наших вокалистов должен быть привлечен к работе в Консерватории. Вокальная кафедра Консерватории должна стать центром вокально-методической мысли, должна выработать для себя цельную систему вокального образования. Должны быть пересмотрены учебные планы, и коренно оздоровлена моральная атмосфера на вокальной кафедре.

Эти мероприятия должны быть проведены во что бы то ни стало и как можно скорее. Но невольно является вопрос, почему, собственно говоря, если все выступавшие, являющиеся руководящими работниками Консерватории сознают, что намеченные мероприятия должны быть осуществлены, почему эти мероприятия не были осуществлены до сих пор! Вот, скажем, в «Советском искусстве» в свое время были помещены две заказанные редакцией статьи т. Аспелунда о проблемах вокального образования. Хорошие статьи. Но т. Аспелунд, очевидно, счел на этом свое дело законченным. Но ведь т. Аспелунд — декан кафедры, лицо, отвечающее за все то, что там творится, человек, который должен, обязан был исправить сам все то, о чем он говорил в своих речах.

Или вот т. Шерман. Он произнес большую, дельную, резкую речь. Но ведь т. Шерман уже ряд лет является зав. учебной частью в Консерватории. Что же? То, что говорилось о делах вокальной кафедры, то, что говорил сам т. Шерман, и ему как к заведующему учебной частью разве не относится? Разве не он должен в Консерватории обладать той властью, чтобы изменить, чтобы добиться ликвидации позорных фактов, о которых он сам повествовал.

Профессор Райский не жалеет мрачных красок для описания положения вокального образования и вне и внутри Консерватории. Мы будем говорить сейчас о внутриконсерваторском положении. Профессор Райский перечисляет, сколько раз и где, начиная с 1926 года, он тоже «сигнализировал». Но чего т. Райский добился практически в исправлении им же констатируемых крупнейших недостатков?

О вопиющей неграмотности учащихся-вокалистов, о слабой квалификации педагогов, о плохом политико-моральном состоянии студенчества говорит т. Майзель.

Безобразные факты. Такие обвинения. Но ведь т. Майзель парторг Консерватории. Где же он был раньше? Подлинная большевистская самокритика не только в декларациях, но и в делах. Этих дел не видно.

Характерная деталь — ни в речи т. Майзеля, ни в одной из других речей не было указано конкретного виновника, не было ни одной фамилии. Положение вокальной кафедры отсталое. В работе масса недостатков. Но как имя, отчество и фамилии людей, которые отвечают за эти недостатки? Кто отвечает перед профнепригодными, у которых забрали по несколько лет жизни для того, чтобы после этого отсеять их как «брак»? Нет, этих виновников никто из ораторов не назвал. Виновников нет. Профессор Гольденвейзер произнес блестящую речь о недостатках работы консерваторских вокалистов. Оценивая положительно начатую нами кампанию за оздоровление вокальной кафедры, профессор Гольденвейзер на заседании сетовал на «Советское искусство» за приведение в нашей статье подмеченных фактов и «нечуткое отношение к специалистам». Но ведь сам профессор Гольденвейзер, а с ним вместе и другие руководящие работники Консерватории на официальном публичном заседании квалифицировали отдельных педагогов Консерватории, как непригодных для вузов, не имеющих достаточной квалификации и т. д., не сообщив при этом ни одной фамилии, т. е. квалифицировали в конечном счете всех (ибо каждый педагог после этих речей не знает, говорили ли это о нем или о его товарище). Не это ли чуткое отношение к специалистам? Нет, гораздо правильнее, когда газета, конкретно приводя факты и фамилии, требует коренного улучшения работы вокальной кафедры. Это и есть подлинная чуткость.

Мы с исключительным вниманием относимся к лучшим нашим профессорам и педагогам. Мы прекрасно знаем, что в нашей стране неисчерпаемый источник талантливых певцов, мы гордимся многими замечательными нашими артистами-вокалистами. Мы убеждены и в том, что в Консерватории собраны первоклассные педагогические и художественные силы, с которыми при правильном руководстве, при серьезной работе можно вокальную кафедру сделать образцовой, передовой. И именно поэтому мы указываем на конкретные недочеты и прорывы. Это мы делали и будем делать со всей решительностью, резкостью и прямотой. Большевистская самокритика должна быть активной, действенной, деловой и конкретной. Хорошо, когда признают свои ошибки, но эти признания — пустое дело, если за ними не следует конкретная деловая работа. Мы судим не по речам, а по делам. И дел мы требуем от консерваторского руководства, от консерваторской партийной организации, от консерваторской общественности, педагогов и учащихся. Мы еще раз повторяем, что отдельными исправлениями и паллиативами дело ограничиться здесь не может. Речь идет именно о коренном переломе, о реорганизации всей работы вокальной кафедры Консерватории, о моральном оздоровлении, о ликвидации всех тех причин, которые мешают выполнению огромной важности задачи, задачи воспитания новых кадров первоклассных советских вокалистов.

Воспитать такие кадры у нас есть все возможности. Цитадель музыкальной культуры московская Консерватория должна начать, за ней последует весь наш вокальный фронт.

Оперная студия Московской консерватории. «Свадьба Фигаро». Фигаро — Волков, Сусанна — Дорлиак

В течение двух дней в редакции «Советского искусства» происходило совещание по вопросам вокального образования. Совещание приветствовало выдающихся представителей вокальной педагогики и вокального искусства, крупнейших советских музыкантов и прошло в деловой атмосфере.

На совещании были затронуты основные вопросы, которые встали в порядок дня в связи с конкурсом музыкальных исполнителей и которым за последнее время не раз уделялось место на страницах «Советского искусства».

Основной из этих вопросов, — это вопрос о снижении вокального мастерства и о причинах, мешающих полноценной работе в области создания новых вокальных кадров.

Д. АСПЕЛУНД

Прения открылись выступлением декана вокального факультета Московской консерватории т. **Аспелунда.**

Он согласен с «Советским искусством», что вокальный участок у нас значительно отстает от других участков музыкального фронта и что положение здесь должно быть решительным образом улучшено. В первую очередь внимание здесь должно быть направлено на охрану голосов и на их музыкальное воспитание как в школе, так и в художественной самодеятельности.

— Охрана голосов в школе, — говорит т. Аспелунд, — поставлена совершенно неудовлетворительно. Когда мы слушали «Сказку о царе Салтане» в исполнении детей, а потом провели специальное исследование, мы установили, что у половины детей голоса больные. Это свидетельствует, что нет достаточного внимания к детским голосам. Дети не поют, а орут. Доступность репертуара для детей сейчас определяется тем, могут ли они вытянуть соответствующую ноту или нет.

Самодеятельность используют богатейшие вокальные ресурсы нашей страны, но и здесь имеются перегибы. Они заключаются прежде всего в скороспелом использовании голосов. На музыкальных олимпиадах люди с хорошими голосами соревнуются в том, чтобы громче прокричать арию. Убедить таких певцов, что это не только не хорошо, а вредно, чрезвычайно трудно. Политика жюри олимпиад должна быть пересмотрена в том смысле, чтобы премировалось не это стремление певца кричать как можно громче, а больше уделялось внимания повышению музыкальной культуры вокалиста, его правильному развитию. Надо сказать, что ни в музыкальной самодеятельности, ни в профессиональной школе сейчас нет достаточного внимания того, что певец — прежде всего музыкант, а не носитель громкого голоса.

Все это выдвигает на первый план **музыкальную сторону воспитания певца.** Если в Москве кое-что делается в этом смысле, то на периферии это делается очень слабо. Тов. Аспелунд посетил в последнее время целый ряд музыкальных техникумов (был в Казани, Днепропетровске и т. д.) и лично убедился, что музыкальное образование певца стоит на очень низком уровне.

Говоря о программах обучения, т. Аспелунд признает, что учебные планы вокалистов действительно перегружены. Это отчасти об'ясняется тем, что окончил как пианист, приходя в консерваторию, имеет за собой долгие годы работы, а вокалист, как правило, поступает в консерваторию без соответствующей музыкальной подготовки. Беда в том, что в этом перегруженном учебном плане **специальным предметам уделяется совершенно недостаточное место.**

Подсчеты показывают, что учащийся-вокалист занимается в год по специальности только 50 часов, а занят он ежедневно с 10 часов утра до 6 час. вечера. Правда, со второго курса имеется оперный класс, а с третьего — камерный, но всего этого мало, и специальный цикл в учебном плане должен быть значительно усилен.

Что касается программы по специальности, то она должна быть пересмотрена в сторону более планового, систематического развития певца и в сторону расширения репертуарного списка, чтобы для педагога был широкий выбор материала. Было бы хорошо, если бы Наркомпрос разработал такой список музыкальной литературы, где произведения были бы расположены по степени трудности и сопровождались методическими характеристиками.

В Московской консерватории нет здоровой производственной атмосферы. В этой области имеется еще колоссальное количество пережитков и ненормальностей и в первую очередь отсутствие должного коллективизма в работе; это сказывается и в отношениях педагогов между собой и особенно болезненно отражается на учащихся.

Говоря о наличных кадрах учащихся Консерватории, т. Аспелунд указывает, что, начиная с прошлого года, уровень требований, пред'являемых к поступающим, чрезвычайно повысился. Поэтому сейчас первый курс сильнее всех остальных. Четвертый и пятый курсы значительно слабее, ибо они были приняты и учились в годы «вакханалии» загибов, имевших место в Консерватории.

Тов. Аспелунд приветствует тот факт, что «Советское искусство» обратило внимание на вокальный участок музыкального фронта.

— У нас огромное количество недостатков, — говорит он, — помощь печати нам нужна. Но, призывая печать к тому, чтобы она критиковала нашу работу, мы должны сказать, что ждем от нее глубокого анализа положения.

Н. СПЕРАНСКИЙ

Профессор Московской консерватории **Н. И. Сперанский** целиком соглашается с т. Аспелундом в отношении отмеченных им болезней вокального фронта. Он высказывает пожелание, чтобы консерватория установила тесную связь с оперными театрами.

— Пусть, — говорит он, — в нашу Консерваторию придут Козловский, Мигай, Славинский. Я согласен, что им некогда консультировать и т. д. Но если бы Козловский ограничился тем, что просто бы спел в классе и ученики услышали бы, как звучит его голос, одно это имело бы большое педагогическое значение, ибо сейчас ученики слушают артистов редко, сидя в зрительном зале, где голос звучит иначе.

Проф. Сперанский предлагает **пропагандировать в стране хоровое пение,** а для этого создать в Ленинграде, Москве и других крупных центрах СССР постоянные показательные хоровые ансамбли. Не плохо было бы для развития музыкальности пропагандировать вокальные ансамбли, трио и мужские квартеты и т. д.

И. КОЗЛОВСКИЙ

Ту же мысль поддерживает и артист Большого театра **И. С. Козловский.**

— В старое время,—говорит он, — хорошие вокалисты были выходцами или из тех семей, где пели, или из певчих церковных хоров, или из семинарий. Я считаю, что нам надо всячески культивировать хоровое пение. Надо приобщить к пению и детей.

Тов. Козловский признает, что сейчас целый ряд крупных мастеров-вокалистов не хотят заниматься подготовкой певцов.

— Надо добиться такого положения, — говорит он, — **чтобы обучение пению лаялось сейчас таким же почетным занятием и доставляло бы такое же удовлетворение, как и само пение.**

В. ГОРОДИНСКИЙ

Директор Филармонии **В. М. Городинский** свою большую речь посвящает болезням вокального фронта. В частности он говорит о чрезвычайном сужении культурных и культурно-музыкальных интересов вокалистов, — положении, которое приводит к тому, что сейчас является едва ли не главным бичом наших вокалистов, — а именно к **чудовищному самодовольству и чванливому высокомерию.**

— Директор автозавода им. Сталина т. Лихачев, — говорит т. Городинский, — не постеснялся прямо сказать, что автомобили мы делаем значительно хуже, чем Форд. А кто из вокалистов решится сказать то же о вокальном искусстве? А между тем, недавно к нам приезжал Вестминстерский хор и побил нашу Государственную академическую капеллу. И побил потому, что наша капелла, несмотря на лучшие голоса, на большой состав и т. д., — поет плохо и некультурно.

Недавно в Москве пела гениальная певица Мариан Андерсон, а наши вокалисты за малыми исключениями не пошли ее слушать. «Можно прожить и с тем, что у нас есть», — такова несложная «философия» самодовольства и самовлюбленности наших вокалистов.

Отдельные товарищи судят о нашей вокальной культуре по Большому театру. Но Большой театр — узкий участок и не представляет всей культуры в целом. Наоборот, последний конкурс исполнителей, когда комиссия должна была премировать людей только потому, что лучших не было, не позволяет провалять хотя бы тени успокоенности по поводу положения на вокальном фронте. Между тем в вокальной среде и в частности, в среде вокалистов-педагогов, до сих пор не обсуждены со всей серьезностью результаты всесоюзного конкурса. Невидимому, это положение мало кого из них беспокоит.

— Как об'яснить такую вещь, — спрашивает т. Городинский, — что из наших образцовых больниц и клиник никто не бежит в подвальные абортарии и из Политехнического института не бегут в алхимиям, а из вокальных классов Консерватории бегут и бегут к знахарям. Достаточно назвать «технолога» Кафанова, у которого в Ленинграде учились постановке голоса молодые певцы и к которому бежали от всеми уважаемых педагогов учащиеся Московской консерватории Илл Робек, у которого также учились студенты консерватории. Таких знахарей и подвальных аборторов от вокального дела гораздо больше, чем мы думаем. А почему они имеют успех? Надо прямо сказать, что это результат **глубочайшей неудовлетворенности нашей вокальной школой,** результат того, что учащиеся не верят своим учителям.

Чтобы покончить с этим злом, надо, чтобы **педагоги подвергли ревизии целый ряд установок наших вокальных школ и серьезно задумались над вопросом, действительно ли все именующие себя профессорами имеют право так именоваться.** В Ленинграде, например, самозванно именовал себя профессором некий Николаи. Но вокальная общественность не разоблачила ни «профессора» Николаи, ни подобных ему людей.

Тов. Городинский считает, что «Советское искусство» поставило **большой вопрос, от которого нельзя отделаться никакими канцелярскими отписками и оговорками.** Разоблачительная работа «Советского искусства» еще не закончена.

— В этой разоблачительной работе, — говорит т. Городинский, — надо указать и на ответственность лиц, которые уморили годы юности у сотен молодых советских людей. Я имею в виду тех лиц, которые никогда вокалистами стать не могут, но которых поверили на все лады, которым внушили несчастную мысль, что они могут стать певцами. Это — фактически обокраденные люди. Надо поставить вопрос, кто отвечает за эту неслыханную гнусность.

Тов. Городинский считает, что вокальная школа может быть выведена из ее теперешнего положения только очень радикальными мерами. Нужно провести **коренной пересмотр всей системы вокально-музыкального воспитания, начиная с низшей школы и широчайших ответвлений самодеятельного искусства и кончая Консерваторией.**

А. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

Проф. **А. Б. Гольденвейзер** согласен с основными высказываниями В. М. Городинского.

— Те товарищи, которые слушали мои прежние выступления, — говорит он, — знают, что я был одним из первых, кто выступал с очень решительной критикой того, что делают вокалисты, и с довольно резкими высказываниями по адресу музыкально-культурного уровня наших вокалистов, как студентов, так и педагогов. От этой резкой критики я не отказываюсь, ибо **на вокальном фронте положение действительно неблагополучно,** и искусство пения находится в упадке.

Тов. Гольденвейзер считает только, что задача огромного общественного значения, взятая на себя «Советским искусством», была скомпрометирована тем, что «статья получила привкус какого-то консерваторского скандала. Статья была не просто о неблагополучии на вокальном фронте, но начала говорить, кто в этом виноват. И тут уже пошли консерваторские сплетни: кого-то уволили, вокальных студентов принято пьедестал человек и т. д. Получилось впечатление скандала. Надо говорить о фронте вокального искусства, но не писать статью, что тот-то и тот-то никуда не годится. Даже если они никуда не годятся, надо с уважением подойти к ним, уважая их сорокалетний стаж».

— Над вопросом, как надо петь, — говорит т. Гольденвейзер, переходя к деловой части своего интересного выступления, — я как старый педагог думал очень много. Есть масса книг об искусстве пения, но там ничего не говорится о музыке и о живом дыхании. А между тем это — все, что определяет живое исполнение. Мы видим, что все наши вокалисты в массе не умеют дышать. Они все орут. Мариан же никогда не орал. Приезжавшая к нам в прошлом году Бандровская рассказывала, что она никогда не занимается в полный голос. **У нас же эта ставка на крик превращается сейчас в общественное бедствие.** В этом отношении Большой театр играет прямо-таки роковую роль в вокальной культуре нашей страны. Хотя, с другой стороны, нельзя сказать, что там, действительно, пельзя не орать: оркестр играет так, что заглушает голос певца; превращение сцены в громоздкую машину приводит к тому, что голос певца теряется и, вероятно, не у одного вокалиста возникала мысль: а не бросить ли все это к чорту и не стать ли у рампы, как Мариан, и запеть... хорошо.

Тов. Гольденвейзер — сторонник того, чтобы **пронизать нашу школу музыкой, и в первую очередь пением.** Это надо делать потому, что в школе сейчас нет настоящего пения: когда дети идут в демонстрации и поют — это какой-то сплошной визгоп. Но не надо форсировать голоса. **В Москве надо иметь образцовый хор.** В Петербурге была раньше императорская капелла; если сейчас там поют плохо, то потому, что дирижер Климов — плохой музыкант.

В Москве Кастальский создал в свое время хоровую академию, где были такие работники, как Чесноков, Данилин и другие, но ее почему-то уничтожили, несмотря на постановление Наркомпроса о передаче академии вместе с ее архивом в Консерваторию. Сейчас приходится вновь поднимать **вопрос о создании в Москве хоровой академии.**

Тов. Гольденвейзер заявляет, что даже **среди педагогов Московской консерватории имеются такие люди, которые вокальным преподаванием не могут заниматься;** однако он не называл эти имена и обещает детально коснуться этой темы в отдельном докладе.

Н. РАЙСКИЙ

Руководитель вокальной студии Московской консерватории проф. **Н. Г. Райский** выступает с большой речью. Он согласен с тем, что на вокальном фронте имеется очень большое неблагополучие, требующее того, чтобы серьезно взяться за давно ожидаемую и **давно назревшую реорганизацию вокального образования.**

— Верно говорил проф. Гольденвейзер, — замечает он, — что люди тратят годы на постановку голоса: ставят голос до техникума, ставят его в техникуме, в вузе, а петь не умеют. Мы знаем случаи, когда студент учится в консерватории 10—11 лет, до последнего момента занимается постановкой голоса, а петь не умеет. И характерно, что больше всего ищут этой «постановки» певцы, которые или голоса не имеют, или имеют голос весьма посредственный.

Нужно прямо сказать, что в этом — **грубая, большая и тяжелая вина как учебных заведений в целом, так и педагогов,** когда они своевременно не ставят вопроса о профессиональной непригодности студентов. Этот вопрос обычно возникает только тогда, когда всем уже ясно, что из студента ничего не выйдет. А между тем и педагог и учебное заведение должны были предугадать это раньше.

Вся беда в том, что дело с **вокальными педагогическими кадрами обстоит весьма и весьма неблагополучно.** В этом виновато и музыкальное руководство Наркомпроса, в этом виновата и консерватория **до сих пор традиция необыкновенного легкомыслия, доведенного иногда до пошлости, в выборе педагогов.** Когда фортепианной кафедре нужно пригласить пианиста, приглашают таких людей, как Нейгауз, Гольденвейзер, Игумнов. Когда же нужен педагог-вокалист, ищут обычно певца, начинающего терять голос, или певца, которому не удалась карьера, и тащут его в профессора.

Правда, история знает педагогов-вокалистов, которые не были певцами. Но они были **музыкантами** и это — самое существенное. Беда не в том, что в вокальных учебных заведениях преподают люди, сами не певшие, а беда в том, что часто учат пению лица, не знающие музыки. Я думаю, что не секрет никакой несправедливости, если скажу, что очень большая часть педагогов-вокалистов, к сожалению, **не знает музыкальной литературы,** и потому наши певцы всегда воспитываются на одном и том же материале, крутовер их необычайно узок, вкус не культивируется, не расширяется, музыкальность остается на низком уровне.

Но есть и еще одна причина, по которой вымуштаются негодные вокалисты. Она сводится к проявлению педагогами **либерализма,** не только гнилого, но и значительно более культурного. Люди не решаются прямо сказать студенту, что он не годен и окончает консерваторию. В последнее время с этим злостным недетским борьба, но она еще не дает полного эффекта, ибо консерватории приходится сталкиваться с влиятельными лицами, со всякими важными или с формулировками: «Человек учится четыре года, дайте ему научиться еще год — пусть кончит»... И студент кончает, получает звание «деятеля музыкального искусства», когда правильнее было бы дать ему грамоту, запрещающую выступать где бы то ни было.

— Сознают ли работники Консерватории крайнюю необходимость преобразования своего участка? — спрашивает т. **Райский** и отвечает: — Да, сознают. Они знают неизмеримо больше дефектов в этой работе, чем знаете вы, и **многие дефекты являются еще более тяжелыми, чем т.** которые отмечены в **«Советском искусстве».**

Практическое предложение т. Райского сводится к тому, чтобы уже сейчас — до начала приемной кампании — во всем музыкальным учебным заведениям было издано распоряжение о том, чтобы при приеме учащихся в этом году **особое внимание обращалось на безусловную профессиональную пригодность студентов;** при этом прием надо поставить под **персональную ответственность руководства консерваторий и техникумов.** Результаты приемной работы всех музыкальных учебных заведений должны быть подвергнуты общественной проверке.

Далее, совершенно необходимо поставить в порядок дня вопрос о **переаттестации педагогов,** как в центре, так и на местах, создать специальные курсы по переподготовке. Педагоги-вокалисты должны проверяться на общественных просмотрах работ их учеников с участием широкой общественности и широкой музыкальной критики.

И главное: количество выпускаемых профнепригодных будет существенно ограничено или совсем прекратится, если будет установлена **персональная ответственность педагогов-вокалистов за выпуск профнепригодных.**

Г. НЕЙГАУЗ

Ректор Московской консерватории профессор **Г. Г. Нейгауз** присоединяется к тому, что сказали тт. Райский и Гольденвейзер. Он считает, что кампанию, поднятую «Советским искусством», **нужно вести не только в отношении вокалистов, но и в отношении других участков музыкального фронта.**

Проф. Нейгауз считает, что положение на вокальном фронте особенно неблагополучно с моральной стороны. Певцы стоят значительно ниже музыкантов-инструментальщиков в отношении этики, — может быть, потому, что они очень легко достигают успеха. Поэтому на этическое воспитание певца надо обратить особенное внимание.

Т. МАИЗЕЛЬ

Парторг Московской консерватории **т. Майзель** считает, что вопрос на совещании поставлен недостаточно остро.

— **У нас в Консерватории обстановка на вокальной кафедре крайне нездоровая,** — говорит он, — и это приходит к тому, что за последний год производственные совещания вокальной кафедры, как правило, не носили характера производственных совещаний, а были посвящены **взаимоотношениям между студентами и педагогами. Отношения эти были ненормальными и больными:** между студентами и педагогами чувствуется какая-то стена.

Культурный уровень студентов-вокалистов крайне низок. Студенты не имеют не только музыкального багажа, но даже и вокального. На занятиях можно услышать пять романсов Чайковского, 10—12 арий и только; все вертится вокруг этого. Правда, у студентов большая производственная практика — в этом году было 512 выступлений на фабриках и заводах, — но никто **эти выступления не контролирует,** и студенты поют не те вещи, которые готовят в классе.

Беда в том, что студенты в **Консерватории рассматриваются не как студенты, а как артисты, пришедшие не учиться, а стать знаменитостью.** Целый ряд педагогов к тому же не имеет высшего образования. Часто бывают случаи, когда педагог видит, что он не может дать студенту того, что ему нужно, но чтобы не терять престижа, он не переводит студента к другому педагогу, а держит его у себя, хотя студенту это и вредно. Часто под давлением студента, чтобы сохранить с ним, «хорошие отношения», педагог дает ему то, что он требует, а не то, что ему надо; то же в отношении отметок и т. д. Вместо того, чтобы использовать свое влияние для морального воспитания студента, педагог иногда восстанавливает его против другого класса и т. д.

Неудивительно, что Консерватория иногда выпускает вокалистов, которые ни разу не пели с оркестром, не знают ни одной оперной партии и в тому же, не умеют самостоятельно работать.

Правда, неудовлетворительно в Консерватории и **положение педагогов.** Материально они поставлены в такие условия, что вынуждены работать в 5—6 местах, а в Консерватории имеют очень большую нагрузку (некоторые имеют до 40 учеников). **Ненормальны и бытовые условия студентов-вокалистов,** которые часто живут по 14 человек в одной комнате, получают нищие стипендии и т. д. Все это — результат того, что **музыкальная инспекция Наркомпроса не занимается Консерваторией.** Был ли когда-нибудь т. Красин на уроке у кого-нибудь из педагогов? Тов. Красин бывает в Консерватории только тогда, когда случаются похороны или юбилеи.

Н. ГОЛОВАНОВ

Заслуженный деятель искусств **Н. С. Голованов** касается причин отставания вокального фронта.

— Этих причин много, — говорит он, — и целый ряд соображений, высказанных здесь, правилен. Но кто-то здесь сказал, что если человек будет слушать пластинки Карузо и других, он будет петь лучше. Я этого не думаю. Большое значение будет иметь запись на носе голоса самих учащихся певцов. Будущей студии Большого театра мы это ставим во главу угла: певец получит возможность слушать себя и сможет понять свои дефекты.

Плохо обстоит дело сейчас с ростом певцов. Если у молодого певца имеется голос, ему достаточно спеть одну-две партии и он уже певец, и его публика любит — платит ему огромные деньги, певец перестает учиться и остается на низком культурном уровне. Возьмите молодого певца Хромченко: его звали в Большой театр, он зарабатывает в концертах сколько угодно и никакого учения ему не нужно. Другое дело — инструментальщики: они работают с молодого возраста и должны непременно повышать свою культуру.

Конечно, бытовые условия играют колоссальную роль и для педагогов и для студентов. **Человек, который поет в холодной комнате, никогда не будет хорошим певцом; если у певца нет инструмента, то сколько бы ему ни преподавали, петь хорошо он не будет. Если имеется молодой вокалист, подающий надежды, его надо беречь, как молодое растение,** но, с другой стороны, надо во-время ставить вопрос о профессиональной годности певца. А то и в Консерватории и в Большом театре по 5-6 лет сидят дяди, вокально бездарные, и на них тратится деньги. Мне кажется, что **в течение года можно определить профессиональную годность каждого певца.** Этого срока вполне достаточно, и никакому мещанинову не может быть места ни в Консерватории, ни в Большом театре; оно стоит государству слишком дорого.

Но бывает и наоборот, что попадается молодое дарование и его начинают гонять, как лошадь, по десятам концертов, — иногда по 3—4 концерта в день. Человек получает славу, перестает работать, а к концу года оказывается профнепригодным — не потому, что у него нет природных данных, а потому, что его перегрузили, и он не может оправиться в течение нескольких лет. Это имеет место и в Консерватории и в Большом театре.

Говорят, что педагоги в Консерватории получают по 2—3 рубля за урок. Но вот имеются клубы, где хорошие-руководители получают по 25—50 руб. за час, и они ничего не делают; у них хор никогда в жизни и петь-то не будет. Почему бы эти самодеятельные средства не перевести в государственное русло и не воспитывать за эти деньги квалифицированных вокалистов.

Беда и в том, что Консерватория и Большой театр ориентируются на самотек. Если обратиться к истории, то увидим, что раньше замечательные голоса «вывозились» из провинции. Консерватории и Большому театру нужно было бы также поступать и сейчас. На наших фабриках и заводах имеется масса хороших голосов, но их никто не знает.

Т. ШЕРМАН

Последним в прениях выступал зав. учебной частью Консерватории т. **Шерман.**

Одну из главных причин низкого качества работы вокальной кафедры Консерватории т. Шерман видит в том, что из 15 педагогов, работающих по этой кафедре, высшее образование имеют только шесть. Это свидетельствует о том, что **уровень требований в отношении вокалистов снижен не только для обучающихся, но и равной мера и для педагогов.**

Если присмотреться, как в Консерватории студенты распределяются по педагогам, можно увидеть, что более половины студентов вокальной кафедры кончают Консерваторию, **не получив ни одного урока у профессора:** с ними занимаются или доценты или аспиранты.

Что касается подбора студентов, то здесь имеет место не только самотек, но и определенный «нажим». Нет ни одного учреждения, которое не писало бы в Консерваторию писем и записок с просьбой, требованиями принять такого-то или такую-то.

Нужно прямо сказать, что педагоги не проявляют в этом вопросе необходимой твердости. Бывает так, что на комиссии педагог заявляет, что этот человек «не годится», но тот же педагог после некоторых разговоров говорит, что у этого человека «есть проблески» и на него может что-нибудь выйти; иногда педагог голосует против приема и тут же пишет экзаменуемому записочку: «Считаю вполне пригодным для приема». Таких фактов бесконечное множество.

Второй дефект в работе Консерватории идет по линии учебно-методической работы. Значительная часть педагогов занимается работой «настройщика», они «настраивают» голосовой аппарат студента, но не проводят с ним художественной работы. Неудивительно, что студенты для этого бегают заниматься к другим педагогам.

В Консерватории имеется превосходный состав педагогов по истории и теории музыки, но надо констатировать, что эти педагоги очень слабы в области методики, в умении построить свой урок.

Указывая на целый ряд других недостатков в постановке преподавания на вокальном отделении Консерватории, т. Шерман заявляет, что дефектов в работе Консерватории педагоги знают гораздо больше, чем о них написано в «Советском искусстве», но **главным дефектом является то, что, зная об этих недостатках, педагоги недостаточно активно боролись и борются за их устранение.**

ЛЕНИНГРАДСКИЙ БАЛЕТ В МОСКВЕ

ПРАВИЛЬНЫЙ ПУТЬ

Гастроли ленинградского балета бесспорно оставили значительный след в художественной жизни Москвы. Мы и раньше знали, что ленинградский балет представляет собой большое явление искусства, что он славен своими прекрасными дарованиями, молодыми танцовщицами и балеринами, необыкновенно слаженным ансамблем, но то, что мы увидели в течение немногих спектаклей, превзошло все ожидания и совершенно по-новому ставит все вопросы дальнейшего развития балетного искусства в нашей стране. В чем коренное отличие ленинградского балета от московского? В чем кроется причина того, что ленинградский балет «провалил» и оказался способным оценить не только критики-профессионалы «балетоманы», но и театральная общественность в целом? Конечно, дело здесь не только в высокой танцовальной технике, которой ленинградская школа вправе гордиться. И московский балет не уступает по мастерству танца ленинградскому; нет, секрет ленинградской школы в ином — **в отказе от обветшавших балетных штампов, от балетной ампуки, в высокой осмысленности зрелища, в сквозном драматическом действии.** Все это делает спектакль ленинградского балета подлинным **театром,** а не случайным, большей частью механическим соединением ряда блестящих хореографических номеров, балирующихся на голой технике, как то большей частью и имеет место в балете Большого театра.

Если бы, однако, достоинства ленинградского балета ограничивались **только новаторством** в области балетной драматургии и актерского исполнения, то этого было бы абсолютно недостаточно. Был бы театр, но не было бы балетного театра. Осмысленность и эмоциональность актерского исполнения, подлинный драматизм находят в ленинградском балете свое выражение не только в пантомиме, **но главным образом и преимущественно в танце.** Высокая виртуозная техника **классического танца** нисколько **не умалена** в своем значении, хотя и поставлена на службу единому осмысленному синтетическому театральному зрелищу, где в тесном контакте работают композитор, дирижер, балетмейстер, художник и драматический режиссер. Именно в этом блестящем органическом **сочетании высокого искусства классического танца с драматической игрой, с искусством театра** и кроется главная причина доступности, понятности ленинградского балета и для неосвященных балетоманов, а тем паче хореографических снобов и эстетов.

Танец, разумеется, является ведущим началом в любом балете, но **не единственным.** В ленинградском балете при всей огромной роли, которую в нем играет танец, остальные части спектакля — музыка, либретто, декорации — также не остаются **пассивными** свидетелями торжества хореографического искусства. Оркестр не просто аккомпанирует, но **играет;** либретист не «увязывает» сколько-нибудь понятными перемычками отдельные номера между собой, а создает **стройную сюжетную драматургическую линию;** художник не просто обставляет и обвешивает сценическую площадку приличествующими случаю задниками, кулисами, падугами и аксессуарами, но **оформляет спектакль, исходя из его общей идеи и образов,** и, наконец, балетные артисты не просто танцуют, **а танцуют в образе.**

Неправильно было бы утверждать, что все эти качества ленинградского балета появились **сразу.** Они есть результат **многолетней** школьной и сценической, педагогической и экспериментальной работы, результат подлинного **критического освоения наследства.** Именно это дало возможность ленинградскому балету вступить на **новый путь** эволюции хореографического искусства, начатый «Пламенем Парижа», продолженный «Бахчисарайским фонтаном» и обновлением старых классических спектаклей «Лебединое озеро» и «Эсмеральда».

Ленинградский театр Оперы и Балета «Бахчисарайский фонтан» Зарема — Иордан

В **любом** из этих спектаклей ленинградского балета мы можем найти подтверждение отмеченных нами особенностей ленинградского театра. Все эти балеты в разной степени отмечены новыми качествами. Но все они несут с собой услугу, отчетливую сюжетику, напряженное и осмысленное действие, эмоциональность исполнения и глубокую, почти симфоническую музыкальность. Когда вы смотрите Иордан («Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан»), Дудинскую («Пламя Парижа»), Леонтьева («Эсмеральда»), Шаврова («Эсмеральда») и, в особенности, Вечеслову («Эсмеральда»), Уланову («Бахчисарайский фонтан») и Дудко («Бахчисарайский фонтан» и «Эсмеральда»), то вы видите в их лице не только отличных мастеров балетного цеха, но **и первоклассных артистов.** Эти актеры, как и вообще вся труппа ленинградского балета, владеют всеми средствами сценической выразительности **и способны передать на языке драмы и танца любые стилевые особенности того или иного спектакля: романтику** «Бахчисарайского фонтана», поэтическую лирику «Лебединого озера» и живописный **реализм** «Пламени Парижа» и «Бахчисарайского фонтана».

Показанные нам спектакли ленинградского балета прежде всего **реалистические спектакли,** но этот реализм достигается не путем об'единения театральных жанров и стилевого разнообразия, а, наоборот, за счет глубокого их обогащения.

Не менее достоин похвалы и ленинградский кордебалет — не только сольные, но и коллективные танцы. Все массовые, групповые сцены и танцы строятся на тех же принципиальных основаниях, что и сольные номера. Вспомним, например, совершенно изумительный татарский военный плиэ из «Бахчисарайского фонтана» (не уступающий, по нашему мнению, лучшему образцу в этой области — половецким пляскам).

Почему добился таких бесспорных успехов ленинградский балет? В силу своего дарования, экспериментаторской смелости, молодости. Но, прежде всего в силу **правильно организованного художественного руководства,** где нет второстепенных участников, а есть **один творческий коллектив.** И Вагапова, и Захаров, и Асафьев, и Мравинский, и драматические режиссеры Радлов и Волков, несмотря на различие их творческих позиций по целому ряду вопросов, в конечном счете стремятся к одной и той же цели — **созданию полноценного художественно доброкачественного во всех своих частях, содержательного балетного спектакля, стоящего вместе с тем на высоком техническом уровне.**

То, что делает сейчас ленинградский балет, — это **единственный** правильный и плодотворный путь к созданию не только советского балета, но и балета **на советскую тематику.** Это единственный путь, который в состоянии дать новые победы и ленинградскому балету и **вывести из творческих затруднений балетное искусство всей Советской страны, сделав его достоянием массового зрителя.**

ОБНОВЛЕННЫЕ СПЕКТАКЛИ

Ленинграду в лице его ГОТОБ принадлежит смелая инициатива в деле реставрации таких крупных хореографических произведений, как «Лебединое озеро» Чайковского и «Эсмеральда» — Перро — Петипа — Пуни. Обе эти перестановки старых балетов сделаны нар. арт. **А. Я. Вагановой,** вложившей в выполнение своей трудной задачи очень много творческого усилия и хореографического мастерства. Надо сразу же отметить, что в этом деле возрождения старых балетов Вагапова имела ряд ценных сотрудников-консультантов: заслуженного деятеля искусств **Б. В. Асафьева,** автора ряда музыковедческих трудов о Чайковском, заслуженного артиста **С. Р. Радлова,** художников **В. В. Дмитриева,** («Лебединое озеро») и **В. М. Ходасевич** («Эсмеральда») и наконец дирижеров **Е. А. Мравинского** (для Чайковского), **Е. А. Дубовского** (для музыки Пуни, шедшей в обработке Глазера).

Нельзя, разумеется, одинаково подходить к реставрации и критическому пересмотру старых балетов. Поэтому иные задачи стояли перед Вагановой и ее сотрудниками в отношении «Лебединого озера» и «Эсмеральды».

«Лебединое озеро» шло до последнего времени на сцене бывшего Мариинского театра в балетмейстерской постановке Маргуса Петипа и Льва Иванова. Шедевром этих двух мастеров были общепризнанные танцы лебедей в первом и третьем действиях и отдельные номера II акта, особенно знаменитое па-де-де. Но весь облик балета, начиная с его декоративной стороны и кончая его режиссурой, давно уже казался анахронизмом. Да и самое либретто выглядело малоценным драматическим сюжетом, по сравнению с изумительной музыкой Чайковского.

От этого понятно, что ревизия «Лебединого озера» должна была начаться прежде всего с отбора того, что надо было сохранить, и с учета того, что надо было заменить.

Прежде всего надо поставить в заслугу ленинградцам, что они сумели найти для «Лебединого озера» правильное историческое «прикрепление». Старое «Лебединое озеро» происходило в каком-то неопределенном «средневековье» и совершенно игнорировало те указания, которые заключались в музыке Чайковского. Ленинградцы удачно перенесли действие в тридцатые годы XIX столетия и превратили принца Зигфрида, в немецкого романтика — молодого графа—читателя средневековых легенд и фантастических рассказов Эрнеста Теодора Амадея Гофмана. Поскольку гофманианство присуще музыкосозерцанию Чайковского, это была правильная социально-бытовая среда для развития сюжета.

Таким образом балет превращался в историю молодого человека тридцатых годов и в этом смысле приобретал устойчивую точку опоры. Но надо прямо сказать, что превосходный замысел не нашел столь же удачного драматургического разрешения и не оказал, и не сделал существенного **улучшения** либретто в отношении его понятности, ясности и стройности. Тем не менее первая картина балета даже при этой бледной сюжетной линии оказалась очень удачным прологом, своего рода первой главой хореографической повести во вкусе немецкого романтизма. Осенний парк, полный поэтической элегии (превосходные декорации Дмитриева), очаровательный вальс, поставленный Вагановой, уничтожение нестеримо фальшивых пейзанских танцев — все это создало вокруг образа нового героя балета молодого графа отличную атмосферу. Но, начиная со второй картины, вы перестаете понимать мотивы, движущие действием, и следите за балетом, как за сменой танцовально-пантомимных кусков, приблизительно монтируя их в некий сюжет, не отличающийся клейкой ясностью, и правильных драматических мотиваций. Поэтому критическая точка зрения начинает смещаться, и вы думаете больше о внешнем стиле спектакля, о характере танца, а не о балете, как музыкально-драматическом произведении. В плане же «спектакля» Вагановой и Дмитриевым добыты очень хорошие результаты. Кроме прекрасного осеннего пейзажа Дмитриев дал очень хорошую композицию озера и его берегов, в котором также есть настоящее проникновение в романтическое чувство природы. И Вагапова сумела, сохранив лебединые композиции Петипа—Иванова, дополнить их рядом отличных подробностей. Так совершенно превосходным хореографическим моментом является дуэт лебедя и графа, построенный, как ловля охотником птицы. Здесь танец абсолютно реален в своем внутреннем содержании и абсолютно строг в применении средств балетной классики. Также отлично сделана «лебединая буря» в конце балета.

Наиболее уязвимым местом является II акт — бал в замке графа. Замысел был хорош: показать бал, как маскарад, придуманный фантазером принцем. Но на деле получился традиционный балетный бал дивертисментного типа, а костюмированные гости никак не выглядели костюмированными гостями, т. е. в них не было ощущения костюма, как костюма маскарадного, а были просто обычные характерные танцовщики и танцовщицы.

Здесь отчасти повинен и Дмитриев, который дал декорации, выпадающие из общего стиля спектакля. В его громадных витражах со сказочными сюжетами, к сожалению, были повторены иллюстрации тех немецких сказок, которые издаются для детей, как книжки с картинками.

Но во всяком случае новое «Лебединое озеро» является серьезной победой, так как, сохранив прежние хореографические ценности и умножив их новыми удачными танцовальными добавлениями, Вагапова и ее сотрудники разрушили невыносимую аляповатость старого спектакля и дали представление, отмеченное большим вкусом и единством романтического настроения, которое на наш взгляд еще более усилится, если театр переработает II акт даже в пределах своего замысла — дать «маскарад» в замке. Нам кажется также, что следовало бы продумать еще раз взаимоотношение графа с теми женскими персонажами, которые окружают его в балете. Быть может следовало бы коварную Одиллию показать уже в I акте и тем подготовить зрителя к ее попытке закладеть сердцем графа на балу. Быть может следовало бы образ девушки-лебедя, который появляется в том же маскараде, сделать чем-то вроде прекрасной незнакомки, что вполне вяжется с романтической традицией сюжета. Вообще нам кажется, что работа над «Лебединым озером» должна продолжаться, и то, что мы увидали в Москве, не следует считать окончательной редакцией новой постановки «Лебединого озера», несмотря на то, что повторяем, многое найдено талантливо, удачно и с хорошим вкусом.

Перестановка «Эсмеральды» принципиально гораздо менее значительна, как творческая задача. Здесь Вагапова и ее сотрудники правильно взяли курс на построение социальной мелодрамы, в духе и манере Виктора Гюго. Они стремились приблизиться к роману во всем его стилистическом единстве, а не только заниматься выкраиванием голого сюжета.

Старая постановка «Эсмеральды» трактовалась при этом, как компромисс Маргуса Петипа на основе прежней редакции Жюля Перро. Очень трудно решить, действительно ли Перро был балетмейстером демократического толка, как его хотят представить ленинградцы. Это проблема специального исследования, и до тех пор, пока это исследование не будет произведено, мы должны брать на веру этот хореографический профиль Перро. Но, разумеется, Маргус Петипа, этот блистательный представитель придворно-феерического зрелища, конечно, был далек от Виктора Гюго.

Но поскольку «Эсмеральда» как балет дошла в его редакции, то и надо было бороться с искажениями Петипа скорее не во имя по многом загадочного Перро, но во имя совершенно отчетливого Виктора Гюго.

Сохранению же подлежали отдельные танцы, сделанные Петипа, и, главным образом, превосходнейшая хореографическая трактовка образа Эсмеральды, особенно па de six II акта (Эсмеральда, Грингуар, четыре цыганки), настоящий образец действенного танца.

Вагапова как раз очень бережно подошла к хореографическому содержанию роли Эсмеральды, и если в чем можно с ней спорить, это в чрезмерной «цыганизации» внешнего облика Эсмеральды и ее сценического поведения, при котором Эсмеральда приобретает черты будущей Кармен и теряет некоторую специфику той Эсмеральды, уличной танцовщицы XV века, которая существует в романе Гюго. Однако в исполнении **Татьяны Вечесловой** Эсмеральда столь хороша в своем сочетании правдивой игры и точности танца, столь убедительна в своей эмоциональной характеристике, так волнует подлинным драматизмом, что можно признать право на существование и такой Эсмеральды и восхищаться этим образом, независимо от принципиальных расхождений.

«Эсмеральда» Клод Фроло — Дудко

Великолепно разрешены отдельные мужские персонажи, чрезвычайно талантливо исполненные ленинградскими актерами. И прежде всего, образ капитана Феба де Шатопера. Это не рыцарь без страха и упрека, а настоящий беспринципный представитель военной аристократии, кутила, гуляка и ловелас, искатель богатых невест и пожиратель сердец. **Шавров** играет его великолепно, и все, начиная с походки развалку и кончая жестом руп и мимики, до конца проникнуто единством социального образа. Также превосходно разрешен образ Клода Фроло (его играет тонко **Дудко**), как изувера и фанатика, как служителя бога, у которого душа тех бесовских химер, которые украшают крышу собора Парижской богоматери.

Мы упомянули сейчас о трех исполнителях «Эсмеральды». Остановимся хотя бы бегло на актерах, игравших и в «Лебедином озере» и в «Эсмеральде», кроме указанных Вечесловой, Дудко и Шаврова. В «Лебедином озере» Вагапова нам показала **Дудинскую** в роли лебедя и **Иордан** в роли Одиллии. Это, по существу, не роли, а танцовальные партии, превосходно исполненные обеими балеринами. Дудинская дала очень строгий рисунок «белой» танцовщицы лебедя, Иордан показала присущую ей земную страстность в роли Одиллии, четко передав в па-де-де кокетство и коварство характера Одиллии. Чабукиани выступал и в «Эсмеральде» и в «Лебедином озере». В «Лебедином озере» он играл молодого графа, в «Эсмеральде» — охотника Актеона, в интермедии о Диане. Мужественное виртуозное дарование Чабукиани, его блестящий виртуозный танец, особенно сильно проявились в Актеоне. Романтик-граф менее в актерском плане Чабукиани, но танцовал он его превосходно и в лебединых и в бальных эпизодах. В «Лебедином озере» мы должны также отметить превосходную работу кордебалета, великолепную четверку первого акта (**Васильева, Ширинина, Лисовская, Соколова 2-я**), испанок **Каминскую** и **Иванову; Анисимову,** одну из исполнительниц мазурки.

В «Эсмеральде» интересный облик поэта Грингуара дает **Леонтьев,** особенно в неуклюжих танцах (комната Эсмеральды) и в трогательном партнерстве трагического па de six, прадника фаер де-лис. В эпизодах отлич хорошо мэр города в исполнении **Сопинникова,** король бродяг **Михайлов 1-й** и Квазимодо **Журавлев,** хотя ему играть в этом сценарии почти нечего. Превосходной партнершей Чабукиани в танце Дианы и Актеона была **Лопухина,** совсем юная солистка, обладающая превосходным чувством танцовальной линии и строгостью классического рисунка.

Мы должны особо отметить работу дирижера **Мравинского** над партитурой «Лебединого озера». Мравинский и замечательный оркестр Большого театра (единственные московские участники ленинградских спектаклей) сумели показать симфоническое и лирическое содержание музыки Чайковского, давши слушателям возможность оценить всю красоту этого вдохновенного создания композитора, относящегося к лучшей поре его творчества. При этом музыка Чайковского ничего не потеряла в своей танцовальной ценности, но окружила спектакль атмосферой настоящего романтического мелоса. Иную ценность представляет партитура Пуни. Ее главная ценность заключается в яркой танцовальности, и эту танцовальность хорошо выделил другой дирижер ГОТОБ **Дубовский,** который музыкально руководит этим балетом.

В «Эсмеральде» художницей была **Ходасевич,** которая прекрасно справилась с рядом костюмов. Особенно ей удались мужские образы, а «портрет» мэра является превосходной иллюстрацией к роману Гюго. Гораздо более спорна трактовка самого собора, в театральной передаче которого не удалось выразить сумрачное настроение, присущее этому необыкновенному зданию средневековой Европы.

Подводя краткие итоги двум ленинградским работам, направленным к реконструкции старых балетных пьес, нужно сказать, что многое намечено и разрешено правильно, многое спорно, но налицо несомненная свежесть полученных результатов, творческое, а не механическое обновление старых сюжетов и чрезвычайно умелое и талантливое сочетание лучших страниц хореографического наследства с новыми танцовальными добавлениями, сделанными искусно и находчиво руководительницей обеих спектаклей народной артисткой республики А. Я. Вагановой.

Н. ВОЛКОВ

РОМЭН РОЛЛАН О „БАХЧИСАРАЙСКОМ ФОНТАНЕ"

Я с огромным восхищением смотрел балет «Бахчисарайский фонтан» и очаровательную Уланову. Этот вечер напомнил мне одно из замечательных представлений русского балета в Париже в 1910 г. — одно из ярких художественных воспоминаний моей жизни.

25 июня 1935 г.

РОМЭН РОЛЛАН

ЛУЧШИЙ БАЛЕТ НАШЕЙ СТРАНЫ

Беседа с нач. Управления театрами республики М. П. Аркадьевым

Приезд ленинградского государственного балета в Москву с показом своих последних работ поставил ряд чрезвычайно серьезных вопросов, связанных с дальнейшим развитием советского балета.

За последние годы в нашей печати все чаще стали раздаваться ноты пессимизма в отношении классического балета. Многие утверждали, что классический балет представляет собой архаизм и его чрезвычайно трудно, почти невозможно перевести на путь создания высокохудожественных реалистических спектаклей. Ленинградский балет, в котором в течение двух последних лет работали засл. арт. **Радлов** и народная артистка **Ваганова** вместе с молодыми балетмейстерами **Захаровым** и **Вайноненом,** опроверг это мнение и показал, что реформа балета заключается в том, чтобы искусство танца было положено в основу создания на сцене выразительного художественного образа. Но образы, созданные на сцене Вечесловой и Улановой, потому ярки и впечатлительны, что они созданы не только и не столько через драматическое действие актера, а главным образом средствами танцовального искусства, доведенными до большой виртуозности и мастерства.

Ленинградский балет за последние годы сумел собрать у себя не только замечательных режиссеров и руководителей, но и привлек такого блестящего музыкального деятеля, как **Асафьев** (Глебов), художников **Ходасевич, Дмитриев** и др.

Это — лучший балетный театр нашей страны, творческий путь которого представляет огромнейший интерес и большое значение для дальнейшего развития искусства балета.

ПРИГЛАШЕНИЕ НА ГАСТРОЛИ В АМЕРИКУ

Посол США в СССР г-н Буллит дал обед в честь Ленинградского государственного академического театра оперы и балета, гастроли которого закончились в Москве 25 июня.

На обеде присутствовали: нарком-инфиндел т. М. Литвинов, народный артист республики В. Немирович-Данченко, артисты ленинградского балета и др.

В своей приветственной речи г-н Буллит выразил свое восхищение мастерством артистов ленинградского балета и пригласил ленинградский ГОТОБ на гастроли в Америку.

НОВОЕ ИСКУССТВО ТАНЦА

26 июня состоялась организованная редакцией «Советское искусство» встреча московских театральных критиков с гастролирующим в Москве ленинградским балетом. На встрече присутствовали из состава балета: артисты **Анисимова, Дудинская, Чекавидзе, Ширинина, Каминская, Петрова, Раупенас, Пономарева, Чабукиани, Томсон, Саркисов, Наумов, Маслов,** балетмейстер **Р. Захаров,** заслуженный деятель искусств **Б. Асафьев** и виднейшие московские театральные критики.

В кратком вступительном слове **т. И. Соллертинский** рассказал об основных творческих установках ленинградского балета.

— Мы пытались все эти последние годы сочетать классическую технику и новаторские тенденции в области танца для создания эмоционально-насыщенного, патетически-монументального спектакля. Мы знали, что это опровергнет тот предрассудок, что классический танец — архаический реликт феодализма. В начале исканий новых форм балетного спектакля некоторые из балетных режиссеров избрали путь вульгарного упрощения, предположив, что реконструкция балета мыслима одними только средствами акробатики и физкультуры. Эта ошибочная установка была практически разоблачена на примерах неудачных спектаклей «Золотой век» и «Болт» Шостаковича.

Ленинградский балет внимательно сохраняет великолепное наследство, оставленное ему великими мастерами старой хореографии, и для создания современного советского балета мы многое можем почерпнуть в мастерстве Перро, Петипа, Фокина и др. Но систему их приемов мы не можем воспринимать целиком, как застывшую догму.

Метод реконструкции классических балетных спектаклей, блестяще примененный народной артисткой республики А. Вагановой, автором новых постановок «Лебединое озеро» и «Эсмеральда», сводится в основном к замене наиболее обветшалых элементов спектакля — неудачного художественного оформления иероглифического жеста и др.—элементами более реалистическими и эмоционально насыщенными. Но техническая основа классического танца сохраняется. При этом нам порою приходится восстанавливать и первоначальный замысел постановщика, искаженный царской цензурой и последующими наслоениями. Так позднейшие режиссерские изменения совершенно исказили первоначальный замысел Перро, сумевшего создать из «Эсмеральды» спектакль, доносящий до зрительного зала демократические тенденции Гюго.

Мы стремимся также к ликвидации разрыва между танцем и пантомимой и сценические образы строим танцовальными средствами.

Тов. Соллертинский указал на большую педагогически-воспитательную работу, проделанную ленинградским балетом и его школой, выдвинувшим целый ряд прекрасных молодых солистов, как Вечеслова, Уланова, Дудинская, Сергеев, Шавров и др., за активную связь между театром и своей балетной школой; на смелую репертуарную политику театра, которая не боится риска и экспериментов. Сейчас балет — на пути к созданию большого советского спектакля.

В прениях определились две резко полемических точки зрения. Тов. **И. Бачелис** и некоторые другие устанавливали положение, что московский балетный театр, имеющий для своего творческого и художественного роста еще больше предпосылок, чем ленинградский, значительно отстал в настоящее время. В чем причина этого отставания?

Группа участников совещания о путях ленинградского балета, созванного «Советским искусством»

Совсем не в отсутствии тех принципиальных установок, которые у него одинаковы с ленинградским балетом. Дело в том, что московскому театру недостает творческой смелости и экспериментаторского мужества. С этой точки зрения показательна судьба таких двух крупных явлений советского балетного театра, как «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан». «Пламя Парижа» было раньше предложено Московскому Большому театру, но последний решился его поставить только после того, как Ленинградский ГОТОБ «рискнул» и добился в постановке этого балета блестящих результатов. Очень много говорят о принципиальной строгости и требовательности руководства ГАБТ, который, мол, поэтому не сразу решился принять к постановке недостаточно «апробированные» произведения. Но в результате этой чрезмерной осторожности или боязливости отвергнуты балеты Асафьева—Волкова и включены в репертуар «Три толстяка» Оранского.

Другая точка зрения защищалась **А. М. Эфросом,** который начал с указания, что не существует никакой принципиальной разницы между практикой ленинградского и московского балетов. И в хороших спектаклях ленинградского балета имеется очень много недоделок, в особенности по линии массовых сцен и групповых танцев с участием кордебалета. Много неустроты и отсутствует цельность в оформлении художника Хосасевич «Эсмеральды». Но зато Ленинградский ГОТОБ последние годы воспитал в своей балетной школе много прекрасных дарований, которые, выступая сейчас в его постановках, в главных партиях, создают тот блеск и обаяние, которые на нас произвели сильное впечатление. Поэтому образцовая постановка школы обеспечит дальнейший рост и московского балета.

Засл. арт. **Викторина Кригер** говорит о невнимании к искусству танца советской печати, которая очень редко писала о балетных постановках и совершенно не следила за ростом молодых кадров.

Директор ГАБТ **В. И. Мутных** со всею резкостью отмежевался от существовавшей до сих пор в Московском Большом театре практики пополнения балетных кадров.

— Воспитание новых творческих сил было подменено оппортунистической практикой переманивания «звезд» из театров других городов. Театр шел по пути наименьшего сопротивления. Это вредно сказывалось и на репертуарной политике московского балета. За постановку «Бахчисарайского фонтана» московский балет никак не решался браться до «проверки» балета в Ленинграде.

В. И. Мутных выразил уверенность, что гастроли ленинградского ГОТОБ помогут московскому балету преодолеть рутину и косность художественного мышления.

Московский Большой театр смело станет на путь борьбы за содержательный и подлинно современный балет.

Засл. деятель искусств **Е. Браудо,** вспоминая о годах своего преподавания в ленинградской балетной школе, указывает на большую дисциплину и организованность учебного процесса в этой школе.

Постановщик «Бахчисарайского фонтана» балетмейстер **Р. Захаров** говорит о большом значении прихода в балетный театр режиссеров из драмы, в частности С. Радлова.

Н. Д. Волков говорил о необходимости дружественной атмосферы и внимания художественной общественности вокруг московского балета.

— Все то хорошее, что здесь говорилось о ленинградском балете, фактически относится к балету вообще, и мы должны сейчас понять, как много может дать в нашей современности этот род театрального искусства.

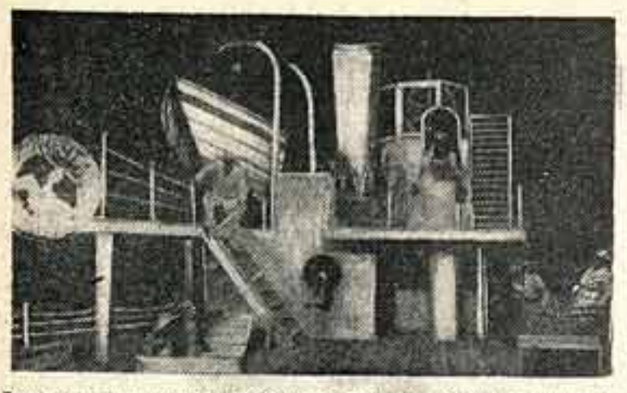
Тов. **В. Голубов** резко выступил против попыток поставить крест на целом периоде существования ленинградского балетного театра уже в советские годы.

— Тенденция начать историю ленинградского балета с «Пламени Парижа» является в высшей степени необоснованной. Она ведет к забвению целого ряда мастеров и постановок, вошедших в фонд несомненных достижений ленинградского балета. Почему здесь ничего не говорилось о заслугах таких мастеров ленинградского балета, как засл. арт. республики Лилиом, Мунгалова, Гусев и др., почему не отмечались экспериментальные, но многом ошибочные, но давшие и ряд интересейших результатов работы Федора Лопухова.

Столь же резко т. Голубов обрушился на попытки обесценить чисто танцовальное искусство в балете, подчас превращаемое в сплошную пантомиму.

В заключение тов. **О. Литовский** указал, что одной из крупнейших заслуг ленинградского балета явилось то, что он превратил балет из искусства «избранных», понятного ограниченному кругу «балетоманов», в искусство, понятное и близкое широким кругам трудящихся.

Прения поставили ряд совершенно конкретных принципиальных вопросов в области советского балета. В следующем номере «Советского искусства» редакция вернется к более развернутому обсуждению затронутых вопросов. Будет помещен и ряд «непроизнесенных речей» московских критиков и работников ленинградского балета, которые на «встрече» высказаться не успели.



Ленинградский Государственный театр-студия п/р С. Радлова, приезжающий на гастроли в Москву. Сцена второго акта из пьесы М. Берестинского «Тревожный рейс»

ТЕАТР-СТУДИЯ С. РАДЛОВА В МОСКВЕ

1 июля в Саду культуры и отдыха им. Баумана начинаются **гастроли Ленинградского государственного театра-студии п/р Сергея Радлова.**

Радловцы покажут в Москве почти весь свой репертуар.

Кроме пяти спектаклей, известных Москве по прошлогодним гастролям театра, радловцы покажут **«Отелло»** в переводе **А. Радловой** и в постановке **С. Радлова** (режиссер **М. Сизова**, художник **В. Басов**) и свою последнюю работу **«Тревожный рейс»** **М. Берестинского**, в постановке **Ф. Бондаренко**, под наблюдением **С. Радлова** (ассистент **С. Хаттори**, режиссеры-лаборанты **М. Сендик** и **Жуков**, художник **Б. Малиновский**, балетмейстер **Б. Захаров**, композитор **Пейсин**).

Гастроли в Бауманском саду культуры и отдыха продлятся до 15 июля, а с 16 по 30 июля театр будет гастролировать на Сокольническом кругу. После гастролей в Москве театр на 12 спектаклей выезжает в Свердловск, а затем в полном составе на 30 спектаклей на золотые прииски Урала («Красный Урал», Иовинский в Березовский).

КОНКУРС СКРИПАЧЕЙ им. ЭЖЕНА ИЗАИЕ

В ознаменование памяти знаменитого бельгийского скрипача Эжена Изайе в Брюсселе (Бельгия) создан постоянный комитет по организации международного конкурса скрипачей имени этого крупнейшего представителя скрипичного мастерства конца XIX начала XX века.

Конкурс организуется, согласно недавно опубликованному положению о нем, каждые пять лет, начиная с весны 1937 г., и происходит в Брюсселе. К участию в этом конкурсе допускаются подданные всех стран в возрасте не старше 30 лет.

Конкурирующие должны иметь законченное музыкальное образование или обладать достаточно большим концертным стажем (что, как явствует из положения о конкурсе, определяется наличием у конкурирующего достаточного количества опубликованных в прессе о нем рецензий). Жюри состоит (не считая председателя, являющегося одновременно и председателем постоянного конкурсного комитета) из 9 виднейших представителей музыкальной общественности различных стран. Количество премий, их характер и размер устанавливаются за шесть месяцев до начала очередного конкурса.

Обращает на себя внимание программа конкурса, достаточно обширная и в известной своей части мало благодарная для конкурирующих (здесь особенно надо подчеркнуть наличие, как обязательных конкурсных вещей, таких мало интересных в музыкальном отношении произведений, как сочинения самого Э. Изайе). Каждый конкурирующий должен исполнить:

1. **Одну из сонат (для скрипки соло) сочинения Э. Изайе.**
2. **Одну из сонат («партит» — для скрипки соло) Иоганн Себастьяна Баха.**
3. **Один из скрипичных концертов Шпора, Виотти, Крейцера, Родэ, Вьетана и Венявского** (отбор концерта из этой группы будет произведен конкурсным комитетом за три месяца до начала конкурса).
4. **Концерт для скрипки с оркестром или равноценное произведение (большой формы), причем точное название произведения этого вида конкурирующий обязан дать не позднее, чем за месяц до конкурса.**
5. **Шесть малых произведений с аккомпаниментом рояля (по выбору конкурирующего) при непременном условии, что одно из этих произведений должно быть сочинением Эжена Изайе.**

Г. К.

НОВАЯ ПЬЕСА Ф. ВОЛЬФА

Фридрих Вольф приступил к работе над новой большой пьесой. Тема ее — армия немецких оккупантов на Украине.

1918 год. Немцы занимают Украину. Идет ожесточенная борьба между большевиками и немецкими войсками. В процессе этой борьбы начинается разложение германской армии. Огромной остроты достигает задуманная драматургом коллизия, когда на Украине сталкиваются немецкие кайзеровские части с полками красных добровольцев и немецких военнопленных, подошедших из Сибири и Туркестана. Фридрих Вольф здесь вскрывает роль и участие германских колонистов в революционной борьбе на Украине, формирование белых меньшевистских отрядов. Пьеса заканчивается ноябрьскими днями — германской революцией 1918 года, походом наших революционных интернациональных отрядов (Шорса, Дыбенко) и соединением наших частей с германскими отрядами на Украине.

Вся пьеса полна интереснейшим произведением, впервые на мировой сцене показывающим германскую армию, ее быт, ее нравы. Сам Вольф является старым германским солдатом. Он был призван в германскую армию в 1907 г., служил в кайзеровских гренадерах, участвовал в империалистической войне в качестве фронтового врача, был тяжело ранен.

Главная реляция «Истории гражданской войны» предоставила Фридриху Вольфу для работы историко-революционные архивы. Ряд немецких товарищей, бывших военнопленных в Сибири и на Украине, передал Вольфу свои воспоминания о днях гражданской войны на Украине.

Новая пьеса Фридриха Вольфа будет закончена в начале 1936 г. Пьесу переведет Вс. Вишневский.

ТРИБУНА МАСТЕРА

ПРАВО НА ЭСТРАДУ

Когда 12 лет назад мы основали наш квартет им. Бетховена, мы поставили перед собой большую культурно-художественную задачу — пропаганды квартетной музыки, главным образом, современных композиторов — советских и западноевропейских. Наш квартет родился во время господства на нашем музыкальном фронте ошибочных установок прокламатной «Ассоциации современной музыки», и, естественно, что эти установки наложили свой отпечаток и на нашу концертную практику. Но мы во-время, еще до роспуска АСМ, начали решительно перестраивать свой репертуар, включив в наши программы классиков. Наши программные установки подверглись коренному изменению. Если до 1926 г. мы знакомили московскую музыкальную аудиторию с новейшими произведениями Хиндемита, Прокофьева, Кшенеки, Онегтера, то в 1927 г. мы включили в нашу программу уже весь цикл квартетов Бетховена, впоследствии мы добавили квартеты Шумана, Шуберта, Мендельсона, Бородина, Глинки, Чайковского, Бородина. Мы, однако, далеки от односторонности и не собираемся замыкаться в рамках классики. Мы много внимания уделяем и лучшим квартетным произведениям советских композиторов. Так, мы исполняли в прошлом сезоне второй квартет Шебалина, новый квартет Московского, квартет Прокофьева, сейчас ждем окончания работы композитора Шостаковича над новым квартетом, новый квартет пишет для нас также Кабалевский.

Квартет отнюдь не является случайным соединением четырех солистов, это есть органически спаянный исполнительский коллектив, требующий значительной тренировки, постоянной работы над собой. А между тем мы сейчас существуем в таких условиях, когда на нас смотрят, как на группу «сотрудничающих кустарей», но отнюдь не как на художественный ансамбль. До 1930 г. мы существовали в системе Наркомпроса, сначала Главнауки, а затем Главискусства. После этого мы пришли по Главискусству были переданы в ведение Госфила. Но Госфил отнюдь не склонен был оказывать нам какую бы то ни было существенную помощь. Руководители Госфила были с нами неизменно очень любезны, не скупились на комплименты, но все свои обязательства по отношению к квартету сводили к организации восьми концертов в Малом зале Консерватории в течение сезона. Правда, и это больше, чем имеют другие квартетные ансамбли, но это совершенно недостаточно для того, чтобы дать возможность участникам квартета работать над собой. Восемь концертов в течение музыкального сезона — это количество, достаточное только для того, чтобы напоминать миру о своем существовании и только. Если при этом вспомнить, что для исполнения одного «цикл-мольного» бетховенского квартета нам потребовалось не меньше ста репетиций, то станет ясным, что квартет является художественным ансамблем, который без обеспечения нормальных условий производственной работы существовать не может.

Каковы же условия нашей работы сейчас? В этом сезоне мы дали по Москве всего 20 концертов, т. е. сверх организованных Мосфилом в Малом зале Консерватории — еще 12 случайных концертов в различных клубных аудиториях. Это исчерпывает примерно только одну треть нашей «производственной мощности», ибо мы, при соответственно благоприятных условиях, могли бы дать до 90 концертов в сезон на концертных и клубных площадках. Мосфил до сих пор решительно ничего не делает для расширения нашей аудитории. Мы из года в год играем в Малом зале, главным образом, перед обычной аудиторией камерных концертов. На Большой зал Консерватории, на площадки различных больших «оборных концертов», устраиваемых Мосфилом, нам не предоставляются, так же как не пускают нас и в рабочие аудитории московских клубов. Создается такое положение — каждый из работников квартета им. Бетховена в отдельности великолепно знаком в качестве солиста рабочей аудитории Москвы, но в качестве коллектива нам чрезвычайно редко приходится перед этой рабочей аудиторией выступать. Почему? Является ли это показателем отрицательного отношения рабочей аудитории к квартетам вообще? Отнюдь нет. Наши выезды на периферию, во время которых мы посещали крупнейшие индустриальные центры Урала, Украины, говорят, наоборот, о большой популярности многих квартетных произведений как классиков, так и современных композиторов в массовой рабочей аудитории. Ряд произведений нам приходилось исполнять не по собственной инициативе, а по заявкам рабочей аудитории. Нет, тут дело отнюдь не в каком-то специфическом отношении нашей массовой аудитории к квартетным ансамблям, а в неумении или в нежелании Мосфила открыть широкий доступ рабочему слушателю в концерты квартета им. Бетховена, в квартету им. Бетховена — в рабочие клубы.

Мосфил является нашим «хозяином» в значительной степени только номинально. Мы не только не получаем от него дотации или месячного содержания, но даже часто организационные функции при устройстве наших концертов ложатся целиком на наши плечи — переговоры с выступающими у нас солистами, даже корректура афиш и т. д.

Еще одно обстоятельство сильно мешает расширению нашей концертной работы. Это «конкуренция» между Мосфилом и Радиоцентром. Радиоцентр, например, предлагает нам — коллективу, находящемуся формально в системе Мосфил, — заключить договор на турне по СССР (в радиостудиях), но ставит непременным условием, чтобы мы порвали наши отношения с Мосфилом. Ясно, что мы на это не имеем юридического права. Если Радиоцентр заинтересован во включении наших программ в свою сетку передач, то это очень просто сделать, транслируя наши концерты и из Малого зала Консерватории и по других аудиторий, в которых мы выступаем, и занимая нас в своих студийных или открытых передачах. Но тут очевидно интересы обслуживания слушателя отступают на задний план перед какими-то иного свойства интересами.

До сих пор мы не имеем такого администратора-директора, который выполнил бы все организационно-финансовые и всякие другие административные функции, связанные с работой квартета. Не разрешен вопрос о нормальном снабжении нас новинками европейской квартетной литературы. Отсутствие разработанного плана работы квартета мешает и нашим нормальным выездам за пределы Москвы для обслуживания рабочих аудиторий других центров страны. Но самое главное — это то, что работники квартета вынуждены настолько перегружать себя добавочной концертной и педагогической работой, что у них остается очень мало возможностей для усиленной работы как квартета. Это обстоятельство является исключительно результатом ненормальных организационных условий, в которых мы находимся, ибо с разработкой нормального плана концертных выступлений квартета, рассчитанного на максимальное количество наших концертов, сам собою будет разрешен вопрос и материального обеспечения каждого из нас.

Д. ЦЫГАНОВ
В. БОРИСОВСКИЙ

Выставка «Скульптура в дереве». В. А. Затаги «Оранг-утанг» (тополь)

хроника искусств

★ Управление театрами Наркомпроса РСФСР организует сегодня в фойе Клуба мастеров искусств **обсуждение итогов гастролей в Москве Башкирского государственного академического театра и новосибирского театра «Красный факел».**

★ При секции эстрады ЦК Рабис организована **Комиссия по улучшению быта эстрады — КУБЭС.** Председателем комиссии избран **Н. Смирнов-Сокольский**, его заместителями — **Г. Амурский** и **Н. Могилевский**, ответственным секретарем **А. Громов.** КУБЭС организует концерт-бюро для устройства эстрадных концертов с идеологическими программами в Москве и на периферии, по сниженной расценке за счет уменьшения процента накладки в пользу хозрасчетов. Директором Концертбюро назначен **Г. Амурский**, зав. худ. частью **М. Гарлиен** и зав. оперативной частью **Шершевский.**

★ Будущий сезон **Малый театр** открывает новой постановкой «На всякого мудреца довольно простоты» (режиссер **П. Садовский**, художник **В. Меньшутин**). Затем пойдут «Смерть Тарелкина» в постановке **А. Д. Дикого** и оформлении **А. Тышлера.** «Концерт» **А. Файко** в постановке **Л. Волкова** и «Отелло» (постановка **С. Э. Радлова** в оформлении **В. Басова**).

★ Художник **Франц Мазереель** перед отъездом из СССР, подписал с Изогизом договор, по которому он обязался написать картину **«И жизнь хороша и жить хорошо».** Картина будет написана к концу лета на основе впечатлений, полученных художником во время поездки его по СССР, и будет издана в Изогизе массовым тиражом.

★ «Всекохудожник» и Наркомпрос приступили к подготовке выставки живописи, графики и скульптуры — **«Водный транспорт Советского союза».** Выставка откроется в Москве к дня 20-летия Октябрьской революции. Для сбора материалов в ближайшие дни отправятся в творческие командировки на речные и морские бассейны СССР 35 художников и скульпторов.

★ Вчера в Гос. музее изобразительных искусств открылась выставка скульпторов: **Зеленского, Кепинова, Лебедевой, Мухиной, Слонима, Фаворского, Фрих-Хара, Чайкова.**

★ С 1 июля в **Эстрадном театре парка ЦДКА** обновляется программа первого отделения, в котором кроме **П. Курзинера** будут выступать **Коизен** и **Стесин** (музыкальный сатирикон-дуэт), пласт-акробаты **2 Кастелико, Панина** (романсы) и **Арсеньева** и **Александров** (балет). Во втором отделении остается оперетта «Свадьба в Севилье».

В. Л. КЛАРОВ

Умер заслуженный артист республики — артист Камерного театра **В. Л. Кларов.** Неожиданно для всех и больше всего для своего театра скончался этот неутомимо веселый, многообразный, энергичный, полный юмора и живых сил актер.

В Камерном театре В. Л. Кларов проявил себя еще не во всю ширь своих возможностей. Он все еще ждал своих ролей, где исчерпывающе можно было бы ему проявить себя со сцены. Но и в том, что он здесь создал, в образах Сиплого («Оптимистическая трагедия»), фабриканта («Невинные солдаты»), Перидулла («Укрощение мистера Робинзона»), Калабалос («День и ночь»), выявлен мастер, умеющий играть остро, сочно, смело, заразительно — и в советской трагедии, и в советской комедии, и в классической оперетте.

Кларов мечтал о синтетическом театре и стремился к всеусторонне синтетическому актеру. До Камерного театра — и в Москве и на периферии — Кларов неизменно изменял драме для оперетты и оперетте для драмы.

От Житомира и до Астрахани, от Полтавы и до Кизыла, от Батума и до Томска, — с 1908 г. идет путь, утрудняется сценический опыт В. Л. Кларова.

В. Л. Кларов умер в расцвете своих творческих сил. Советский театр потерял в его лице крупного мастера.

С. МАРГОЛИН

НОВЫЙ СТИЛЬ ОФОРМЛЕНИЯ
НА СОВЕЩАНИИ В «АКАДЕМИИ»

В первые годы деятельности издательства «Академия» стилистическая линия в оформлении его изданий диктовалась небольшой группой ленинградских графиков-эстетов. Ленинградцы привнесли в оформление изданий «Академии» элементы дурной стилизации и ретроспективизма. Грубая подделка «под эпоху», лживая интерпретация содержания, украшательские тенденции, ставка на внешний комментарий успех и до сих пор часто определяют политику художественного оформления изданий «Академии».

Так рождаются книги-уроды. Вот «Жизнь протопопа Аввакума», церковно-славянская лубочная иконопись; вот книги народников, обложенные в золотые переплеты в стиле «модерн».

Все эти явления следует считать особенно безотрадными, если принять во внимание, что сейчас издательство выпускает вместо 30—40 изданий — 100—110 книг в год. 60 проц. всей книжной продукции издательства занимает сейчас классическая литература.

Нельзя сказать, чтобы все эти вопросы мало интересовали руководство «Академии». Издательство за последнее время увеличило количество художников-иллюстраторов до 50 человек. Наряду с выдающимися мастерами советской графики к работе привлекаются наиболее талантливые молодые художники. Имеются и достижения, намечающие переход к реалистическому принципу оформления. Здесь прежде всего необходимо отметить худ. **Самохвалова** с его иллюстрациями к Салтыкову-Щедрину, худ. **Герасимова**, иллюстрировавшего книгу Некрасова, художников **Конашевича** и **Лебедева**, отлично справившихся с иллюстрированием детских книг.

Эти скромные успехи указывают путь, по которому должна итти «Академия». Редакционный коллектив, участвующий в создании книги, должен много и упорно работать с художником, вникая в отдельные детали его творчества. Нужно чаще обращать внимание художников-иллюстраторов на необходимость ознакомления с фактическим материалом, подлежащим иллюстрированию.

В связи с выпуском классической литературы пора серьезно заняться и вопросами типизации изданий «Академии». Это, конечно, не значит, что надо отказаться от индивидуального оформления книги. Наоборот — индивидуализация оформления нужна, но она должна укладываться в пределы установленного типа издания.

Остро стоит перед издательством проблема переплета. Сионойный культурный линейно-орнаментальный переплет должен сейчас вытеснить дубан переплетов и суперобложек.

Подтянутость и строгость, эстетическая сдержанность — таким должен быть стиль «Академии». Таково мнение художников, писателей, литературоведов и книжных работников, созванных издательством «Академия» для обсуждения вопросов художественного оформления.

П. М. П. Сокольников, заведующий иллюстративной частью издательства, в заключительном слове по мог не согласиться с этими безусловно верными положениями.

Я. Ш.

ГАНС ЭИСЛЕР В МОСКВЕ

Ганс Эйслер приехал в Москву после трех с половиной лет пребывания в Европе и Америке. Москва очаровала мастера своим новым обликом, пестрой и бодрой толпой, простором своих прекрасных улиц и, конечно, своим замечательным метрополитеном. Мы встретили Эйслера непосредственно после его приезда в столицу, и он с первых же слов говорит о своих московских впечатлениях, принципиально отличных от того, что он видел в капиталистических странах.

О своих работах за границей Ганс Эйслер рассказывает:

— В Лондоне я участвовал в создании фильма «Абдул Гамид проклятый» («Падение одной диктатуры»). В основу фильма, сделанного исключительно силами политических эмигрантов из фашистской Германии (режиссер — Груне, исполнитель главной роли — Фриц Кортнер, композитор Эйслер) положен материал турецкой революции 1908 г., но одновременно фильм включает в ряд эпизодов уже наших дней, как сожжение книг на костре, провокационный поджог общественного здания, казнь революционеров, подпольная работа компартии и т. д.

В Лондоне же впервые была исполнена оркестром Лондонской филармонии, под управлением знаменитого европейского дирижера Ансерме моя последняя симфония. Мною сочинена также музыка и к пьесе немецкого революционного писателя Эрнеста Толлера «Огонь из топок», впервые поставленной в Лондоне. С писателем Бертом Брехтом я написал ряд новых «песен борьбы», одна из которых — «Песня единого фронта», — как я потом убедился, стала наиболее любимой песней американского пролетариата.

Из Лондона мой путь лежал в Северную Америку. Целью моей поездки за океан была творческая активная поддержка антифашистской федерации США. Я проделал для этого огромный путь от Нью-Йорка до Голливуда, провел в различных пунктах на этом пути до 60 докладов и концертов. Если судить по посещаемости этих выступлений, по тем значительным доходам, которые они дали антифашистской федерации, необходимо сделать вывод о большой и активной солидарности самых разнообразных слоев американского населения с угнетенным рабочим фашистской Германии. Сильна симпатия и к Советскому союзу; человек, непосредственно видевший Советскую страну, является в Америке предметом самого большого внимания и самых настойчивых просьб подробно рассказать о жизни в стране строящегося социализма.

Наиболее драматическим моментом поездки явилось мое посещение печально томящегося в американской тюрьме в течение вот уже восемнадцати лет революционера Тома Муни. Мне было разрешено десятиминутное свидание, и, конечно, в пределах этого краткого срока было трудно рассказать узнику капитала о том, что его больше всего интересует, — о новой жизни, создаваемой пролетариатом на одной шестой части земного шара. Первый вопрос Муни касался судьбы Тельмана, а затем, когда до конца свидания оставалось каких-нибудь две-три минуты, он просил меня передать свои впечатления о первомайском торжестве в Москве. Я мог нарисовать лишь небольшую картину этого грандиозного зрелища.

Отрадно отметить наблюдающуюся среди передовых музыкантов Америки явную тенденцию к единению с рабочим движением, в котором они справедливо усматривают живительный источник, способный обновить и освежить их творчество. Весьма разительно об этом говорит ряд примеров. Именитый Аарон Копланд сочинил песню «Первое мая», проф. Генри Коэль принимает активное участие в передовых политических выступлениях. Известный дирижер Стоковский в программу одного из своих концертов среди прочих пешей включил «Интернационал».

Среди пролетарских композиторов Америки можно отметить великолепные музыкальные дарования. Особо нужно говорить о молодом и, я могу смело утверждать, гениальном композиторе и дирижере Якобе Шефере, по профессии, который добился необычайных высот мастерства. Шефер организовал из еврейских рабочих большое количество хоров в разных городах Америки. С хором, непосредственно им управляемым, Шефер намерен посетить Советский союз. Как композитор Шефер добился весьма значительных достижений в области оратории для хора и оркестра. Мы, пролетарские музыканты, должны признать его крупнейшим мастером в наших рядах.

От моей поездки по Америке я привезен радости еще и потому, что я там вырос и творчески и политически. С осени я приглашен в качестве профессора музыки в «Новую школу социальных наук» в Нью-Йорке. Я с радостью принял этот пост, который даст мне возможность воспитать новые кадры революционных композиторов.

Из Нью-Йорка я отправился в Страсбург на международную олимпиаду рабочего музыкального движения. По поручению Международного об'единения революционного театра я выступил на олимпиаде с докладом и председательствовал в жюри.

Ганс Эйслер

Олимпиада привлекла участников из различных европейских стран, сыграла огромную роль как в смысле укрепления единого фронта всех рабочих музыкантов этих стран, так и в смысле завоевания симпатии к единому фронту со стороны социал-демократических музыкальных союзов и беспартийных музыкантов. Не менее важную роль сыграла олимпиада и в деле об'единения передовой музыкальной интеллигенции с рабочими-музыкантами. В этом смысле наиболее яркой иллюстрацией явился один из замечательных эпизодов олимпиады — исполнение песни «Освободите Тельмана!». Трудно себе представить весь политический и художественный смысл такого события, когда старейший французский композитор профессор значительнейшей во Франции музыкальной школы «Scola cantorum» Кеклен специально написал для олимпиады рабочей музыки произведение, посвященное Тельману!

Второй аналогичный, сенсацией явилось выступление на олимпиаде профессора Аллы Буш из королевской музыкальной академии в Лондоне. Он приехал в Страсбург с хором в составе шестидесяти человек. Выступление этого хора, состоящего из членов «Рабочей партии», равно как и хора из членов «Союза революционных мастеров искусств Франции», исполнившего «Освободите Тельмана!», вызвало неописуемый энтузиазм. Первый приз олимпиады поделен между этими двумя хорами.

Олимпиаду нужно признать историческим этапом, событием, делающим эпоху в истории международного музыкального рабочего движения.

Не менее композиторной демонстрацией крепнущих сил международной рабочей солидарности явились музыкальные торжества в Рейхенберге, в которых я также принял активное участие. Рейхенберг — небольшой городок в северной Чехословакии, расположенный неподалеку от германской границы. Музыкальные торжества в Рейхенберге доказали, какую огромную роль рабочее музыкальное движение способно сыграть в деле единения чехословацких рабочих с немецкими рабочими в Чехословакии, с чехословацкой передовой творческой интеллигенцией.

Специальный поезд, прибывший в Рейхенберг из Праги 400 рабочих, был встречен буквально с трубачом. Торжества нашли грандиозный отклик среди рабочей общественности страны и носили интернациональный характер. В своем докладе я особенно подчеркивал необходимость упорной, уничтожающей борьбы с пошлой буржуазной развлекательной музыкой.

В свете этих моих впечатлений особенно безотрадным предстает перед нами положение музыки в фашистской Германии, где все рабочие музыкальные союзы распущены, в том числе и мощный «Германский рабочий певческий союз». Но не только против пролетариата направлен варварский германского фашизма. Проделала поистине «виртуозная» работа, сумевшая в два с половиной года свести на-нет столь высокую немецкую музыкальную культуру. Ранее недостаточно красноречиво говорит об этом случай с Рихардом Штраусом. Штраус записал еще до прихода Гитлера к власти оперу «Молчаливая женщина», избрав тонкий либретто писателя Стефана Цвейга. Только сейчас, через два с половиной года, фашисты в угодливо «честной» службы Штрауса режиму допустили постановку его оперы в Дрездене.

Весьма отрадно при этих обстоятельствах констатировать, что в других важнейших странах Европы, как и в Америке, передовые музыканты безусловно симпатизируют советским идеям, и это находит ощутительное выражение как в тематике их произведений, так и в стиле этих произведений. И, что важнее всего, на наши идеи стоит подрастающая молодежь, все больше проникающаяся сознанием, что вопросы музыкальной техники нельзя больше решать в отрыве от политической борьбы.

В заключение беседы Ганс Эйслер вспоминает старого композитора Арнольда Шенберга. Правда, реакционно мыслящий мастер, сейчас, правда, довольно наивно, провозгласил: «Коммунизм как метод должен быть непробиваем; капиталистический строй создал слишком много неразрешимых трудностей». Для Шенберга и это признание означает много! Он, кстати, намерен посетить Советский союз.

Ганс Эйслер остается в СССР надолго. Он намерен вскоре возвратиться через Данию в США, где и приступит к педагогической деятельности. Композитор задумал большое симфоническое произведение для оркестра с хором, посвященное политическим заключениям в фашистской Германии. Первая часть симфонии задумана Эйслером как траурный марш, вторая использует песню, сложенную в неволе узниками фашистских застенков.

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

ВОЗОБНОВЛЕН ПРИЕМ ПОДПИСКИ НА
ОГОНЕК
Под редакцией Мих. Кольцова,
самый распространенный в СССР еженедельный массовый иллюстрированный журнал.
В 1935 году «ОГОНЕК» выходит каждые 10 дней (36 номеров в год).
В «ОГОНЬКЕ» — удвоено значительное место фото-иллюстрационному материалу, в частности, фото-хроника важнейших событий в СССР и за границей.
Качество печати «Огонька» значительно улучшено.
Подписная цена: 12 мес. — 7 р. 20 к., 6 мес. — 3 р. 60 к., 3 мес. — 1 р. 80 коп.
ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ
2-я серия биографий
Сен-Симон, Фурье, Галилей, Коперник, Леонардо да Винчи, Эдисон, Клаузевиц, Наполеон, Парацельс, Бенвенуто, Дарвин, Мольер, Шиллер, Гейне, Вольтер, Дидро, Гаварни.
Подписная цена: 12 мес. (24 ном.) — 25 р. 20 к., 6 мес. (12 ном.) — 12 р. 60 к., 3 мес. (6 ном.) — 6 р. 30 к.
БИБЛИОТЕКА ОГОНЕК
Печатает произведения лучших советских и иностранных писателей, а также произведения мировых классиков.
12 книги в год.
Подписная цена: 12 мес. (72 книги) — 12 р., 6 мес. (36 кн.) — 6 р., 3 мес. (18 книг) — 3 руб.
Подписка принимается: Москва, 4, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единением, инструкторами и уполномоченными Жургаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.
ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ.

УКРАИНСКИЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
об'являет набор на высшие
КИНОРЕЖИССЕРСКИЕ КУРСЫ
с 3-х годичным сроком обучения.
На курсы будут принимаются лица, имеющие законченное высшее образование или самообразование в об'еме высшей школы, но не меньше 3-х лет самостоятельной творческой работы в области кино или театра. Поступающие должны пройти испытательную комиссию по таким дисциплинам: драмат, лит-ат, истории ВКП(б) и КПСС, истории пространственных искусств, литературы, истории театра и истории кино по программам вузов. Кроме того поступающие должны представить в письменной форме на рассмотрение Комиссии выполненное режиссерское задание.
Режиссерское задание высылается по получении всех документов.
Вступительные экзамены — 1/X 1935 г.
Заявления и документы присылать по адресу:
Киев, проспект Воровского, 40 — Киноинститут, Высшие кинорежиссерские курсы.
Последний день приема заявлений — 15/IX 1935 г.
Документы представить такие:
1) Заявление и анкету, заполненную по установленной форме.
2) Детальную автобиографию, в какой указать точно характер творческой работы.
3) Копию документов об образовании.
4) Копию военных документов.
5) Документы о рождении и сертификат здоровья.
6) Характеристики о творческой и общественной работе — общественных, партийных и профессиональных организаций.
7) Две фотокарточки.
8) Справки о соц. положении родителей до и после 1917 года.
9) Справки о соц. положении поступающего.
Принятые на курсы обеспечиваются помещением и стипендией до 450 р. в месяц.
С 1/VI 1935 г. Институт дает консультации по вопросам приема.
ДИРЕКЦИЯ КИНОИНСТИТУТА.

Уполн. Главлита В—15022. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.