Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 27 (185) 15 июня 32 г. ЦЕНА НОМЕРА 10 КОП.

3-й ГОД ИЗДАНИЯ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Тверская, 51. (угол площ. Пушкина) Тел. 1-44-55 и 77-04

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА: на 1 год — 6 руб.; на 6 мес. — 3 руб.; на 3 мес. — 1 р. 50 к.

Подписка принимается только почтой на позже установленного ею срока

Газета издается Журнально-газетным об'единением

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

ВЫХОДИТ ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ ИНСТИТУТА ЛИТ КОМАКАДЕМИИ И ВСЕРОССКОМДРАМА

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПЯТИЛЕТКИ

Поставленная XVII партконференцией задача — «преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового социалистического общества» — выдвигает во второй пятилетке исключительные требования к искусству как могучему орудию коммунистического перевоспитания и художественно-идеологического воздействия на трудящиеся массы страны.

Создание такого искусства, которое уходило бы «своими глубочайшими корнями в самую толщу трудящихся масс» (Ленин), которое поднимало бы энтузиазм этих масс и организовывало бы их мысль и волю на борьбу за осуществление великих задач второй пятилетки, требует коренного перелома и самого внимательного отношения к вопросам построения и развития системы художественной работы.

Это предопределяет необходимость перенесения центра внимания по художественному обслуживанию непосредственно в промышленные, сельскохозяйственные и национальные районы с таким расчетом, чтобы развитие художественно-зрелищных предприятий целиком было увязано с перемещением производительных сил и организацией новых промышленных баз в стране. Необходимо в плановом порядке перестроить географию сети. До сих пор сеть строилась случайно, без достаточной связи с экономическим и культурным ростом страны, базируясь главным образом на старых административно-культурных центрах. Плановое построение сети художественных предприятий должно производиться с таким расчетом, чтобы к концу второй пятилетки география искусства была приведена в соответствие с новой географией СССР.

Громадный разрыв в области искусства между городом и деревней не сможет быть полностью ликвидирован в течение ближайших пяти лет. Тем не менее должно быть достигнуто значительное уменьшение этого разрыва. В деревне должно усиленно развиваться профессиональное искусство и художественная самодеятельность.

Низовым центром искусства на периферии должен стать район. Район должен стать тем центром, где создаются новые стационарные художественно-зрелищные предприятия и концентрируется вся сеть передвижного обслуживания.

Сеть художественно-зрелищных предприятий в перспективе пятилетки представляется в таком виде. Во всех городских пунктах стационарные драматические театры по одному на каждые 100 тысяч жителей; в районах — также один драматический театр на 100 тысяч жителей; но с передвижным обслуживанием сценических площадок, клубов, домов социалистической культуры в городе и деревне. Сеть постоянных музыкальных театров сможет охватить лишь наиболее крупные областные, краевые и республиканские центры, исходя из наличия кадров, необходимых для крупных постановок музыкального театра. В основном строительство новых площадок должно производиться на новостройках и в колхозной деревне, а при наличии одной площадки — к тому же на всегда большой по размеру сцены и вместимости зрительного зала — основным видом является драматический театр. Кроме того, в ближайшие годы новые кадры должны подготовляться не столько для крупных центров, сколько для периферии (район, село). Предварительные наметки к концу пятилетки таковы: каждый взрослый зритель посетит профтеатр в среднем в год в городе — 6 раз (увеличение в 3 раза) и в деревне — 2 раза (увеличение в десять раз).

Цирк и эстрада — эти наиболее доступные и портативные формы художественного обслуживания — до сих пор развиваются исключительно в крупнейших центрах. В районе эти отрасли искусства представлены случайными, зачастую «гастролерами», «шапирографами» или «танцкомиками». Достаточно сказать, что в системе ГОМЭЦ нет ни одной группы, предназначенной для обслуживания периферии, имея в виду и районы и деревню. Развертывание этой отрасли искусства должно итти такими темпами, чтобы обеспечить к концу пятилетки не менее 15 передвижных цирко-эстрадных групп на край (область), автономную республику. Кроме того, во всех крупных промышленных центрах и к концу пятилетки должны существовать специальные цирковые и эстрадные предприятия. Вместо традиционного сезона в 4-5 месяцев, до сих пор существующего даже в крупнейших городах (не считая Москвы и Ленинграда), средняя нагрузка цирко-эстрадного предприятия должна быть установлена не менее чем в 8—10 месяцев в году.

Особое значение имеет развитие таких отраслей искусства, которые на периферии развиваются весьма медленно, — это музыка, изобразительное искусство. Необходимо предусмотреть постройку специальных концертных и выставочных помещений, организацию стационарных и передвижных симфонических оркестров, эпицертных ансамблей, постройку «домов художника», развитие музыкального и художественно-изобразительного издательства. К концу пятилетки должна быть закончена кинофикация СССР. Киноустановки должны быть во всех рабочих клубах, домах социалистической культуры, во всех населенных пунктах, насчитывающих свыше тысячи человек. В соответствии с этими установками среднее количество посещений, падающих в течение года на каждого взрослого жителя, к концу пятилетки должно быть доведено по всем видам (в том числе и по техническим фильмам) примерно до 40 (в том числе около 45 по городу и 35 по деревне). К концу пятилетки намечается приспособление к киномеханике звуковых фильм не менее 75 проц. всей киносети.

Огромное развитие должно получить массовое самодеятельное искусство. Особое внимание должно быть обращено на качество работы и рост значительно отстающих кружков (изо, фотокино, хоровые). Укрепление системы руководства, создание методических центров и научно-исследовательских организаций должны обеспечить дальнейшее развитие художественной самодеятельности и взаимодействие самодеятельного и профессионального искусства.

В плане разрешения вопроса о кадрах каждая область (край) и автономная республика должны готовить необходимые кадры средней и низшей квалификации в специальных техникумах (театральных, музыкальных, изобразительных и т. д.). Сеть этих техникумов должна быть организована не только в краевых, областных и республиканских центрах, но и в крупных районах. Создание ряда новых художественных вузов и специальных научно-исследовательских институтов должно обеспечить подготовку высшей квалификации и кадров для кадров. По первоначальной проектировке в течение пятилетки намечается открытие новых вузов: музыкальных — в Свердловске, Ростове-на-Дону, Новосибирске и Казани, хореографического института — в Ленинграде и, кроме того, два театральных вуза и два вуза изобразительного искусства — в крупнейших областных (краевых) центрах.

Особое значение имеет развитие национального искусства народов РСФСР. Ленинская политика партии обеспечила небывалый расцвет национальной культуры народов СССР. Истекшие годы дали огромные достижения: по РСФСР имеется 45 театров нацменьшинств, работающих на 33 языках. В это число входят такие театры, как Хабаровский китайский театр, Владивостокский китайский трам, Корейский трам (Владивосток), Якутский театр-студия (Якутск), Бурято-монгольский театр (Верхнеудинск), Кумыкский театр (Махач-Кала), Удмуртский театр (Ижевск), Калмыкский театр (Элиста), Чувашский театр (Чебоксары) и др. Во второй пятилетке национальная культура и искусство должны получить еще большее развитие, создавая подлинное искусство, «национальное по форме, пролетарское по содержанию», правда борьбу с великодержавным шовинизмом как главной опасностью и местным национализмом.

Вопросы развития искусства во второй пятилетке не разрешаются проблемой количественного роста художественно-зрелищной сети. Решающее значение имеют вопросы художественно-идеологического качества. Проблема жанров должна быть разрешена по принципу поощрения многообразия видов искусства, не допуская нивелирования и не отдавая предпочтения какому-либо жанру. Только творческое соревнование может обеспечить расцвет искусства и создать новый стиль искусства.

Классовая борьба, неразрывно связанная с ликвидацией остатков капитализма в экономике и сознании людей, требует максимальной сплоченности всех кадров работников искусств, активно участвующих в строительстве социализма. Историческое решение ЦК ВКП(б) от 23 апреля с. г. о перестройке литературно-художественных организаций и создании единых союзов советских работников по каждой отрасли искусства открывает новые пути развития искусства в нашей стране, обеспечивает сплочение всей художественной интеллигенции вокруг лозунгов партии, вокруг задач социалистического строительства и дает возможность создать такую пятилетку искусства, которая достойна эпохи построения бесклассового общества.

М. ИМАС

Историческая конференция

Открылась созванная Наркомпросом всероссийская конференция по пятилетке искусств 1933—1937 гг.

В президиуме — зам. наркома просвещения тов. Эпштейн, зам. Сектором искусств т. М. П. Аркадьев, член коллегии Наркомпроса т. Панфилов, М. И. Имас и др.

Открывший конференцию т. Аркадьев отметил большое историческое значение работ по составлению пятилетнего плана искусств, ибо до сих пор никто еще по занимался планированием искусства, и вопрос о его пятилетке фактически ставится впервые. Это обстоятельство обусловливает громадные трудности работы, которая усложняется отсутствием необходимых для составления плана материалов, статистических данных и т. д.

Развитие искусств РСФСР значительно отстало от пред'являемых к нему требований, поэтому нужны особенно быстрые темпы его развития. При составлении пятилетнего плана нужен учет всех внутренних ресурсов предприятий искусств, чтобы быстрее и успешнее ликвидировать этот разрыв. Здесь встают огромные трудности, зависящие от недостатка кадров, поэтому вопрос о подготовке кадров должен быть основным вопросом второй пятилетки искусств. Качество учебы и количество учащихся должны быть такими, чтобы они удовлетворяли требованиям, пред'являемым к искусству.

При составлении плана надо учитывать и изменения в экономической географии РСФСР, происшедшие за последние годы. На первое место здесь выдвигается вопрос о новостройках, которые должны быть обслужены в первую очередь, — туда надо направлять работников, создавать там базы для работы и т. д.

Такой же упор надо делать и на развитие национального искусства, которое до сих пор слабо ощущало помощь и поддержку органов народного просвещения.

Третий важный участок работы — деревня, художественное обслуживание которой не удовлетворяет на деревню, их Сектор искусств Наркомпроса. Здесь выдвигается вопрос о широком развитии самодеятельного искусства, которое должно компенсировать невозможность полностью обеспечить деревню профессиональным искусством. Разрыв в обслуживании города и деревни по линии искусства так велик, как ни в одной из других областей, поэтому подтягивание художественного обслуживания деревни к художественному обслуживанию города является существенным вопросом второй пятилетки.

Особое внимание надо обратить на вопросы государственного руководства искусством, ибо фактически государственного аппарата, руководящего искусством, нет. Это руководство разбросано по разным наркоматам и подотделам и не сконцентрировано в одном месте. Надо четко проработать этот вопрос, ибо ясно, что пока не будет создана единая система руководства искусством, неизбежны срывы и т. п.

В заключение своей речи т. Аркадьев указывает, что вторая пятилетка должна пройти под знаком многогранности искусства и широкого, свободного соревнования различных стилей и жанров.

Сектор искусства считает, что составление пятилетки должно сопровождаться широким обсуждением со установкой как в центре, так и на местах. Тов. Аркадьев приглашает также принять участие в ее разработке и работников научно-исследовательских учреждений.

Выступивший затем член коллегии Наркомпроса т. Панфилов указывает, что Наркомпрос придает исключительное значение вопросу планирования искусства. Выступавший на недавнем всесоюзном с'езде рабкса т. А. Бубнов уже указывал, что если первой пятилетки искусств не было, то второй пятилетка должна быть создана во что бы то ни стало.

Историческое значение конференции усиливается тем, что она должна заложить первый камень в деле планирования искусства вообще, должна показать всем скептикам возможность планирования такой тонкой отрасли идеологической жизни, как искусство.

Это планирование должно итти в направлении задач, указанных XVII партийной конференцией, — искусство должно стать во вторую пятилетку мощным орудием борьбы за человеческое сознание и высвобождения из этого сознания остатков и пережитков капитализма. Вторая пятилетка искусств — в согласии с постановлением ЦК партии «О перестройке литературно-художественных организаций» — должна открывать неограниченные возможности для всех работников искусства, стоящих на платформе советской власти и сочувствующих социалистическому строительству.

Тов. Панфилов обращается к руководящим представителям театрального искусства, режиссерам, актерам, работникам изобразительных искусств, музыкантам и другим мастерам искусства принять участие в разработке пятилетнего плана.

После этих вступительных речей с двухчасовым докладом об основных установках пятилетки искусств 1933—1937 гг. выступил зам. зав. Сектором искусств тов. М. И. Имас.

А. И.

Эскиз фасада Первого госцирка в Москве. Проект архитектора А. Голубева

ЗАЕМ ПОДГОТОВКИ ВТОРОЙ ПЯТИЛЕТКИ

ПЕРВЫЕ ТРИ ДНЯ

РАБИСНИКИ ПОКАЗЫВАЮТ ПРИМЕР РЕВОЛЮЦИОННОЙ СОЗНАТЕЛЬНОСТИ

ЛЕНИНГРАД СОРЕВНУЕТСЯ С МОСКВОЙ — ПОХОД ТЕАТРОВ НА ЗАВОДЫ

10.600 РАБОТНИКОВ ИСКУССТВА ПОДПИСАЛИСЬ НА 2.797.000 РУБЛЕЙ

Мособпростном РАБИС подписал договор с Ленобпрабисом на лучшее проведение подписки на новый заем. Основные показатели соревнования: 100-процентный охват работников подписной, закончить подписку в пятидневный срок. Москва и Ленинград во время подписки обязуются проводить работу со зрителями, выделять художественные агитбригады для обслуживания фабрик, заводов, колхозов и совхозов. Вся работа по реализации займа проводится методами социалистического соревнования.

Президиум Мособпрабиса выделил специальный фонд для премирования профорганизаций.

Через пять дней после подписки на заем Мособпрабис проведет слет комиссии содействия и актива с рапортами о ходе реализации займа.

Общее собрание руководителей ХУДОЖЕСТВЕННЫХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ МОСКВЫ, организованное Горнаром кружководов, взяло на себя обязательство энергично развернуть работу художественными средствами по раз'яснению значения выпускаемого правительством займа. Каждый из присутствовавших 130 человек подписался на сумму в месячную заработную плату и вызвал всех кружководов подписаться на заем на месячный оклад по месту своей работы.

ТЕАТР ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА и ТЕАТР КРАСНОЙ ПРЕСНИ (бывш. Реалистический) в день опубликования декрета о выпуске нового займа организовали поход на крупнейшие фабрики и заводы Москвы. После похода работники театра отправились в Моссовет, где состоился митинг.

В день об'явления декрета о выпуске нового займа все САМОДЕЯТЕЛЬНЫЕ АГИТХУДОЖЕСТВЕННЫЕ БРИГАДЫ выступали на общих собраниях и по цехам со специальной программой.

Самодеятельные агитхудожественные бригады выступали на московских бульварах, площадях и на всех вокзалах. Самодеятельные бригады обслуживали макты, выступали в фойе кинотеатров, в подшефных колхозах Московской области, а на своих предприятиях — в дневные и ночные смены.

За первые три дня подписки на новый заем «4-го, завершающего года пятилетки» подписалось 10.600 работников искусств на сумму 2.797.000 руб.

КТО ВПЕРЕДИ

165 работников ТЕАТРА ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА подписались на новый заем на 36.930 рублей. Месячный фонд зарплаты — 36.872 рубля.

37 работников МОСОБЛАСТКОМА РАБИС подписались на 8.905 рублей при месячном фонде зарплаты 8.127 рублей. Общее количество работников — 45 человек.

41 работник КИНОТЕАТРА «УРАН» подписались на 5.700 рублей при месячном фонде зарплаты в 4.708 рублей. Общее количество сотрудников — 49 человек.

27 сотрудников ЦЕНТРАЛЬНОГО КИНОТЕАТРА УМЗП подписались на 5.563 рубля. Месячный фонд зарплаты — 4.371 рубль. Всего сотрудников — 41 человек.

37 работников КИНОТЕАТРА «ПАЛАС» подписались на новый заем на 6.170 рублей при месячном фонде зарплаты 4.401 рубль.

Все 113 работников МОСКОВСКОЙ ФИЛАРМОНИИ в первый день декрета о выпуске нового займа подписались на новый заем на 18.125 рублей. Месячный фонд зарплаты — 18.000 рублей.

50 работников КИНОТЕАТРА «ФОРУМ» подписались на новый заем на 8.390 рублей при месячном фонде зарплаты 7.458 рублей.

Все 354 сотрудника ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КИНЕМАТОГРАФИИ подписались на новый заем на 43.000 рублей. Месячный фонд зарплаты — 40.450 рублей.

31 работник СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА подписались на заем «4-го, завершающего года пятилетки» на 11.150 рублей. Месячный фонд зарплаты — 7.525 рублей. Общее количество сотрудников 39 человек.

БРИГАДНИКИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АГИТ. ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БРИГАДЫ МОСОБЛАСТКОМА СОЮЗА КООПЕРАЦИИ И ГОСТОРГОВЛИ подписались на заем «4-го, завершающего года пятилетки» на месячный оклад и обязались средствами искусства бороться за укрепление финансовой мощи страны Советов.

Сотрудники ЦЕНТРАЛЬНОГО ДОМА и НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, учитывая, что программа четвертого, завершающего года пятилетки требует от всех трудящихся масс Советского союза новых средств обережения для обеспечения завершения первой пятилетки в 4 года и подготовки мощной финансовой базы для второй пятилетки — пятилетки построения бесклассового социалистического общества, подписались на 1½ заработную плату и вызвали на социалистическое соревнование коллектив работников Сектора искусств Наркомпроса и Культсектор ВЦСПС.

ОТСТАЮЩИХ — НА БУКСИР!

159 сотрудников ЦЕНТРАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ ГОМЭЦ и цирка Шапито подписались на 31.595 рублей при месячном фонде зарплаты 54.000 руб.

120 работников 1-го РАБОЧЕГО ТЕАТРА ПРОЛЕТКУЛЬТА подписались на 18.100 рублей при месячном фонде зарплаты 20.505 рублей.

982 работника БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР подписались на новый заем на 180.920 рублей. Месячный фонд зарплаты — 373.012 рублей.

311 работников ВСЕКОХУДОЖНИКА подписались на новый заем на 74.695 рублей при месячном фонде зарплаты 122.140 рублей.

197 работников ТЕАТРА ИМ. МОСПС подписались на 34.364 рубля при месячном фонде зарплаты 43.085 рублей.

155 работников МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЕТТЫ подписались на заем «4-го, завершающего года пятилетки» на 30.580 рублей при месячном фонде зарплаты 45.290 рублей.

557 работников ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА СССР подписались на 84.445 рублей при месячном фонде зарплаты 117.000 рублей.

249 работников МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА II подписались на 42.515 рублей при месячном фонде зарплаты 60.501 рубль.

Все сведения о ходе подписок даны по 13 июня.

К годовщине речи тов. Сталина

23 июня исполняется годовщина со дня исторической речи тов. СТАЛИНА.

Московский областной комитет, союза работников искусств предложил всем театрально-художественным предприятиям (театры, кино, изо, музо) приступить с 15 июня по 1 августа к массовой самопроверке выполнения шести условий тов. Сталина.

Главный упор при самопроверке должен быть сделан на качественные показатели художественной продукции.

Олимпиада самодеятельного искусства

Секретариат ВЦСПС вынес решение о проведении всесоюзной олимпиады самодеятельного искусства. Всем центральным комитетам союзов и краевсоцпрофам предложено принять самое активное участие в проведении олимпиады и обеспечить развертывание массового смотра на местах.

Срок проведения олимпиады — с 1 по 10 августа 1932 года. Место — Москва.

Одновременно секретариат утвердил состав оргкомитета олимпиады, в который вошли тт.: ЧЕРНЫЙ (ВЦСПС), Я. БОЯРСКИЙ (ЦК рабис), М. П. АРКАДЬЕВ, Д. А. ПЛЫТНИК (Наркомпрос), ШАМАРДИНА (Комакадемия), ДИАМЕНТ (МРТО), представители ЦДИСК, Научно-исследовательского института самодеятельного искусства, представители газет «Советское искусство», «Комсомольской правды», «Труд», участники коллективов художественной самодеятельности, руководители кружков и др.

В состав оргкомитета постановлением секретариата ВЦСПС введены народные артисты республики: И. М. МОСКВИН, ВС. МЕЙЕРХОЛЬД, ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ, заслуженные артисты республики: ТАИРОВ, СУШКЕВИЧ, ЛЮБИМОВ-ЛАНОВОЙ, Д. ПОПОВ, художники: ШТЕРЕНБЕРГ, ЮОН, БОГОРОДСКИЙ и др.

В олимпиаде будут участвовать 36 лучших художественных самодеятельных коллективов (зрелищных и музыкальных) крупнейших индустриальных центров, совхозов и МТС, автономных республик и областей.

Секретариат обратил внимание МОСПС и МГСПС на слабую подготовку и олимпиаде московских профорганизаций.

ГОНЕНИЕ НА ДРАМКРУЖКИ

Смотр художественной самодеятельности Ленинграда, проведенный с октября 1931 г. по январь 1932 г., показал низкий художественный уровень самодеятельных коллективов. Художественная самодеятельность Ленинграда отличалась всегда от московской стремлением к массовым мероприятиям — карнавалам, олимпиадам и т. п.

Эта склонность в вместе с тем и недостаточное внимание руководств Ленинградского облпрофсовета к вопросам повышения художественного мастерства в творческой работе кружков об'являлось вредными теоретическими установками, возникшими под влиянием теории Гвоздева, Пиотровского, Аблова. Такая ориентация руководства и привела основную массу коллективов художественной самодеятельности к схематизму и упрощенству.

Агитбригадное движение оставалось единственно возможным движением. На работу драмкружков средства не отпускались. Существование драмкружков считалось позорным, и культработники спешно без всяких отдаленных предлагали драмкружкам перестроиться на агитбригадную форму работы.

Таким образом углубленная политико-художественная воспитательная работа подменялась административным «предложением перестроиться». Вместо перестройки по существу получалась перестройка по форме.

Лозунг «Долой пьесу», характерный для всего агитбригадного движения, был популярен и в среде ленинградских агитбригад и руководства самодеятельным искусством.

Руководители художественной самодеятельностью на ЛОСПС докатились до того, что в «Материалах к составлению контрольных цифр культурно-политической работы ленинградских профсоюзов на 1932 год», запроектировав количественный рост агитпропбригад в 2½ раза при количественном росте участников в 3½ раза, запроектировав также рост неховых агитпропвеньев количественно в 5 раз при росте участников в 5½ раз, «запроектировали» уменьшение имевшихся в 1931 году по всем профсоюзам 180 драмкружков наполовину, при таком же уменьшении числа участников драмкружков.

На том основании, что смотр ужо был проведен осенью прошлого года, ленинградцы упорно отказывались участвовать во всесоюзном смотре. Недооценивая значения организуемого всесоюзного смотра и олимпиады, они взялись за организацию шестой по счету олимпиады музыкальной самодеятельности.

Такое положение вынуждало оргкомитет олимпиады принять ряд решительных мер.

Оргкомитет указал, что проведенный с октября 1931 г. по январь — февраль 1932 г. смотр самодеятельности, захвативший лишь два-три района Ленинграда и вовсе не затронувший области, не дает права отказываться от участия ко всесоюзном смотре.

Отметив слабое развертывание творческой дискуссии среди актива художественной самодеятельности Ленинграда и недостаточный перелом в сторону повышения идейно-художественного качества зрелищной самодеятельности, оргкомитет предложил профсоюзному руководству художественной самодеятельности Ленинграда развернуть творческую дискуссию и пропаганду решения ЦК партии от 23 апреля о перестройке литературно-художественных организаций.

Оргкомитет счел необходимым срочное проведение смотра в обеспечения наилучшего отбора коллектива на всесоюзную олимпиаду самодеятельного искусства.

Ленинградская зрелищная самодеятельность должна быть активизирована на борьбу с все ещё имеющимися пережитками установками и агитпропбригадной работе и с лозунгом ликвидации драмкружков.

ЗВУКОЗАВОД

Тов. Авраамов, музыкальный теоретик и композитор, работает в настоящее время в Научно-исследовательском кино-фото-институте над проблемой «синтетической» музыки, не нуждающейся в «живых» исполнителях, так как все элементы ее (до «эмоциональной» динамики включительно) математически учитываются, что дает возможность — без ущерба для художественного ценного — передать «исполнительские» функции непосредственно киноленте (отсюда имя его лаборатории «Syntonfilm» — синтетический звукофильм). Однако смысл своего изобретения т. Авраамов трактует не технически, не как новый вид «механизации» музыки, но социально-творчески. «Рисованный звук», по его мысли, должен разрешить ряд сложных проблем, тормозящихся благодаря «технической» зависимости музинструмента от старого «инвентаря» (музинструментов).

Не нуждаясь для «реализации» своей музыки ни в «инструментах», ни в «исполнителях», он может позволить себе — в пределах социально-целесообразного — ряд смелых «новшеств», немыслимых для старой музыкальной техники.

Перспективам метода «Синтонфильма» и посвящен настоящий очерк.

Завод, как завод.

Вы проходите мимо НТР, погруженных в черчение и вычисления — с логарифмическими линейками, арифмометрами, анализаторами, — потом через чертежное бюро — с десятками стандартных складных столов, готовален, рейсшин; шагаете в освещенный ртутными лампами конвейерный цех, где гудят моторы, где люди у станков в синих «комбезах» ритмически повторяют работе движения; бредете опушью через коридор химлаборатории, скупо мерцающий красными огоньками; затем сушилка, монтажки, — и вы, наконец, в темном зале, где на экране плывут какие-то замысловатые орнаменты и... звучит музыка, необычная, даже «необычная», странных, резких, сложнейших ритмов, неслыханной гармонии и мелодики, далеко уходящая от темперованных «полутонов», доходящая до «дифференциальных» тиссандирующих движений, не могущая быть записанной нотными «мозьми», — но подлинная, эмоционально-волнующая — настоящая, «живая» музыка...

— Что за чертовщина? — спрашиваете вы сопровождающего вас в путь директора.

— Наша «продукция», — спокойно отвечает он.

— Ваша? Но я не видел у вас ни одного музыкального инструмента, ни одного музыканта?

— Их у нас не водится.

— Ни листа нотной бумаги?

— Наши конструкторы ее не употребляют.

— Какие еще конструкторы?

— Ну, композиторы, что ли, по вашему... Вы их видели в первой комнате — инженерно-технических работников: как пушкинский Сальери, они поверяют гармонию «алгеброй», пишут «ноты» математическими формулами. Акустики и «счетчики» анализируют их «творческие замыслы» и передают уже «расшифрованную музыку» в чертежное бюро, где ее точно «вычерчивают» — в тех самых «орнаментах», что плывут сейчас на экране. Вычерченные заготовки поступают в «с'емочный» цех, где их засняливают на кинопленку — и дальше все ясно: проявка, печать, монтаж и, наконец, репродукция с контрольной полчей на экран звуковой дорожки. Как видите, — никакой «чертовщины»: все как нельзя более «материалистично», понравился ли?

— Пожалуй... но почему же все «элементы» вашей музыки так не похожи на привычные, известные всем музыкальные «ресурсы»?

— Это наша специфика. Нам не нужно (да и невыгодно) фиксовать звуки «в натуре» — не скорее и проще «фотографировать» на «звуковой фабрике». Современная наука и техника предоставляет нам богатый и обильный выбор новых средств музыкального выражения. Ведь вы же понимаете, что «нарисовать» можно абсолютно «все»: тут нет предела ни «чистоте» строк, ни виртуозности, ни изобретению новых «красок»...

— А динамика, «нюансы»? Не кажется ли вам, что ваши — несколько «механичны» по сравнению с «живыми», исполнительскими?

— Вы попали в точку, в наше «больное место»: ваш вопрос — порядка принципиально-философского, и до сих пор достоверного ответа на него мы не имеем. В самом деле: прежний «композитор» ставил в партитуре значок «mezzo-forte», или «pianissimo» — заметьте, весьма «приблизительно», предоставляя исполнителю найти самому, «интуитивно» ту степень «mezzo» или «...nissimo», которая в данном конкретном случае уместна. Мы же, по характеру нашего инструмента (пленка), должны требовать — и требуем — точного, числового выражения степеней «силы», точной кривой падения и нарастания «темпа» или «амплитуды»: ведь чертежник передает с'емщику заключенный «кадр», тот же в свою очередь получает от акустика и оптика точные показатели диафрагмы, длительности экспозиции, силы света; наконец, лаборатория также пунктуально должна придерживаться данных инженер-химика о составе и концентрации проявителя, длительности химобработки и т. д. — и все это по отношению еще к «сорту» пленки — данной, определенной к тому же фабрики. Тут начинается неразбериха — конструктор (композитор) бракует продукцию, утверждая, что его замысел не выполнен точно, а все «последующие инстанции» столь же категорически обвиняют конструктора в ошибке «расчета эмоции», и как вы установите, кто прав, когда эти «последующие» — математик, акустик, оптик, химик, чертежник, оператор, проявщик, печатник? А может быть в конце концов не виноват ни один из них, а колебания силы тока на электростанции? Мы строим свою постановку на постоянном токе, но боюсь, что тогда будут все валить на... электротехника. Да, наконец, большой вопрос — может ли нам композитор дать точно «кривую задуманной эмоции»? В результате почти весь брак у нас — «эмоциональный», и мы так и не знаем — удастся ли нам создать в нашей «фортепе» — живую органическую ткань, или наша «химия» так и «биомеханику» и не перерастет...

— Ну, выкинете, тов. директор, — тут уж я не сомневающегося вопрошателя превращаюсь в защитника нашего же дела перед вами самим. А подумали ли вы, что кроме, быть может, одного человеческого голоса все музыкальные инструменты более или менее механичны? Я уж не говорю о роялях, грубейшей «машине», но даже скрипка, «царица муз»...

— Совершенно верно, товарищ, вы газету сдвигаете мысль; — я просто не успел договорить, но мы именно это самое и думаем: «механичность» на своей «машине» умудряется все-таки — и недурно — выражать сложнейшие и «капризнейшие» чувства. У нас же «любовные вопросы», разумеется, на десятом плане, а монументальные социальные эмоции — куда закономернее суб'ективной лирики.

— Несколько технических вопросов: как воображаются у вас отдельные элементы звука — высота, сила, тембр? Как достигается полифония? Возможен ли «синтез» человеческой речи?

— Высота тона — самая легкая из наших проблем: еще Пифагор учил музыкальные интервалы выражать арифметическими дробями. Зная быстроту движения пленки и число «фигурок» в кадре, стоит их лишь перемножить, чтобы получить абсолютную высоту тона. Сила звука, как вам известно, измеряется «амплитудой» колебаний: у нас два способа менять амплитуду — высотой фигурки на дорожке, либо ее «чернотою» — плотностью. Тембр зависит от геометрической «формы» периода, — наши математико-акустики рассчитают и воссоздают их по рядам Фурье. Полифония (многоголосие) достигается многократной экспозицией, либо делением дорожки на части: каждому звуку отводится свое «жилищеще». Фотоэлемент сам «суммирует» отдельные голоса, избавляя этим от кропотливейшей части работы наших математиков и чертежников. Что касается речи — принципиально эта проблема вполне разрешима, но для этого нам нужно создать целую лабораторию «живого слова»: языковеды так мало знают о речевой динамике, что нам придется в теоретическую часть проблемы продвигать самим — это выходит, как видите, за пределы «звукозавода», но не беда, — так же пришлось нам в начале «продвигать» и музыкально-теоретическую проблемы. Ничего, выбрались...

— Кого вы обслуживаете?

— Звуковую кинематографию (специально — музыкальная фабрика), радиофильм, телевидение...

— Как — и телевидение?

— Да, это последняя наша «сенсация»: оказалось, что именно наш, «рисованный» звук, попавший в эфир и принятый на телевизор, дает интереснейшую фонетику. Следовательно, возможна «композиция» сразу по двум линиям — музыка и ее «собственное» зрительного аналогента. Тут намечаются головокружительные перспективы — эйнштейновского масштаба: синтез временных и пространственных координат... Вообще о наших «перспективах» можно говорить без конца...

— Да, они приводят в технической, а затем и в «социалистической реконструкции» звукоискусств.

* *

Это не страничка из романа Уэллса: весь диалог читатель может рассматривать, как «автоинтервью», а вступительный абзац — как реально мыслимую перспективу столь же реально существующей действительности. Только пока «цеха» единолично представлены своими душными ванами и весь «завод» ютится в темном подсобном на Житной, в НИКФИ.

На дверях интернациональным шрифтом значится: «Syntonfilm».

АРСЕНИЙ АВРААМОВ

НЕ «ЛАВКА ДРЕВНОСТЕЙ», А ЦЕХ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ!

МУЗЕИ—НА СЛУЖБУ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ СТРОИТЕЛЬСТВУ

ПРОТИВ ЛЕВАЦКИХ ЗАГИБОВ В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

НА НОВЫХ ПУТЯХ

Наши музеи давно уже превратились из мертвых хранилищ художественных ценностей, кунсткамер исторических реликвий в мощные базы массовой культурно-политической работы.

За последние годы значительно возросла посещаемость музеев, повысился к ним интерес со стороны рабочих-посетителей, сделаны решительные попытки приспособить всю работу музеев к задачам ленинской культурной революции, заменить унаследованную от прошлого экспозицию новым марксистским, научным расположением материала.

Достижения нашего музейного строительства совершенно заслуженно издавна привлекают внимание западной искусствоведческой мысли. Все чаще кризис музееведения на Западе противопоставляется грандиозному строительству советских музеев. Хранитель Гельсингфорсской художественной галлереи Бертель Хинце, вернувшийся из поездки по СССР, пишет в «Гув Бладет»: «Особенно поучительна для музееведов новая музейная политика в СССР, основанная на новых плодотворных принципах... Поражает в советских музеях огромное количество посетителей».

Все попытки реформы музейной работы на Западе сводятся к отказу от исторической трактовки материала. «Экспозиция об'ектов по историческим эпохам решительно отвергается»,—пишет Вальтер Рихлер в майской тетради журнала «Дие Форм».

Буржуазное искусствоведение выдвигает как основные принципы музейной экспозиции внеисторические формальные категории «целесообразности», «формы», «краски» и «орнамента» и располагает по этим категориям весь музейный материал. Такую перевеску произвел недавно Кельнский музей художественной промышленности. Несмотря на опубликованные в печати многочисленные протесты массовых зрителей, эта экспозиция признана рядом специальных художественных изданий образцовой и, выражаясь языком Вальтера Рихлера, «соответствующей духу времени». Таким образом буржуазное музееведение за последние годы все более скатывается к созданию художественных музеев для снобов, эстетов-одиночек и отказывается от сколько-нибудь научного расположения материала.

Метод марксизма-ленинизма дает возможность нашим музеям вскрыть движущие силы исторического процесса на материале искусства. Марксистская экспозиция дает возможность в правильной исторической перспективе рассматривать мировые художественные ценности, являющиеся достоянием наших музеев. Такая экспозиция, конечно, ничего общего не имеет с историко-хронологическим расположением музейного материала. За последнее время сделаны значительно более решительные попытки перестроить принципы и методы музейной экспозиции. Однако в процессе перестройки музеев были допущены и многие ошибки. Эти ошибки получили выражение как в издательской продукции музеев, так и в первых опытах новой экспозиции музейного материала. Было бы неправильно использовать богатейшее художественное наследие, собранное в музеях, только в качестве документального иллюстративного материала для характеристики определенных исторических эпох. Экспозиция должна давать массовому зрителю историческую перспективу, однако ни в каком случае не игнорировать художественное значение каждого отдельного произведения искусства, не забывать в методах показа материала ни на минуту специфику каждого из видов искусства.

Следует продолжать работу над комплексными методами оформления, исходя, однако, имея в виду ведущую роль станковой живописи и скульптуры.

Имевшие место «левацкие» попытки комплексной экспозиции, при которой отдельные ценнейшие произведения живописи прошлого сопоставлялись с фотодокументацией и злободневными политическими плакатами, снабжались многозначными лозунгами и навязчивыми вульгаризаторскими титрами,—разве это не вопиющее упрощенчество задач советского художественного музея!!

Еще более значительные ошибки были допущены в организации некоторых музейных выставок современного советского искусства. Так, ЛАПХ, организовавшая в Ленинградском русском музее выставку искусства реконструктивного периода, ухитрилась точно распределить все представленные художественные произведения на группы союзнического и попутнического искусства, отведя для каждой группы особую стенку. Эта система «черных стен» уже осуждена всей советской общественностью. Постановление ЦК от 23 апреля кладет предел подобным попыткам разнести по вульгаризаторским полочкам все произведения советского изоискусства и одновременно еще раз напоминает о первоочередной необходимости бороться за критическое усвоение культурного наследия. Однако и в своей массовой работе наши музеи еще очень часто подменяют задачу усвоения художественного наследия использованием художественных произведений прошлого только в качестве наглядных пособий по истории. Так, недавно Музей изобразительных искусств организовал выездную выставку на следующую тему: «Классовая роль конного спорта и ее отражение в искусстве».

Против такого упрощенного понимания задач советского художественного музея необходимо повести такую же решительную борьбу, как и против попыток сохранить в неприкосновенности старые музейные кунсткамеры.

Культ старины, поддерживаемый ревнителями «чистого» внеклассового искусства, протаскивание традиций идеалистического музееведения в практику советского музея (о которых недавно писала «Правда»)—представляет главную правую опасность на музейном фронте.

В перестройке музейной работы одно из центральных мест занимает проблема экскурсоводов. К сожалению, это до сих пор один из самых неблагополучных участков музейного строительства. Базы экскурсоводов распылены по различнейшим учреждениям—от Наркомпроса до Общества пролетарского туризма. При таких условиях неудивительно, что теоретическая подготовленность экскурсоводов все еще неудовлетворительна. В этом в значительной мере повинны центральные искусствоведческие организации, еще не занявшиеся всерьез марксистской разработкой проблем истории искусства.

Не менее существенно найти организационные формы об'единения всей научно-исследовательской работы художественных музеев, без планового развития которой невозможны ни углубленная марксистская экспозиция музейного материала, ни теоретическое перевооружение экскурсоводов.

Музеи должны во всей своей работе усвоить указания Ленина, что «пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которое человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

Без правильного понимания этой задачи—без борьбы против правой опасности консервирования старых форм музейной работы и против левацкой, формалистской и вульгаризаторской недооценки художественного наследия — советский музей не может выйти на путь активного участия в соцстроительстве.

КУДА ВЕДУТ ПУТЕВОДИТЕЛИ?

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПРОДУКЦИЯ ГОСУДАРСТВ. ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ

Статья т. Аграновского в «Правде» — «Путевка в музей» — очень важна как сигнал о необходимости ускорить перестройку работы музеев в соответствии с потребностями социалистического строительства.

Тов. Аграновский писал в своей статье о «Кратком путеводителе по Третьяковской галлерее» Л. В. Розенталя, изданном в 1929 г. Несмотря на очень неточное цитирование книги тов. Аграновским, общая его оценка книжки, как совершенно неудовлетворительной и политически вредной, правильна. Но «Краткий путеводитель» — только одно звено в длинной цепи изданий Галлереи. Каково же всё цепь?

При ознакомлении с издательской продукцией Галлереи отчетливо видны два этапа в истории этого издательства.

Период до 1929 г. характеризуется господством чистого идеализма, формализма, национализма. В каталоге выставки К. Юона (1926 г.) А. М. Эфрос поучал: «Художник вообще не умеет думать. Более того, он не обязан думать. В искусстве надо думать с осторожностью. По привычке, ум здесь вреден. Хорошо думать меньше, еще лучше не думать совсем» (стр. 6). В каталоге выставки В. Сурикова (1927 г.) тот же А. Эфрос иронически высмеивался об «общенародности» живописи Сурикова, о том, что Суриков — «общее» всех «русских приятелей» (стр. 36—37). А рядом Н. Машковцев пел гимны «природе, красоте и величию народной души» и «коллективу народа», пребывающему «в своих основных качествах» — в противоположность «носителям узких идей времени» (стр. 25). О классовости искусства нет даже намека. Национальная душа, народная душа, русское искусство, русский зритель вообще — таковы основные категории авторов статей в этих изданиях.

Правда, с 1927 г. в каталогах появляются статьи отдельных коммунистов. Но, во-первых, они не всегда удовлетворительны (см., напр., статью т. П. Новицкого о П. Кузнецове о ее рассуждениях «о детскости» художника и «душевной стихии азиатского крестьянства»), а, во-вторых, эти статьи явно играют роль громоотвода, отвлекающего внимание марксистской критики от основных статей в этих изданиях. Идет статья коммуниста, а за ней вся книга выполнена махровым идеалистическим хламом.

До второй половины 1929 г. такой характер издательской продукции Галлереи вполне отвечает и состоянию собственно музейной работы, — в первую очередь экспозиции. Характерный пример — каталог выставки «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции». Формалистской статье А. В. Бакушинского и сборнику соответствует и состав выставки: на выставке советского рисунка за первое десятилетие Октября не нашлось места мастерам революционного политического рисунка! Также мастера, как Д. Моор, Денн, Черемных и др. начисто выпали. И в каталоге они даже не упоминуты.

Со второй половины 1929 г. наступил перелом. Началась реэкспозиция Галлереи. Изменился и характер издательской продукции. В изданиях Галлереи мы видим попытки социального истолкования явлений искусства. С этого только периода издания Галлереи начинают походить на издания советского музея.

Но и на втором этапе мы видим еще ряд существенных ошибок.

Методологическим пороком большинства историко-художественных изданий Галлереи этого периода является эклектизм сакулинского типа. Обычно стержнем книги является «имманентный» чисто формальный анализ, и затем уже наскоро дается краткое «каузальное» — классовое об'яснение. Напр., в брошюре В. Воинова «Поленов» — 31 страница, из них часто формальному анализу посвящено 29 страниц.

Историографическим пороком этих изданий является недостаточное усвоение ленинского понимания русского исторического процесса, в частности, — игнорирование учения о двух путях капиталистического развития. Вот как, напр., Л. В. Розенталь характеризует народничество 70-х годов: «Что же касается мелкобуржуазной интеллигенции, то она еще менее могла быть удовлетворена реформами. Мечтавшая о конституции и парламенте, она об'явила войну монархическому режиму. Так возникло революционное народничество» («Речи», 1930 г., стр. 8). Такая оценка народничества идет от Маркова и Потресова, а не от Ленина, считавшего народничество предсоциалистическим революционного крестьянства. Сходную ошибку делает О. А. Лисовская, считающая народнически настроенных художников оформителями «задач и идеалов буржуазии» («Перо», 1931 г., стр. 12).

И методологические, и историографические ошибки этого типа имеются и в работах Н. Н. Ковалевской — наиболее серьезных в историко-художественной продукции Галлереи. Обстоятельная монография этого автора «Тропинин» (1930 г.) построена по тому же сакулинскому плану — пространный формальный анализ и лишь во вторую очередь социальное об'яснение *. В «Путеводителе по отдыхной комплексной марксистской экспозиции» (1931 г.) Н. Н. Ковалевская пишет, что «к середине XIX в. буржуазия переходит в наступление на самодержавно-крепостнический строй» (стр. 73). Неверно, буржуазия и тогда не «переходила в наступление», а клянчила у самодержавия подачки. В наступление переходило крестьянство и его авангард — революционеры-разночинцы. Всему «Путеводителю» свойственна переоценка удельного веса буржуазии в пореформенной России.

В изданиях по советскому искусству—преимущественно в работах А. А. Федорова-Давыдова — мы встречаем ошибки пефоисти-конструктивистского типа. Так, в листовке о выставке К. С. Малевича А. А. Федоров-Давыдов призывал ориентироваться на так называемое «индустриальное искусство» загнивающего капитализма и советовал поворотным исходить из практики русских формалистов-беспредметников (стр. 8—10). Известно, какой существенный вред принесла советскому искусству такая проповедь ориентации на упадочное искусство загнивающего капитализма, исходящая из философских принципов богдановщины.

Говоря об ошибках таких искусствоведов, как Н. Н. Ковалевская или А. А. Федоров-Давыдов, мы ни в какой мере не хотим дисквалифицировать этих товарищей, имеющих огромные заслуги в деле борьбы за перестройку работы Галлереи на основах классового истолкования явлений искусства. Мы рассматриваем нашу прямую товарищескую критику их ошибок как одну из форм помощи их в работе. Мы знаем, что А. А. Федоров-Давыдов отказался от ряда своих ошибочных положений, и мы не сомневаемся, что тт. Ковалевская, Федоров-Давыдов и др. примут активное участие в критике и исправлении отмеченных ошибок и недостатков.

Если в 1929 г. завершился период доминирующего идеализма в издательской деятельности Галлереи, то сейчас мы должны преодолеть эклектизм, влияния меньшевистской историографии и дефоссет-конструктивистские загибы, перенести издательскую работу на прочные рельсы марксизма-ленинизма. В первую очередь предстоит подготовить большевистски выдержанный «Путеводитель» по Галлереи. Большевистская самокритика будет условием успеха в выполнении этих задач.

Глубоко ненормально, что только сейчас обильная издательская продукция ГТГ впервые подвергалась критическому рассмотрению. Это — одно из кричащих доказательств отставания теории искусства от практики. Мы призываем партийные организации других художественных музеев проделать такую же работу по критическому пересмотру своих изданий.

А. ЗАМОШКИН, А. КОПЦОВ, Г. ЛЕЛЕВИЧ, П. СЫСОЕВ

* Как явствует из датировки, книга «Тропинин» написана в 1926 г.

Рис. Кукрыниксы

„ОХРАНА МУЗЕЕВ"

Музей изобразительных искусств
Выставка-передвижка на заводе «Серп и молот»

ВЫХОД В ЖИЗНЬ

Старый музей, — кунсткамера, хаотическое собрание произведений искусства, — в советских условиях стал очагом воспитания масс, средством поднятия их культурного уровня. В советских условиях музеям стало тесно в четырех стенах их зданий. И на музейном участке, как и на всех участках социалистического строительства, вся работа проходит с широким привлечением рабочей общественности.

В этом отношении очень показателен и интересен опыт массовой внемузейной работы Государственного музея изобразительных искусств.

Потерпев неудачу в своей попытке наладить постоянную живую связь с заводом «Серп и молот», музей перенес центр тяжести массовой работы на подшефную фабрику Гознак. Это — полиграфическое предприятие, где работают много художников, граверов и т. п., поэтому быстро был найден общий язык в работе, и результаты не замедлили сказаться.

На фабрике были организованы кружки по рисованию, истории искусств, художественного фото и скоро начнут работать кружки дактилографии, лепки и живописи. Кроме того, ведутся десятимесячные семинары по повышению художественной квалификации рабочих фабрики Гознак.

Проводя всю свою работу на фабрике под лозунгом «Рабочие Гознака должны овладеть художественной техникой», Музей организует там ряд выездных выставок по технологии гравюры, резца, офорта. Эти выставки имели успех и, судя по отзывам рабочих, помогали им в их повседневной производственной работе.

Работниками Музея проводится работа и с клубно-самодеятельными кружками. Так, например, по просьбе бригады с ней ведутся занятия по марксистско-ленинскому искусствознанию, а с шитейно-вышивальным кружком проводятся беседы по истории костюма.

Основываясь на принципе производственной связи работы на Гознаке дала возможность создать вокруг Музея крепкий рабочий актив в 50 человек. Этот актив участвует во всей производственной работе Музея. Совместно с ним разрабатывается новый этикетаж к музейным экспонатам, план выставочной работы и этот же актив просматривает и утверждает направляемые на предприятия выставки. Такие выставки организованы за последнее время не только на Гознаке, но и в 7-й типографии, Михайловском военном и военной кавалерийской школе.

Создав себе прочную базу массовой работы на Гознаке, организовав вокруг себя актив, Музей предполагает развернуть массовую работу и на других предприятиях. Главным образом эта работа будет проходить под лозунгом «Борьба за рабочего посетителя музея».

Рост посещаемости Музея очень большой. Если сравнить четыре первых месяца 31 года с этим же месяцами 32 года, то 4 месяца текущего года дают увеличение числа посетителей на 10.000 человек. Однако Музей изобразительных искусств еще не пользуется достаточной популярностью среди московских рабочих. Естественно, что с ростом популярности Музея будет расти и рабочая прослойка его посетителей. С этой целью музей организует на ряде московских предприятий музейные уголки.

МУЗЕИ НА СТРОЙКЕ

Перед Музеем нового западного искусства стоит задача наиболее «широкого» ознакомления советских рабочих с творчеством современных западных художников. Творчество Гросса, Кэте Кольвиц, Джона Хартфильда и других должно быть известно возможно большему числу наших рабочих.

В осуществлении этой задачи громадное значение имеют передвижные выставки и массовая внемузейная работа. В этой работе Музей нового западного искусства пошел по двум путям. Первый — это организация выездной выставки в республику немцев Поволжья; второй путь — работа в подшефном Музею подготовительном цеху завода «Каучук».

Выставка в республике немцев Поволжья была на тему «Всемирный кризис капитализма и строительство социализма в СССР». В основу выставки было положено доведение решений XVII партконференции до широких колхозных масс.

Однако развернуть работу организационного порядка, организовать помощь местному музею в местной взаимосвязи не представлялось возможным, так как выставка обслуживалась только одним человеком.

В подшефном подготовительном цехе «Каучука» является постоянная выставочная работа. Работники музея ведут в кружковую работу. Однако подлить кружковую работу на должную высоту не позволило «прохладное» отношение заводских организаций к этой работе.

В своей дальнейшей работе Музей должен завязать крепкую связь с национальными клубами, с группами иностранных рабочих и специалистов на фабриках и заводах с тем, чтобы вокруг выездных выставок на предприятиях вести большую интернациональную работу.

ПРОБЛЕМА ЭКСПОЗИЦИИ

ОПЫТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ

В дореволюционной царской России художественных музеев было мало, и они представляли в большинстве примитивные, мертвые и до крайности косные учреждения. Возникнув из дворцово-аристократического, а позднее из буржуазного коллекционерства, они носили на себе печать произвольности, случайности и капризности частного собирательства. В основном это были только склады редких и дорогих вещей, собранных художественных «сокровищ». Причем нередко сами эти «сокровища» сохраняли и показывались независимо от их художественных качеств, в связи с воспоминаниями об их старых владельцах, коронованных и полукоронованных. Особенно характерные в этом отношении были Эрмитаж и Оружейная палата, где различные памятники декоративного искусства обосновались и преподносились не по их происхождению и качеству, а как «трон Екатерины», «карета Елизаветы Петровны», «кубок царя» такого-то, «колыбель Александра I» и т. п. Отсюда передо в этих музеях, наряду с подлинными художественными ценностями, бивали и такие, как, напр., сапоги Петра I, кусок мыла, которым мылся Екатерина II.

Несколько лучше обстояло дело с Третьяковской галлереей, подчиненной не царскому аппарату, а буржуазной Московской думе. Здесь в 1912—14 гг. И. Э. Грабарь удалось произвести некую реформу, отменив прежнее беспорядочное расположение материала более систематическим. Но даже и эта куцая реформа вызвала бурю негодования, как «нарушение воли покойного собирателя». Стремясь законсервировать старую Третьяковку, Дума с большим трудом допускала ее пополнения и уже во всяком случае не позволила ничего «нового». Как правило, в музеи попадало только уже давно отжившее искусство. Никакой научной или просветительной работы в музеях не велось; сидеры их сотрудники назывались «хранителями». Чужные живой жизни, музеи были большими кладбищами или гробницами.

Первые годы революции колоссально обогатили музеи притоком материала из национализированных частных собраний, дворцов и монастырей. Числа музеев сильно увеличилось, но их характер остался в основном прежний. Старых царских и дворянских чиновников заменили эстеты — художники или коллекционеры, журналисты от искусства. Хорошо зная вещи, они не обладали не только марксистским миропониманием, но даже и не стояли на высоте буржуазной формалистической и идеалистической науки об искусстве. Внимание не общественности было еще очень далеко от музеев. Естественно, что максимум того, что могли сделать эти люди, заключался в собирании и охране музейных ценностей (хотя в это было проведено с большими ошибками и пропусками, с господством крайнего субъективизма в любительских «вкусовых» оценок) и простой топографии музеев. Они были расклассифицированы или по национальному признаку (русское, западное искусство), или по виду материала (музеи картин, мебели, фарфора и т. д.). Совершенно ясно, что так механически и насильственно составленные музеи, чуждые новым запросам жизни, не связанные органически ни с революцией, ни с соцстроительством, оказались в огромной массе никому ненужными, и подавляющее большинство вновь созданных маленьких музейчиков рано или поздно прекратило свое существование (музей мебели, т. п. «пролетарские музеи» и др.). Что касается системы показа и об'яснения вещей, то максимум того, на что были способны старые музейные работники, можно было видеть по опыту реэкспозиции Третьяковской галлереи в 1928—29 г. В основу ее была положена наивный и механический принцип расположения материала в простой хронологической последовательности. Но т. п. авторы развески была индивидуалистами со свойственным индивидуализму выпячиванием творческой личности как основной и определяющей, ведущей силы исторического процесса, то внутри «эпох» (под ними наивно подразумевались десятилетия, напр., 20-е, 30-е, 40-е и т. д. гг. XIX в.) материал располагался по художникам. Была налажена хоб-наская экскурсионная работа, издан путеводитель, столь же наивно хронологичный, идеалистический и формалистический по своему содержанию. Но эта сторона музейного строительства нами здесь не затрагивается. Нашему вниманию подлежит здесь лишь вопросы (принципиальнейшие в музейном деле) расположения и истолкования материала музея.

Реконструктивный период, период развернутого социалистического наступления, с обострением и углублением классовой борьбы, с колоссальным ростом культурных запросов трудящихся, с возможностью для партии и общественности обратить серьезное внимание на перестройку культурного фронта, поставил в задачу дня коренную перестройку музейного дела. Музей, в том числе и художественные, встали перед задачей из мертвых складов вещей превратиться в мощное орудие коммунистического воспитания и просвещения масс. Массовый посетитель настойчиво желал рядом с памятниками дворянско-феодального и буржуазно-капиталистического искусства видеть лучшие образцы своего советского искусства. В художественные музеи начали вливаться свежие силы, поведшие борьбу со старыми музейными рутинерами за перестройку музеев. Эта борьба, конечно, еще не закончена, но основные победы здесь уже одержаны. В процессе марксистской перестройки художественных музеев было совершено не мало формалистических и механистических ошибок. За их исправление мы сейчас боремся. Одним из передовых и ведущих в этой перестройке естественно оказался крупнейший музей «русского» искусства — Третьяковская галлерея, где мы в настоящий момент имеем экспозицию половины всего музея на научной, марксистской основе (его полная реэкспозиция будет окончена в этом году).

Первым выводом, который следовал из задачи сделать музей орудием массового коммунистического воспитания, было превращение музейной экспозиции из показа отдельных вещей — в показ исторического процесса, общественного и выраженного в живописи, скульптуре и т. д. В центре внимания стали вопросы способов показа и истолкования памятников, их размещения и сопроводительных надписей (этикетажа). Показать исторический процесс в его закономерности и социальной обусловленности при простой хронологической разеске «по художникам» было, конечно, нельзя. Здесь личность художника затемняла классовую обусловленность его искусства, биографическая об'яснения его эволюцию, а механическая хронология подменяла и отменяла классовую борьбу. Отсюда на отмену, конечно, хронологии и не стирая роли личности художника, мы подчиняли их основной задаче показа типоконкретности и классовой обусловленности исторического развития искусства. Механическая хронология и ненаучному биографизму мы противопоставили понятие стиля как органического аспекта художественной идеологии данной классовой группировки на данной стадии развития классовой борьбы. Простому и наивному эволюционизму мы противопоставили борьбу стилей как отражение и выражение в искусстве классовой борьбы, этого основного содержания истории человечества. Но на ошибочного незрелого в своих силах мы поначалу не рассчитывали сразу и резко взяться за коренную перестройку всего музея по этому принципу. Мы хотели, ограничиваясь выставками, построенными по марксистскому принципу, пока временно музей в целом перестроить хотя бы по стилям, как их понимало попевшее, буржуазное искусствознание. Такая экспозиция казалась нам и научнее старой и менее враждебной марксизму, позволяющей детям, чем старая, вести классовую политпросветработу. Такая постановка вопроса была явно ошибочной. Когда мы развернули первую опытную выставку по марксистской экспозиции искусства XVIII начала XIX века, когда она, в основном, оправдала наши надежды и когда практически стала осуществима задача перевода всего музея, мы убедились, что промежуточный этап «стилевой экспозиции» оказался лишним. Эта идея осталась на бумаге, и мы с 1931 года прямо приступили к реэкспозиции всей Галлереи на основе марксистско-ленинского понимания искусства.

Другим вопросом был вопрос о материальном содержании новой экспозиции. Бросалась в глаза условность ограничения музея только материалом живописи, рисунка и скульптуры. Нищий показ стиля, как выражения художественного творчества класса, в том более диалектики этого стиля, невозможно дать, не включив сюда архитектуры, мебели, фарфора и др. видов декоративного искусства. Так родились идеи комплексной экспозиции изоискусства в целом, которое мы противопоставляем покоящемуся на буржуазном вещном фетишизме делению искусства по внешним признакам художественного предмета. В процессе борьбы за комплексность музейной рутины выдвигали лозунгические утверждения, что собираем всякий хлам, что мы хотим заменить картины стульями, зеркалами, умывальниками, кроватями и т. п. Такая демагогия была особенно удобна именно в приложении к Третьяковской галлерее, где в старое время, в противоположность, например, Эрмитажу или Русскому музею, не было ни мебели, ни фарфора, ни художественных металлических изделий и которую традиционно привыкли рассматривать как музей только живописи (даже скульптура почти отсутствовала, было всего полтора десятка вещей из 2 тысяч картин и 18 тысяч рисунков). Но это была только демагогия. С самого же начала никто не предполагал отводить живопись на второй план во имя мебели, больше того, самый комплекс никогда не был для нас самоцелью. Мы великолепно понимали, что если марксистско-ленинский показ искусства исходит из комплекса, то сам по себе комплекс допускает столь же легко идеалистическое и формалистическое истолкование, как и марксистское. С самого же начала мы резко противопоставляли наше понимание комплекса, где мебель, фарфор и бронза показываются только как памятники искусства, где в них вскрывается их образно-идейное содержание,—комплексу историко-бытового или любовательски-эстетского интерьера.

Методологические ошибки наших первичных установок, в значительной степени нижитые уже сейчас в процессе реэкспозиции всей Галлереи, заключались совсем в другом. В основном это были ошибки механистического и формалистического порядка. Недооценивая проблему культурного наследия и огромную роль для пролетариата на данном этапе классовой борьбы в первую очередь живописи и скульптуры, а следовательно и усвоения от прошлого этих видов изоискусства, мы имели тенденцию, так сказать, уравнять живопись и скульптуру в правах с архитектурой и т. п. «прикладным искусством». Это выливалось отражалось в тезисах о реэкспозиции художественных музеев, принятых первым музейным с'ездом. Там говорилось, что для тех эпох, где, напр., архитектура или декоративное искусство были ведущими, их таковыми и надо показывать. Это было, конечно, ошибочным «об'ективизмом», так же практического осуществления не получившим и ныне нами оставленным. В созданной нами экспозиции живопись и скульптура являются принципиально доминирующими, материалы же «прикладного» искусства показываются, как дополнительные, об'ясняющие и раскрывающие характер и смысл данного рода данного класса. Были, конечно, и отдельные «левацкие» перегибы в отношении фактической разески и этикетажа. Стремясь разрушить мертвую неподвижность старой разески и чуть ли не культовое отношение к отдельному памятнику, мы в наших первых опытах перечевали пьесу в смысле динамики разески, архивных лозунгов и т. п. Это наиболее ярко выразилось на уродливом котором этих строк в 1930 г. выставке «Революционной и советской тематики». В основу ее был положен модный тогда принцип монтажа, когда живопись, плакат, фото и документ соединялись на одной стене и на равных правах. Сейчас в нашей экспозиции мы уже переросли этот «детский» этап понимания динамики и показа процесса. Мы разоблачаем враждебное в старом искусстве, уже не отрицая его положительного и ценного, не умаляя его художественного качества.

Наш этикетаж стал, пожалуй, даже больше и, во всяком случае, углубленнее, чем раньше, но — без того, чтобы лезть в глаза и ущерб картине. Мы даем его, в основном, в 4 видах: стилевая табличка на двери в зал с общей характеристикой экономики и классовой борьбы данного отрезка времени, затем табличка в зале с краткой характеристикой данного стиля (в одной короткой фразе), затем на маленьких вращающихся табличках мы даем углубленный анализ данного искусства в отношении его содержания и формальной структуры, сопровождая его цитатами из критиков того времени, литературными параллелями, мемуарным материалом и т. д. Наконец, в отдельных местах — там, где мы имеем дело с решающими этапами классовой борьбы (напр., петровские реформы, пугачевское восстание, т. п. «освобождение крестьян», народничество и народовольчество и т. д.), мы отошли от нормы (в проходах и коридорах) даем развернутую характеристику такой эпохи с особым монтажом, показывая на цифровом и цитатно-документальном материале и в рисунках, гравюрах, фото экономику и классовую борьбу данного периода.

Чтобы понятнее было существо нашей самокритики и более ясна современная позиция, мне хочется кратко формулировать эволюцию установок работников, выступающих зачинателями марксистско-ленинской реэкспозиции Третьяковки, следующим образом. Грубо и схематично говоря, мы исходили из интереса к искусству как самоценности, интересуясь главным образом, его формальной стороной и используя марксизм для более научного истолкования и вскрытия, а причин сейчас и понимания и показу искусства как специфической формы выражения классовой борьбы. Это выражается в нашем стремлении не только к классовому истолкованию тех или иных эпохей, но и к актуально-политическому заострению этого истолкования.

В основу экспозиции мы стремимся положить марксистско-ленинскую концепцию русского исторического процесса. Экспозиция делится на эпоху феодализма (дореволюционный период — с XI до середины XVI века—и феодально-«крепостнический»—с середины XVI в. до 60-х годов XIX в.), эпоху капитализма (собственно капитализм и империалистическая фаза) и советское искусство. Внутри этих формаций и эпох материал делится по соответственным классовым группировкам и этапам классовой борьбы. В основу расположения и истолкования искусства эпохи капитализма мы стремимся положить линию концепцию о двух путях развития капитализма (борьба за «прусский» и «американский» пути развития).

Критикуя свои старые ошибки и думая, что сейчас мы стоим на правильном пути, мы отнюдь не считаем, что сейчас у нас все до конца благополучно. Ошибок и недоработанности еще много, многое еще вскрыто и делается притом и разборе нашей экспозиции. В частности, уже сейчас ясно, что проблему культурного наследства надо будет разработать и осуществить гораздо шире и углубленней, нежели это нами до сих пор сделано. Но думается, что и то, что уже сделано, является полезной музейной революцией и в основном правильно намечает пути дальнейшего развития. Борьба на два фронта — и против наиболее опасной музейной рутины и против «левацкого» вульгаризаторства — является принципиальной дальнейших успехов.

А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

«ПОПУТЧИКИ»

(ТЕАТР БЫВШ. КОРШ)

Зраженский—Карягин

О «попутчиках» написала писательница сама, пользуясь недавней терминологией—«попутчица», и это, в свете последних решений партии о перестройке литературных организаций, сообщает новой постановке театра б. Корш особый и, сказал заранее, поучительный интерес.

▼

Сцена отмечена лесом уходящих ввысь монументальных колонн. Храм! Храм искусства! Здесь должны жить гиганты мысли. Здесь творят, очевидно, величайшие ценности. Прекрасная чтит массовый в пространстве. Тучны фолианты мудрых книг в гостеприимном книжном шкафу. Целомудренно в своей простоте широкое деревянное кресло. Вот они войдут сюда, эти спросят к себе люди, и расскажут нам правду о себе, о своих, как говорит писатель Шевелев, «убиенных, купленных ценой величайших страданий», о своих слабостях, своих мечтах и горестях, о трудностях и препятствиях на творческом пути. И вот они действительно приходят и... пьют вино, ведут «умные» разговоры, любят молодых девушек, едят на завод («перестраиваться», мерзостно горюется в своем семьям, их жены сохраняют в мягких любовниц своих мужей, а сами писатели, в конце-концов, все-таки «перестраиваются». И чем дальше развертывается действие, чем глубже раскрывается тема, тем все меньше и меньше становится эти люди, эти «писатели», эти бескрылые творцы бескрылых, вероятно, произведений...

Было бы глупо упрекать и о том, чтобы на сцену был выведен некий единоподобный «питая», в гамлетовской позе решающий вопрос о том, быть или не быть ему революционным писателем. Наоборот, мы считаем правильным намерение Сейфуллиной показать писателя Шевелева—плотник нужен, любящим отцом, горячим любовником, истинным попутчиком, еще чувствующим себя на заводе «перевальцем». Это обилие красок могло только помочь нам понять подлинное лицо писателя, с большими внутренними боями идущего к пролетариату и в этих боях преодолевающего самого себя. Но для этого писатель Шевелев должен знать, чего он хочет, а мы должны в пьесе видеть, что ему мешает победить самого себя. Для этого расстановка сил в пьесе должна быть четка, ясна, определенна. В пьесе же это не дано. Перед нам уравнение со многими неизвестными и одним только «данным», да и то сомнительным.

Попутчики в пьесе представлены писателем Шевелевым, его женой, советской служащей Александрой Павловной, около-литературной девицей Зыгой и писательницей Волдиной. Каждая из этих фигур является естественно носительницей идей автора о попутничестве. Точно так же противостоящий автору—представлена Соколов, старая работница Стеша, рабочие Карасик и Карпов, писатель Карягин, дочь Большой Маша — являются носителями идей автора, его понимания требований пролетариата к искусству. Попытаемся разобраться в этих образах и их взаимоотношениях.

Жена Шевелева — бывшая отчетливо следственных органов, ныне красноармеец. Ее жизненная философия: «Я только жена и мать. Все остальное для меня не столь важно. В работе и теперь только исполнительный, аккуратный чиновник. И только — пока служба не грозит разлукой с тобой». Эта декларация в ходе пьесы находит свое конкретное выражение в отношениях Александры Павловны к мужу, ребенку, Маше. Далее в т. д. Уже в самом финале, уже после того, как Шевелев «перестроился», она все еще говорит о том, что сумеет удержать его в ограниченности семейного очага. Единственный в пьесе советский рабочий оказался таким образом не только плотным под поверхностью, но и разоблаченным как, чуть ли не скрытый враг. За что? Для чего?

Для того, оказывается, чтобы оправдать другую «попутчицу»—поэтессу Волдину. Почему — трудно сказать. Вероятно, за то, что она пишет стихи для заводской стенгазеты, плохие — по собственному признанию — мать, вынуждена на задержавшаяся подолгу возле одного мужчины, а вообще имеет пошлый характер при подлинном уме. Писательница она по всем недостаткам не из важных, но она несомненно вокруг в своем пренебрежении революции, и одного этого достаточно для того, чтобы Сейфуллина приравнила ее.

Подобное же признание получает и третья «психологическая попутчица» — Зыгой. В первом акте она—полуразоблачается, увядочная жертва бесцы. Но втором — она работает на заводе и сразу же, по мановению жезла, превращается в выдержанного, монументального товарища. Несомненно — производственная обстановка и тонкорыцкая среда завода благотворно действуют на людей, но неужели так скоро, так быстро—по щучьему велению?

А вот Маша. Идеал! Образец! Пример! Она работает на заводе. Она комсомолка и фанкультурница. Она умница. Она не знает никаких предрассудков. «Отец, —это деталь,—утверждает она». Ни чужды сомнения. Она выросла в революции и впитала все лучшее, что она могла ей дать. Что же делает в пьесе Маша, кроме того, что произносит достаточно внушительные речи на рабочих собраниях? Основная функция — разлюбить попутчика Шевелева и полюбить парнишку Соколова. Вторая—пытаться идеальным образом современной молодежи, выразителем лучших ее мыслей и чувств. В отношении Шевелева мыслить эта принципиально, коротко и дословно научит тебя: «Либо ты настоящий, либо ты дрянь». Но запоминает ли это другой, не менее категорический «афоризм»: «Сомкни или враг»?

Увы, запоминает. Ибо точно такое же отношение к Шевелеву и у рабочего Карпова («Ты — неприкрытый напитанет»). Такое же отношение к нему рабочего Карасика («Тогда не лезь в сознание, в попутчики! Отваливай! Сами доберемся до пристани!»). А в самом финале пьесы признанием Соколов, пролетарский интеллигент (в институте учится), партиец, подтверждает Шевелеву, что рабочие ему «сказали то, что должны были сказать». И старая тетя Стеша поучает Шевелева: «О маме не идет. Надо уголок ему завязать крепко: дома—как хочу, а в людях—как велят». Для нас ясно, что и Карпов, и Карасик, и Стеша подсунули неправильный лозунг и перевели его на свой язык. Но Сейфуллина делает их подлинными представителями рабочей общественности, носителями как будто положительной идеи пьесы, образами, выполняющими которых она ничем не дискредитирует (одно замечание Соколова «сомкнешь» явно недостаточно).

И вот в эту обстановку поставлен беспартийный писатель Шевелев. В быту у него беспокойство и неудовлетворенность. На заводе, куда он пришел, его встречают очень одержимо: Соколов не знает, как к нему подойти («беспокойство с вами»), какую ему поручить работу и обязает его в другие руки. Новое произведение Шевелева — его фантастическая повесть — встречается в штыки, причем вины на него падает под тем же лозунгом: «Враг или союзник». Что остается делать писателю? Нас интересует ведь не его субъективные качества и не его личная доля, а его творческая судьба, его творческое завтра. Что должна была бы сказать зрителю пьеса, констатирующая подобного рода обстоятельства? О чем она должна была оптимистически? Разумеется, о необходимости бережного отношения к писателю, о товарищеской помощи ему, о создании для него условий для наилучшего и наиболее полного раскрывания его творческих сил в сторону революции. Но пьеса именно об этом старается всеми силами умолчать. Она смазывает вопрос, еще вчера—до исторического постановления ЦК партии — стоявший чрезвычайно остро. Пьеса нарочито неостественно, явно надуманно разрешает конфликт к «всеобщему удовольствию»: Шевелев об'являет, что подлинная литература — это стенгазета и что он идет работать на этом поприще.

Это не символ — это литературный лозунг. Иные утверждают, что «стенгазета» здесь художественный образ социалистического строительства, в котором писатель обязан принимать активное участие. Другие готовы увидеть в этой «стенгазете» указание на то, что писатель должен возможно ближе стать к массам. Нам кажется, однако, что все эти домыслы не имеют в пьесе достаточных оснований. Во-первых, зачем было прибегать к символике для выражения столь известных положений? Во-вторых, в пьесе не дано ни одного факта, из которого явствовало бы, что Шевелев не хочет работать на революцию и для революции, что он не хочет быть с массами. Как мы видели, дело обстоит как раз наоборот: писателю не помогают, его обходят чуть ли не с презрением. А значит это, что лозунг «от литературы—к стенгазете» не имеет и не может иметь толкования иного, чем то, которое в нем заключено.

Мы надеемся, что никто не заподозрит нас в недоверии стенгазеты как в утверждении, что писателю не место в стенгазете. Ценнейший опыт, например, бригады «Правды» на Сталинградском тракторном заводе достаточно известен, и исключительное значение этого опыта и для завода и для писателей никто, конечно, не может и не станет отрицать. Значит ли это, однако, что мы подменяем литературу стенгазетой. И не означает ли подобная декларация разоружения советской литературы, перед которой стоят ныне ответственнейшие задачи художественного и политического порядка?

Ни одно литературное явление последних месяцев не подвергало с такой очевидностью заклинию положения на литературном фронте, данного в постановлении ЦК о перестройке литературных организаций, как пьеса Сейфуллиной. Только у писателя, декорированного окраиной «куда дешево», могла родиться такая неверная установка, как та, которую дает Сейфуллина в своей пьесе. Только творческой растерянностью можно об'яснить характерную для пьесы «кашу», претерпеванию образами. Шевелев выражает нелепость в лучшем быту и разнодушие в часы своих литературных неудач. Этого ли добивался автор? Пролетарский писатель Карягин предлагает то плотоядным тушкой, то образцовым работягой, а самый путь его в «самосовершенствовании» мы вынуждены принять «на веру». Насколько доостоверны «положительные» попутчики, мы уже видели. Но в это не все. Для оценки творчества Шевелева сказались недостаточным наличие персонажей пьесы, и в четвертом действии автору пришлось выводить из небытия «специалиста» по литературным погромам Кересева. Любопытно и то, что на текста нельзя установить с достаточной полнотой отношения автора к загибщику Карпову. И, наконец, не выдвинула Сейфуллина и конкретных литературных обвинений против Шевелева. Разве это «порок»—не заклеивать действительность, писать об «уклах» или мечтать о советском будущем? О чем наш автор—так и остается неясным. Против кого он окончился,—сразу не скажешь. Но против того же, что Шевелев недостаточно «морален» в семейном быту? Но против кого ведь, мешающих нужным писателям? Против чего же?

От пьесы веет беспадежностью, жесткости на то «благополучный» конец. Оптимизма в данном случае—не выход, а творческий тупик. И это опять-таки говорит о великой растерянности автора, изменившего свою дорогу не на широких путях большого искусства, а в закоулках, способных увести в сторону от литературы, от художества, от творчества.

▼

Театр не помог своему автору. Он беспрекословно пошел у него на поводу — об этом по крайней мере свидетельствует оформление. Режиссерская работа (Л. Волков) свелась, в основном, к передаче текста без попытки его глубинного использования. Оформление полностью сохранила поэтому все недостатки пьесы. Вряд ли исполнителям большинства центральных ролей смогут ответить на вопрос — играют они положительных или отрицательных героев. При легком образом, при покрытии текста, при установлении отношений между действующими лицами осталась какая-то неприкрашенная пустота, какая-то большая недоговоренность. Театр оказался еще более нерешительным, чем автор. Этот своеобразный «об'ективизм» обидил авторов исполнение, а последнее в свою очередь мешает зрителю решить вопрос, с кем же из героев сочувствовать ему быть? Это относится к исполнению Зраженского (Карягин), Петкера (Карпов), Болдумана (Соколов), Шелехова (Карасик), Бороной (Волдина) и частично Бершадской (жена Шевелева).

Будрейко — единственная, пожалуй исполнительница, которая пошла в пьесе благодарный авторский материал. Она играет комсомолку Титу. Медлительные движения, «Лишние», не находящие себе места руки. Вокруг подолгу останавливающейся на одной точке. Сосредоточенность. Речь — на одной, двух нотах. И недоверие к собственным мыслям. Она как будто говорит заученными формулами, цитатами, шаблонами. Но даже такое «выкладание», как — умываться необходимо» или такую «мудрость» как — «в общем и целом—безусловно», Будрейко произносит с предельной искренностью и убежденностью.

Такого качества материала пьесы, к сожалению, не дала Поповой. Маша очень густо помазана советским елеем. Ее вдохи насчет «интеллигентов» кажутся казенными. Все в ней до отказа хорошо. Поповой осталось поэтому играть молодость Маши, ее девичьи сомнения, ее дерзку. Так в образе и перемежаются связанные только талантливостью актрисы, — суровость практика (резкости интонации, крен, напряженные мускулы) и лиричность юной девушки.

Второй стремится осудить Шевелева. В интимных сценах это ему полностью удается. В «литературных» меньше. Но образ в целом, исключая момента последнего «прозрения», автором собран воедино путем придания ему черт подчеркнутой истеричности и эффектированности.

▼

«Я уверен, — признался как-то Лесинг, — что глаз художника должен быть несравненно проницательнее самого проницательного глаза его критика. На двадцать упреков, делаемых ему этими критиками, он девятнадцать уже сам знает и в то время, когда работал, и сам себе на них ответил».

В «Попутчиках» больше «двадцати ошибок». Сейчас, в новой обстановке на литературном фронте, они видные нам в —еще более—самому автору. Но у последнего есть одно великолепное преимущество: самому ответить на них следующей пьесой.

И КРУТИ

СИМФОНИЯ БОРЬБЫ*

О 12-й СИМФОНИИ Н. Я. МЯСКОВСКОГО

Исполнившаяся в последнем концерте в Большом театре Союза ССР 12-я симфония Мясковского привлекла большое внимание и вызвала интерес со стороны широкой музыкальной общественности. Этот интерес об'ясняется не только тем, что впервые исполнялась новая симфония крупнейшего советского симфониста, но также и тем, что из целого ряда печатных и устных сообщений было известно, что эта симфония программна, носит название «Колхозной симфонии». Однако первому исполнению программа предшествовала не была, и несомненно это вносило немало путаницы в оценке сочинения, вызвав целый ряд произвольных толкований.

Программа 12-й симфонии возникла задолго до ее сочинения и не представляет собой чего-то привнесенного в музыку извне. Идея симфонии — социалистическое переустройство деревни. Последовательно даны три фазы: царская деревня с ее непосильным, подневольным трудом, подчиняющим себе человека, затем борьба за новую социалистическую деревню, за коллективный труд и наконец, песнь о новой жизни, о радостном свободном труде, песнь о социализме. Эта программа последовательно развертывается в трех частях симфонии. Правильнее было бы, однако, эту симфонию определить не как поэмность о деревне в целом, а как поэмность о человеке, растущем и изменяющемся вместе с деревней, ее бытом, ее борьбой за новые формы жизни. Перед слушателем проходит целый ряд этапов этой борьбы с ее противоречиями, падениями и взлетами.

Н. Я. Мясковский

Первая часть симфонии рисует картину старой, дореволюционной деревни. Построена эта часть в предельной архитектонической ясностью. Развитие музыки, восходящее к центру всей части, переходит далее в «зеркальное отражение», повторяя последовательно все фазы развития, но в обратном порядке и приводит нас почти к точному повторению первых тактов симфонии.

Начинает симфонию тема «сонрольного» характера, живо рисующая русскую деревенскую природу и ее заунывностью, тоской и безысходностью. На фоне этой тоскливой картины появляется образ человека — труженика старой деревни, подавленного, изнемогающего от непосильного труда. Эта вторая фаза в своем развитии приводит к некоторому просветлению и дальше начинается средний эпизод первой части—пляска. Сперва неуверенно, затем все более и более расширяясь, она развертывается, но, однако, все же не приходит к настоящему: здоровому веселью; бодрости нет, движение сонливо, «угарное» веселье немедленно вытесняет основной, мрачный, подавленный образ. Он появляется вновь и, постепенно сжимаясь и деградируя в своем движении, приводит как вновь к вступительному построению с той же «спиральной» темой. Эта тема также исчезает постепенно — так заканчивается первая часть симфонии.

Закрытость, замкнутость в себе этой части создает впечатление большой скованности, безысходности. Суровые темы народно-песенного характера, строгие в своем развитии, даже средний эпизод, не нарушающий общей суровости, — дают привычайно яркую картину старой «расейской» деревни,— но главным образом картину внешнюю —пейзаж. Эта картина даже несколько идеализирована; закрытость и мягкость тем, характер их наложения и развития и, наконец, закрытость всей части в целом не выражает достаточно противоречия воображаемого явления, мы почти не видим всего того отрицательного, чем была напоминена старая деревня. Мало показано то, о чем нужно бороться. На первом плане, подчинив себе все остальное, стоит на фоне природы человек, психически подавленный и угнетенный. Первый в основном замысел не доведен полностью до конца. Это первое противоречие в симфонии.

Вторую часть начинает сигнал «Слушайте все!». Начинается борьба. Основной мрачной, неустойчивой теме противопоставляется вторая, «самодеятельная» тема, гораздо более устойчивая и светлая, но очень примитивная и статичная по своему построению. Далее появляется новая — энергичная мелодия. Эта тема, как бы организующая борьбу, пронизывает собой не только вторую часть симфонии, но и ее финал, об'единяя их таким образом и тематически. Интенсивное развитие этих тем, приводящее к большому под'ему, представляет собой средний эпизод второй части (разработка). Снова — «слушайте все», и репрыза несколько более сжато повторяет все пройденные этапы борьбы (экспозиция), но уже не приводит к достигнутой ранее вершине. Повторяющий сигнал «слушайте все» заканчивает вторую часть симфонии.

В этой части мы видим борьбу замысла, идеи, не укладывающейся в определенную схему, с этой схемой, не позволяющей идее развиться до конца и сковывающей весь замысел этой части. По своей драматической напряженности и динамической насыщенности эта часть оставляет далеко позади обычное скерцо. Но все же и здесь, по существу, та же запругленность, замкнутость, что и в первой части. Несомненно, что «сонатная схема» довлеет над раскрытием замысла. В этом второе противоречие симфонии.

Наконец финал. Победная песнь, песнь о новой социалистической деревне. Таков замысел этой части. Первая победного характера, торжествующая тема сменяется второй, гораздо более мягкой, достигающей большого лирического под'ема. Но борьба не окончена: появляется тема из первой части, напоминающая, что не все старое изжито; ее сменяет тема финала, приходящая на этот раз к совершенно новому качественному образованию: массовая песня и массовый плис, выросшие из первой темы финала. Быстрым, живым плясом кончается вся симфония. Здесь схема преодолена, подчинена закономерностям развития идеи.

Какие же выводы можно сделать из этого краткого, схематического обзора? Несомненно, что 12-я симфония Мясковского является одним из крупнейших явлений в нашей музыкальной жизни за последние годы. Сам факт перехода такого большого мастера, как Мясковский, на советскую тематику, вызвав им такой большой и ответственной темы, как рост нашей деревни, — сам этот факт уже очень знаменателен. Правда, эта тема переключилась в симфонии Мясковского в индивидуалистический план, что естественно об'ясняется глубоко индивидуалистическим направлением всего его предыдущего творчества, но это так же, как и другие противоречия, отмеченные выше, не лишают симфонии интереса и значительности. Новое содержание неминуемо повлекло за собой и новый подход к средствам выражения: ясность и четкость мелодического рисунка и гармонического развития, прозрачность и ясность оркестрового письма — все эти качества, намечавшиеся в последних сочинениях Мясковского, получают в 12-й симфонии свое большое выражение.

Останавливаясь кратко на исполнении симфонии, необходимо указать на то, что дирижировавшему ею Коутсу оставлено совершенно неопытным содержание симфонии. Подчеркивание отдельных моментов внешне красивого, эффектного, свойственное вообще Коутсу как дирижеру, мало способствовало выявлению замысла автора. Так, вся первая часть прошла под знаком любования отдельными звучностями, причем плясы, сыгранные, как просто скерцо, лишились всякой динамики, пафоса и напряженности. Финал был сделан в тревожно сладостно-лирических тонах, опять-таки с акцентировкой отдельных оркестровых красочных моментов. Таким образом в целом первое исполнение 12-й симфонии не дало возможности ознакомиться с ней в нужном звучании.

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

* Статьей т. Кабалевского редакция открывает свои страницы для обсуждения о «12-й симфонии» Н. Я. Мясковского.

ФИЛЬМА О ГЕРОИЗМЕ И ПОДЛОСТИ

Московская кинофабрика Совкино ведет подготовку к экранизации событий, связанных со спасением пассажиров парохода «Жорж Филиппар» командой нефтеналивного судна «Советская нефть», и клеветнической кампанией, поднятой вокруг этого акта героизма со стороны продажных лакеев французской буржуазной прессы.

Фильма должна стать достойным ответом работников советской кинематографии на подлую кампанию буржуазных писак.

НУЖЕН ЛИ ВСЕРОССКОМДРАМ?

ДРАМАТУРГИ ДОЛЖНЫ ВХОДИТЬ В СОЮЗ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Вслед за совещанием с поэтами Оргкомитет союза советских писателей устроил такое же совещание с драматургами. В собеседовании, происходившем под председательством т. В. Кирпотина, приняли участие тт. А. Безыменский, В. Билль-Белоцерковский, Вс. Вишневский, Гейдовский, А. Глобов, В. Киршон, Л. Никулин, Ю. Олеша, М. Россовский, Д. Северцов, Н. Тренев, Чижевский и др.

Тов. Кирпотин поставил перед драматургами вопрос, как они представляют себе организацию творческой работы в драматургии и, между прочим, по их мнению, надо создать условия, чтобы ускорить расцвет советской драматургии.

Тов. В. Билль-Белоцерковский категорически высказался за ликвидацию Всероссомдрама и за вхождение драматургов в Союз советских писателей на правах отдельной секции. Это должно теснее связать драматургов с основной массой писателей. Такое вхождение естественно еще и потому, что за последнее время ряд крупнейших прозаиков и поэтов включился в работу театров (А. Первомайский, Вс. Иванов, Л. Сейфуллина, В. Ставский и др.).

Секретарь Всероссомдрама т. М. Россовский поддерживает т. Билль-Белоцерковского. Он считает, что ликвидация Всероссомдрама возлагает на плечи Союза писателей заботы о проведении в жизнь разработанного Всероссомдрамом проекта постройки в Москве Дома советского драматурга и композитора. Это большое здание, рассчитанное на 404 квартиры с кино, клубом, залом для экспериментального театра и т. д., намечено к постройке на Страстной площади против памятника Пушкина.

Одним из тормозов, задерживающих развитие советской драматургии, тов. Россовский считает то обстоятельство, что драматурги в своей основной массе лишены возможности печататься. За отдельными, единичными исключениями их произведения не помещают в толстых журналах и не берут для выпуска в издательствах. Тов. Россовский выдвигает проект создания специального толстого ежемесячного журнала (типа «Красной нови»), где печатались бы новые пьесы советских авторов и заслуживающие внимания пьесы иностранных драматургов.

Тов. Вс. Вишневский считает, что будущий Союз советских писателей должен шире и глубже, чем Всероссомдрам, занятся теоретической работой в области драматургии, он должен систематизировать высказывания по вопросам театра Маркса, Энгельса и Ленина, дать глубокую марксистскую проработку основных проблем драматургии и театра и переработать театральный документ РАПП, который вырабатывался таким образом, что о нем не знали даже члены центрального совета Всероссомдрама, не говоря уже о широких масах драматургов, режиссеров, актеров и т. д. Создание нового театрального документа — одна из очередных и важнейших задач.

Тов. Вишневский поднимает вопрос об установлении более тесной связи советских драматургов с революционными драматургами Запада. Нужно шире, чем до сих пор, организовывать посадки советских драматургов на Запад, знакомиться с достижениями европейских театров, переводить лучшие произведения европейских драматургов на русский язык.

Тов. Вишневский поддерживает вхождение драматургов в Союз писателей, но считает, что драматурги Москвы работать в отрыве от режиссеров, художников и вообще от творческих работников театра. Поэтому должен быть организован большой Театральный союз, куда вместе с драматургами должны войти и другие творческие работники советского театра.

Тов. А. Глобов свою большую речь посвящает анализу ошибок Всероссомдрама. Он считает, что в руководстве Всероссомдрама сидели менее квалифицированные работники, чем в руководстве РАПП; поэтому рационовские недостатки (групповщина, зажим самокритики, администрирование и т. д.) проявлялись во Всероссомдраме в более грубой форме. Работой во Всероссомдраме руководила небольшая группа людей, которые навязывали всем драматургам свои творческие установки.

Методический центр Всероссомдрама не являлся тем центром, в каком нуждаются советские драматурги. В нем нет крупных теоретических сил, которые были бы в состоянии оказывать помощь зрелым драматургам. К будущей работе Методцентра (или той организации, которая возникнет вместо него) надо широко привлечь товарищей из иного философского руководства.

В области финансовой деятельности Всероссомдрам сделал все, чтобы отбить у начинающих драматургов желание работать, — особенно в области драматургии малых форм. Всероссомдрам был занят выискиванием авторских гонораров для крупнейших драматургов и не нашел способов довести сбор авторских отчислений до деревни. Как на пример тов. Глебов ссылается на свою пьесу «Расплата», которая прошла в деревне не менее 70.000 раз и не дала автору ни копейки. Если бы Всероссомдрам добился уплаты за каждый спектакль хотя бы по 10 копеек, пьеса принесла бы ему 7.000 рублей.

Тов. В. Киршон выступает как самый решительный противник ликвидации Всероссомдрама. Он считает, что вместо решения о ликвидации РАПП, ГАПМ и т. д., вызванного определенными причинами, механически перенесенными в другие области. Надо лишь создать во Всероссомдраме такие условия, которые обеспечивали бы развитие советской драматургии.

Тов. Д. Северцов поддерживает вхождение драматургов в Союз писателей, но вместе с тем считает нужным параллельное создание Театрального союза. Такая организация помогла бы привлечь всех творческих работников театра до уровня драматургов.

Тов. А. Безыменский возражает тов. Киршону. В противоположность т. Киршону он считает, что постановление ЦК партии от 23 апреля имеет непосредственное отношение к драматургии. Он не согласен также и с тов. Вишневским в необходимости создания нового театрального документа. В рационном документе имеются крупнейшие и грубейшие ошибки, — недаром он вырабатывался в тайне, в кружковой атмосфере, с малым привлечением к его составлению театральных работников. От ошибок надо отделаться, но документ имеет здоровые основы, на которых могут развиваться драматурги, желающие итти к пролетарскому театру.

Тов. Ю. Олеша также высказывается за слияние Всероссомдрама с Союзом писателей. Он только не понимает, почем рядом с драматургической секцией Союза писателей создавать большой Союз театральных работников; контакт с театральными работниками у драматурга может быть налажен в порядке работы над пьесой.

Тов. Олеша особенно подчеркивает (и в том его поддерживает т. Л. Никулин) необходимость бережного отношения к финансовому аппарату Всероссомдрама.

Тов. Новиницкая не согласна с т. Россовским в вопросе о создании специального драматургического журнала, она выступает предложение издавать пьесы отдельными альманахами.

Выступивший во второй раз т. Россовский считает, что ошибок Всероссомдрама значительно больше, чем их отметил т. Глебов. В частности особенно грубые ошибки были допущены в области музыки и кино. Но нельзя отрицать того, что во Всероссомдраме кое-какая воспитательная работа велась (с этим согласен и т. Глебов); тов. Безыменский, например, целиком воспитан Всероссомдрамом.

Закрывая заседание, т. Киршотин указал, что перестройка литературно-художественных организаций предпринята вовсе не для того, чтобы какие-либо писательские группы потеряли от этого ущерб. Поэтому он целиком согласен с т. Олешей о необходимости самого бережного отношения к финансовому аппарату Всероссомдрама.

Тов. Киршотин не согласен с т. Вишневским, что работу в области театральной теории надо начинать с выработки нового театрального документа, с об'явления дискуссии по этому вопросу. Это значило бы — начинать с той бесконечной трескотни, прочь которой бегает Оргкомитет. К обобщению надо итти от частных исследований, от конкретной критики.

Будущему Союзу советских писателей придется подумать и о повышении уровня театральной критики, но неверным было бы думать, будто создание Союза сразу поведет к перелому на критическом фронте и сразу получится хорошая критика.

К обсуждению вопросов, поднятых на совещании, тов. Киршотин обещал вернуться на заседании президиума Оргкомитета. Но уже и сейчас ясно, — заключает тов. Киршотин, — что драматурги должны входить в Союз советских писателей.

А. К.

ЧТО ДАЛ СЕЗОН

«Вечерняя Москва» созвала третьего дня в клубе театральных работников широкое совещание—об итогах театрального сезона.

— Редакция, — подчеркнул открывший совещание т. Оружейников, — особенно заинтересована в том, чтобы на своих читателей о сезоне, о сезоне выводах рассказали представители различных участков театрального фронта.

После вступительного слова т. Аркадьева, остановившегося преимущественно на работе государственных театров и отметившего положительные стороны истекшего сезона, разгорелись социальные прения, участники которых резко разбились на два группы—«оптимистов» и «пессимистов».

Первая группа ораторов—товарищи Литовский, Млечин, Чичеров, Данилов («Шарикоподшипник»), отчасти Блюм и др. — говорили о росте театрального искусства и советской драматургии, о том, что по-новому в истекшем сезоне поставлен вопрос об освоении театрами классического наследства, о ряде ярких творческих достижений советского актера.

Были конечно и крупные ошибки, отдельные прорывы и неудачи.

В частности — нельзя признать удачными также постановки классиков, как «Униженные и оскорбленные» — МХТ 2 и «Гамлет» Театра им. Вахтангова.

В группе ораторов, выступивших с отрицательной оценкой сезона, оказались Марков, Волконский, драматурги Барков, Ливидов, Чижевский и солидаризировавшийся с ними по ряду вопросов Блюм.

Но обе группы ораторов, вступивших в жаркий спор, разными путями, с разных точек зрения, пришли к тому, что, как на отдельных к итогам истекшего сезона, нужно признать, что на основе их анализа возникает чрезвычайно много насущных, важных и весьма интересных проблем советского театра.

Эти проблемы, эти выводы должны подвергнуться обстоятельной дискуссии и проработке, причем форма этой проработки должна быть какая-то иная, более деловая, значительно более строгая и четкая. Этой строгости, этой четкости естественно не могло получиться на данном собрании, носившем характер первой творческой встречи, за чашкой чая, реализации с работниками всех родов театрального оружия.

ЗР.

Скольжение по касательной

ЗВУКОВАЯ ФИЛЬМА «ГАЙЛЬ МОСКАУ»

Существуют легкие темы. Легкие и общедоступные. Например Китай. Каждый автор, будь он драматург, бельетрист или обладатель дореволюционного дарования с детского возраста, пишет о том, что в Шанхае есть посольский квартал. Англичанам по кварталу можно ходить, а китайцам нельзя. И потом еще там есть кули, которых угнетают. Потом еще рис, пагоды, фазаны и китайские жены, изучение и непонятные, которые в отличие от других необязательно знать, а можно выдумывать.

Уменье также нетяжелы, можно легко состряпать небольшую новеллу или стишок в журнал МОПР. Новеллу прочитают бесспорочно, а стишки даже декламируют на школьных вечерах. Хотя тема неугомонна и не дает исчерпывающего представления о быте и революционной борьбе Китая, но прорваться ее к чему — посольский квартал действительно есть, опять же кули, рикши (см. выше)...

Накрутить кусок жизни на киноленту еще не значит сделать художественное произведение. Между реальной действительностью и полотном художника есть дистанция, которую мастер заполняет своим искусством. И поэтому явления и факты, быть может не в точности соответствующие контурам и цветам с дрожащей действительностью, художественно оправданы на экране, а тысяча деталей, с фотографической точностью отображающие настоящую, правдивую жизнь, изучат неубедительно, не поднимаясь на уровень художественной правды.

«Гайль Москау» — фильма о классовой солидарности. Автор Устинович и режиссер Шмитгоф избрали волнующую тему, благодарную для художника, тему о крепкой спаянности пролетариев Советского союза с пролетариями Германии, готовых в любую минуту поддержать друг друга.

Эта честь проявления великой классовой солидарности выпала в картине морякам советского судна и докерам одного из немецких портов.

Пароход «Советская республика» с генеральным грузом в трюмах отдает якорь в немецком порту. Скоропортящийся груз требует немедленной выгрузки. Но в порту безлюдно, под'емные краны застыли в скуке и на разном лоскуте материи выведено: «Штрейк» — забастовка.

Возникает дилемма. Допустить к работе штрейкбрехеров и тем самым об'ективно стать помощниками буржуазии и профсоюзных предателей в их борьбе против бастующих докеров? Этого не могут сделать моряки корабля под советским флагом.

Если же задержать выгрузку, ждать победы забастовщиков,—погибнет груз, ценный груз, валюта, за которую приобретается драгоценнейшее оборудование для растущих гигантов, нарушится контракт с иностранными торговыми фирмами, будет подорван авторитет советских организаций. Этого не могут сделать строители социализма, связанные своим интересом, работу, жизнь с интересами Советского союза.

Как быть? Время не ждет. Остатки уголь поддерживают холодильники. С окончанием угля в топки отправляются запасная переборка, матросские койки, сундучки, полочки, и если бы в последнюю минуту бастующие не пришли на помощь, не приняли решения разгрузить советский груз, автору и постановщику пришлось бы туго.

Фильма «Гайль Москау» сделала добросовестно. С предельной тщательностью предусмотрены подробности «морского фольклора»,—по картинкам на крышке сундучка плотника и «любимая» в записной книжке. Германия поднята «как жнеца». Разработчик Ганс медленно ходит и медленно думает... Его жена считает, сколько картофелин положить на тарелку ребенку... В маленьком набачке нарастает ненависть, в ответ на слова непонятного оратора безработные стискивают кулаки. Шуцманы охотятся за демонстрантами — и все это... не убеждает.

Авторы задумали глубокую фильму, а фильма получилась поверхностной. Все эти осколки «настоящей правды» не собраны воедино, а выглядят отдельными эпизодами, как открытия в стереоскопе, с той разницей, что стереоскоп в силу законов оптики собирает две части одного предмета в единое целое, чего не смогли сделать авторы фильмы.

Можно ли перед угрозой фашизирующегося Германии возрастающего наступления на жизненный уровень рабочего класса, можно ли на большую тему расслоения в среде пролетариата и подготовки классовых боев отмахаться поглощающими мальчиками и прокоммунистами шуцманами? Так ли бесспорны профсоюзные соглашатели, как нарисовали их авторы фильмы? Только ли безвестные молодые ораторы организуют рабочий класс в его политической борьбе? Не кажется ли авторам, что такое легкомысленное отображение действительности превращает серьезную тему в произведение типа «посольских кварталов Шанхая»?

Желая избежать упреков в схематизме, авторы фильмы включили ряд лиц с «идущими вывихами», чтобы настоящая жизнь получилась совсем настоящей. И есть, конечно, «братишка-коммунист», темпераментный левый загибщик, горящий желанием бить морду шуцманам. Затем имеется радист, отравленный сладкими фокстротами, передаваемыми в эфир (опасная профессия для нестойких людей!). Секретарь ячейки борется и с теми и с другими, а зритель смотрит на полотно экрана и всему этому не верит. Все это наивно и вежливо.

Зритель с волнением воспринимает эпизоды, рисующие быт немецкого пролетариата, но это не способствует раскрытию перед его сознанием подлинной действительности, реальной обстановки, в которой сталкиваются социальные силы современной Германии. Это не жизнь, а серия плакатов, карандашные наброски Кете Кольвиц с некоторым оттенком сентиментального гуманизма, свойственного мелкобуржуазным художникам, желающим пролетариат, а не зовущим его на борьбу.

Из фильмы «Гайль Москау»

Не обязательно, конечно, при показе трех рабочих сделать так, чтобы один был беспартийным, другой колеблющимся социал-демократ, а третий коммунист. Но показать забастовку, политическое выступление пролетариата, обойдя компартию, представив все руководство одним оратором — что это? — политическое недомыслие или художественное легкомыслие?

* * *

Тему классовой солидарности можно показать и на таком примере, как история с пароходом «Советская республика» и бастующими докерами. Но искусство художника должно уметь подняться частные факты на художественную высоту, политически заострить их, насытить эмоциональной убедительностью. И тогда факты становятся художественными образами, донося до зрителя силу идей. В противном случае — это фотография, это хроника, это быт, которые художник собрал и преподнес зрителю, предоставив последнему самому разобраться, что к чему.

И не кажется ли авторам, что для такой подачи не нужно быть художником?

«Гайль Москау» — фильма, в которой был поднятия идея, а «настоящая правда» убила правду художественную. И поэтому «Гайль Москау» — холостой выстрел.

Б. КОВАЛЬ

НА ПЛЕНУМЕ ЦК РАБИС

Тов. Алексеев в большом докладе остановился на тех мероприятиях, которые должны развернуть союзные организации в борьбе за качество продукции.

Как правило, можно сказать, что союзные организации не принимают повседневного участия в борьбе за повышение **непосредственно-художественной** стороны производства. Даже в ЦК Рабис работу местковом театральных предприятий рассматривают совершенно оторванно от **творческого** лица этих предприятий, от их **творческих** достижений и недостатков.

Отсюда — наряду с театральными достижениями, о которых говорил тов. Литовский в своем докладе, — на периферии в сезоне 1931—32 г. имел место полный ряд явных прорывов, в первую очередь — по линии репертуара. Только отсутствием соответствующей бдительности и контроля со стороны местных организаций Рабис можно объяснить **проникновение на советскую сцену и сохранение в репертуаре вредных дореволюционных пьес** в Ленинградской области — «Врачебная тайна», «Нож моей жены», «Я умер» и др., в Западной области — «Платок в сердце», в Вязьме — «Смертельный поцелуй», в Смоленске — «Любовь в упряжке» и т. д.). За отдельными, единичными исключениями профсоюзные организации не принимают участия в борьбе за высококачественный репертуар.

ЦК Рабис считает, что ответственность за репертуарные прорывы — помимо хозяйственных организаций и местных отделов народного образования — должна ложиться и на организации Рабис. Местковы театральных предприятий, а также областные, краевые и республиканские отделы союза не только должны задним числом констатировать прорывы на фронте репертуара, но и обязаны принимать все меры к тому, **чтобы неприемлемые пьесы не включались в репертуар.**

Борьба за качество не сводится только к вопросам репертуара. В этом году был целый ряд прорывов, связанных с **неверной трактовкой вполне приемлемых пьес** (напр., крушившие идеологические искривления в трактовке пьес «Дело чести» и «Чапаев» в Свердловске и Златоусте).

В борьбе за качество продукции должны сыграть значительную роль производственные совещания. Каждая низовая союзная организация должна добиться **плановой и бесперебойной работы производственных совещаний**, добиться, чтобы центром внимания их были бы вопросы **творческие**, чтобы производственные совещания принимали участие во всех **творческих** процессах театральной работы на всем ее протяжении. Надо добиться, чтобы в этих совещаниях принимали участие творческие работники театра, отсутствием которых и объясняется плохая работа совещаний. Такие творческие совещания созывать по отдельным пьесам и отдельным группам (напр., совещание того творческого коллектива, который участвует в данной постановке и т. д.).

ЦК Рабис ставит вопрос о том, чтобы переключить внимание художественно-творческих цехов на соревнование и ударничество по творческим признакам, чтобы раз и навсегда отказаться от такого положения, когда ударник понимает свое ударничество в смысле выполнения правил внутреннего распорядка. ЦК Рабис ставит вопрос о заключении договоров социалистического **творческого** соревнования между театрами (в первую очередь по вопросам работы над одной и той же пьесой, — с упором на правильную идеологическую и художественную трактовку данного произведения). По творческому принципу должна быть построена и организация ударничества в театральных предприятиях.

Тов. Алексеев подчеркивает, что творческие производственные совещания ни в малейшей мере **не должны противоречить единоначалию в художественном руководстве.** Руководитель спектакля, каким является режиссер, попрежнему должен отвечать за качество продукции и нести ответственность за прорывы в этой области.

***

По докладам тт. Литовского и Алексеева развернулись прения, продолжавшиеся два дня.

Целый ряд местных делегатов — тт. **Лазарев** (Нижняя Волга), **Иоффе** (ЦЧО), **Гринберг** (Урал), **Петц** (Западная Сибирь) и др. — обвинили тов. Литовского в том, что он в своем докладе не дал полной картины состояния театра на периферии.

На местах за этот год произошли громадные сдвиги и налицо имеются значительные достижения как в идеологической, так и в художественной области (на них особенно останавливался делегат Урала Гринберг). На местах имеет место **количественный рост театральных площадок, театр переходит на стационарную работу, растут молодые кадры актеров и т. д.**

Тов. Иоффе подчеркивает, что — как правило — местные отделы народного образования не интересуются вопросами искусства и этим еще более усугубляют прорывы на театральном фронте.

Тов. **Сумароков** (Архангельск) отвергает вопрос об **усилении контроля за репертуаром со стороны местных органов репертком.** Если в Северном крае даже краевое представительство Главреперткома не уделяет должного внимания вопросам театра, то нечего уже говорить о периферии. Неудивительно, что в Вологде ставят такие пьесы, как «Пар в чайнике» или «Тут и бродяга».

Тов. Сумароков подчеркивает отсутствие в Северном крае театральной критики. В редакции газеты «Правда Севера» это объяснялось тем, что если пьеса будет ругать постановки, она погубит театральный сезон. На местах еще не понимают, что критика должна не ругать, не хвалить, а помогать театрам и театральным работникам.

Тов. **Зон** (Ленинград) считает, что истекший сезон в Ленинграде надо считать провалившимся. Он сигнализирует о том, что целый ряд театров может оказаться к 15-летию Октября без нужных пьес. На то же указывают тт. **Тавчинкс** (Киев), **Тверской** и др.

Тов. **Вольский** (Нижняя Волга) указывает, что положение усложняется тем, что обычно крупные драматурги (кроме Киршона и Афиногенова) считают позорным отдавать свои произведения на периферию, пока они не пройдут в Москве.

Ряд членов пленума — тт. **Хильневич** (Днепропетровск), **Александров** (ЦК Рабис) и др. — выдвигали вопрос **об опорном театре**, который не получил достаточного освещения в докладе тов. Литовского. Тов. Александров считает, что музыкальный театр не сдал экзамена на звание советского театра. Основное звено, за которое нужно уцепиться при реконструкции этого участка театрального фронта, — это **кадры** музыкального театра. Между тем, в этой области нет даже техникумов, которые готовили бы режиссеров оперы и оперетты. Решение ЦК от 23 апреля должно служить основой для перестройки работы с композиторскими кадрами. Создание советской оперы и оперетты должно стать основной задачей Союза советских музыкантов, который должен быть организован в ближайшее время.

***

Большое оживление вызвали на пленуме выступления секретаря Всероскомдрама тов. **Россовского** и сумбурная (много выражаясь) речь тов. **Вс. Вишневского.** (В своем вторичном выступлении тов. Россовский обосновал, что его выступление носило личный характер и он говорил не как представитель Всероскомдрама).

Вместо того, чтобы притти на пленум и рассказать о грубейших ошибках Всероскомдрама, тов. Россовский обвинил ЦК Рабис в оторванности от производства.

Верно ли такое обвинение после IX с'езда профсоюзов, отметившего, что профессиональные союзы сделали решительные успехи в повороте лицом к производству? Правильно ли, что Рабис предполагает включение в общей системе профсоюзов, что он этого доказал на совещании?

Делегаты пленума указывают, что утверждение тов. Россовского абсолютно не соответствует действительности.

— При всем нашем недовольстве современной практикой союза Рабис, — говорит т. Боярский, — при всем нашем самокритическом отношении к этой практике, никто не может сказать, что не произошло единства лицом к производству основных театральных коллективов. Кто не понял, напр., прекрасного примера поворота лицом к производству, какой дала профсоюзная организация Малого театра, устроившая грандиозную дискуссию (значение ее вышло далеко за пределы театра)?

Говоря об отношении союза Рабис к Всероскомдрама, тов. Боярский отмечает, что авторская организация должна отвечать в первую очередь за качество **драматического произведения**, а Рабис — за то, как эта продукция реализована.

Тов. **Городинский** считает выступление т. Россовского показателем того, что и он и возглавляемая им организация оторвались от профсоюзной общественности и не знают, в чем заключается поворот союза Рабис лицом к производству. Поворот еще не завершен — это признает и ЦК Рабис. Сейчас, после IX с'езда профсоюзов, Рабис этот поворот завершит.

В своем вторичном выступлении (вынужденном уже отступлением) т. Россовский уверял, что эту оторванность от производства союза Рабис он видит только в том, что союз не вел работы с драматургами.

Большое недоумение на пленуме вызвало выступление режиссера Александринского театра т. **Н. В. Петрова.** Если раньше в одной из дискуссий тов. Петров обвинял «Страх» «генеральной линией» советского театра и говорил, что «Страх» стоит «на грубом взлете советской драматургии», то на этом пленуме тов. Петров поставил крест над «Страхом», обвинил его никудышной пьесой и т. д.

Выступившие представители ленинградской делегации резко осудили беспринципность этого заявления.

Тов. Городинский усмотрел в этом выступлении т. Петрова показатель пакостности и неустойчивости художественных позиций т. Петрова.

А. КУТ

УХОД ОТ УСЛОВНОСТЕЙ

ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ „САЛАМБО"

Игорь Моисеев (Шарм)

Сегодня Большой театр Союза ССР в первый раз показывает последнюю постановку этого сезона—балет «Саламбо», музыка А. Арензкого.

В беседе с нашим сотрудником постановщик балета И. А. Моисеев сообщил следующие о задачах своей работы:

Воспитанный на классическом наследии работника балета почти не имеет опыта работы над современным материалом.

Совершенно отвергая необходимость начать коренного и перестройку форм балетного спектакля, попытаясь вновь для приходящих новыми методами работы материалом балетного спектакля.

Исходя из этих соображений, я считаю возможным в новой постановке балета «Саламбо», который по своему содержанию далек, конечно, от требований современности, попытаться все же под формальных задач. Прежде всего я пытаюсь на путь в обходимо новые содержание балетов мы до конца не сделаем, пока мы не отмежуемся от целого ряда традиционных условностей, которые господствуют в классическом балете.

Главнейшее из них—это, во-первых, условный мост, который делает изысканный вуаж для современной зрителя. Во-вторых — условный стиль танца, являющийся самого рода условной, которым отвергается дерзка. Далее, совершенно изживать роль мимы, которая не может самостоятельного значения в спектакле и призвана быть лишь фоном для балерины. Наконец, фиглярство, который преобразует смысловой стороной спектакля и снижает значение режиссуры в балете.

Отказ от условностей классического балета и определяет мои задачи в новой постановке «Саламбо». Главное из них — замена условного места местом реальным, поиски новых выразительных, отказ от условного стиля танца и замена его таким стилем, который подчиняется содержанию балета и его историческим рисункам, разработка выразительных образов, использование жестов, достижения выразительности и подвижности их, повышение роли и значения в спектакле жестовых мизансцен как наиболее выразительного элемента сценического действия и, наконец, борьба за движение роль режиссуры в балете для достижения четкости и последовательности развития сценического действия.

Принципы отказа от условности сцены тысяц, говорит т. Моисеев, уже в той мере не противоречат сохранению змей в роли Саламбо танца на пальцах. В классическом балете танец на пальцах применяется не по соображениям, подчиняющимся законам или мотивам, а в силу романтической традиции показывать балерину, идеи прикасающейся к земле, готовой «мелькнуть» вскорости в задне-по свободным языку идею надземности и прозрачности балета исполнения взлетает и кружится в кондерции. Между тем, которая танца говорит, что и древние танцовали на пальцах не только женщины, но и мужчины. При этом танец на пальцах имел место в наиболее напряженных, эмоционально-кульминационных моментах, стремясь подчеркнуть наивысшую степень увлечения, восторга. Применение танца на пальцах и в трагических моментах. Здесь он отображал религиозно-мистическое устремление к богу, к божеству.

В роли Саламбо танец на пальцах выдвинут на мое по поводу изнуряющий ритуал традициям классического балета, а как решительная реставрация подлинно исторического ритуала танца в соответствии с национальным выражением или ритуальной окраской того или иного жанрода.

В музыкальных танцах я стремился наиболее ярко выразить характер и краски эпохи. Некоторые темы военных танцев заимствованы мною из греческих исторических плясок, происходящих отображающих организованность воинов, умение маневрировать и перестраивать, в разнообразные фигуры линий, владеть оружием, щитом и пр. Внедрение греческих тем определяется исторически конечным влиянием на Карфагена не только в ритуал, но и греческой военной тактике и военных военных танцах. Рисунки женских танцев заимствованы мною из древних религиозно-обрядовых танцев Египта и ритуальных танцев Востока (Ориент, египетские танцы).

Работу по постановке со мною осуществляет художник Н. И. Соколов и дирижер Ю. Ф. Фейер.

ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

■ Сегодняя репертуар Большого театра Союза ССР на будущий сезон. Театром заказана новая опера (либретто АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО и А. СТАРЧАКОВА) композитору Д. ШОСТАКОВИЧУ «Оранго». Композитор Ю. ШАПОРИН заканчивает оперу «Декабристы» по либретто АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО.

В годовщину Октябрьской революции пойдет сборный спектакль, который будет состоять из одного акта «Оранго», одного акта из «Декабристов» и одной части «эпической поэмы ШЕЛАШИНА на слова Маяковского «Ленин».

В связи с исполнением западноевропейских по дня смерти Рихарда Вагнера будет поставлена опера «Тристан и Изольда». Кроме того, в Большом театре будут возобновлены оперы «Жизнь за царя» Глинки (дирижер — нар. арт. республики В. И. СУК), «Любовь к трем апельсинам» и, возможно, «Князь Игорь» (постановка Л. БАРАТОВА, художник Ф. ФЕДОРОВСКИЙ, дирижер Н. ГОЛОВАНОВ).

■ Филиал театра начал в новой постановке (режиссер А. ПАГАНОВ, художник ИСААК РАБИНОВИЧ и дирижер Н. КУЗЬКИНЕ) «Евгений Онегин», комбинированная «Пиковая». Из новых пьес будут поставлены «Декабристы» и «Четыре десятка» ПОЛЬФ-ФЕРРАРИ.

Сезон в обоих театрах открется 1 сентября; сбор труппы назначен на 17 августа.

■ По настойчивому Ленинградского областного совета профсоюзов и Московско-Нарвского дома культуры секретариат ЦИСПС принял во внимание большую ценность театра «Стрелка», выросшего из самодеятельного коллектива, для обеспечения его художественного роста и для углубления теоретической учебы организации театра «Стрелка» 40 тысяч рублей.

■ Государственный театр им. Вс. Мейерхольда продолжает нерадостные спектакли в помещении Малого-зала и в помещении Государственного театра Юного зрителя до 30 июня. С 21 июня по 1 июля спектакли будут только в помещении Гостиного зала и репертуар: «Рычаги», «Список благодеяний», «Лес», «Последний решительный». С 1 июля до 1 августа будет отпускной перерыв, после которого Гостиный возобновит спектакли в Гостином. С 15 августа спектакли будут идти параллельно в Центральном парке культуры и отдыха и в Гостином.

Начало работ по перестройке театра тормозится в связи с тем, что зала Передвижной в Пролетарском, занимающие часть здания, категорически отказываются освободить помещение. Вопрос о выселении их находится на разрешении Моссовета.

■ Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова заканчивает гастроли в помещении театра Сатиры 17 июня.

На июль месяц назначена поездка студии в Ульяновск.

Подготовка репертуара и представления студии на будущий сезон помещены в театра Революционной на Тверской.

■ Камерный театр формирует две художественные бригады по содействию проведению посевной кампании. Выступления бригад согласовать на Белорусско-Балтийской железной дороге и ряде заводов.

Для обслуживания военных лагерей театром организованы бригады в составе 25 человек при участии лиц арт. Н. Н. АРКАДИНА. В репертуаре «Сирокко» и сатирическая, составлена концертная программа.

Спектакли в театре заканчиваются 1 июля.

■ В помещении открытого театра Эрмитажа начались спектакли драматического театра К. Корн.

■ Театр им. МОСПС выехал в Сталинград для обслуживания рабочих Тракторного завода.

■ Театром Революции принята к постановке пьеса Н. СЕЛЬВИНСКОГО «Пиф-паф».

Техникум театра об'явил новый прием учащихся на первый курс. Конкурсные испытания состоятся в сентябре.

■ Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР вм. А. Бубнова совместно с центральным институтом повышения квалификации кадров народного образования (ЦИПККО) организует курсы по кино и радиоработе. Курсы рассчитаны на 50 человек в области киноработы и 40 человек — радио, сроком с 1 июля по 1 августа. Цель курсов — подготовка инструкторов-специалистов для крайонбюро, НКП кинопомощи республик и домов художественного воспитания детей.

Музыкальный сектор ЦДХВД приступил к переработке музыкальных программ для I и II ступени. Организована комиссия, в состав которой входит музсектор ЦДХВД, музыкальный сектор ЦДХВД, а также актив музыкальных педагогов Москвы.

Инструктор подготовляет для отправки на новостройки инструктивно-методический переиздания выставки и издания и оборудования кинобаратов и политехнической пропаганды.

■ 18 июня в помещении правления Союзкино состоится отчетный доклад наблюдательной мастерской АРС. АБРААМОВА «Синтофильм» с демонстрацией отрывков разбавленного тонофильма и музыки. Доклад устраивает ячейка изобретателей при об'единении Союзкино.

■ Об'явлен очередной прием в порядке договоров с крупнейшими предприятиями, но все учебные заведения ГОМЭП — Московский кинорадиотехникум, Ленинградский кинорадиотехнический техникум с балетным отделением, музыкальный техникум, радиотехнический и музыкальный техникум им. Тесенкова.

На очереди — создание большого учебного комбината ГОМЭП.

■ К территории Эрмитажа по постановлению президиума Моссовета присоединяется участок сада из соседнего владения.

Эстрадный театр в общем выполнение дня дает в один вечер два сеанса. Вместо конферансье Гракли приглашен т. АМУРСКИЙ.

В. Н. ПРИСК

В ночь на 9 июня в Москве скончался от сыпного тифа артист Мюзик-холла **Всеволод Николаевич Приск.**

Покойный два года работал в труппе Мюзик-холла, где последней ролью его был Кашпир в обозрении «Как 14-я дивизия в рай шла».

До своей службы в Мюзик-холле тов. Приск работал в Московском театре обозрений.

ПОПРАВКА

В прошлом номере нашей газеты в передовой статье на второй колонке 8-й строчка вкралась грубейшая опечатка: вместо «борьба на диалектической идеальном» следует читать: «борьба за диалектический материализм».

КИНО

ТРЕСТ „РОСКИНО"

выпускает в ближайшие дни на экраны гор. Москвы и остальных пунктов РСФСР

НЕПРЕВЗОЙДЕННЫЙ ХРОНИКАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

ПЯТНАДЦАТЫЙ

в 5 частях, производства треста Союзкинохроники в звуковом и немом вариантах.

Мощь Красной армии, несокрушимую силу миллионов пролетариев, освоивших передовую военную технику показывает увлекательный фильм.

КОЛОСС
Ул. Герцена, 15, тел. 3-74-12
Начало сеансов 12, 2, 4, 6, 8 и 10 часов вечера.
2-ой ГОД ПОСТАНОВКИ
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
Режиссер Н. ЭКК
Композит. Я. СТОЛЯР
1200 сеансов
НЕБЫВАЛЫЙ МИРОВОЙ УСПЕХ
художественного звукового фильма произв. Межрабпом-Фильм
ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ

1-й СОЮЗКИНО
Арбатская пл., тел. 2-01-05.
Начало сеансов в 12 час.
Предварит. продажа билетов в 9 час. утра до 2 час. дня.
Дети до 16 лет не допускаются
MOULEN-ROUGE
РЕЖИССЕР Дюпон
Сегодня и ежедневно
ЗАГРАНИЧНЫЙ ФИЛЬМ
с участием ОЛЬГИ ЧЕХОВОЙ
МУЛЕН РУЖ

КИНО-ЭРМИТАЖ
Каретный ряд, 3. Тел. 47-07. Нач. сеанс. в 12 ч. дня. Нач. с. в 11 ч. 45 м. дня. (У) Дневной утренний в 12 ди 3 ч. в. ЗАКОН ДРУЖБЫ. В ваш жизнь игры влуч. не знают.
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
Трагедия производства „NERO-FILM"
ЛУЛУ
В главной роли:
ЛУЛУ — женщина
„Вальдт" — патрон
ее „Вальдт" —
ЛУИЗА БРУК

ИСКУССТВО В ПОМОЩЬ КОЛХОЗНОЙ ТОРГОВЛЕ

ГОМЭП развертывает усиленным темпом работу по обслуживанию колхозных и совхозных базаров и ярмарок.

С 13 июня начата работа по установке каруселей и качель на Кунгурском рынке (Дорогомиловская застава). Затем будут установлены карусели и качели на Дровяном рынке (Шаболовка) и на Тишинке (Бауманский район). Все эти рынки будут оборудованы к 20 июня. Всего ГОМЭП предполагает оборудовать таким образом пять рынков (кроме указанных—Семеновский и Тишинский). Последние два рынка могут быть оборудованы лишь по прибытии аттракционов, закупку которых ГОМЭП производит по всему Союзу.

В полном разгаре идет работа по организации передвижного зверинца. Он будет вполне закончен по времени открытия первой ярмарки.

Для обслуживания ярмарок будут устроены «раусы»: у входа на ярмарку устраиваются подмостки, на которых разговорник частушками и прибаутками «завлекает» публику в зверинец. Для оживления работы зверинца после лекции курсоводов будут проводиться сеансы обезьяньего и собачьего театров.

***

Кооператив «Художник» заключил соглашение с Центросоюзом о выпуске массовой продукции кооператива на сумму свыше полмиллиона рублей для реализации через сеть потребительской кооперации на совхозных и колхозных рынках.

***

Мосгоркино почти полностью закончило подготовку и обслуживание постоянных дворов—имеются 22 передвижных киноаппарата, подобраны короткометражные фильмы. Подготовлены кадры кино пенторов.

ИЗО

■ Планом сектора культуры Госплана СССР создано Управление планирования культуры, об'единяющее три сектора: искусства, науки и искусства. Организована комиссия по проработке второго пятилетнего плана искусств.

■ В Ленинградском Эрмитаже открылась выставка «Искусство Франции эпохи промышленного капитализма».

■ Эскизный проект нового здания Музея революции в Москве, заказанный архитекторам ШУСЕВУ, ГОЛОСОВУ и ЖОЛТОВСКОМУ, готов. Через 3 месяца начнется постройка нового здания, которое предполагается закончить к 1 января 1934 года.

■ К XV годовщине Октября в Сокольническом парке культуры и отдыха будет воздвигнут памятник К. Марксу.

■ В Венеции открылась 18-я международная выставка живописи, в которой принимает участие и СССР. На выставку поглощено 200 полотен и рисунков, представленных творчеством 18 наших художников (ПОНЕЛЬ-ЛОВСКИЙ, САРЬЯН, ДЕЙНЕКА, ШТЕРЕНБЕРГ, ФАВОРСКИЙ и др.) в области современной советской тематики.

■ К открытию Днепростроя центральное бюро художественных выставок и оформлений при РАПХ и АХР готовит специальную выставку «Днепрострой» и выставки на другие крупнейшие электростанции СССР.

ДНЕВНИК КИНО

■ Венским прокурорским надзором запрещено к демонстрированию в Вене фильм-пьесу «Песнь строительства» («Штурмлиед») режиссера Дж. Вертова. Фильм в течение двух дней демонстрировался в «Крейцкино».

По этому поводу реакционная венская газета «Винер-Ментаг», под заголовком «Киноскандал в Вене», пишет:

«... Мы надеемся, что еще найдутся авторитетные руководящие органы, чтобы запретить этот красный позор раньше, чем город пережнет, получится в новый марксистский смрад (здесь имеется в виду показ в фильмой «На западном фронте без перемен», когда национал-социалисты использовали зрительный зал крысами, чтобы изгнать публику).

■ Мосгорлито снижено во всех своих кинотеатрах цены на билеты на 20 копеек.

■ 30 кинопередвижек Мосгорлито приступили к обслуживанию московских парков, скверов и бульваров. Обслуживаются Серпуховский и Екатерининский парки, скверы у Краснопресненской заставы и у Патриарших прудов, Тверской, Никитский, Смоленский и Чистопрудный бульвары, Таганская и Семеновская площади.

■ В опытном цехе немецкой кинофабрики производится съемки двух больших фильмов — «Ивана» (режиссер А. Довженко) и «Октября» (реж. А. Разумовский).

Трамовскому движению — крепкое государственное руководство

[ЗАКРЫЛСЯ ПЛЕНУМ ЦС ТРАМ]

На последнем заседании расширенного пленума Центрального совета трамов выступили тт. **Плытник, Соколовский, Белецкий** и др.

— Пересматривая на пленуме все прежние свои работы, — говорит тов. Соколовский, — мы увидели целый ряд прекрасных достижений и целый ряд недостатков и ошибок. Вместе с тем мы ясно увидели перспективы, которые открываются перед трамовским движением в связи с решениями XVII партконференции и исторически постановлением ЦК партии от 23 апреля.

— Откуда происходили наши (в частности мои) ошибки? — спрашивает тов. Соколовский. — нужно прямо сказать, что я мало учился и не только я, но и все мы, трамовцы, мало учились...

Тов. Соколовский заостряет вопрос о необходимости для трамовцев заняться воспитанием своих драматургов — таких драматургов, которые знали бы и понимали, для какого театра они пишут. В Ленинградском, трам почти 5—6 авторов, но сказать, что трамовцы воспитали их по-настоящему — нельзя. Заслуга пленума в том, что он поставил этот вопрос во весь его рост. Сейчас надо бросить всем трамам клич, чтобы они организовывали вокруг себя драматургов. Секретариат Центрального совета трамов должен немедленно поставить вопрос о привлечении к трамовскому движению квалифицированных драматургов.

Тов. **Белецкий** в числе других вопросов затрагивает вопрос о создании столичного трама. Одним из упущений трамовского движения является то, что в Москве — центре мировой театральной культуры — до сих пор нет хорошего, достойного столицы мирового пролетариата, трама. Создание такого трама должно явиться делом не только московского трама, но и всего трамовского движения, всего комсомола и всей советской общественности. Если бы в Москве был такой трам, он оказал бы неоценимые услуги всему трамовскому движению и всему фронту советского искусства...

Тов. Белецкий говорит о трамовском журнале «За агитпропбригаду и трам», состояние которого никак нельзя признать удовлетворительным. Журнал должен заняться обобщением творческой практики трамовского движения, организовывать творческие споры, развертывать разработку актуальнейших проблем трамовского движения (о культурном наследии, о творческом методе и т. д.).

Тов. **Плытник** приветствует пленум от Сектора искусств Наркомпроса, который в основном руководила **профессиональным** искусством: влияние на **самодеятельное** движение осуществлялось только через Центральный дом самодеятельного искусства им. Крупской и его филиалы на местах.

ЦДНСК во многом не выполнил задач, возложенных на него коллегией Наркомпроса, и как руководитель самодеятельного искусства себя изжил. Это однако не значит, что уже сегодня надо ликвидировать ЦДНСК, — это значит только, что система дисков подготовила базу для настоящего государственного руководства самодеятельным движением, для создания внутри Сектора искусств самостоятельного аппарата для такого руководства.

Созданию этого руководства, с одной стороны, мешала некоторая бюрократичность аппарата Наркомпроса, с другой, — непонимание трамовскими работниками своих взаимоотношений с органами Наркомпроса, непонимание необходимости тесно связаться в своей деятельности с органами народного просвещения и с профсоюзами.

Организация научно-исследовательского института самодеятельного искусства, где сконцентрированы авторитетные товарищи, окончившие высшие учебные заведения, коммунисты, беспартийные руководящие и научные работники, является конкретным фактом серьезной помощи Наркомпроса самодеятельному искусству. Задача государственного руководства заниматься не только вопросами планирования и учета, чем пытаются теперь ограничить компетенцию государственного руководства. Задача заключается в руководстве творческими вопросами самодеятельного, в том числе трамовского движения.

Не надо забывать, что трамовское движение — как и все движение самодеятельного искусства — не может находиться вне сферы работы, проводимой профсоюзами. Нужна конкретная практическая сработанность всей системы трамовского движения с профсоюзными организациями.

В своем выступлении т. **Розенштейн** (руководитель группы искусств культсектора ВЦСПС) остановился на оценке б. РАПП состояния и перспектив самодеятельного искусства.

РАПП в своем документе о театре, — говорит т. Розенштейн, — провозгласил бдительную оценку художественного самодеятельного движения. Он поставил знак равенства между старым опортунистическим руководством профсоюзов, своей политикой обусловленным абсолютным самодеятельного искусства и ориентацию его на мелкобуржуазное любительство, и новым руководством, политика которого признана решениями IX с'езда наиболее в полном соответствии с генеральной линией партии. РАПП не заметила массового агитбригадного движения и его серьезных достижений в повороте самодеятельного искусства лицом к производственным задачам союза. РАПП не заметила серьезных сдвигов в переходе значительного числа драмкружков на новую революционную тематику и серьезных достижений всех форм самодеятельного искусства в пропаганде основных решений партии, правительства и профсоюзов.

Далее он разоблачает тенденцию ряда трамовских работников противопоставить трамы агитбригадам, драмкружкам и др., отнесенным первых к комсомольской форме работы, а последних к профсоюзной.

Как один из фактов, свидетельствующих о наличии такого противопоставления, т. Розенштейн приводит бюрократическое отношение профсоюзных организаций т. Ростова Сев.-Кавказского края к своему краевому траму. ЦИСПС с таким отношением к трамам со стороны профсоюзных организаций поведет решительную борьбу.

Центральному совету трамов необходимо раз'яснить всю вредность попыток некоторых трамов отгородиться от совместной работы с агитбригадами и драмкружками.

Тов. **Строев** в заключительном слове отметил, что работы пленума проходили при огромнейшей активности всех его делегатов и были подняты на большую принципиальную высоту. Пленум показал, что трамовское движение значительно продвинулось вперед в преодолении своих ошибок. Наметив разверстную программу перестройки, пленум явился историческим вехой в развитии трамовского движения.

Касаясь вопроса о государственном руководстве трамовским движением, тов. Строев указывает, что у него по этому вопросу нет разногласий с тов. Плытником.

Кое-что говорит о необходимости ликвидировать ЦС трамов. Конечно ЦС трамов — не фетиш и не самоцель, но он является организацией, которая на данном отрезке времени призвана помочь росту трамовского движения. Когда профсоюзы аппотно подобьют в конкретной помощи трамовскому движению, когда по-настоящему будет выстроено и укреплено государственное руководство самодеятельным движением, когда движение настолько вырастет, что понадобится другая форма руководства, — тогда, возможно, ЦС в том виде, в котором он существует, будет не нужен.

А.

Редколлегия:
М. П. АРКАДЬЕВ (отв. редактор), А. Н. АФИНОГЕНОВ, О. С. ЛИТОВСКИЙ (зам. отв. редак.), Б. С. ПШИБЫШЕВСКИЙ, Б. С. РОМАШЕВ, Б. М. ЮДИН
Издатель: Журнально-газетное об'единение.

НЕ ЗАБУДЬТЕ ПОДПИСАТЬСЯ
(или возобновить подписку) с июля месяца на 2-е полугодие на
ПЕРИОДИКУ ПО ВОПРОСАМ ИСКУССТВА

1. ГАЗЕТА
СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
Орган сектора искусств Наркомпроса, издается при активном участии Института ЛКИ Коммунистической Академии. Выходит каждые 6 дней.
„СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО" ведет борьбу за большое искусство большевиков на театре, в кино, ИЗО и в музыке.
„СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО" — трибуна творческого спора — и борется за марксистско-ленинское мировоззрение и высокое мастерство в искусстве. 12 мес.—6 руб., 6 мес.—3 руб., 3 мес.—1 руб. 50 коп.

2. СОВЕТСКИЙ ТЕАТР
Единственный обл.-политич. журнал по вопросам театра и марксистского театроведения. Вооружает пролетарский культактив для борьбы за подлинно советский театр, за социалистическую реконструкцию театра. 12 м.—10 р., 6 м.—5 р., 3 м.—2 р. 50.

3. КИНО
газета. Выходит каждые 6 дней. Газета борется за превращение кино в мощное оружие коммунистической пропаганды, оружие классовой борьбы и интернационального воспитания трудящихся масс. 12 м. — 6р., 6 м. — 3 р., 3 м. — 1 р. 50 к.

Тиражи ограничены. Подписку сдавайте только местной почте на сроки установленного ею срока. Опоздавшие подписки переносятся на следующий месяц. Журн.-газетн. об'единение.

НЕ ЗАБУДЬТЕ ПОДПИСАТЬСЯ
(или возобновить подписку)
на 2-е полугодие с 1-го июля 1932 г.
на издания по вопросам
ЛИТЕРАТУРЫ и ПЕЧАТИ

„ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА". — Нужна всякому, интересующемуся литературой и искусством. Выходит каждые 4 дня. 12 м.—4 р., 6 м.—2 р., 3 м.—1 р. 50 к.

„ГОСТЬ" — литературно-художественный и культурно-бытовой журнал пролетарской литературы (2 раза в месяц). 12 м.—6 р., 6 м.—3 р. 50 к., 3 м. — 1 р. 25 к.

„БИБЛИОТЕКА ГОСТЬ" — печатает произведения пролетарских писателей (2 раза в месяц). 12 м.—3 р. 40 к., 6 м.—2 р. 70 к., 3 м.—80 к.

„ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО". — Публикует неизданные материалы и документы по истории литературы и истории русской общественной мысли (1 книга каждые 2 месяца). Полное изд. (кн. 1—20—25 отд. Первое изд. (кн. 1—20—23 р. 50 к. Второе изд. (кн. 4—8)—12 р. 50 к.

„ЖУРНАЛИСТ". — Ежемесячный журнал ЦК союза рабочих полиграфпр. и бумажн. промышлен. по политич., производстве., профес. и хозяйственным вопросам печати. 12 м.—6 р., 6 м.—4 р. 50 к., 3 м.—2 р. 25 к.

„БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛИСТА". — Обобщает опыт работы партийно-советской печати (4 книги в год). 12 м.—4 р. (2 к., 6 м.—2 р. 25 к.

„ЗА МАТЕРИАЛЬНУЮ БАЗУ ПЕЧАТИ". — Орган Госплана СССР и Наркомтяжпрома по делам печати РСФСР и УССР. Посвящено вопросам второй пятилетки печати, полиграфического производства, снабжения и распределения бумаги и издательско-распространительным вопросам. Ежемесячно. 12 м.—10 р., 6 м.—6 р., 3 м.—3 р. 50 к.

Подписку сдавайте только почте по сроку установленного ею срока.
О опоздавшей подписке переносится на следующий месяц. Тираж ограничен.
Журнально-газетное об'единение.

Типография Мосполиграфа, пер. им. Скворцова-Степанова, д. 4
Уполном. Главлита В—26563.