Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 3 (289)

Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Пятница, 17 января 1936 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания седьмой

СТРАНА ПЕРЕДОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Народнохозяйственный план Союза ССР на 1936 год — четвертый год второй пятилетки — утвержден Советом Центрального исполнительного комитета.

Нет никаких сомнений в том, что программа первого стахановского года будет выполнена. В те дни, когда депутаты верховного правительственного органа советского государства слушали и обсуждали доклады главы союзного правительства тов. В. М. Молотова и председателя Госплана СССР тов. В. И. Межлаука о народнохозяйственном плане,—стахановцы социалистических заводов, фабрик и шахт, ударники транспорта и сельского хозяйства в стахановских сменах, сутках и пятидневках уже претворяли в живую действительность первые цифры этого пятилетнего величественного плана.

Стахановское движение является одним из самых замечательных наших завоеваний за весь прошедший год именно потому, что оно неразрывно связано с резким повышением не только материально-бытового, но и культурно-технического уровня рабочего класса, с общекультурным ростом нашей страны.

Великий вождь и учитель пролетарской революции Ленин еще в первый год советской власти указывал, что «условием повышения производительности труда является, во-первых, образовательный и культурный под'ем массы населения». Этого под'ема, — говорит Ленин, — «не видят осиленные буржуазной рутиной люди, неспособные понять, сколько помехи к свету и инициативности развертывается теперь в народных низах благодаря советской организации». С тех пор прошло около 18 лет. И в этот невиданно короткий исторический срок, следуя заветам Ленина, под водительством большевистской партии и любимого вождя партии и народа товарища Сталина — страна наша обеспечила всему своему многомиллионному народу зажиточную, радостную, культурную жизнь. Порыв к свету и инициативности, о котором говорил Ленин, нашел свое зрчайшее выражение в тех огромных культурных победах, которые одержаны нашей страной, ликвидирующей неграмотность, создающей тысячи школ, театров, клубов и кино в самых глухих, отдаленных, еще недавно почти сплошь неграмотных районах нашей страны. Инициативность рабочего класса, широко развернулась в зарождении и развертывании стахановского движения, которое «началось как-то самопроизвольно, почти стихийно, снизу, без какого бы то ни было давления со стороны администрации наших предприятий» (Сталин).

Народы советской земли могут спокойно трудиться над выполнением программы первого стахановского года. Маршал Советского союза, заместитель наркома обороны СССР т. Тухачевский доложил верховному органу страны, что Рабоче-Крестьянская Красная армия, созданная и воспитанная коммунистической партией, руководимая указаниями великого Сталина, армия, во главе которой —славный маршал Клим Ворошилов, твердо и непоколебимо стоит на страже советских границ, на страже хозяйственных и культурных завоеваний народов Союза ССР.

В новом народнохозяйственном плане намечается еще больший размах культурного строительства, чем тот, который мы видели в предыдущие годы. Общий об'ем затрат на общественно-культурные нужды определен в 1936 г. в размере 17.638 миллионов рублей, т. е. на 33,6 процента больше, чем в 1935 году.

Рост культурных потребностей трудящихся, в особенности рабочих стахановцев, обеспечивших себе высокие заработки, а также знатных людей колхоза, потребовал увеличения выпуска всевозможных художественных изданий, музыкальных инструментов, красивых тканей, фотоаппаратов, радиоприемников, патефонов.

В 1936 г. производство роялей и пианино будет увеличено до 10 тысяч штук — вдвое больше, чем в прошлом году. Гармоний будет выпущено 54 тысячи, патефонов около миллиона, пластинок к ним свыше 30 миллионов, радиоприемников 300 тысяч и т. д.

Количество клубных учреждений—городских и сельских, не считая культурных клубов, — должно возрасти в 1936 г. до 54.200 — на 8 тысяч больше, чем есть сейчас. Количество театров, кино, цирков в 1935 г. выросло до 36 тысяч, не считая кинотеатров, сеть которых составляет 35 тысяч. План 1936 г. предусматривает дальнейшее развитие сети зрелищных предприятий, особенно в индустриальных и национальных центрах и в колхозной деревне. Улучшается материально-техническая база искусства, в особенности кинематографии и музыкального дела, повышается рост капиталовложений в искусство. В 1936 г. количество театров, цирков и кино возрастет до 44.800. Число театральных трупп увеличивается до 768 против 690 в 1935 г., в том числе 241 труппа будет работать в колхозной деревне, в передвижных театрах. Число цирков возрастет до 95. Число платных зрителей ориентировочно в 1936 г. должно составить 860 млн. против 714 млн. в 1935 г. Строительство новых театров запроектировано в Москве (театр им. Мейерхольда и музтеатр им. Немировича-Данченко), в Смоленске, Иванове, Ленинграде (Красный театр), в Алма-Ате, Казани, Кирове, Орджоникидзе, Улан-Уде, Симферополе, Таганроге, Сочи, Челябинске, Харькове, Сталино, Тирасполе, Минске, Тифлисе, Баку, Батуми, Кутаисе, Кировабаде, Гори, Поти, Ташкенте, Ашхабаде, Сталинабаде. Большое развитие должна получить кинематография, в особенности ее производственно-техническая база. Производство кинофильмов в 1936 г. увеличивается до 350 названий, против 322 в прошедшем году.

Таковы капиталовложения по основным отраслям искусства, намеченные народнохозяйственным планом и изложенные на сессии ЦИК тов. В. И. Межлауком.

Осуществление этой огромной программы культурного строительства дает новый размах невиданному расцвету советского искусства, еще больше приблизит его к широчайшим массам потребителей, еще теснее свяжет наших художников, музыкантов, артистов с теми, кто сейчас настойчиво пред'являет искусству все новые, изо дня в день растущие требования.

Организация при Совете народных комиссаров Союза ССР Комитета искусств имеет огромнейшее значение для дальнейшего развития нашего искусства, для выполнения той части народнохозяйственного плана на 1936 год, которая связана с искусством. Комитет искусств создан советским правительством «считаясь с ростом культурных потребностей трудящихся, и с необходимостью придать делу развития искусства должный государственный размах». (Молотов). Это означает, что существующая система руководства всеми многообразными отраслями искусства не может уже удовлетворить те требования, которые пред'являет к искусству наша страна. Роль и значение искусства в общем процессе культурного строительства настолько возросли, что сейчас стало необходимым придать этому делу «должный государственный размах».

Многочисленные высказывания крупнейших мастеров нашего искусства свидетельствуют, что сами художники отчетливо сознают, что стремительная и бурная жизнь нашей страны часто обгоняет самые смелые творческие замыслы. Не только количественно, но и качественно мы сейчас не можем удовлетворить требований масс, пред'являемых ими к искусству.

Руководить и направлять работников искусств, а также нашу художественную промышленность на борьбу за выполнение этой огромной задачи будет вновь образованный правительством Комитет искусств.

Верховный орган Советской страны в своем решении о народнохозяйственном плане призывает всех трудящихся города и деревни немедленно развернуть борьбу за его практическое осуществление. Выполнение плана второй пятилетки — основа дальнейшего укрепления социализма, мощного под'ема производительных сил, превращения СССР в передовую по всем отраслям хозяйства и культуры социалистическую страну. Уже сейчас наше искусство заслуженно считается самым передовым в мире. Однако это ни в коей мере не означает, что мы завоевали первенство на всех участках искусства. Известно, что наша кинематография, создавшая непревзойденные образцы высокохудожественных кинопроизведений, в то же время отстает, например, от американской и в части техники, и в части организации производства. Значительно отстает также по своему качеству от зарубежной продукции наша художественная промышленность: музыкальные инструменты, краски, радиоаппаратура и т. п.

Но не только этими производственными трудностями предстоит заняться в 1936 году. Важнейшей задачей всего советского искусства является борьба, за высокое художественное мастерство, за современную тематику, отражающую грандиозные завоевания социалистического строительства, показывающую новых людей, — стахановцев, призванных уничтожить границы между умственным и физическим трудом.

Маркс говорил, что капитализм «отделяет от рабочего науку, как самостоятельную потенцию производства и заставляет ее служить капиталу». Подтверждение этому мы видим сейчас во всех странах капитализма и фашизма, пытающихся обратить науку, искусство, культуру против народных масс, обреченных на нищету, голод, полуживотное существование. В странах фашизма культура разрушается и гибнет. В нашей стране, победно идущей к социализму и коммунизму, культура пышно расцветает, обеспечивает невиданный рост производительности стахановского труда, расцвет материального благосостояния страны, зажиточную и счастливую жизнь ее народов.

СМОТР КОЛХОЗНЫХ ТАЛАНТОВ

Колхозница Кунцевского колхоза Александра Бабенова выступает на второй московской областной олимпиаде колхозной самодеятельности

После интересного смотра закончилась московская олимпиада колхозной самодеятельности.

Олимпиада развертывалась в атмосфере непрерывно растущего художественного успеха. Каждый новый вечер перекрывал достижения предыдущего дня и ставил новые рекорды для хорошего творческого соревнования. Художественно слаженные ансамбли захватывали аудиторию, вызывали бурные овации, и человек, хотя раз побывавший на смотре, не мог уже удержаться от того, чтобы не прийти еще раз и не просидеть на олимпиаде весь следующий вечер.

За пять дней смотра прошло более ста художественных коллективов и одиночек, с'ехавшихся со всех концов огромной Московской области, подчас из самых отдаленных от Москвы районов.

Некоторые ансамбли Москвы уже вывели в прошлом году, когда самодеятельность ряда районов была показана знатным людям красной столицы. Кто был на этом памятном вечере, тот имел теперь возможность сделать выводы о творческом росте коллективов. Это в первую очередь относится к таким ансамблям, как хор колхоза «Октябрь» Кораблинского района (под неизменным руководством колхозницы **А. И. Хрекиной**), как хор колхоза им. Ленина Скопинского района или хор колхоза «Путь Ильича» Рязского района. Колхозник тов. **Закурдаев** попрежнему стоит во главе этого хора и, как и в прошлом году, восхищает аудиторию большой изобретательностью в «подаче» плясовых и иных песен.

Значительно вырос репертуар хоровых кружков. Первый из перечисленных ансамблей представил на выбор жюри 35 музыкальных номеров, второй — 40, а третий — 50 песен, хорошо разученных и составляющих постоянный репертуар кружка.

Прочно вошли в репертуар и ансамблей и одиночек произведения классической музыки. В добавление к Моцарту, Серову и Чайковскому, которых мы слышали в первые дни смотра, последние дни олимпиады добавили Глинку, Даргомыжского, Шуберта, Римского-Корсакова и др. Из советских композиторов на олимпиаде можно было слышать песни Кишиненко, Васильева-Буглая, Дыненко, Белого и др.

Пышным цветом зацвела в богатеющей деревне колхозная частушка, живая, веселая, полная юмора и задора, охватывающая все многообразие тематики, возникшее за последние годы в хозяйственной и культурной жизни деревни.

Старые грустные песни, если и уцелели в репертуаре хоров, то только на глубокого уважения к этому лирическому наследству печального прошлого русской деревни. Все же и здесь замечается стремление преодолеть эту тоску и унынье: молодежные хоры подчас стараются подновить эти песни, присочиняя к ним — иногда удачно, иногда неудачно — свои бодрые и радостные вставки, или создавая новые веселые комбинации из отдельных элементов старых песен.

За год выросли новые хоры, иногда по художественному качеству не уступающие старым, хоры, подчас не знающие еще тонкостей музыкального искусства, но по голосовым данным хористов имеющие все возможности для того, чтобы — при хорошем руководстве — в кратчайший срок выйти на первые места в области. Таковы, например, хор Фаустовского колхоза Виноградовского района, существующий всего один месяц, или прекрасный хор колхоза им. 1 мая, Одоевского района, созданный в половине ноября. Исполненная хором драматизированная песня «Ленок» крепко запомнилась всеми участниками смотра.

Руководители этих новых хоровых ансамблей — сельская учительница, вернувшийся из Красной армии колхозник (таков, например тов. **Пронин**, организатор хора в колхозе им. 1 мая), деревенские активисты. Среди участников колхозных хоров огромное число ударников похода им. Л. М. Кагановича («За высокую урожайность» и фаустовском хоре также ударники составляют половину ансамбля). В Новодеревенском колхозе им. Кагановича, занесенном на областную доску почета, запевалой выступает член Облисполкома **Ф. И. Меншикова**.

Смотр вылился в соревнование не только отдельных коллективов, но и целых районов. Об'единенно выступала на олимпиаде, например, художественная самодеятельность Шиловского района, над которой в течение года художественно шефствует Большой театр.

Стройно и мощно звучит огромный хор шести колхозов этого района, заполняющий сцену. В этом ансамбле наряду одеты не только женщины, но и мужчины (в большинстве других хоров, наряду с красочно одетыми женщинами, мужчины выступают в обычных домашних костюмах, нарушая этим живописную цельность ансамбля).

Хор прекрасно исполнил «Калинушку», «Партизанскую», плясовую песню «Пойду-ль я, выйду-ль я» и др. и одновременно вызвал... большие дебаты: после работы шефов колхозный хор выглядел слишком уже похожим на хор Большого театра. Во всю широту встал вопрос о методах работы с хорошей колхозной самодеятельностью.

Большому театру удалось выявить в районе ряд музыкально одаренных малышей, — в первую очередь надо отметить пионеров **Серёжу** и **Ваню Воеводиных** (7 и 11 лет), которые вызвали в зале бурю восторгов своей игрой на балане. Жаль только, что шефы не позаботились о том, чтобы дать Сереже и Ване хороший репертуар.

С единодушным одобрением был встречен, об'единенный хор Веневского района, старого музыкального центра московской деревни. Здесь в прошлом году руководители колхозных хоровых кружков прошли пятимесячную учебу и, вернувшись в деревню, продолжали работать под наблюдением педагогов-музыкантов. Сейчас над колхозами района шефствуют композиторы **Глиэр** и **Чаплыгин**. Хор выступил на смотре с хорами из «Евгения Онегина».

Жюри горячо прослушало колхозных певиц, обративших на себя внимание в первые дни смотра — кунцевскую колхозницу **Александру Бабенову** и брянскую колхозницу (колхоз «Ленинец») **Марию Соколову**. За стоном жюри не было споров о их безусловной одаренности и необходимости заняться их музыкальным образованием.

Из солистов-танцоров большой легкостью и грациозностью выделилась колхозница **Утенкова** (колхоз им. М. Горького, Михневского района). Прекрасная солистка в об'единенном хоре Шиловского района **Е. С. Ютанова**, сочетающая в своем лице певицу с танцовщицей. Залихватски пополнила мужскую партию в русской пляске колхозница колхоза им. 1 мая Одоевского района **Ольга Конова**.

Большие танцевальные таланты **У Казаковой** (колхоз им. 1 мая, Ивацевского района), **у Папитовой** и **Шиллер** (колхоз «Верный путь» Старожиловского района) и у хорошей пары мужа и жены **Михайловых** (колхоз им. Кирова, Калужского района).

Замечательный ансамбль показал колхоз им. Димитрова, Петелинского района, продемонстрировав танец с граблями, поставленный местной учительницей т. **Демидовой**.

На смене были показаны все виды массового искусства.

Жюри смогло ознакомиться на олимпиаде и с первыми ростками в области колхозного кукольного театра. Демонстрация молодого кукольного театра Сабуровского колхоза Ленинского района, под руководством т. **Печникова**, показала, какие огромные перспективы для работы в колхозных условиях открываются перед кукольными театрами.

Колхоз им. Сталина Каширского района показал забавнейший лубок «Матрешку» (исполнительницы — колхозницы **Сурина, Кукушкина** и **Конкеева**), который увлек не только весь зрительный зал, но даже и колхозного аккомпаниатора: последний так заслушался на исполнительниц, что, играя, опрокинулся вместе со стулом, не переставая, однако, все время аккомпанировать на балане.

В последний день смотра выступил драмкружок колхоза «Труд» Горковского района, руководимый секретарем районного Отдела народного образования т. **Перовой**. До сих пор считалось, что драмкружок является в области отсталым участком колхозной самодеятельности. Выступление горковского кружка, показавшего акт из «Платона Кречета», поколебало это привычное мнение. **Глаша Боровикова** сыграла роль пионерки Майи с таким художественным вкусом, что могла бы быть вынесена на сцену профессионального театра.

Завтрашний вечер в Мини-холле обещает превратиться в одно из прекраснейших и надолго запоминающихся зрелищ начавшегося года.

А. КУТ.

Накануне комсомольского с'езда

Комсомольские организации московских театров развернули подготовку к X с'езду Ленинского комсомола.

Московский театр рабочей молодежи готовит к с'езду две постановки: «Дальнюю дорогу» **Арбузова** в постановке **И. Суданова** и **Соколовой** и «Глубокую провинцию» **М. Светлова**. Постановщик **И. Суданов**, режиссеры **Литовцева** и **Грибов**.

Кроме того будут записаны на пластинки и преподнесены делегатам с'езда отрывки из трамовских пьес: «Чудесный сплав», «Бедность не порок», «Девушки нашей страны», «Продолжение следует», «Афродита».

Во время с'езда ТРАМ предполагает широко развернуть художественное обслуживание делегатов. Спектакли «Бедность не порок» и «Дыхания дорога» а для с'езда будут транслироваться по радио. В связи с подготовкой к с'езду в ТРАМ развернулась производственная и политико-воспитательная работа. Созданы группы по изучению Пушкина, Шекспира, Островского, Л. Толстого, Тургенева, современных писателей. Организуется выставка по интернациональной работе.

В дни с'езда сыграли комсомольцы и молодые актеры Государственного академического Большого театра бутафорский концерт. В нем примут участие молодые танцоры, музыканты, певцы. Концерт явится смотром творчества молодых исполнителей.

В программе концерта новые танцы, новая музыка, новые песни. Готовится праздничное фольклорное аладжо, национальная пляска. В концерте выступят 14 молодых сказителей. Композитор **Шостакович** написал специальную музыку. Всего в программе занято около двухсот молодых исполнителей. Репетиционная работа проводится во внеурочное время. Из множества готовящихся номеров будут отобраны самые лучшие. В создании концерта принимают активное участие **Мордвинов, Ю. Файер, Небольсин, Лопухов, А. Мессерер, Гусев, Моисеев, Ермолаев** и др.

Кроме того, к открытию с'езда будет выпущена опера «Тихий Дон». Комсомол театра обязался подготовить к с'езду 70 ворошиловских стрелков. Организуется скоростной лыжный пробег Ленинград — Москва.

Молодежь Театра революции готовит к с'езду пьесу **Арбузова** «Дальняя дорога». Постановщики **И. Шпелинов** и **Ключарев**. Комсомольцы-выпускники театрального техникума показывают с'езду свою дипломную работу — спектакль «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского.

В некоторых театрах комсомольские организации еще не развернули должным образом подготовки к с'езду. Отдельные комитеты (Малый театр, МХАТ им. Горького) не поняли еще, что основа подготовки к с'езду — борьба за повышение качества художественной работы молодежи. До открытия с'езда осталось всего 1½ месяца. Комсомольцы театральных коллективов должны помнить указание т. Косарева, что «с'езд комсомола готовит каждый член комсомола».

В связи с подготовкой к с'езду сектор искусств ЦК ВЛКСМ приступил к ознакомлению с работой молодых художников Москвы.

Совместно с МОСХХ, Всехудожником и горкомами изосекторов искусств ЦК комсомола организует обследование всех проживающих в Москве художников в возрасте до 30 лет. Обследование должно выявить материальное и бытовое положение художников, характер их творчества, уровень мастерства, влияние школьной подготовки и т. п. Для проведения обследования организовано 35 троек в составе крупнейших мастеров живописи, графики и скульптуры. Всего будет обследовано около 900 молодых художников. Лучшие работы (живопись, графика, скульптура, плакат, карикатура, текстиль) будут отобраны для выставки, которую предполагается организовать в Москве к X с'езду комсомола.

Изогиз выпускает к с'езду Ленинского комсомола два плаката: **Дени** —**Доргорунова** «Из лучших лучший делегатом пойдет на нас на с'езд десятый» (стихи поэта **Коссовского**) и плакат художника **В. Иванова** «За мир, за свободу, за счастливую юность».

Марина Семенова в Париже

Прошел месяц, как начались **гастроли Марины Семеновой в парижской «Гранд-Опере»**. Блестящая московская танцовщица за это время выступала три раза в балете Адама «Жизель», затем в отрывках из «Спящей красавицы», «Лебединого озера» и в «Шопениане». Центром этих гастрольных спектаклей являлась, разумеется, «Жизель», которая в течение ряда лет уже не шла в парижской опере из отсутствием главной исполнительницы и была возобновлена в связи с приездом Семеновой.

Выбор этого балета создал для Семеновой большие художественные трудности, так как «Жизель», является произведением, наиболее связанным с традициями предыдущих исполнений. За 85 лет сценического существования «Жизели» сложились определенные каноны и непререкаемые требования, которые должна консервативно выполнять всякая новая исполнительница. Обычное представление об этой крестьянской девушке, умершей от потрясения, вызванного любовной драмой, о девушке, ставшей фантастической вилисой, предназначение которой своими танцами губить невосторожных путников, — это представление связано обычно с ощущением хрупкости, особой духовности, которыми должны быть отмечены игра и танцы балерины.

Семенова, впервые исполнившая «Жизель» весной 1934 года, привнесла в Париж совсем другой образ Жизели. Жизель Семеновой — это жизнерадостная и веселая девушка, которая доверчиво отдает свою любовь переодетому принцу. Крушение этой веры вызывает безумие Жизели, а потом ее смерть. И во втором акте когда Жизель уже становится призраком, принадлежащим, Семенова все же не пытается создать образ какого-либо загробного видения. Ее поэтичность в этой картине определяется самым стилем танца, повышенной легкостью и той лирической скорбностью, которыми отмечены ее чудесные «арабески».

Новое толкование «Жизели» поставило Семенову лицом к лицу со всякие новосоздаваемых балетоманами Парижа, и если ее успех оказался в этих условиях выдающимся, то можно сказать, что Марина Семенова покорила Париж тем, что ей удалось с исключительной убедительностью и мастерством сказать то новое слово в классической хореографии, которым отмечен сегодняшний день советского балета. Это новое слово — реализм, создаваемый на основе классического танца, тот реализм, яркой выразительницей которого в хореографии и является Семенова.

Новизну искусства Семеновой отмечают почти все парижские критики, писавшие об артистке без предвзятых намерений и посторонних соображений. Рецензия **Андрэ Франка** в «intransigeant» говорит о том, что Семенова не только замечательно танцовала, но и превосходно играла. Во время антракта в кулуарах оперы только и говорили о тех легких полетах, которые вылетали из уст Семеновой в сцене смерти. Критик «Le petit Parisien» говорит о том, что Семенова в «Жизели» показала исключительно точную технику и необыкновенную виртуозность. Она была потрясающа в своем исполнении в первом появлении в первом акте, которое она должна была бисировать. Ее выдающаяся мимика свидетельствует об ее уме и о драматическом даровании. Искусство пантомимы соединилось в ней с танцем, танца исключительно счастливо. Рецензент «Музыкального искусства» Батайль также говорит об ее совершенной технике, об удивительной легкости, с которой она исполняет все трудности искусства Терпсихоры. И наряду с этим также в статье говорится об очень выразительной мимике, которая дала возможность Семеновой создать глубокое переживание в сцене сумасшествия.

А. В. Фонвизин. «Портрет балерины М. Т. Семеновой»

Но, быть может, лучше всего формулировал новизну искусства Семеновой художник **Михаил Ларионов** в той беседе, которую он дал сотруднику газеты «Попюлер». Ларионов говорит о том, что Семеновой взялась исключительно трудная задача—заботировать в «Жизели» после Павловой и после Спесивцевой. «Она интерпретировала свою роль иначе. Имела ли она право это делать, обладает ли она теми неосязаемыми техническими способностями, чтобы осмелиться это делать?» И Ларионов говорит: «Я не колеблюсь ответить на этот вопрос утвердительно». Ларионов свидетельствует, что Семенова, с точки зрения техники ,стояла не ниже Павловой, и художник удачно вспоминает о Карлотте Гризи, которая впервые исполнила балет «Жизель», сочиненный для нее Теофилем Готье и Сен Жоржем. «Если судить по литографиям и гравюрам того времени, никакая из современных танцовщиц не приближается ближе всего к Гризи, чем Семенова, по своему типу и по своим техническим данным...»

На замечание сотрудника «Попюлер» о том, что некоторые критики и «специалисты», а также часть публики не поняли интерпретацию роли Семеновой, Ларионов ответил: «Разумеется, но это непонимание, я надеюсь, будет непродолжительным. Дело идет о непонимании новых хореографических тенденций, которые представляет Семенова. И этим об'ясняется конфликт между двумя тенденциями: академическим классицизмом и классицизмом новым, реалистическим». «Желаете, чтобы я указал пример этого контраста, — сказал Ларионов,— но достаточно сравнить танцы Семеновой и ее случайного партнера Лифара. Интерпретация этого последнего как раз продиктована академическим классицизмом, который можно также определить как классицизм школьный».

Все эти высказывания различных критиков о танце и игре Семеновой дают основание видеть в парижских гастролях московской балерины не только ее личную победу ,но и блестящее утверждение того нового духа реализма, который сейчас находит свое воплощение в новых советских балетных спектаклях и в тех образах, которые создаются предстателями молодого поколения советского балета.

Конечно, как и следовало ожидать, выступление советской танцовщицы на парижской сцене вызвало ярость бульварной фашистской и белогвардейской печати. Эта ярость усилилась еще оттого, что Семенова имела триумфальный успех и была встречаема громом рукоплесканий. Бессильная злоба побудила фашистов осыпать выдающуюся танцовщицу грубыми бранными эпитетами. Как справедливо написала «Юманите», давшая отповедь этой заборной литературе, дело идет о ненависти со стороны фашистов к Советскому союзу.

«Нужно ли говорить, что «Жизель» — балет Теофиля Готье и музыка Адама, — не имеет никакого отношения к коммунистической пропаганде»? «И, — замечает «Юманите», — единственным основанием осыпать танцовщицу руганью является то, что она советская гражданка».

Злобные выпады черносотенной печати не в состоянии заглушить того подлинного восторга, с каким французские зрители и серьезные критики встретили гастроли Семеновой. Спектакли с ее участием проходят при переполненном зале, при требованиях обязательных повторений лучших танцовальных сцен.

Парижские гастроли Семеновой показывают с исключительной убедительностью высокое состояние нашей хореографии — факт, который не раз отмечали театральные деятели, посещавшие Советский союз и присутствовавшие на спектаклях московского и ленинградского балета. «Юманите» сформулировала это в простых и ясных словах: **«Советский союз — одна из тех стран, где танец является любимым искусством, в московский балет известен как первый в мире. Марина Семенова, выступившая в театре Оперы, — одна из танцовщиц, наиболее славных и наиболее любимых в Советском союзе».**

К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ РОМЭН РОЛЛАНА

29 января 1936 года Ромэн Роллану исполняется 70 лет.

Союз советских писателей совместно с московским Домом ученых устраивает в этот день в Доме ученых торжественный вечер, посвященный юбилару. На вечер будут приглашены: писатели, рабочие и инженеры-стахановцы, ученые, артисты, музыкальные деятели.

Вечер откроется вступительным словом **Михаила Кольцова** и речью **Н. И. Бухарина**. Доклад «О творческом пути Ромэн Роллана» сделает проф. **И. Анисимов**. Затем о своих встречах с Ромэн Роллаком расскажут советские писатели: **Вс. Иванов, М. Шагинян** и **Лев Никулин**. Кроме того, выступят иностранные писатели: немецкий писатель **Эрих Вайнерт**, китайский поэт **Эми Сяо** и французский писатель **Пьер Эрбар**, который прочтет отрывки из «Прощания с прошлым» **Роллана**.

Во второй части вечера нар. арт. **В. И. Качалов**, засл. арт. **Р. Симонов** и **Ц. Мансурова** прочтут отрывки из произведений писателя: «Жан Кристофа», «Очарованной души» и «Колы Брюньона». Засл. арт. **П. В. Подгорный** исполнит музыкальные Марата из драмы Роллана «14 июля».

Первые итоги

ПО ПОВОДУ ГАСТРОЛЕЙ МАЛЕГОТ

Нынешний оперный сезон у нас проходит весьма бурно и интенсивно. Постановка в филиале ГАБТ «Леди Макбет» Шостаковича, означающая поворот крупнейшего нашего оперного театра к современному советскому творчеству, гастроли МАЛЕГОТ, предстоящий приезд киевской оперы, юбилей музыкального театра им. Немировича-Данченко — все это важные, интересные события сезона, характеризующие все растущий интерес у нас к оперному делу. Опера все больше становится любимейшим и подлинно массовым видом искусства. Реплика товарища Сталина во время речи армянского писателя Зорьяна на приеме делегации трудящихся ССР Армении в Кремле, относительно оперного театра, в наиболее яркой и образной форме говорит об этом и выражает то огромное внимание, которое уделяет сейчас партия и правительство этому виду искусства в нашей стране.

В свете всего вышесказанного гастроли МАЛЕГОТ приобретают особенно важное значение. Сейчас, познакомившись со всеми основными постановками театра — пять показанных в Москве спектаклей обнимают собой все важнейшие работы МАЛЕГОТ, — мы со всей определенностью и решительностью можем утверждать, что путь, избранный МАЛЕГОТ, вполне оправдал себя. Больше того. Совершенно неоспоримо, что в основных чертах это вообще единственный путь советского оперного театра. Критическое освоение классики и борьба за советское творчество — без этого не может жить сейчас ни один советский музыкальный театр.

Из советских опер наибольший успех во время гастролей выпал на долю «Тихого Дона». Этот успех советской оперы чрезвычайно показателен и поучителен. Наш зритель очень любит старое оперное наследие. Он 101-й раз готов с радостью слушать «Кармен» или «Риголетто». Но он истосковался по новому творчеству, по новой, близкой нам советской тематике. Советский зритель, художественные интересы и запросы которого необычайно выросли, на «Тихом Доне» проголосовал за советскую пьесу — вот один из важнейших итогов гастролей МАЛЕГОТ.

На советской пьесе будет расти и кристаллизоваться стиль советского оперного театра. Но ни в коем случае вопрос о советской опере нельзя, однако, сводить просто к советской актуальной тематике. Огромное значение сейчас приобретает проблема полноценной художественной передачи этой тематики. И здесь нужно прямо и решительно заявить — никаких скидок на актуальность тематики, никакого снижения качества мастерства за счет советского революционного сюжета! Нам нужно полноценное мастерство — от композиторов в первую голову. Чем ярче, актуальнее, значительнее и ответственнее выбранная композитором тема, тем лучше, ярче и полноценнее должно быть мастерство ее передачи и воплощения. И потому вопрос об учебе для композиторов, работающих с МАЛЕГОТ, вырастает в важнейшую художественно-политическую проблему. Для молодых авторов **Желобинского** и **Дзержинского** вопрос об овладении мастерством — это вопрос их будущего как композиторов.

Работа МАЛЕГОТ в области советской оперы имеет отнюдь не местное, ленинградское значение. Это деятельность всесоюзного масштаба, и в этом отношении МАЛЕГОТ должен быть обеспечен всяческой и моральной, и материальной, и организационной помощью. Эксперимент МАЛЕГОТ несомненно — этому уже пришло время — будет расширен за счет привлечения композиторов не-ленинградцев; в частности, большое значение приобретает проблема создания национальной оперы.

У нас склонны недооценивать значения либретто советской оперы. При этом ссылаются обычно на исторические прецеденты на то, мол, что в моцартовском «Дон-Жуане» либретто очень скверное, а опера гениальная, что вообще важна в опере музыка, а не либретто. Доказывать, что музыка в опере является фактором решающим, значит попросту ломиться в открытую дверь. Но если подходить действительно к вопросу исторически, нужно все же заметить, что значение либретто, значение литературного слова в опере, в разные времена было разным: для Мусоргского, скажем, слово, текст имели гораздо большее значение, чем для Чайковского или Глинки, у Верди (как это ни звучит парадоксально) слово приобретает зачастую очень большой вес и значение по сравнению, например, с Россини, и т. д. Опера у нас переживает сейчас период глубочайшей ломки и реконструкции. Она меняет не только свою тематику, свое содержание, но и свою форму. В этом процессе формирования нового содержания не только в опере, но и вообще в советской музыке — образное, яркое, емкое литературное слово, концентрирующее в себе новую тему, играет очень большую роль. В опере самый метод литературного изложения, форма либретто оказывают влияние на стиль, характер и содержание музыкального оформления. Пример с «Тихим Доном», когда старая форма либретто толкала композитора по пути старых обветшалых музыкальных канонов, весьма характерен. Опера, как синтетический вид искусства, — в особенности сейчас, в момент своей реконструкции — требует самого тесного содружества: взаимной помощи искусства слова, музыки, театра и т. д. И именно литературный текст, литературная тема могут служить важнейшим творческим стимулом для музыканта — недаром, например, у нас даже в области симфонического творчества такое развитие получила программная музыка.

А с либретто в новых операх МАЛЕГОТ дело обстоит далеко неблагополучно. Театр относится недостаточно критически к той продукции, которую ему представляют привлекаемые им к работе с композиторами литераторы. Либретто всех показанных новых опер страдают примитивизмом старой оперы, сделаны они по старым оперным трафаретам и образцам (несколько лучше либретто «Комаринского мужика», но и оно схематично и статично).

Это следует особо отметить, так как ценая оперность в старом смысле этого слова свойственна не только либретто, но и самим спектаклям МАЛЕГОТ. «Чистая» оперность, о которой мы писали по поводу «Тихого Дона», наблюдается и в «Комаринском мужике» и в «Именинах». Ее можно найти еще в режиссерских экспозициях спектаклей, в работе режиссера с актерами. Получается любопытнейшее парадоксальное противоречие: в то время как классическая «Пиковая дама» в МАЛЕГОТ в постановке **Мейерхольда** лишена каких-либо элементов этой старой оперности и вся проникнута огромной ненавистью к малейшим проявлениям оперной вампуки и штампа, — в новых советских вещах режиссура и театр чрезвычайно примирительно относятся к проявлениям этого же оперного традиционализма. Значение «Пиковой дамы» Мейерхольда, помимо всего прочего, в том, что она еще раз демонстрирует, как можно и должно бороться с мертвой оперной догмой, какое огромное благотворное влияние может оказать культура передового советского драматического театра на театр оперный, какие новые замечательные, выразительные средства приобретает тогда оперный спектакль, как по-новому расцветает талант оперного актера. Разве не является мейерхольдовская «Пиковая дама» — при всей спорности ее основной идейной концепции — в какой-то мере также ответом на ту дискуссию, которая идет на страницах нашей газеты по поводу оперного актера? Исполнение **Пичугиным** роли Германа, **Вельтер** роли графини в этом смысле говорят больше, чем многие теоретические высказывания и рассуждения.

МАЛЕГОТ в своих спектаклях показал ряд превосходных исполнителей-актеров. Кроме Пичугина, Вельтер надо отметить прекраснейшего актера **Орлова**. Нужно, однако, сделать одно общее замечание, что вокальная культура в МАЛЕГОТ, как в подавляющем большинстве наших оперных театров, стоит не на должной высоте. И на это следует обратить самое серьезное внимание.

О роли **Самосуда**, как замечательного руководителя и дирижера МАЛЕГОТ, писалось очень много. Повторяться мы не будем. Заметим только, что без стоящего во главе большого, творчески-активного, смелого и культурного музыканта не может по-настоящему работать ни один советский музыкальный театр.

Таковы те несколько замечаний, которые нужно сделать в связи и по поводу гастролей МАЛЕГОТ. Несомненно, что их гастроли будут плодотворны и для деятельности МАЛЕГОТ и для работы всех наших оперных театров. Подобные творческие встречи, обмен опытом нам совершенно необходимы, и они несомненно должны войти в нашу постоянную практику.

М. ГРИНБЕРГ

Драматурги к XX годовщине Октября

200 советских драматургов уже приступили к работе над пьесами к 20-летию Великой пролетарской революции. Подавляющее большинство будущих юбилейных пьес посвящено историческим темам. Современная тематика, сегодняшний день нашей страны в поступивших уже от драматургов заявках отражен далеко не достаточно.

Для обсуждения путей производственного планирования юбилейного репертуара театров 15 января в союзе писателей состоялось совещание руководителей московских театров и драматургов. К сожалению, только шесть московских театров—МХТ II, Малый театр, театр им. МОСПС, Театр революции, Центральный театр Красной армии, Камерный театр (из 46!?) — сделали сообщения о своих репертуарных планах. Между тем известно, что ряд московских театров (Театр сатиры, ТРАМ, Реалистический, Оперетты и др.) еще даже не приступили к подготовке юбилейных спектаклей.

Наиболее реальными оказались планы МХТ II и ЦТКА.

Как мы уже сообщали, т. **Афиногенов** работает для МХТ II над пьесой о Москве 1918 года. Кабинет драматурга при театре уже начал свою работу и выдвинул предложение о создании второй пьесы о Москве 1936—37 года. **Вс. Иванов** согласился написать такую пьесу и уже заключил договор с МХТ II. Третью пьесу театр заказал ленинградскому драматургу т. **Розову** на тему о **«Бюжете»**.

Центральный театр Красной армии готовит девять пьес советских драматургов: **А. Толстого** (о Котовском), **Б. Ромашова** (о Пархоменко), **П. Павленко** (о Дальнем Востоке), **В. Гусева** (о современной Красной армии), две пьесы **Прута, Фр. Вольфа, М. Тевелева** (о пограничниках), пьесу о нашей авиации и три классические постановки: Шекспира, Гоголя и Пушкина.

Малый театр показал пьесу **В. Гусева**. Кроме того театр поставит новую пьесу **К. Тренева** о сегодняшних людях советской деревни, пьесу о Фурманове и даст специальную программу, составленную из лучших произведений советской поэзии, прозы и драматургии. Для Малого театра начинает пьесу **А. Афиногенов**.

Украинский драматург **Л. Первомайский** пишет для театра МОСПС историческую пьесу «Перекоп». Одновременно театр в юбилейные дни возобновляет спектакли «Чапаев» и «Мятеж».

Камерный театр к 20-летию Октября подготовит 4 новых пьесы: **Вс. Вишневского, В. Луговского** (о партизанском движении в Сибири), **Ю. Яновского** (гражданская война на Украине), **С. Мстиславского** (Октябрь 1917 года).

Театр революции подготовит новую пьесу, над которой будут совместно работать **А. Файко** и **В. Шкваркин**, пьесу **Арбузова** о комсомольцах и **Ржешевского** «Москва».

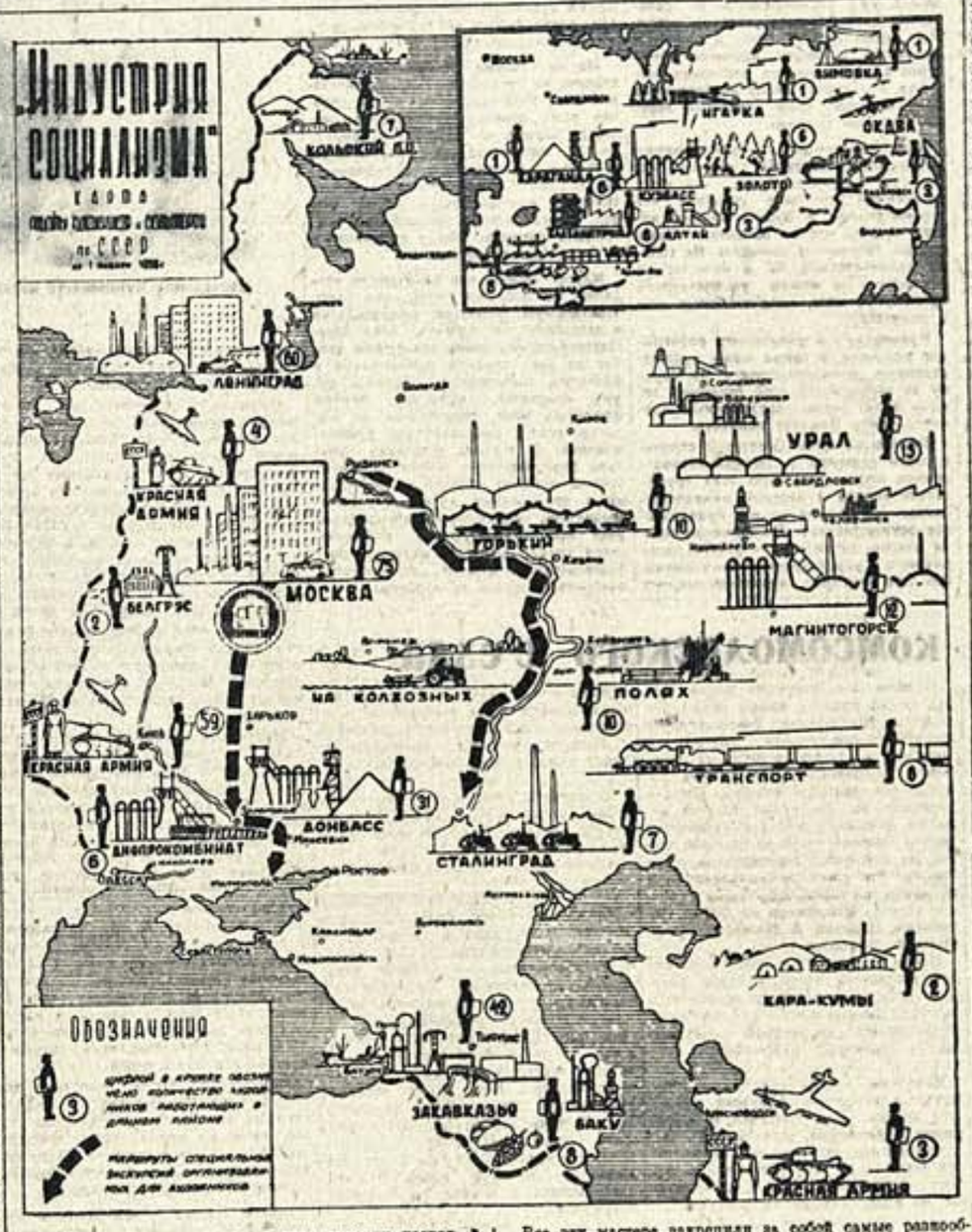
В. Билль-Белоцерковский будет писать пьесу об октябрьском перевороте в Москве.

— В течение 1936—1937 года, — говорит **Вс. Вишневский**, — я буду работать над двумя пьесами — о национальной гордости и лучших свойствах русского народа и о бесславном крахе русской контрреволюции.

Б. Ромашов пишет пьесу о Сталинграде. **К. Тренев** сообщил, что помимо пьесы о людях колхоза (для Малого театра), он, по заданию МХАТ, перерабатывает свою пьесу «Путачевщина».

А. Файко работает над пьесой совместно со **Шкваркиным**.

Драматург **Герцель Баазов** рассказал о подготовке грузинских драматургов к XX годовщине.



На Кольском полуострове, в Батуме и далеком Заполярье работают советские художники, участники будущей всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма».

Работа началась с организованного ознакомления художников с гигантами нашей индустрии, с лучшими людьми нашей промышленности. Первый маршрут, нанесенный на картографической стрелой, лежал через Харьков — Днепрокомбинат — Запорожье и Донбасс и Мариуполь. Во время второй поездки по Волге художники посетили Рыбинск, Горький (автозавод им. Молотова, Сормовский завод), Казань, Сталинград.

К 1 января комитет привлек около 600 художников. Одна Москва дала 200 живописцев, более 40 графиков, 40 скульпторов (после составления карты дополнительно привлечен целый ряд художников).

Значительны цифры и по Ленинграду: здесь к выставке готовятся 78 живописцев, 17 графиков и 35 скульпторов. Включились в работу также художники Украины, Белоруссии, Закавказья, Абхазии, Крыма и 40 мастеров села Палех.

Все эти мастера закрепили за собой самые разнообразные темы. Основной принцип — закрепление за художником такой темы, для выполнения которой ему не приходится отрываться от постоянного места жительства. Однако многие московские мастера избрали темы, связанные с выездами в Донбасс, Урало-Кузбасс, Заполярье, Сталинград, колхозы и совхозы РСФСР и др. Индустрию Москвы и Московской области отображают 75 художников, в том числе и мастера национальных республик, которые, впрочем, в основном, как, например, в Закавказье (42 чел.), используют местную тематику.

Специально на транспорте пока работают шесть художников. Особое место на выставке будет отведено роли социалистической индустрии в строительстве и укреплении мощи нашей Красной армии.

Наша карта дает примерное представление о нынешней дислокации художественных сил, занятых подготовкой к выставке, об об'ектах нашей промышленности, сельского хозяйства, транспорта, которые получат отображение на выставке.

ПО ВЫСТАВКАМ

Игорь Грабарь

Первая картина на выставке помечена 1899 г., последняя—1936. За этот более чем сорокапятилетний период, художник показывает свои работы на персональной выставке. И. Грабарь прошел сложный путь живописных исканий от первых импрессионистических опытов к виртуозному освоению приемов постимпрессионизма и, наконец, к реалистической манере его последних картин.

Импрессионизмом И. Грабарь начинает увлекаться, примерно, в 1901—1903 гг., после возвращения из-за границы, где он учился в мюнхенской школе Ашбе. В последующие годы художник создает произведения, занявшие прочное место в истории русского искусства. Это «Луч солнца» (1901), «Уголок усадьбы» (1901), «Сентябрьский снег» (1903), «Февральская лазурь» (1904), «Мартовский снег» (1904), «Цветы и фрукты на фоне» (1905). Эти картины — лучшее, что создано художником. Они чрезвычайно характерны для всего развития русского импрессионизма.

Однако уже в 1904 г. художник создает картину, открывающую новый этап его творческого развития. Это небольшой холст «Банка с зеленью и яблоки». Здесь не свет, а цвет интересует художника, не игра солнечных рефлексов, а предмет сам по себе, его плотность, его материальность. В 1907 г. появляется серия натюрмортов, в которых особенно ясно выражено это новое устремление художника к реализму. Натюрморты эти можно разделить на две ясно выраженные группы. В первой еще сохраняется связь с ранними импрессионистическими опытами художника. Таков его «Неприбранный стол», очень выразительная, но по существу эклектическая картина, таковы его «Яблоки» (1905) и целый ряд других работ. Во второй группе произведений И. Грабарь ставит перед собой казалось бы только об'ективно-цветовые задачи («Груши на синей скатерти», «На синей скатерти», «Красные яблоки на синей скатерти»). Но по существу и в той и в другой группе произведений И. Грабарь преследует задачи чисто декоративного характера. В самом деле, ни в одном из натюрмортов И. Грабаря изображаемые им предметы не являются самостоятельными, они не живут своей жизнью, они теснейшим образом связаны с тем фоном, на котором помещает их художник.

Нам представляется, что импрессионистические картины И. Грабаря более высоки по мастерству, чем работы «натюрмортного» периода. Однако именно работа над натюрмортами повлияла И. Грабарю перейти к портретам, которые издавна его привлекали.

Достаточно сравнить ранние «Портрет отца художника» (1902) и «Портрет проф. В. Э. Грабаря» (1901) с такими импрессионистическими портретами, как «Послеобеденный чай» (1904), «Под березами» (1904), «За самоваром» (1906), чтобы убедиться в том, что импрессионистическая манера внесла психологическую выразительность последних. Это характеризует скорей художника, чем стадии (вспомним о замечательных портретах французских импрессионистов), но остается тем не менее фактом, с которым И. Грабарь вынужден был считаться.

Портрет с 1924 г. занимает преобладающее место в творчестве художника. И. Грабарь продолжает работать и в области пейзажа и в области натюрморта. Он создает ряд высокоценственных работ в этих жанрах, но основной интерес его направлен прежде всего к портрету. Первые его работы носят в известной мере опытный характер. Художник стремится к психологической выразительности, попутно разрешая и ряд живописно-фактурных проблем. В этом отношении характерен «Портрет матери» (1924) и значительно более поздняя работа «Светлана» (1932). Оба эти портреты, выдержанные в серовато-серебряной гамме, трактованы с большой теплотой и непосредственностью.

Оценивая портреты И. Грабаря, надо решить вопрос, в какой мере это портреты типические, в какой мере по портретам художника можно будет судить о людях нашей эпохи, об их работе и мыслях, об их страстях и характерах.

Не все портреты И. Грабаря отвечают этим требованиям. Когда художник изображает хорошо знакомых ему людей — ученых, писателей, художников, — он очень наблюдателен. В этих портретах художник подмечает типическое и характерное. В ряде других портретов, например, в портретах М. Волошинова и А. Лялиевского, он кажется излишне холодным.

Очень редко И. Грабарь ставил перед собой сюжетные задачи. «Ленин у прямого провода» (1935 г. — музей Ленина) — значительнейшее в этой группе произведений И. Грабаря, по достоинству оцененное очень высоко нашей общественностью.

Выставка ставит перед внимательным зрителем ряд вопросов, связанных и с историей русского и с развитием советского искусства. Она показывает большой и сложный путь художника, место которого в дореволюционном и советском искусстве достаточно значительно.

Г. БАНДАЛИН

Творчество молодых

В клубе завода «Каучук» недавно открылась небольшая выставка работ четырех молодых художников: **А. Лаптева, С. Бойма, Ф. Бочкова и Б. Сухонова.**

На выставке экспонированы рисунки карандашом, углем, литографии, акварели, гуашь и картины маслом.

То общее, что связывает работы, представленные на выставке, — это присущий им характер наблюдательных зарисовок, всегда живописно выразительных и острых. Все участники выставки передают наблюдаемые предметы и явления в их целостности, не увлекаясь мелочным перечислением натуралистических подробностей. Но выставку все же нельзя рассматривать как отчет бригады, работающей по единому плану над одинаковым материалом. Наиболее мягкий и лиричный из участников выставки Суханов. Его акварельные пейзажи, особенно серия, посвященная Уссурийскому краю, тонко инсценированы, насыщены воздухом и наиболее близки к манере Н. Купреянова. Пейзажи маслом повторяют мотивы акварелей, они, однако, значительно слабее.

В отличие от Суханова Лаптев подчеркивает телесность, об'емность предметов, немногими штрихами моделирует об'емную форму. Лаптев любит животных. Его зарисовки углем зверей в Зоопарке очень пластичны.

Художник дал также несколько портретов. Но за исключением портрета спящей девочки, они не относятся к числу его лучших работ. В картинах маслом (пейзажи и жанровые сценки в пейзаже) также чувствуется движение, но написаны они чересчур тяжело, краски жухлы, освещение невыразительно и за немногими исключениями («День отдыха», «На даче», «Демонстрация») общий их колорит вял.

Та же неравномерность рисунка и мазка отличает работы Бочкова. Бочков непохож ни на Лаптева, ни тем более на Суханова. В пейзаже он отдает предпочтение не широким расплывчатым просторам деревенских горизонтов, а резким наломам городских улиц, стиснутых ребристыми громадами домов. Лучшие его городские пейзажи выполнены гуашью. Их отличает энергичные мазки и повышенная экспрессия («Горбатый мост», «Солнечный день» и др.).

Последний из участников выставки — Бойм испытает свои силы в самых разнообразных областях.

Он дает портреты, пейзажи, зарисовки колхозных работ, иллюстрации к «Железному потоку», акварель, масло, литографии. В серии его крымских акварелей очень живо передан колхозный труд и быт. В зарисовках животных (доение коров, ковка лошадей) Бойм проявил себя наблюдательным рисовальщиком. Хороши портреты пионеров и колхозников. В них Бойм, видимо, остро схватил сходство. Литографии Бойма, посвященные Москве (пл. Свердлова, Библиотека Ленина), сухи и чересчур академичны. Портреты маслом слабы, лучше пейзажи.

Общая для всех художников (в меньшей степени это относится к Суханову) слабость работ маслом — показательна. Это значительный результат малой внутренней учебы и недостаточно интенсивной работы художников над технической масляной живописью.

Выставка в целом свидетельствует о высокой культуре рисунков и одновременно подчеркивает необходимость для них дальнейшей упорной и углубленной работы над овладением живописным мастерством.

Е. КРОНМАН

Алексей Дикий

Необходимые раз'яснения

Проблемы советского театра

За время, прошедшее после опубликования моей статьи в «Советском искусстве», наши театральные деятели высказались, видимо, со всех возможных точек зрения по затронутым в статье вопросам. Мне лично за это время удалось осуществить две новые постановки, в которых я пытался практически воплотить сформулированные мною теоретические положения.

В этой статье я хочу, не вдаваясь в излишний полемический задор в пределах существа вопроса, ответить на об'ективные возражения моих оппонентов и наложить нечто вроде «положительной программы».

Театральная дискуссия, вновь собственно развернувшаяся столь оживленно за ряд последних лет, к сожалению, в самом начале осложнилась двумя обстоятельствами. Тов. Амаглобели выступил с чрезвычайно подробно аргументированной, но восьмиклассной схоластической декларацией о «возрождении театра актера». Это противопоставление «театра актера», «театру режиссера» нелепо с позиции элементарной логики. Одно время театральная дискуссия приняла поэтому даже несколько однобокий характер: все выступавшие как в печати, так и на диспутах, считали своей священной обязанностью начинать и кончать свои высказывания со слов о том, что «Амаглобели, конечно, неправ». У арабов во время народных празднеств, если двое вдруг начнут драку и, забыв все, вцепятся друг в друга, то толпа, масса начинает их приводить в чувство тем, что избивает обоих, не разбираясь, кто прав, кто виноват. В нашем случае театральная масса набросилась на одного Амаглобели. Видимо, он был в ее глазах вдвойне неправ. Режиссер — сколь бы гениален он ни был — может существовать в театре только в качестве помощника актера, которому он помогает, поскольку он им руководит. В течение последних десятилетий только один режиссер Гордон Крэг провозгласил театр без актеров, «театр марионеток». И, очевидно, поэтому этот режиссер никогда своего театра не имел, и я не знаю будет ли он его когда-либо иметь. Однако тов. Амаглобели, очевидно, для вящего утверждения своего тезиса о возрождении «театра актера», пригласил в руководимый им Малый театр в качестве режиссера и... Гордона Крэга.

Второе (хотя и первое по времени) обстоятельство, осложнившее ход дискуссии, — это выступление т. Вишневского. Какое счастливое амплуа у человека! Ничего не предлагая, с трудом разбираясь в существе поставленных вопросов, он уже бежит впереди всех и кричит свое «ура»!

Теперь по существу. Я не могу останавливаться на детальном разборе всех возражений и упреков, бросавшихся по моему адресу многочисленными участниками дискуссии. Это я сделаю на предстоящем совещании в редакции «Советского искусства». Здесь я хотел бы остановиться только на некоторых основных положениях нашей дискуссии.

В выступлениях отдельных товарищей давались совершенно правильные оценки некоторым историческим фактам и явлениям советского театра. Но нужных выводов из этих оценок сделано не было. Тов. Новицкий в своей статье «Настоящий режиссер» занялся ретроспективной оценкой исторической роли Вахтангова. Это, конечно, важно, но театр им. Вахтангова, ближайший, так сказать, «фиаческий наследник» покойного мастера, факт не только исторического прошлого, но и нашего настоящего. А о настоящем этого театра ни Новицкий, ни прочие участники дискуссии не сказали ни полслова. Но факт остается фактом, что театр им. Вахтангова после тринадцати лет опытов и спокойной производственной жизни незаметно стал скатываться к позициям МХАТ I. В то же время старый МХАТ, застывший на какой-то неподвижной точке еще задолго до того, как он исчерпал все заложенные в нем самом творческие возможности, перестал двигать советский театр вперед. Незаметно для себя МХАТ пришел в последнее время к тем позициям, от которых он отталкивался в наиболее славный революционный период своего существования, т. е. к позициям Малого театра, а Малый театр — тщетно и бесплодно рвется вперед к МХАТ, не будучи, однако, в состоянии догнать этот, даже остановившийся на месте, величайший театр не только нашего времени и не только нашей страны.

Боюсь, что недалеко то время, когда под прикрытием всякого рода разговоров об единстве абсолютной нивелировки всех этих трех театров, знаменующих собой крупнейшие исторические этапы развития нашей театральной культуры. В этом, и именно в этом, основной смысл и основная опасность нашего театрального сегодня. Об этом надо говорить и надо спорить и надо думать о методе предотвращения этого начавшегося уже процесса творческой обезлички.

Некоторые товарищи, для которых полемическое усердие важнее смысла спора, могут снова бросить мне обвинение в том, что я недооцениваю значение советского театра, не знаю его, замалчиваю его и т. д., и т. п. Этим уважаемым товарищам мне придется напомнить, что об'ективное значение и творческий уровень советского театра мне так же ясны и очевидны, как и им, тем более, что я имел возможность в течение нескольких лет наблюдать западноевропейский театр в целом ряде стран. Но я не считаю возможным для себя успокоиться на том очевидном положении, что «наш театр — лучший в мире». Для меня этого совершенно недостаточно. Я обязан как практический работник советского театра думать и о его будущем и заботиться о том, чтобы он непрерывно совершенствовался и двигался вперед. К тому же я не обладаю таким счастливым характером, как некоторые мои собратья по профессии (например, Н. Судаков), которые, не видя или не желая замечать несовершенств нивелировки, пребывают в уверенности, что их-то работа и является подлинной «музыкой настоящего». У них, обманутых мечтою, очевидно, несколько притупился слух, и они не понимают, что их музыка уже давно вообще не музыка, а просто волынка, которая волынит «на-питель одну и ту ж» уже более четверти века.

Наш советский театр — театр Немировича-Данченко, Станиславского и театр Мейерхольда, и даже другие, менее значительные, театры находится на необычайно высоком уровне, если их сравнить с «театром актера» на Западе (о котором, очевидно, и мечтает после возвращения с римского конгресса т. Амаглобели). Но наше беспокойство вызвано именно тем, что груз вышедшихся и вышедающихся традиций мешает нашему театру мобилизовать целиком все свои творческие силы.

Я в своей предыдущей статье говорил о «генеральной линии исторического развития» русского театра, линии его исторической преемственности и уклонении от этой линии. Профессиональные полемисты хотели в этом что-то запутать, мол, Дикий неверно распределил исторические аттестации. Не в этом дело. Аттестации, конечно, дело спорное, и о них всегда можно договориться. Но те, которые хотят опровергнуть мое положение о том, что мхатовский психологический натурализм (это крупнейшее явление в истории мирового театра) не осуществил все творческие возможности своего метода в процессе непрерывного становления социалистического театра, — те должны попытаться опровергнуть это фактами, а не словами. Те, которые хотят опровергнуть мое положение о том, что гениальнейший мастер нашего театра Мейерхольд, который тем выгодно отличается от всей остальной армии наших театральных деятелей, что он никогда не успокаивается и всегда ищет новое, что он «непрерывно экспериментирует», не всегда восславляет театральное движение, — те, которые хотят и это опровергнуть, должны также оперировать фактами. Фактами, а не упреками в отсутствии шистета и уважения к Мейерхольду, которого у меня, смею в этом уверять, не меньше, чем у моих оппонентов.

Сравнительно молодой театр имени Вахтангова, который должен был бы быть театром исканий новых театральных приемов и форм на основе своего великолепного мхатовского наследства (через революционный метод Вахтангова), застыл и уже давно не движется дальше вперед. Метод Вахтангова получил всеобщее признание и никакого дальнейшего развития. Коллектив его учеников, таящий в себе громадные возможности развития вахтанговского наследия, фактически пребывает в стадии инертности. Кстати, участие этого театра в нашей театральной дискуссии выразилось также многозначительным молчанием. Затем это великолепное полемическое молчание было нелепо нарушено тов. Горюновым («Искусство — это труд» в «Литературной газете»). Эта статья ничего, кроме недоумения, вызывать не могла. На очередь поставленным вопросы о новых путях и новой методологии советского театра, а т. Горюнов не нашел ничего более полезного, как предложить нашему театру из педагогических соображений метод испанских королей, воспитывавших своих драматургов голодом. У Чехова где-то сказано, что если зайца долго бить по голове палкой, он может спички зажигать. Может быть, рецепт т. Горюнова мог бы себя оправдать. Но разве все многообразие средств театрального искусства исчерпывается одной драматургией? Если бы даже «голодающие» по рецепту испанца Горюнова советские драматурги стали поставлять в нужном количестве настоящие драматургические ценности, то разве это одно могло бы обеспечить советский театр? Чем отличался бы тогда наш театр от театра западноевропейского, в котором бывают и хорошие пьесы, и талантливые актеры и режиссеры?

Я ставлю вопрос иначе. Вся наша действительность преобразилась за последние годы настолько, что наш советский человек стал не тем, чем был даже 5—6 лет назад. Выдержала ли эти темпы качественного методологического преобразования и советский театр? Может ли он в том виде, в каком он существует теперь, вступить в наше социалистическое будущее и будет ли такой театр социалистическим по своему существу?

Люди спокойные и благонамеренные отводят вообще всякие вопросы о творческом методе окриком, что это рассуждение о форме, а последнее, как известно, суть формализм. Они начинают бить в литавры по поводу того, что мы приобщаем нашего массового зрителя к «лучшему достоянию культурного наследства» и т. д., и т. п. Это, сукиотрительство. Критическое освоение культурного наследства не означает демонстрирования перед своим неискушенным зрителем залом методов и приемов давно минувших своих эпох. Необходимо это прошлое интерпретировать наиболее современными средствами выражения, не пугаясь новшины и экспериментов.

Я отношусь с величайшим и беспредельным уважением к научной методологии в театре, и именно от нее я жду всяческого оплодотворения методов искусства. Но я не могу стать в положение ученого профессора, диктующего ценности и строящего всяческие конструктивные комбинации. Поэтому в моей «положительной программе» напрасно будут искать каких-то непререкаемых догматических указаний о том, «как жить», «какими средствами действовать» и «как добиться лучших результатов».

Я могу только наложить несколько основных, но до конца продуманных

„Семья Волковых“

Ксения Тарасова — Елена, Прокофьев — командир бригады

При всей своей композиционной элементарности эта пьеса обладает, однако, серьезным сценическим качеством — занимательностью, чисто театральной эффективностью, помимо ее несомненной тематической актуальности.

Пьеса А. Давыдова театральна и позволяет строить спектакль в плане напряженного сюжетного интереса к развитию действия, который отличал, например, в свое время постановку «Потопа» в мхатовской студии.

Несомненно привлекательность пьесы в ее тематике. Это «оборонная пьеса». Фигуры героев пьесы, героев нашей действительности, взяты в ней в будничной обстановке на фоне будничного окружения семьи, среды. Одно из достижений этого спектакля именно в том, что в нем играют не героев, а живых людей нашей замечательной эпохи, хорошо играют, с подлинным художественным ощущением действительности.

Спектакль — свежий и бодрый, радостный, смотрится с все возрастающим от сцены к сцене интересом и волнением к судьбе его героев. Он построен именно в плане «Потопа», создавая общую атмосферу эмоциональной напряженности и динамичности.

Две сложные задачи стояли перед режиссером спектакля и актерами: преодолеть в живой художественной правде образов мелодраматизм ряда положений и наполнить авторские образы живой психологической плотью подлинных переживаний, и эти задачи превосходно выполнены и режиссурой и актерами.

Спектакль с большими или меньшими удачами отдельных исполнителей играется хорошо в ансамбле, в плане простых естественных образов, без особой подчеркнутости и нажимов. В умении работать с актерами, конечно, большое достижение художественного руководства театра. Вдумчивая работа режиссера делает данный спектакль «актерским». Оттуда, от его актерской природы,— его несомненная эмоциональная заразительность, его активность. И здесь на первом месте надо поставить **Ксению Тарасову**, превосходно сыгравшую роль Елены. Мы имеем уже в текущем сезоне ряд сценических достижений наших актрис: совершенный в своем тонком мастерстве и художественной изобразительности образ Женевьевы — **Гиацинтовой** («Мольер о жизни»), крупные удачи **Бендиной** в мхатовских «Врагах», **Мстиславской** в той же «Мольер о жизни», **Зеркаловой** в «Мещанах». К сожалению, все это в значительной степени—сценические эпизоды, правда, придающие особую целность спектаклю в целом. Роль Елены в «Семье Волковых» центральная, определяющая основную колонну пьесы А. Давыдова.

С первого появления Елены на сцене до самого конца ее преследует цепь несчастий и беспрерывных потрясений, которые могут в конце концов притупить остроту их восприятия зрителем. Мы знаем, что Нетти удалась Тарасовой, главным образом, в плане лирическом, а не драматическом. Ее Аня в «Вишневом саде»—совершенно незабываемый в своей лирической свежести образ; такой подкупающей искренности и талантливости я не встречал ни у одной чеховской Ани на русской сцене. Роль Елены—вся в драматическом плане, бурной смене эмоций. Правда, драматизм здесь элементарный, эмоции не глубокой сложности, как у Нетиной, Ларисы, а первичных стихийных свойств (любви к мужу, волнений за него), но тем не менее это подлинный драматизм, и он требует соответствующей силы исполнения.

Мелодрама стала в исполнении артистки подлинной волнующей драмой. Артистка волнует зрителя не фактами своего сценического положения (что зрителю часто свойственно смешивать с качеством самого исполнения), а именно совершенной, какой-то обнаженной предельной искренностью своих переживаний.

Здесь дело у Тарасовой вовсе не в особом мастерстве формы. Артистке предстоит еще большая техническая работа над своим талантом. Она не знает сложной тонкой «кружевной» и пластической отделки ролей. Примитивны ее сценические эмоции,— сильные, стихийные, но не гибкие и не пластические. Но как чудесна и сама эта прямолинейность в подлинном таланте. Здесь нет никакой «сентиментальности» и «привычных улыбок», о которых всегда с таким справедливым раздражением говорит В. Немирович-Данченко.

И все же работа над преодолением примитивности и усложнением сценических эмоций нужна. Вот, во втором акте, Елена выключает свет, чтобы обмануть мужа, скрыв свое лицо, сказать ему несколько успокаивающих слов родным бодрым голосом,— и не выдать себя. И голос во тьме не выдает. Муж должен поверить и верит ему. Зритель, конечно, знает, в чем дело, он знает «игру» Елены, но ему нужно, чтобы для него (зрителя, а не мужа) было показано артисткой и театрально раскрыто то, что кроется за этой «игрой», чтобы было обнаружено до зла нечто из внутреннего мира героини в данный момент. Только тогда он поверит. Покажите ему двойной план своей игры. Сыграйте ровно и спокойно—без второго плана, «не правдоподобно» звучит в этой сцене голос артистки, ее слова.

Сценические задачи других исполнителей значительно легче, проще и прямолинейнее. Скупо, сдержанно, с большой простотой и убедительностью играет командира бригады **Прокофьев**. Сквозь суровую внешность требовательного и дисциплинированного командира ощущается мягкая нежность к человеку и трогательная влюбленность. Очень хорошо, просто, без всякого внешнего нажима создает свой образ Волкова **Доронин**. Сдержанно и трогательно проведена им сцена беседы с красноармейцем Кузьминым, которого с легким юмором и теплотой играет **Иноземцев**. Несколько повторяет свой образ в финновском «Свидании» **Полубояринов**, раскрывая «человеческую» роль кооператора Барышева в плане мягкого гротеска, но с некоторым «нажрышем». Черты этого «нажрыша» и у **Забелина** (Сазонов) и **Гиуни** (Саша).

Общий успех спектакля—это не только успех ансамбля и отдельных исполнителей, но и метода. И в этом его значение для симоновского театра. «Семья Волковых» продолжает ту линию отхода от лишней эксцентрики резко гротескных и иронически-пародийных форм «представления», которую можно было отметить в некоторых образах «Вишневого сада» в этом театре (Лопахин, Аня, Раневская, Фирс). Новый спектакль демонстрирует нам, конечно утверждение (по крайней мере на данном этапе развития театра) метода внутреннего, чисто психологического построения спектакля и актерской игры—«в образе».

Д. ТАЛЬНИКОВ

«Укрощение строптивой»

Театр им. Вахтангова шефствует над рабочим театром завода «Каучук». Самодеятельный театр сформирован из молодых талантливых рабочих этого завода.

Режиссеры театра **Вахтангова** тт. **Куза** и **Шикмаков** подготовили в заводском театре пьесу Шекспира «Укрощение строптивой». На днях театр Вахтангова и рабочий театр завода «Каучук» организовали общественный просмотр премьеры шекспировского спектакля.

„Оптимистическая трагедия“ в Ростове

14 декабря 1935 г. Ростовский театр им. Максима Горького приступил к репетициям своей новой постановки «Оптимистическая трагедия». Художественное руководство этой постановкой осуществляла нар. арт. **А. Я. Таиров**.

— Уже в начале моей работы в Ростове, — указывает А. Таиров, — у нас с актерами установилось необходимое взаимопонимание. Труппа обнаружила подлинную талантливость, хорошую театральную культуру, прекрасную актерскую восприимчивость, поразительную трудоспособность и гибкость.

Моя работа над «Оптимистической трагедией» в Ростове является, конечно, простым повторением московского спектакля. Но можно было бы скорее назвать ростовской редакцией моей постановки. Это об'ясняется, во-первых, тем, что я как художник просто не могу автоматически повторять однажды созданную композицию, во-вторых, тем, что я, естественно, должен был учесть все индивидуальные данные этого актерского состава, и, в-третьих, тем, что само здание, сцена нового Ростовского театра, его техническая оснащенность требовали не только частичных видоизменений, но и некоторой перестройки мизансцены, хотя уже потому, что ростовский зрительный зал заставил меня учесть различные ракурсы, получаемые у зрителей, сидящих в различных углах зала.

Для того, чтобы подготовить спектакль в очень короткий срок, помимо напряженных репетиций, вечерами устраивались индивидуальные занятия с актерами.

Во время этих индивидуальных занятий, равно как и во время репетиций, — говорит А. Таиров, — я мог на практике с новыми для меня актерами убедиться в подлинной эффективности творческого метода Камерного театра. Тот творческий метод, на основе которого мною строится вся работа Камерного театра, с честью выдержал сейчас очень серьезное испытание, равно, как прекрасно выдержал испытание и актерский коллектив Ростовского театра.

Мы смотрели спектакль «Оптимистическая трагедия» в Ростове на генеральной репетиции, на шефском красноармейском просмотре и на премьере. Трудно было оставаться равнодушным к спектаклю. Очень интересовало, как новые исполнители будут трактовать знакомые роли. Алексея играл **А. Максимов**. Играл с большой искренностью, непосредственностью, с большим чувством художественной меры.

Г. Бударов — Вожак. Скульптурная, четкая лепка образа. Показал авторитет и превосходство над теми из матросов, кто был послабее волей, кто подчинялся пока слепо физической силе. Скупой жест, размеренная речь, чеканная фраза — таков Вожак в исполнении Бударова.

Г. Леондов в роли боцмана нашел и тонкие краски, и умную улыбку, и старинковскую сердечность, и ту особую любовь к военному кораблю, которая была его верой, его жизнью.

Фомина играет **Белоусов**. Он мечтатель, но в то же время верный сын партии, пламенный революционер. Он полон любви ко всему трудовому человечеству и страстной ненависти к классовому врагу.

П. Леонтьев в образе Синдого рисует мешотравленного человека, не имеющего своей воли, принимнего быть на поводу у Вожака, матроса, «проспиртованного на кораблях, подточенного сифилисом, дошедшего до бездны падения и подлого убийства товарища по кораблю».

Звонко, молодо и убедительно звучали слова первого старшины товарища Белоярцева о славном походе революционного полка.

Комиссара играла **Е. Евгеньева**. Партийная тактика, революционная логика, острое классовое чутье—таковы черты Комиссара в исполнении Евгеньевой.

«Оптимистическую трагедию» мы помним в ее московской редакции. И можно только удивляться, как удалось А. Я. Таирову в новом театре с новым коллективом подготовить по многом измененный спектакль в 25-дневный срок.

«Оптимистическая трагедия» имела в Ростове огромнейший успех.

Р. РУБИНШТЕЙН

„Лестница славы“

Почти во всех пьесах Скриба, а написал он их более 400, на первом месте стоит интрига, занимательность и эпизодические, а потом уже характеры, чувства и иногда идеи.

Однако это не дает нам права пренебрежительно отмахиваться от Скриба — водевильный, мол, автор, и нечего с ним мудрить и нянчаться. Пьесы Скриба в большинстве своем гибкие, лукавые, остроумные, подлинно французские комедии ловкой и легкой интриги. Сочинял Скриб и мелодрамы — он в сотрудничестве с драматургом и критиком Эрнестом Легуве написал «Адриенну Лекуврер». В ней, как и в других произведениях Скриба, не приходится искать глубоких социальных обобщений и протестов. Но московский Камерный театр и его актриса Коонен не потянулись скрибовской пьесой. Три года назад был показан новый вариант «Адриенны», построенный на новом прочтении скрибовской пьесы. В итоге этих усилий родился большой трагический спектакль.

Совершенно правильно поступил Театр революции, включив в свой репертуар малоизвестную в русском театре (она шла только в Малом театре и притом недолго) пьесу Скриба «Лестница славы» (так назвал скрибовскую «La camaraderie» переводчик **К. И. Фельдман**).

Хорошо также и то, что театр не ограничил на пьесу только с водевильных позиций и попытался ее подкрепить, углубить, заострить, повернув ее жало, ее сатиру против самого же Скриба. Это вовсе не безумный план и отнюдь не бесцельная затея.

Грубые аристократов и приживальщиков к ним карьеристов театр противопоставил честного молодого адвоката Эдмона Варени, который пытается сделать карьеру без поддержки, без протекции, без унизительных слезлок с совестью.

Не просто интриганкой, государственным деятелем в юбке, гордячкой и красавицей подает театр главную героиню пьесы графиню Цезарину де Мярмон. Он видит в ней раньше всего женщину, любящую, оскорбленную, отвергнутую, отлавшую молодость старику-кретину. В потоке интриг, комбинаций, во всей этой великосветской мещанской возне Цезарина хочет забыть свою личную неудачу. Она помогает дуракам и мошенникам подняться по лестнице славы, и мешает продвижению талантливых и честных. В этом ее месть. Но вот придет ночь, Цезарина снимает с лица маску бесстрастия и будет вспоминать о нем, о своем Эдмоне, который даже не почувствовал ее большого погибшего чувства. Вот почему у **Глизер** грим без тонов и переходов—на бледном лице горят только глаза и губы. Первое появление Цезарины на сцене сопровождается музыкой и веселыми репликами доктора Бернарде. Как все это противоречит ей? Безразлично. Она неохотно слушает. Она неохотно отвечает на вопросы — иногда короткой репликой, чаще — едва заметной гримасой-кокетливой у угла губ. Когда же Зоэ говорит ей о чувствах Эдмона, она оживает и ее дельца в комбинатора превращается в женщину, радостно хватающуюся за ускользнувшее было счастье. Этот сложный образ раскрыт и подан Глизер с большим мастерством и правдой. Правда в Скрибе? Представьте, да. И в этом нет ничего удивительного. Достаточно вспомнить, как в «Стакане воды» того же Скриба играла королеву Анну Ермолова, сумевшая сочетать творческие особенности автора «бульварного театра» с большим, волнующим образом, и чувством.

Раньше всего Цезарина — Глизер настоящая француженка. Единственная во всего ансамбля спектакля, состоящего на чистокровных «русаков», Вершиль, что в один вечер Цезарина создает и разрушает 20 репутаций. Говорит, что жена пэра Франции не может выбивать ногой подпор из рук лакея. Может быть. Но в исполнении Глизер эта «деталь», эта вспышка, вполне естественна, не противоречит общему рисунку роли. Артистка блестяще поднес фразу, доносит скрибовский текст, ведет сложные турниры и поединки; у нее замечательные вчарты. Цезарина — большое серьезное испытание для Глизер. Она надорвала его на «отлично».

Значительно слабее вышел Эдмон Варени у **Соловьева**. Артист плохо справился с возложенной на него местью, с замыслами режиссуры, которая в своем стремлении сделать из Эдмона недалекого («решет, а больно не хитер»), но благородного молодого человека второй империи допустила в свою очередь ряд ошибок, выкинувшихся в апофеоз безвкусия в финале второго акта. Судите сами. Либерал Эдмон Варени по рекомендации своего приятеля Оскара Рито попадает на очередное собрание «общества взаимного восхищения». Возмущенный нравами и обычаями этого общества, он произносит горячую речь о честности, бескорыстии и совести, которые для него, Варени, дороже всего. На этом он покидает почтенное собрание, которое, мало смутившись выпадом «белой вороны», переходит по обычаю к заключительной части — бурной пирушке. В разгар веселья и танца на столе вдруг гаснет часть света, наступает зловещая тишина, застывают на своих местах фигуры людей, и Эдмон, надо думать, замешкавшийся в прихожей, в черном плаще медленно движется по лестнице через всю сцену. Одинокий, непонятый, разочаровавшийся в веком. Этот проход под занавес необходимо, конечно, снять— от этого и спектакль и самая сцена собрания только выиграют.

Роль Эдмона Варени исполняет тот самый Соловьев, который в мейерхольдовской постановке «Доходного места» в Театре революции играл Жадова. Так Жадовым и вышел он в скрибовский спектакль. Оно действительно — слишком подходящие: заменить Полину Аратой, а доходное место депутатским креслом — и все в порядке. Но... что для Островского здорово, то для Скриба смерть.

На остальных исполнителей следует отметить **Кириллова** (доктор Бернарде), **Бахарева** (граф де-Мярмон) и **Ключарева** (Оскар Рито).

Недоумение вызывает сцена драни, поставленная, как значится в программах, **Н. Дашковым**. Зачем показана эта сцена, кстати сказать, весьма напоминающая по своему характеру дрему из фильма «Веселые ребята», комнатностью.

Интересную музыку написал к «Лестнице славы» композитор **Шебашин**.

Художник **Вильямс** дал спектаклю пышное, богато-оформленное, же лишнее, однако, значительной доли эклектизма. «То флейта слышится, то будто фортепиано». Вот рояль (на котором никто не играет) на высоких подмостках в глубине сцены. Совсем как в «Бубусе» в ГОСТИМ. Вот лестница через всю сцену из «Дамы с камелиями». Вот стол с цветами, развертывающийся у просцениума, знакомый по алмановским постановкам. При всем том, ширмы и кружева Вильямса отлично вяжутся с той обстановкой, в которой паутину лжи, предательства и интриг, ловко плетут тщеславные скрибовские герои.

«Лестницу славы» нельзя, конечно, отнести к разряду тех спектаклей Театра революции, которые делали его историю. Тем не менее работа над пьесой Скриба имеет для театра большое значение — эта постановка обогатила коллектив комедийными навыками и мастерством диалога, которые будут впоследствии использованы в спектаклях советских драматургов, и выдвинула новые режиссерские силы на театр театра.

ВИКТОР ЗРМАНС

Глизер — Цезарина

„Жена товарища“

Поляков — Степа, Нарышкина — Галя, Иванов — Ваня

Когда смотришь этот спектакль, испытываешь чувство неловкости и смущения. Неловко за автора, который берет за основу своей комедии старую исполненную водевильную ситуацию и на этой прогнившей основе ставит вопросы о товариществе и любви в среде советской молодежи. Неловко за молодой театр, который не почувствовал в пьесе фальши анахронизма, а прельстился трюками и анекдотическими положениями. Неловко за мхатовцев — руководителей ТРАМ, которым в данном случае изменило их художественное чутье, и они приняли очевидную дешевку за достойный об'ект своего режиссерского творчества.

Мы были на общественном просмотре, который совпадал как будто с третьим или четвертым спектаклем «Жены товарища». Аудитория трамовского просмотра мало отличалась от обычной аудитории этого театра. Она преимущественно состояла из молодежи — рабочей, комсомольской. Эта молодежь знает и любит свой театр. У ТРАМ много «патриотов», которые считают его своим театром, смотрят каждый его спектакль, следят за ростом актеров, радуются их успехам. У этих зрителей уже есть свои любимцы среди актерского коллектива.

И вот этот расположенный к ТРАМ зритель, — прекрасный, непосредственный зритель, чуждый всякого гурманства — смотрит «Жену товарища». Он дружно аплодирует талантливой **Нарышкиной**, чудноватой и обаятельной студентке Гале, в сцене разговора с «сестрой товарища» Соней. Чуткий зритель ценит виртуозность актерского исполнения Нарышкиной в этом эпизоде, совершенную отделку дикции и жестов. Его привлекает и мягкий, сочувственный юмор «страдания» Нюры — жены товарища (арт. **Полетаева**,) «обманутой» по недоразумению. Веселый смех сопровождает игру **Полянова** (студент Степа). Зритель одобряет внешнюю изобразительную технику актера. Но его нисколько не трогают образы в целом, он совершенно равнодушен к тексту. Здесь нет смеха «по существу», а есть только смех «по поводу». Если у персонажа есть потешная игровая функция, трюк, он еще «пройдет» у зрителя. Если же у него единственное средство убеждения текст, он будет сливаться по сцене неизмеченной, безликой фигурой. Нам скажут — здесь игра положений, а не характеров. Нет — здесь намеренная игра бесхарактерностью. Зрителю все ясно с самого начала. И когда сюжет выносит в коридор, он знает, что будет дальше с небешенной квартирной хозяйкой. И когда мечтающий о «сверхмощной любви» Отепа говорит «руки мои никого не обнимут»,—известно, что в его об'ятия упадет эта же хозяйка. Ясно также, что когда Лена обнимает двух девушек, вбежит Отепа, что повелас и пивоя Виктор будет в конце посрамлен и что пьеса кончится всеобщим примирением и счастьем трех пар. В этой водевильной кутерьме с путаницей имен, мужей и влюбленных нет ничего, что напоминало бы о сегодняшнем дне.

Отсюда — недоумение зрителя. Отсюда — выше сочувствие попыт для ТРАМ режиссерам **Станицыну, Мансуровой и Раевскому**, пришедшим с хорошей изобретательной выдумкой, стремившимся насколько возможно очистить пьесу от пошлости и сложного шлака, но, к сожалению, одержавшим свои частичные победы вопреки тексту, а не на его основе. Отсюда — и наше сочувствие и актерам. И **Когану**, и **Иванову**, и **Шестиниковой** пришлось либо «отыгрываться» на фортелях, либо повторять штампованные образы «мальчиков» и «девчонок» старого трамовского репертуара. Почему ТРАМ недоучел этой педагогической опасности пьесы? Когда текст не ведет актера (особенно молодого, неопытного), на путях к созданию образа его всегда подстерегает угроза штампа.

Удача постановщика или актера вызывает в зале неожиданную вспышку смеха, громкие аплодисменты в середине акта, а затем аудитория, как бы спохватившись и досадуя на «обман», снова стихает. Кончается акт — несколько обрывочных хлопков, и повисает недоуменное молчание. Для чего ТРАМ взял эту пьесу? — как бы спрашивают у театра его зрители. В пьесе Ялунера готовый набор приемов французского водевиля, ассортимент сомнительных острот. «Юмор» автора покрыт пылью мещанских прихожих и обывательских квартир. И неужели театр думает, что подобного рода пьесы развивают водевильную технику актера? Нам кажется, что это не так. Пьеса Ялунера может привить только дурной вкус.

ТРАМ имеет опыт водевильной игры в «Чудесном сплаве» — в пьесе, которая неизмеримо выше, правдивее, жизненнее «Жены товарища». Что качественно нового в технике трамовских актеров прибавила «Жена товарища»? Ничего. В «Жене товарища» чувствуется искусственность, тема ее не соответствует средствам драматургического выражения. Автор берет готовые водевильные маски, внешне осовременивает их — и пьеса о «нашем времени» готова.

Каждый театр может расти только на хороших пьесах. Особенно это касается ТРАМ: его «детские ошибки левизны» были связаны со слабостью драматургии, которая очень вредила работе актеров. ТРАМ, успешно начавшему несколько лет назад свою перестройку и актерскую учебу, последний год не может с драматургией. «Соло на флейте», «Афродита», «Жена товарища» — последовательное снижение. И можно только удивляться несомненному росту актеров —росту вопреки этой драматургии. Актеры ТРАМ растут. Но еще быстрее их растет трамовский зритель. И этот зритель умело отделяет в своем восприятии плохой текст от искусства актеров и режиссеров.

В. ГОЛУБОВ

Художник в промышленности

Вопросами так называемого «прикладного искусства» Союз советских художников до последнего времени не занимался, и совещание по текстилю и костюму, созванное МОССХ 14 января, дало тому блестящее подтверждение.

Союз не смог выдвинуть докладчиков по творческим вопросам, волнующим художников-прикладников, поэтому на совещании основной доклад сделал представитель Мосвошпеи т. **Шехман**.

Тов. Шехман с грустью констатировал, что многочисленные конкурсы на новый рисунок советского костюма, об'являвшиеся швейными предприятиями, не дали больших результатов.

Дело тут, видимо, не в плохой организации конкурсов и не в недостатке средств (кстати сказать, последний конкурс Москвошвея обошелся в 120 тыс. руб.). Дело — в художественной общественности: МОССХ не только не организовал общественного мнения художников вокруг выдвигаемых жизнью производственных вопросов, но даже не сумел об'единить основные кадры, уже работающие в этой области. Молодая текстильная секция МОССХ насчитывает всего 30 человек и не занимает в союзе того места, какое ей надлежит занимать.

В речи **Н. Полуэктовой** (текстильная секция МОССХ) были правильные замечания о тех неудовлетворительных условиях, в какие поставлена работа художников на производстве. Но кто же как не общественная организация художников виноват, что на огромном большинстве фабрик художники до сих пор не имеют права голоса при подборе ассортимента для массового производства и что решающими инстанциями были и остаются или фабричные техноруки или старые товароведы, естественно, ориентирующиеся на былые вкусы и спросы? Кто, кроме союза, виноват, что до сих пор не установлено авторское право на художественные рисунки, и до сих пор неудовлетворительна зарплата художников — не проведена сдельщина и не установлена зависимость оплаты художника от тиража изделий с его рисунков.

Из художников на совещании выступил т. **Шестаков**, обратившийся к швейникам с наконец просьбой помочь ему в трудном деле продвижения новых образцов костюмов и платьев. Зная, как трудно всякое отступление от «вкусов покойницы бабушки», т. Шестаков просит, чтобы если не в ателье мод, то по крайней мере в каком-нибудь крупном магазине художникам было предоставлено хотя бы одно окно для показа новых образцов мужской и женской одежды.

В заключительной речи зам. председателя МОССХ т. **Черемный** принял все обвинения, предъявленные союзу на совещании. Надо надеяться, что данное им обязательство заняться художниками, работающими в промышленности, не останется одним только обещанием.

ГРУЗИНСКИЕ ДРАМАТУРГИ В МОСКВЕ

Секретариат секции драматургов Союза писателей СССР провел два совещания о грузинской драматургии. В работах совещания приняла участие приехавшая в Москву делегация грузинских драматургов: **Шалва Дадиани** и **Герцель Базаов**. На совещаниях был заслушан и широко обсужден доклад **Ш. Дадиани** о работе секции драматургов в Грузии.

В первой половине мая в Тифлисе будет созвано совещание драматургов Грузии, Армении и Азербайджана. Это совещание, в котором примет участие и специальная делегация русских драматургов, будет приурочено к празднованию 15-летия советской Грузии. Совещание заслушает творческие отчеты драматургов Азербайджана, Армении и Грузии, доклады о подготовке репертуара к 20-летию Октября и специальный доклад о проблемах положительного образа в советской драматургии, в частности, драматургии Грузии.

Секцией выделена специальная группа русских драматургов в составе: тт. **Афиногенова, Билль-Белоцерковского, Вишневского, Киршона, Ромашова, Тренева, Финна, Успенского, Арбузова** для переводов пьес грузинских драматургов и их литературной обработки. Лучшие пьесы грузинских драматургов будут рекомендованы для постановки в московских театрах.

мною, прочувствованных, испробованных на моей практике в течение ряда лет положений. На нашей стадии развития театральное искусство может уже в большей мере облизаться с жизнью. И это отнюдь не означает создания лабораторно выверенного, инкубаторного, бесстрастного искусства. Нет, именно такой научный метод и может в руках, конечно, коллектива подлинных мастеров, а не схоластов и демагогов, открыть наибольший простор и для актерской интуиции и для режиссерского темперамента, и для индивидуальных исканий, т. е. всего того, что сейчас принято обозначать понятием «алхимии бессознательного». Должен быть создан научный экспериментально-исследовательский институт советского театра, в котором подвергались бы глубочайшему аналитическому изучению не только творческие приемы советского театра, но и советской драматургии (словесная фактура, интонационный ритм, звукопись, метод сюжетных построений и т. д. и т. п.).

Я считаю, что режиссер, совместно со всем театральным коллективом, без которого он ничто и без которого он не имеет никакого права на существование, должен быть эмансипирован от рабского подчинения литературным формам и канонам. Советский театр доказал всему миру свое право на существование в виде самостоятельного искусства. Ученые «эстеты» видели в театре только механическое соединение разнородных искусств. Мы не должны тратить время и силы даже на опровержение этой теории. Поэтому, говоря о праве театра на форму, не продиктованную формой драматического произведения, я в сущности утверждаю нечто безусловное. Но в действительности театральные консерваторы и здесь учуяли ересь. Трагедию можно иногда осуществить на театре, только пользуясь контрастными приемами фарса и буффонады. И, наоборот, иногда вполне законными являются слезы, которые театр вызывает у зрительного зала, играя старую (или с старом) комедию. Подчинить режиссера, а в его лице весь театр, театральным представлением драматурга — это, помимо, величайшая из возможных дикостей и несуразностей.

Надо сказать, что из всех моих встреч во время театральной дискуссии наибольшие волнения и опасения вызвала встреча с драматургами на диспуте в Доме писателей. Но я был доволен тем, что именно на лагере драматургов раздавалось меньше всего возражений против моего тезиса «драматург должен умереть на пороге театра». Исключением прозвучал здесь голос т. Финна, который со свойственной ему логической прямолинейностью вынужден был договориться до того, что ему вообще хотелось бы в будущем ставить свои произведения «в соломенном театре, с соломенными актерами и с соломенным режиссером» (термин «соломенный» был предложен тов. Михоэлсом на этом же диспуте, как обозначение всего художественно-ничтожного и немыслимого).

Необходимо внести ясность и в этот вопрос. Я приглашал драматурга «умереть» на пороге театра для того, чтобы он воскрес в ином качестве (театральном, а не литературном) на сцене театра. Но точно таким же образом должен «умереть» у «творческого порога» актера и режиссер, который свой план спектакля должен осуществить реальными средствами актерского мастерства. Это же самое должен претерпеть и художник, который из живописца-станковиста превращается на сцене в мастера, наиболее иллюзорного оформления из всех мыслимых в природе. Все это вовсе не означает нерушимости границы между театром и драматургом. И драматурги, которые работали и работают со мной, никогда не порывали со мной из-за того, что я не доводил до сознания зрительного зала идею, систему мыслей и образов их пьесы. «Глубокую провинцию» М. Светлова я трактовал не так, как слепо следование за литературной формой пьесы другие театры на периферии; я попытался придать пьесе Светлова несколько неожиданную и непривычную форму театрального концерта. Ясное дело, что такая форма находится в абсолютном противоречии с литературной формой пьесы, но ее содержание, ее идея, ее основную мысль она выражает, как это кажется, с максимально мыслимой полнотой и остротой. Во всяком случае, зрительный зал нашего театра поддался, что советский зритель готов к восприятию новой театральной формы и отнюдь не видит в ней оскорбления каких-то нарушенных классических святынь. Форма, недущая содержание драматического произведения к сердцу и уму зрителя, может казаться формальным только безнадежным схоластам и догматикам.

Но форма должна быть театрально-органической. Ничего случайного и надуманного она не терпит. Иначе она уже не является формой, а только механическим смешением разнородных приемов, которые на глазах у зрителя распадаются, превращаясь в ничто, в многоактную мертвящую скуку. Соединение Шекспира, Шоу и Пушкина в один спектакль безусловно сенсационно и может рассчитывать на «прием у зрителя». Но где театральная идея этого «конгломерата»? В чем оправдание этого соединения несоединимого?

Театр будущего будет значительно разнообразнее по многообразию форм, средств и приемов воздействия, чем театр нынешний. При более остром выражении творческой индивидуальности драматурга, на сцене театра будущего ярче и полнокровнее заиграет также и каждая актерская и режиссерская индивидуальность. Сознание зрителя как человека будет обогащаться в театре неимоверно. То, о чем бессильно мечтали поколения предыдущие — театральное искусство как искусство, очищающее личность, воспитывающее и организующее человеческий коллектив,— будет осуществлено театром будущего. Актер в этом театре будет иным, чем актер нынешний. Он должен будет уметь с одинаковой силой воплощать на сцене и химеры Гойи, и гармонию античной скульптуры, и красочность русского балагана, и чистый огонь реалистического пафоса «Чапаева», не танцуя всякий раз от одной и той же печки, будь то психологизм, эксцентризм или какой-то вообще постоянный для театра «изм».

Актер должен будет воспитываться театром с самого раннего отроческого возраста, а не приходить в театр, уже физически и морально сложившимся человеком. При театрах должны быть созданы специальные школы, в которых и вся система общеобразовательных предметов должна будет преподаваться под специальным углом зрения. В основу этой единой и целеустремленной театральной школы, конечно, ляжет метод сценической правды, провозглашенной мастерами Художественного театра. На основе этой правды, впитываемой в себя актером с самых его ранних лет, может быть, в будущем станет возможным и осуществление того театрального «правдоподобия», которое опирается выше всякой натуралистической правды, даже если она пишется с большой буквы.

Тов. Ильинский был очень прав, сетуя на вышеуказанную творческую разобщенность мастеров советского театра. Она поистине непростительна и ужасающа по своим возможным последствиям. В будущем театре эта разобщенность будет ликвидирована сама собой, она станет просто невозможной, логически немыслимой. Я знаю, что иные, почившие на лаврах авторы ходовых спектаклей, начнут злорадствовать здесь на мой счет. Они скажут: «Ну да, ведь мы-то и раньше сказали — и Мейерхольд и Вахтангов, и Дикий, и многие другие только законные ответвления от мощного ствола творческой системы МХАТ». Да, вынужден буду я им ответить, но при этом нельзя забывать, что эпигонство и компиляция это ни при каких условиях не то же самое, что творчески смелый эксперимент.

К сожалению, моя практика не всегда с желательной для меня полнотой и прямотой воплощает и выражает мои теоретические положения. Частично это обусловливается моим несовершенством, в качестве режиссера и актера. Но часть вины, очевидно, все же лежит в тех ненормальных и чрезвычайно трудных, об'ективных условиях, в которых мне все время приходится работать на театре.

Во всяком случае, и мои теоретические, быть может, с недостаточной убедительностью сформулированные положения, и вся мои театральная практика говорят об одном, — я недолюблю нынешним состоянием советского театра и хочу его видеть иным, лучшим и творчески гораздо более совершенным. Ни благонамеренная самоуспокоенность, ни ура-патриотизм не являются лучшими средствами для достижения этой нелегкой, но для нас единственной цели.

Об Академии художеств

За последние два года в Ленинградской академии художеств благодаря заботам партии и правительства созданы все условия для успешной учебы. Студентам обеспечены хорошие материальные и бытовые условия; заново отремонтированы светлые и теплые, оборудованные для работы мастерские, привлечены новые высококвалифицированные преподавательские кадры.

Но может ли академия уже сейчас заявить, что она способна выпустить мастеров, которые будут вполне отвечать требованиям нашей эпохи? На этот вопрос следует ответить отрицательно: воспитать мастеров даже «средней руки» академия еще не способна.

Происходившее 23 и 25 декабря 1935 г. производственное совещание живописного факультета академии показало, что в школе еще не все благополучно. Почти все выступавшие говорили о хозяйственных неполадках. И только два товарища выступили с критикой учебной программы. Они требовали «еще большей ясности и порядка в постановке задач на курсах». Они предлагали применить опыт старой академии (рисование более простых предметов на младших курсах и более сложных на старших).

Мы сейчас столкнулись с недопустимым явлением, когда некоторые студенты-дипломники знают меньше, чем студенты первого курса или подготовительных классов. «Они еще не умеют как следует сделать нос или глаз»,— как говорили одни из выступавших. К сожалению, это верно.

Одинаковые требования и одинаковые по сложности постановки на курсах с I и до V нас уже удовлетворять не могут. Задача передать одушевленное человеческое тело слишком сложна, удовлетворительно ее выполнить можно только при наличии определенной подготовки и профессиональной грамотности (надо уметь хотя бы грамотно строить человеческую фигуру). А так как большинство поступивших и поступающих теперь товарищей этой подготовки не имели и не имеют, то всем и результат такого метода воспитания.

Многие студенты все еще мнят себя законченными профессионалами. На производственном совещании они упрекали дирекцию в невнимании к существующим будто-бы в академии течениям, они указывали, что эти течения «не имеют покровительства и игнорируются руководством». Это предвзятое требование — оно направлено не к укреплению, а к разрушению школы.

Если оглянуться назад на пережитое нашим советским искусством, отчасти и нами самими, станет совершенно ясным, что такое требование должно получить сокрушительный отпор.

Когда-то в художественной школе под видом охранения индивидуальности и оригинальности учащегося боролись против всякой попытки наладить серьезную учебу. Когда-то говорили, что «художником надо родиться, остальное же само приложится». Именно в такой художественной школе поощрялись различные «течения», зато отсутствовала всякая целеустремленность, наконец при такой установке на «самобытность» и самой школы не было. И в Академии художеств отсутствие твердых установок и четких критериев может привести прямой дорогой к расхлябанности, и самое главное, — к фактическому отрицанию школы. К тому же течения прет ли у нас в академии существуют. Зато для многих студентов характерно нигилистическое, безобразное отношение к рисунку и форме, пренебрежение к указаниям профессоров— «мы, мол, сами с усами».

У нас еще существует вредная теорийка, что хорошо нарисованная вещь почти всегда лишена живописных достоинств. И вот поклонники этой «теории» культивируют эскизность, нечеткость формы. О таких произведениях обычно говорят: «здесь что-то есть... талантливый молодой человек... далеко пойдет». История же показала, что подобные «талантливые молодые люди» на всю жизнь остаются недоучками.

Студент Академии художеств ПИМЕН ГОЛЬЦЕВ

От редакции:

Художественная школа, как и всякая другая школа, должна иметь четкую программу, должна давать определенный комплекс знаний, должна прививать трудовые навыки, дисциплинирующие учащегося и необходимые ему в его дальнейшей самостоятельной работе.

В такой школе должен быть четко построенный учебный процесс, она должна взять установку на освоение круга знаний в области рисунка, анатомии, технологии, живописи и т. д., которые могут быть использованы и в самостоятельной творческой работе.

Публикуемое ниже письмо тов. П. Гольцева свидетельствует о том, что вся важность такого построения учебного процесса и программ высшей художественной школы руководством Академии художеств еще не учтена.

Совершенно правильны указания письма на то, что художник должен воспитываться, идя от простейших заданий к сложнейшим, и выдвинутое автором требование установить об'ективные критерии при оценке отдельных работ, а также при переводе с курса на курс. Правильно и возражение т. Гольцева против повторения опытов Вхутемаса и перенесения «направленческой» борьбы в стены школы.

Конечно, при выработке программ художественной школы необходимо учитывать всю ее специфичность. Познавательный процесс освоения школьной программы не должен развертываться в отрыве от творческого развития учащегося. Наша школа должна быть тесно увязана с требованиями жизни и со всем развитием нашего искусства. Но некоторые традиции старой академии при этом все же могут быть вполне свободно использованы. В частности, рисунок с гипсов, по нашему мнению, совершенно обязателен на первых курсах и в подготовительных классах академии. Это вовсе не значит, что мы призываем художников к возрождению старого академизма.

В программах, в работе Академии художеств должна быть кровно заинтересована вся художественная общественность нашей страны. Между тем ни ЛОССХ, ни МОССХ до сих пор не уделяли должного внимания этому центру художественного образования. За последние годы не было созвано ни одна конференция художников, посвященная вопросам художественного образования. Печатая письмо т. Гольцева, мы призываем всех наших мастеров изобразительного искусства высказаться на страницах нашей газеты о программах и принципах построения художественной школы.

ПАРТСОБРАНИЕ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

8 января партийное собрание в ГАБТ было посвящено проработке решений декабрьского пленума ЦК ВКП(б).

Из общего количества 97 членов и кандидатов партии на собрании присутствовало 90 человек.

С докладом об итогах пленума выступил секретарь парткома т. **Николаев.**

— В результате проверки партдокументов в нашей организации,— говорит т. Николаев,— мы освободились от четырех членов партии и 5 кандидатов, недостойных звания большевика. Характерно, что кандидаты были исключены за политическую неграмотность. Этот факт заставляет нас серьезно задуматься над вопросами партийного просвещения.

Тов. Николаев, а также ряд товарищей, выступавших в прениях, поставили вопрос о необходимости внедрения стахановских методов в работу театра.

Стахановское движение в ГАБТ до сих пор развернулось пока только в машинно-декорационном цехе. В некоторых других цехах (например в сапожном) наблюдались факты недопустимого извращения стахановских методов работы и оплаты труда лучших ударников-стахановцев.

В числе работников ГАБТ есть, оказывается, и такие, кто вообще отрицает возможность применения стахановских методов труда в театре. Так, например, выступивший на собрании парторг производственных мастерских театра тов. **Чикунов** утверждал, что стахановское движение в мастерских неприменимо. Выступление т. Чикунова встретило дружный отпор собрания.

Парторганизация ГАБТ в ближайшем будущем должна практически осуществить решения пленума ЦК и широко развернуть стахановское движение во всех цехах театра.

А. КЛЯЗЬМИНСКИЙ.

ВЫСОКАЯ НАГРАДА

Аист Аветисян

Правительство Союза ССР наградило засл. арт. ССР Армении **Аист Аветисяна** орденом Красного трудового знамени.

Свою актерскую жизнь Аветисян начал в 1920 г. с момента провозглашения советской власти в Армении. Труппа, в которую вступил Аветисян, выступала в красноармейских частях и в селах, занимаемых наступающей Красной армией.

В 1921 г. Аветисян был вызван в Эривань, где в то время был организован первый Государственный (ныне краснознаменный) театр ССР Армении, в котором актер работает непрерывно в течение пятнадцати лет.

За это время Аветисян сыграл в театре свыше 100 ролей и снимался в 12 кинокартинах. Аветисяном исполнены такие роли, как Пепо в драме Сундукяна «Пепо», Ножиков в пьесе «Рельсы гудят», Антуа в «Макбете», Грумио в «Укрощении строптивой», Орион в «Тартюфе», Берест в «Платоне Кречете» и др. В кино им сыграны роли Аврамета в «Намусе», Зимникова в «Пепо» и др.

В 1930 г., в день десятилетия артистической деятельности Аветисяна, ему было присвоено звание заслуженного артиста Армении.

МОЕ ОБЕЩАНИЕ

Орден, полученный мною, — это награда не только мне, но всему коллективу работников искусства Армении, который я представляю здесь, в Москве.

Театральные коллективы Армении, в частности и наш театр, очень редко выезжают на периферию. Я даю обещание партии и правительству от своего имени и от имени моих товарищей организовать систематические выезды театров на периферию, чтобы все наши колхозы и колхозы имели возможность по крайней мере раз в год смотреть спектакли крупнейших театров Армении.

Я принимаю всех работников искусства Армении в 1936 г. охватить культурной работой все колхозы, колхозы и рабочие районы Армении.

АВЕТ АВЕТИСЯН

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ В ПОЛЬШЕ

14 января в Варшаве, в лучшем концертном зале местной консерватории состоялся первый концерт лауреата всесоюзного и международного конкурсов **Давида Ойстраха.**

Талантливый скрипач имел исключительный успех у переполнившей зал публики, которая помнит его по прошлогодним концертам.

26 и 27 января назначены в Варшаве два повторных концерта Д. Ойстраха.

С огромным успехом прошли в варшавском государственном оперном театре гастроли артистки Большого театра Союза ССР **М. П. Максаковой.** Артистка концертирует сейчас в ряде городов Польши.

Одновременно ряд концертов дал проф. Московской консерватории **Гр. Гинзбург.**

31 января в Варшаве состоится первое совместное выступление всех советских артистов. В первых числах февраля артисты возвращаются в Москву.

Банк и Габович в Прибалтике

По приглашению литовского Государственного театра оперы и балета выехали в гастрольную поездку по Прибалтике солисты балета Большого театра СССР **Л. М. Банк** и **М. М. Габович.**

Артисты будут выступать в государственных театрах оперы и балета Риги, Ковно и Ревеля в балете «Лебединое озеро» и в концертной программе, состоящей главным образом из классических номеров («Don-Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Красный мак» и пр.), а также ряда характерных и гротесковых танцев.

Поездка продлится месяц.

Театр в Канск-Енисейске

В статье «Воспитание актера» («Советское искусство» № 58) говорится о недостатках воспитательной работы в ряде московских театров. Мы хотим поделиться опытом работы нашего театра в этом направлении. Театр наш существует четвертый год. В Канск-Енисейске мы играем первый сезон; три года работали в Якутии и ДВК. Мы стремимся создать постоянный, крепкий ансамбль, повысить квалификацию и политический уровень наших актеров. В театре у нас организованы кружки: политико-просветительный и по специальным вопросам театра. Актеры изучают историю партии. Занятия проходят очень живо и интересно.

Каждое утро весь театральный коллектив выслушивает пятиминутные сообщения о важнейших событиях (по газетам). Для этих сообщений театр выделил нескольких «информаторов». Если актеры не успели прочесть газету, важнейшие сведения они узнают на этих летучках перед работой. Наш коллектив обслуживает концертами обеденные перерывы на производстве, организует беседы со зрителем после спектаклей, выезжает в колхозы, работает с художественной самодеятельностью.

На-днях наши актеры выезжали на квартиры к двум лучшим стахановцам города, рассказали им о работе театра, о готовящихся постановках.

Мы организуем и свои семейные вечера. Они проходят интересно и оживленно.

Директор театра А. ИСТОМИН

ЗА РУБЕЖОМ

ПОДДЕЛКИ В МУЗЕЯХ

Огромную сенсацию в художественных кругах Англии произвело официальное заявление администрации Британского музея об из'ятии из его греко-римского отдела так называемого «саркофага Нерестерн». Постановление администрации всемирно известного музея является действительно из ряда вон выходящим событием. За последние сто лет это первый случай из'ятия из Британского музея экспоната, признанного подделкой.

Не менее живой отклик получило выступление одного из крупнейших археологов США доктора Дэвида Робинсона, заявившего, что в значительной своей части художественные коллекции музеев Нью-Йорка, Балтиморы, Питсбурга и Чикаго заполнены подделками. По утверждению этого крупного ученого и руководителя раскопок древнегреческого Олинфа, фальсифицирована половина экспонатов знаменитой этрусской коллекции в питтбургском музее Корнеджи; подделками являются далее четыре этрусских статуэтки в художественной галлерее Уотера; большинство критских экспонатов в Королевском музее в Онтарио и значительная часть экспонатов всемирно известной коллекции Чикаго-Филд музеи. Профессор Робинсон утверждает также, что многие музеи были предупреждены о том, что в их собраниях находятся подделки, но отказывались от опубликования этих фактов, так как это вызвало бы значительные финансовые убытки. В качестве примера он приводит случай с Фитцвилльям музеем при Кембриджском университете, в Англии. Администрация этого музея знала, что большинство экспонатов его критской коллекции не представляет никакой цены и все же отказалась публично признаться в том, что она была введена в заблуждение. Поэтому эти коллекции продолжают выставляться, и многие студенты художественных факультетов знаменитых университетов продолжают изучать классическое искусство на материале этих подделок, сфабрикованных в одной из многочисленных «ателье античных древностей» Флоренции или другого итальянского города.

Новые раскопки в Стамбуле

Во время крупных раскопок в районе мечети Султана Ахмеда и улицы Арасте-Сокак обнаружены части знаменитого византийского «Дворца Константина». В ходе работ вскрыты части мозаичного пола дворца, на котором сохранились большие фрагменты мозаики. Весь фон мозаики выложен маленькими цветными плитками в четверть квадратного фута каждая, в мозаику введено более 30 цветовых оттенков, ее рисунок очень сложен. Изображены охотничьи сцены, группы животных, дети, кормящая мать.

Открытие произвело огромное впечатление в археологическом мире Европы и Америки.

Выставка монументальной живописи

Во второй половине февраля Наркомпрос совместно с московским союзом художников организует большую выставку монументальной живописи. На выставке, к участию в которой привлекаются крупнейшие художники-монументалисты Москвы и Ленинграда, будут показаны эскизы, проекты, фрагменты, мозаика и др. работы по монументальной живописи.

Совещание о театральной самодеятельности

Сегодня заканчивается созванное ВЦСПС совещание по театральной самодеятельности профсоюзов.

Секретарь ВЦСПС тов. **А. Абопин** в своем большом выступлении на совещании подчеркнул неблагополучие с руководством театральными самодеятельными коллективами во всех звеньях профсоюзной работы, начиная с самого ВЦСПС. Имеются прекрасные решения, но они остаются пока на бумаге и слабо проводятся в жизнь. Плохо и с репертуаром клубных спек. Положение в области репертуара малых форм т. Аболин считает прямо катастрофическим.

На совещании были заслушаны доклады **П. И. Новицкого** о творческих задачах самодеятельного искусства и **А. Г. Глебова** о работе группы самодеятельного репертуара Союза писателей. Тов. Глебов сообщил, что с одобрения А. М. Горького в самом непродолжительном времени об'является конкурс, который должен выявить новые кадры драматургов.

НАРОДНЫЙ АРТИСТ Ю. М. ЮРЬЕВ У ШКОЛЬНИКОВ

На-днях в Московском областном доме художественного воспитания детей состоялась встреча школьных театральных кружков с нар. арт. Ю. М. Юрьевым.

Познакомиться с народным артистом приехали школьники Истринского, Истринского, Мытищинского, Щелковского и Ухтомского районов Московской области.

Ю. М. Юрьев подробно расспрашивал ребят о работе кружков, их репертуаре, распределении ролей и т. д. Володя Труфанов, ученик Истинской школы, сказал, что их кружок недавно поставил «Горе от ума», в котором он исполняет роль Молчалина. Тогда народный артист предложил ему прочесть с ним диалог Чацкого и Молчалина из III акта. Володя Труфанов смело согласился и вышел на сцену вместе с Ю. М. Юрьевым. Народный артист был очень доволен игрой своего партнера и тут же условился приехать в Истинск и посмотреть весь спектакль «Горе от ума».

Областной дом устроил также встречу учащихся детских музыкальных школ и кружков подмосковных районов с композиторами. Кроме школьников, на встрече присутствовали талантливые музыканты-самоучки: Вова Жиль-цов, прекрасно владеющий ксилофоном, начинающий композитор Сережа Калинин, исполняющий на балане много собственных произведений и др.

Композиторы Белый, Кабалевский и Чемберджи исполнили свои произведения, многие из которых хорошо знакомы юной аудитории. После Миши Меерович (воспитанник особой детской группы МГБ), сыгравшего свою сюиту, выступили: ученица подольской школы Елизарова, исполнившая арию Ольги из оперы «Русалка», и воспитанница перовской школы Марошкина, исполнившая «Весну» Моцарта.

Школьники просили композиторов написать оперу для детских музыкальных кружков. В заключение вечера под аккомпанемент композитора Белого ребята спели хором «Партизанскую песню».

Совещание художественных руководителей театров музкомедии РСФСР

15 января в Управлении театрами Наркомпроса РСФСР открылось совещание художественных руководителей и главных режиссеров театров музыкальной комедии и оперетты.

На совещании с докладами выступали т. **Орлов** (Сталинград), **Лейсиний** (Иваново), **Кугушев** (Свердловск) и **Чернявский** (Куйбышев). Руководители периферийных музыкальных театров рассказали о работе своих театров и о положении с репертуаром. Отсутствие современного советского репертуара, советской оперетты создает большие трудности для периферийных театров. Театры остро ощущают потребность в новых кадрах молодых, хороших певцов.

В прениях в качестве содокладчиков выступали московские критики, которые, по поручению УТЗП Наркомпроса РСФСР, выезжали на периферию для обследования театров музыкальной комедии. Совещание также заслушало доклад зав. периферийным сектором УТЗП Наркомпроса РСФСР **Н. Александрова.**

Встреча с композитором

Недавно в Центральном доме Красной армии имени М. В. Фрунзе состоялась встреча командиров Красной армии с композитором **В. Белым.** В прошлом году ЦДКА совместно с Союзом советских композиторов провел подобные встречи с композиторами **Чемберджи, Василенко, Книпером, Фере** и др.

На встречу пришло сто пятьдесят командиров — музыкальный актив Московского гарнизона.

В. А. Белый рассказал собравшимся о своем творчестве. Артисты **Дейнека, Хлыновская, Татаринова** исполнили ряд произведений композитора. Единодушное одобрение аудитории встретили песни «О девушке партизанке», «30 дивизия», «Атака» (из поэмы «Война») и «Прощание», написанное т. Белым на смерть Кирова.

хроника искусств

✱ **К XII годовщине со дня смерти В. И. Ленина** Изогиз выпускает массовым тиражом плакат художника **Н. Тридзе** «Под знаменем Ленина, под руководством Сталина — вперед, за победу коммунизма».

✱ **Президиумом ЦК Рабис совместно с УЗП Наркомпроса разрабатываются новые ставки для заслуженных и народных артистов республики и заслуженных деятелей искусств.**

✱ В Москву возвратилась **группа советских композиторов, выезжавшая в колхозы Московской области для инструктирования музыкальных самодеятельных кружков.** Композиторы **Кабалевский** и **Белый** побывали в Бронницком районе, **Фере** — в Каширском, **Иванников** и **Рязов** — в Наро-Фоминском и **Энке** — в Старожиловском. Колхозная группа ОСК вынесла решение закрепить композиторов за теми колхозами, куда они выезжали.

✱ По приглашению ленинградского Облпрофсовета **Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски Союза ССР выезжает 1 февраля в полном составе на гастроли в Ленинград.** Ансамбль везет в Ленинград свои основные работы: Первая конная, ОКДВА, пики красноармейских русских, украинских народных песен и плясок. Кроме выступлений в Филармонии и домах культуры ансамбль выступит перед стахановцами-бойцами, начсоставом Ленинградского гарнизона, перед рабочей профсоюзной самодеятельностью и мастерами искусств города Ленина.

✱ 22 января в **Камерном театре** идет в первый раз пьеса **Бориса Левина «Родина».** Постановщик артист Камерного театра **В. Ганшин.** Художник **С. Ахвлединани** и **Н. Мацедонский.** Музыка **А. Метнера.** Танцы в постановке **Лопухина.** Художественное руководство **А. Таирова.**

✱ В конце января в **Малом театре** начнутся репетиции пьесы **В. Гусева** «Слава». Постановщик **Хохлов,** художник **Оцхели.** Пьеса готовится двумя составами исполнителей.

Художественное оформление «Смерти Тарелкина» поручено **Пружакову.** Спектакль будет выпущен весной.

На 25 января в филиале театра назначена премьера «Семьи Волковых» — молодежного спектакля в постановке режиссера **Балабан** (работал в украинском театре «Березиль»). Ассистент спектакля **Этингоф,** художник **Шипулин.**

✱ Подготовленная к открытию Ростовского театра **выставка театральной гравюры** не была развернута в Ростове из-за отсутствия законченного выставочного помещения. В середине марта выставка переносится в Киев. Отобранные уже экспонаты, посвященные театрам Англии, Франции, Италии прошлых веков и русского театра XVIII—XIX столетия, будут дополнены серией театральных рисунков и акварелей художника **Фонвизина,** посвященных советскому театру.

✱ **Четыре вечера посвящает Государственная ордена Ленина академия театрального искусства им. Бубнова своему 15-летию:** торжественное заседание и театрализованный доклад о творческом пути театра (текст **А. Арго**), вечер музыки Гостинтюза, вечер встречи старейших работников театра с театральной общественностью и вечер детского актива. Празднества состоятся с 10 по 14 февраля.

✱ **Музей изобразительных искусств приступил к деятельному обслуживанию колхозов Московской области.** Каждую шестидневку музей организует выездные лекции по вопросам истории искусств. Лекторы везут с собой небольшие передвижные выставки — гравюры и слепки с находящихся в музее скульптур. Некоторые из этих выставок будут оставлены в районных центрах Московской области.

✱ **Моск. театром для детей** принята к постановке танцевальная пантомима «Джимми, Мишка и Говорящая», сценарий **Л. Лесной** и **Эм. Мэй,** композитор **Н. Иванов-Радкевич,** постановка **Эмиля Мэй.** Художники **Н. Вано** и **Э. и В. Брумберг.**

✱ Постановка «Слезы» Гусева в **Театре Красной армии** осуществляется р/р **А. Попова.**

✱ 14 января **в Доме ученых состоялся прием артистов ленинградского Малого оперного театра президентом Академии наук СССР акад. А. П. Карпинским.** В беседе приняли участие академики Зелинский, Гребенщиков, Архангельский, засл. деятель науки **Образцов,** директор театра **МАЛЕГОТ Гисин,** композитор **Дзержинский,** режиссер **Терешкович** и артисты **Журавленко, Гехт, Голованова** и др. Академик Карпинский поделился воспоминаниями о первых шагах русской оперы и о своих встречах с оперными деятелями в 70-х годах прошлого столетия.

✱ Во второй половине января в Музее изобразительных искусств организуется **выставка художника Фонвизина,** на которой будет показано творчество мастера за 35 лет его деятельности.

✱ В **театральном музее им. Бахрушина** закончена опытная реэкспозиция отдела XIX века и отдела советского театра. История русского театра XIX века будет представлена в эскизах декораций. Советский театр будет показан комплексно (макеты, фотоматериалы, эскизы и т. д.). Опытная реэкспозиция делается временно, вплоть до разработки генерального плана реэкспозиции всего музея.

✱ **15 января в Театре революции состоялся вечер школы театра.** В связи с окончанием полугодия состоялось присуждение курсового знамени, которое получил второй курс училища.

✱ В феврале в Музее изобразительных искусств будет организована персональная выставка художника **Сергея Герасимова.**

„ЧАПАЕВ" НА ЛЕНИНГРАДСКОЙ СЦЕНЕ

Павлинов — Чапаев

Есть произведения, судьбы которых предопределяются их первым сценическим воплощением. Когда-то МХАТ определил сценический стиль чеховской драматургии, и, вне зависимости от того, правильна или нет сценическая трактовка «Дяди Вани» и «Трех сестер» в Художественном театре, до сих пор трудно представить себе эти пьесы в ином истолковании.

После фильма «Чапаев» мы не мыслим себе сценического раскрытия этой эпохи гражданской войны в ином художественном плане. Образ Чапаева неотделим от того, каким он был создан нар. арт. **Б. А. Бабочкиным.** Да, пожалуй, и все персонажи, выведенные в повести Фурманова, запечатлелись в сознании миллионов именно такими, какими их создали фильм С. и Г. Васильевых.

Величие фильма «Чапаев» в том, что он дал вторую жизнь тем героическим событиям, которые связаны с именами Чапаева и Фурманова.

Понятно поэтому, какие сложности предстали перед двумя ленинградскими театрами, одновременно поставившими пьесу «Чапаев». Театры и их режиссеры не могли уйти от известного подражания картине, от передачи даже портретного сходства с ее героями. И все же по сути своей оба театральных спектакля оказались различными.

Театр, руководимый засл. арт. **Л. С. Вивьеном,** стал на очень сомнительный путь расширения рамок пьесы А. Фурмановой. Театр не ограничился использованием материалов только повести Фурманова, но и внес в пьесу куски из сценарии С. и Г. Васильевых. Получилось то, чего и следовало ожидать.

Зритель, естественно, вспоминал фильм, невольно сравнивал с ним работу театра, и, конечно, сравнение оказывалось не в пользу театра. Театральная сцена лишена многообразных средств кинематографического воздействия: никакими намеками и разговорами «по поводу» нельзя заменить «психическую» атаку каппелевцев, никаким воображением нельзя восполнить отсутствие динамики боя или трагической сцены гибели Чапаева в волах Урала. Когда со сцены Петька учит девушку разборке пулемета, этот эпизод вызывает досаду: невольно вспоминаешь Мясникова в фильме в момент боя.

Беда не только в этом. В превосходном коллективе вивьеновских актеров не оказалось исполнителя для роли Чапаева. Она была поручена прекрасному актеру **Екатерининскому,** но роль эта явно не соответствует индивидуальности актера. Чапаев снижен, в нем не чувствуешь партизанского вождя и пламенного революционера, способного повести за собою массы. О таком Чапаеве песен не запоешь! И хотя спектакль дал ряд запоминающихся образов, в частности, Терешки **(Максимов),** Шмырина **(Пятницкий),** полковника **(Таскин)** и др., хотя в нем явственно ощущается общая культура исполнения и хороший вкус постановщика, все же «Чапаев» в постановке Вивьена—всего лишь бледное сценическое повторение фильма.

Иным путем в постановке «Чапаева» шел театр ЛОСПС. Он предпочел найти свой ключ к раскрытию «Чапаева», путь, лежащий целиком в возможностях, предоставляемых пьесой А. Фурмановой. И на этом пути театру (реж. **А. Б. Винер**) удалось одержать несомненную победу.

Режиссер насытил спектакль песнями, историческую хронику пронизал романтикой и героикой, образы Чапаева и его сподвижников показал с хорошей лирической теплотой. Центральным эпизодом спектакля оказалась замечательная подновка второго акта. С большим юмором показан здесь самодеятельный красноармейский спектакль о Стеньке Разине и персидской княжне, разрешенный в тонах лубочного гротеска и несущадно завершающийся налетом казаков. И тут мгновенно только что играющие актеры становятся бойцами и во главе с Чапаевым кидаются в бой.

Театр показал незабываемого Чапаева в исполнении арт. **Павлинова.** Об этом актере, создавшем за последние годы немало замечательных ролей, стоило бы говорить особо. Здесь же укажем только, что, приближаясь во внешнем облике и в трактовке к В. А. Бабочкину, Павлинов с огромным мастерством и обаянием рисует яркий образ вождя повстанцев. В Чапаеве Павлинова сочетаются душевная лиричность и трогательная тяга к песне с большой страстностью одиночки бунтаря, мужицкой хитростью, почти детское простодушие с беспредельной преданностью революции. Без преувеличения можно сказать, что Павлинов в этой роли показал себя как один из крупнейших драматических актеров Ленинграда.

Спектакль театра ЛОСПС неодноролен по качеству актерского исполнения. В нем есть несколько ярких эпизодических фигур (в частности, Сеньки в исполнении арт. **Гофмана**), но наряду с этим крайне примитивно показаны белые, очень бледен и сам Фурманов (быть может, в силу своеобразия драматургического материала). Однако эти недостатки оказываются частностями. Театр ЛОСПС спектаклем «Чапаев» заставляет говорить о себе, как о театре подлинной революционной романтики.

Приятно отметить несомненную удачу театра ЛОСПС. Но в то же время нельзя не сказать о том репертуарном дублировании, которое создается сейчас в Ленинграде. У наших театров нет достаточной смелости в расширении репертуарных рамок. Они с излишней неуверенностью подходят к новой, до них не «апробированной» пьесе. В итоге новые пьесы у нас появляются в лучшем случае после постановки их в Москве. Госдрама и Большой драматический театр почти одновременно показали «Беспридданницу». То же случилось с пьесой Первомайского «Начало жизни» в Драме и Красном театре. Театр ЛОСПС и вивьеновцы чуть ли не в один день выступили с премьерами «Чапаева», а сейчас Лентрам и Госдрама торопятся с выпуском «Глубокой провинции».

М. ЯНКОВСКИЙ

РАДОСТНЫЙ ЮБИЛЕЙ

11 января Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР им. А. С. Пушкина отметил пятилетие своей работы. С приветствием от Наркомпроса выступил т. **Герчиков.** Доклад о работе ЦДХВД сделал его директор тов. **В. Д. Зельдович.**

— В нашей работе была одна существенная трудность,—сказал он,— у нас не было никакого опыта, никакого образца, нам пришлось все создавать заново.

В 1931 году в РСФСР было всего 3 дома художественного воспитания детей,—теперь их 122. Быстро растет количество детских театров: с 52 на 1 января 1935 г. число их возросло до 64; за это же время организовано 35 кукольных театров.

ЦДХВД удалось «выявить» многих одаренных детей. Среди них можно отметить 7-летнюю **Верочку Капишникову**—пианистку и композитора, 10-летнего скрипача, сына маляра, **Ноэю Мейстер;** пианиста-композитора **Андрюшу Меерович** и др.

Приказом по Наркомпросу за отличную энергичную работу по художественному воспитанию детей об'явлена благодарность директору ЦДХВД т. **Зельдовичу** и его заместителю т. **Перецу.** Кроме того, премированы тт. **Зельдович, Перец, Луначарская, Лабунская, Шпетт** и др.

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

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

ЧИТАЙТЕ № 1 ЖУРНАЛА

„ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ"

Орган Союза советских писателей СССР

В НОМЕРЕ: Н. Ильф, Е. Петров, В. Катаев «Богатая невеста» (повести); А. Лейтес—Драматургия великого гуманиста (к 10-летию со дня рождения Ромена Роллана); Б. Литовский — «Далекое» у вахтанговцев; М. Лучанский — Первое приближение к теме («По сходным» в Камерном театре); Ал. Таланов — Отходы «продукции»; К. Симонов — Как наш актер овладевает словом; Дельта — На сценах советской страны; Г. Бялик — С. Мерсье — театральный теоретик XVIII века.

Многокрасочные эскизы художников: В. Ермаков—«Трус»; Н. Федотов—«Мещане»; Н. Рабинович — «Далекое»; С. Ефимцев — «Невеста огня» (Баку).

Портреты-дуплекс: М. М. Блюменталь-Тамарина, В. Д. Пашукова, Н. М. Монахова, Л. П. Орлова и четыре цветных фото-полосы (монохром) театральных постановок. В тексте около 60 фото-иллюстраций, документов и оригинальных рисунков.

Цена номера 6 руб.

Подписная цена: 12 мес.—72 р., 6 мес.—36 р., 3 м.—18 р.

Подписка принимается Журналоб'единением (Москва — 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Подписчикам журнал доставляется в специальной заказной бандероли, обеспечивающей сохранность журнала.

ЖУРНАЛОБ'ЕДИНЕНИЕ.

Уполномоч. Главлита Б—17010.

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