Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 14 (152) 21 марта 32 г. ЦЕНА НОМЕРА 10 КОП.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Тверская, 51. (угол площ. Пушкина) Тел. К 1-44-56

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА: на 1 год — 3 руб. 60 коп.; на 6 мес. — 1 руб. 80 коп.; на 3 мес. — 90 коп.

Подписка принимается только почтой не позже установленного ею срока

Газета издается Журнально-газетным об'единением

2-й ГОД ИЗДАНИЯ

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

ВЫХОДИТ ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ ИНСТИТУТА ЛИТ КОМАКАДЕМИИ И ВСЕРОССКОМДРАМА

Коммуна живет

61 год истек со дня рождения Парижской коммуны. 23 мая 1871 года, когда поражение Коммуны уже становилось очевидным, Маркс в своем на-дне опубликованном выступлении сказал: «Принципы Коммуны вечны и не могут быть уничтожены: они все снова и снова будут отвоевывать к порядок дня до тех пор, пока рабочий класс не добьется освобождения».

Героический пролетариат Парижа, определив новый тип пролетарского государства не только в своих исторических декретах и передаче фабрик товариществом рабочих, отделении церкви от государства, уравнении в жалованьи чиновников и рабочих, не только разгромом старого государственного аппарата и созданием нового, сосуществующего массовой организацией рабочих, но и своей культурной политикой, Коммуна уже тогда доказала, что пролетариат является подлинным и единственным наследником культуры, созданной человечеством под гнетом мистического, дворянского, чиновничьего общества.

Общеизвестны заботы Коммуны о музеях, об охране сокровищ искусства прошлого: декреты, посвященные театру и организации массовых празднеств; широкое привлечение художественной интеллигенции к созидательной творческой работе под руководством молодой социалистической республики; попытки федерирования художников и т. д.

Тьер и Галлифэ, растерзавшие Коммуну, доказали свой вандализм не только в кровавой расправе с борцами Коммуны, но и в разгроме, расхищении ценных культурных памятников. Коммуна доказала свою историческую культурную миссию охраны этих памятников. И если мы в чем-либо и можем упрекнуть деятелей Коммуны, то только в «их добродушии» (Маркс), часто заставлявшем коммунаров выдвигать на первый план культурные проблемы, в ущерб неотложным задачам непосредственной классовой борьбы.

Однако Коммуна впервые создала и искусство, активно участвовавшее в классовой борьбе пролетариата: афиши, плакаты, сатирические рисунки, листовки, песни, массовые празднества, явившиеся первыми художественными произведениями, выражавшими идею международной солидарности рабочего класса. В дни, когда все очаги стали гнездами подготовки вооруженным буржуазиям Тьерами и Галлифэ похода против Советского союза, когда мировая буржуазия так же, как и в 1871 году, готовится к выступлению против пролетариата, это искусство Коммуны следует вспомнить всем революционным работникам искусства у нас и за рубежом.

День 18 марта должен стать днем проверки отрядов искусства, смотром их боевой готовности, смотром тех произведений, которые посвящены идее международной солидарности пролетариата.

Следует сказать, что театр, кино, музыка, изобразительное искусство еще не служат в той мере, как это должно, делу интернационального воспитания. Только за последний год у нас намечается некоторый сдвиг в этой области. «Улица радости» Зархи, «Германин» Вишневского — это первые значительные произведения драматургии, посвященные международной тематике. Однако сдвиг недостаточен. В репертуаре наших театров произведения, мобилизующие трудящихся, служащие делу интернационального воспитания, должны занять одно из самых почетных мест.

Значительнейшая в 1931 г. демонстрация изоискусства — «антиимпериалистическая выставка» свидетельствует о том, что и художники осознали всю важность этой темы. Работы Дейнеки, Соколова-Скаля, Вильямса и др. на этой выставке были первым творческим ответом изофронта. Еще значительнее плакатная продукция, посвященная делу интернациональной борьбы рабочего класса. В плакате и станковой живописи художники еще часто дают схематичные, лишенные внутреннего содержания ошибочные по трактовке образы интернациональной солидарности, но все же международная тематика значительно более глубоко освещена в изоискусстве, чем в кино и музыке. Лучшие творческие силы советской кинематографии должны быть брошены на ликвидацию этого прорыва. Музыкальная общественность должна поставить себе задачей не только создание больших произведений и массовых песен, посвященных темам интернационального фронта, но и содействовать широчайшей популяризации произведений революционных композиторов Запада.

Парижская коммуна была растерзана «волками, свиньями и подлыми псами старого общества» (Маркс). Пролетариат Советского союза, революционные пролетарии всех стран напрягают все свои силы, чтобы утвердить идеи Коммуны.

Искусство, когда оно служит идеям большой всемирно-исторической значимости, становится могучей силой. И этой силой мы должны овладеть в совершенстве в дни, когда современные дряхлеющие Тьеры и Галлифэ пытаются осуществить заветы своих предшественников.

ВЫСТАВКА ПРОЕКТОВ ТЕАТРА им. МОСПС

Открылась выставка проектов к новому зданию театра им. МОСПС.

Выставлены работы профессора Бруно Таут (Берлин), архитекторов Н. А. Ладовского, К. С. Мельникова (Москва), А. С. Никольского, академика В. А. Щуко, В. Гельфрейх и Ю. Щуко (Ленинград).

Выставка помещается в фойе театра им. МОСПС.

За большевистское качество плаката

ГОД ПРОВЕРКИ

Постановление ЦК ВКП(б) о плакатной литературе, вынесенное год назад — 24 марта 1931 г., поставило перед всем фронтом изоискусства ответственнейшие задачи по повышению идеологическо-художественного качества плакатов и картин по перестройке работы Изогиза.

В настоящее время ряд бригад, специально выделенных Наркомпросом, ПК РКИ и др. организациями, тщательно проверяют, как Изогиз борется за реализацию постановления ЦК. Вперед до окончания обследования можно говорить только о предварительных итогах.

С несомненностью можно установить, что Изогиз ликвидировал всякую возможность выпуска вредной продукции, выпускавшейся в прошлом разом выпуском.

В самом деле, за год Изогиз, по данным наркомпросов, выпустил около 7 000 названий: плакатов и листов около 1 500, открыток 3 000, картин 450, портретов 140, «Окон» Изогиза 30, альбомов и книг 80 и т. д. Из всей изданной продукции Главлитом было забраковано только 30 вещей. Это свидетельствует, насколько выросла в политическом отношении плакатно-картинная продукция, особенно по сравнению со временем до издания постановления ЦК, когда брак доходил до 50 проц.

Но и сейчас самым Изогизом бракуется огромное количество плакатов, издаваемых всякого рода учреждениями и организациями (НКПС, Наркомзем, Автодор и др.) не только по мотивам антихудожественности, но и вообще целесообразности их выпуска. Лишь недавно удалось добиться того, чтобы ни один плакат не печатался литографиями без визы Изогиза.

К числу достижений относится и своевременное обслуживание плакатами важнейших политических кампаний — перепашкой, октябрьской годовщины и др., а также выпуск новых форм плакатной агитации: «Окон» Изогиза, международных политобоев, фотолозунгов, серии фотооткрыток по новостройкам, заводам и колхозам и т. д.

Но все же в основном продукция Изогиза за этот год, за исключением весьма немногих подновленных плакатов, политобоев и «Окон» Изогиза — Моора, Дейнеки, Люшина, Черемных, Ефимова и др., стоит на весьма низком уровне. Об'ясняется это тем, что художники стоят на недостаточно высоком политическом уровне.

Совершенно неблагополучно положение с редакторской. Редакторов попрежнему не хватает, они в большинстве своем недостаточно политически и художественно квалифицированны.

Чрезвычайно плохое положение и с красочной полиграфической базой, фактически являющейся полукустарной.

Не лучше обстоит дело и с бумагой не только из-за исключительно низкого ее качества (приходится печатать плакаты на газетных, оберточных и других сортах), но и крайней нехватки в ней и недоснабжения по плану.

Несмотря на количественное перевыполнение планов выпуска продукции, все же Изогиз из-за отсутствия достаточного количества квалифицированных художников не может выполнить в нужные сроки сдаваемых ему заказов.

В то же время совершенно неудовлетворительно обстоит дело с подготовкой новых художественных кадров. Так, кадры художников-плакатистов нигде не готовятся.

Сейчас к Изогизу прикреплено для практики 10 студентов Полиграфического института, которые по окончании учебы перейдут в издательство на работу. Но даже и теперь потребность в высококвалифицированных полиграфистах во много раз выше.

Об'единение работников революционного плаката (ОРРП), бездействовавшее до самого последнего времени, только недавно начало разворачивать свою работу. То же самое относится и к РАПХ, почти вся работа которой заключалась в организации нескольких докладов. Лишь недавно РАПХ выделила несколько бригад художников для участия в работе по реализации решений XVII партконференции.

Пудит в постановлении ЦК ВКП(б) о систематическом рецензировании выпускаемой плакатно-картинной продукции совершенно не выполняется как общей центральной печатью, так и специальной («За пролетарское искусство», «Советское искусство», «Рабис» и пр.).

Рабочий совет, организованный при Изогизе из представителей крупнейших московских предприятий, вначале работал хорошо. Но затем, из-за невнимания к этой работе со стороны общественных, фабричных и заводских организаций, совет постепенно «растаял», растеряв почти всех рабочих представителей.

В заключение необходимо отметить, что передом в работе Изогиза стал изначиться лишь в самое последнее время. Сейчас в производстве издательства находится ряд хороших работ Кукрыниксов, Черемных, Герасимова, Гинфа и Ротова, Дейнеки и др., несколько тематических альбомов («Динамо», «Завод-втуз им. Сталина», «Женщина в социалистическом строительстве»), подготавливается несколько изданий по первой пятилетке, находится в разработке несколько плакатов, популяризирующих решения XVII партконференции, и т. п.

Сейчас Изогиз предпринял работу по усилению контрактации художников, и с 1 марта вместо 16 художников законтрактовано 52. Все они прикреплены к определенным редакторам, их работа производит на основе четкой специализации по отдельным видам продукции.

Введены обязательные письменные тематические разработки по плакатам, стало уделяться значительно больше внимания тексту и литературной разработке передаваемым художникам при заказе на плакат, а не подновленным к уже готовой продукции, как это практиковалось раньше.

И все же все, система и практика работы Изогиза с творческими кадрами и выпущенная им художественная продукция при отдельных подновленных работах свидетельствуют о том, что известный сдвиг, происшедший на изофронте, явно недостаточен и не обеспечил коренной перестройки в работе Изогиза.

М. НИКОЛАЕВ

ПУТЬ БОРЬБЫ

Прошел год со дня опубликования постановления ЦК партии о прорывах в области картинно-плакатной продукции. Непосредственным откликом художественной общественности на это постановление явилось создание общества революционных плакатистов (ОРП). Генеральный секретарь ОРП т. Д. Моор в беседе с нашим сотрудником обрисовал итоги работы общества за первый год его существования.

— Реализация директив партии, создание массового подлинно-революционного плаката, повышение политической и художественной квалификации художников, воспитание новых кадров плакатистов, популяризация и утверждение плаката как одного из основных видов массового искусства — такие задачи стоят перед нашим обществом, об'единяющим почти всех художников-плакатистов Москвы (хотя ОРП было организовано как общество всесоюзного масштаба, его деятельность пока ограничена только пределами Москвы. В дальнейшем предполагается создать филиалы на периферии).

ОРП насчитывает 175 членов. Правда, об'единить всю массу художников-плакатистов, втянуть их по-настоящему в работу общества нам пока еще не удалось. Это об'ясняется отсутствием материальной базы и помещения. Хозяйственные и общественные организации хлопочут (Изогиз, ФОСХ, РАПХ) не оказали помощи молодой организации. До сих пор еще не установлена прочная, органическая связь между ОРП и Изогизом (правда, часть вины за это несем мы сами). Необходимо указать на отсутствие четкого и конкретного руководства в Изогизе. Лишь в самое последнее время здесь можно отметить признаки некоторого перелома. Но с серьезным улучшением работы издательства не приходится говорить до тех пор, пока не будет разрешен вопрос о радиоприемных кадрах.

Имеется ли какое-либо улучшение в выпускаемой Изогизом плакатной продукции за истекший год? Новых, конечно, не заметить происшедших сдвигов. К ним нужно отнести появление новых форм плаката («Окна» Изогиза, международные обложки и т. д.). Но этого, конечно, обнаружить недостаточно.

В ближайшее время ОРП организует выставку плаката, на которую мы смотрим, как на первый широкий смотр плакатной продукции. Выставка открывается в апреле в Третьяковской галлерее и в дальнейшем будет функционировать как постоянный отдел галлереи.

В текущем году предполагается созыв всесоюзного с'езда плакатистов.

На вечере-смычке народных и заслуженных артистов с работницами-ударницами в театклубе. СЛЕВА НАПРАВО: засл. арт. Пашенкова; т. Минеева, премированная работница-ударница завода «Динамо»; нар. арт. Яблочкина и тов. Моргулис, обмотчица завода им. Лепса. (См. стр. 4)

ТЕАТР СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ПОКОЛЕНИЯ

Орудие коммунистического воспитания

17 марта закончилась общемосковская драматургическая конференция детских театров, организованная летними секциями МАПП и Всероссомдрама и театсектором Центрального дома художественного воспитания детей.

Конференция продолжалась два дня и протекала в условиях, которые едва ли можно считать сколько-нибудь нормальными: в работах ее не приняли участия — ни основные кадры драматургов, ни марксистская критика, ни комсомольская и пионерская общественность. Конференция прошла без малейшего участия представителей этих критиков: на конференции не было рабочих ребят.

Ненормальность обстановки, в которой открывалась и протекала конференция, подчеркнул в своем вступительном слове секретарь Всероссомдрама т. Россовский. Он расценил это как результат невнимания к детскому театру — со стороны театральной критики, общественности и авторской организации драматургов — Всероссомдрама. Доказательство последнему — та убогая выставка детской драматургии, какая имеется в Центральном доме художественного воспитания детей, для этой выставки, как и для всего фронта детской драматургии, характерно полное отсутствие детских пролетарских пьес. Детская драматургия — самое узкое место в работе Всероссомдрама.

Если задача переделки человеческого сознания стоит перед всеми работниками культурного фронта, то было бы крупнейшим преступлением, если бы советские театры пренебрегали воспитывать детей тем же способом, начиная бы их той же пищей, что и до сих пор. Это значило бы задерживать социалистическое воспитание детей — активных работников нашего завтра.

При таких условиях надо еще раз дать отпор «теориям», которые открыто сейчас не высказываются, но сплошь и рядом применяются на практике, — «теориям» о том, что в работе с детьми политические идеи должны иметь опосредованную силу. Надо бороться и «теориями» об «исключительности» детской тематики, делающим ставку на отдых, развлекательство и т. д. Надо подчеркнуть, что нет особой тематики для взрослых и иной тематики для детей. Дело сводится к тому, как подать ту же общую тему для детского зрителя.

Вместо с тем, надо четко заявить, что нет и особо творческого метода в работе с детским зрителем. Метод диалектического материализма, являющийся творческим методом пролетарского искусства, должен быть методом и пролетарского детского театра.

По болезни докладчика на порядок дня конференции вынес основной доклад проф. Выготского «Особенности детского восприятия и требования к пьесе для детей». Конференция ограничилась заслушанием доклада т. Бочина (детская секция МАПП) «О задачах драматургии в детском театре».

Классовая борьба в стране находит свое отражение (правда, в скрытой, замаскированной форме) и на фронте детского театра. Главной опасностью в здесь являются правые тенденции, сводящиеся к недооценке театра как орудия коммунистического воспитания детей, к присвоению театру развлекательных функций. Конкретное проявление этих тенденций — последняя работа Московского театра для детей («Я — мало, мы — сила»). Корень ошибок в том, что театр не овладел методом диалектического материализма.

Правые тенденции имеются и в «Джордано Бруно» (Госцентюз), в «Человеке Класса Хильшера» (МТЮЗ), где на обычную детективную тему нанизаны идеологические узоры. Для всех этих пьес характерна игра на больших темах, однако, без показа сущности борьбы, без умения вскрыть и глубоко вскрыть сущность и глубоко вскрыть сущность и глубоко вскрыть сущность

ГЕТЕ 1832

ВЕЧЕР В ДОМЕ СОЮЗОВ

22 марта, в Колонном зале Дома союзов, состоится торжественное заседание, посвященное столетию со дня смерти Гете.

Вечер устраивается Наркомпросом и Коминтерном совместно с Огизом, научными, литературными и общественными организациями под председательством наркома по просвещению т. Бубнова.

Вечер откроется докладом А. В. Луначарского—«Гете, его время и его общество» и выступлениями проф. П. С. Когана — «О творчестве Гете», И. Луппол — «Естественно-научные взгляды Гете», Л. Авербах — «Гете и современная эпоха».

В художественной части вечера оркестром Государственной филармонии под управлением нар. арт. Л. П. Штейнберга с участием нар. арт. Ю. М. Юрьева будет исполнен «Эгмонт» Бетховена, засл. арт. К. Г. Держинской—песенка Клерхен из «Эгмонта», засл. арт. А. Г. Коонен — отрывок из «Фауста», А. Степановой — отрывок из «Ифигении в Тавриде» и «Римские элегии», В. Попгорным — стихотворения Гете, А. Орочко — «Прометей».

ВЫСТАВКА В МАЛОМ ТЕАТРЕ

К столетию со дня смерти Гете государственная театральная библиотека при Малом театре (Пушкинская, 2) открыла небольшую выставку, рассчитанную главным образом на работников московских театров.

На выставке подобраны материалы как хронологического, так и тематического порядка.

Лучшие немецкие издания сочинений Гете и обильная на немецком языке литература о Гете дали возможность библиотеке выставить серию портретов Гете и показать ту обстановку, в какой жил и работал знаменитый немецкий поэт.

Значительность книжных запасов библиотеки позволила ей экспонировать на выставке лучшие немецкие и русские издания как собраний сочинений Гете, так и отдельных наиболее популярных его произведений (преимущественно «Фауста»).

Главный упор библиотека сделала на разработку темы «Гете и театр». Здесь показан Веймарский театр, руководимый Гете, и даны снимки с многочисленных постановок вещей Гете на драматической и оперной сценах («Гец фон-Берлихингенъ», «Эгмонт», «Вертер», «Фауст» и т. д.).

Собраны на выставке также фотографии крупнейших оперных артистов, исполнявших главные роли «Фауста» — Собинова (Фауст), Неждановой (Маргарита) и др.

Выявляет недоумение, каким образом библиотека, показав Гете на русской оперной сцене, обошла полным молчанием вопрос о постановках Гете на сцене самого Малого театра, где, как известно, шла «Эгмонт» с **А. И. Южиным** в главной роли.

КОНЦЕРТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СССР

Государственный академический Большой театр Союза ССР устраивает сегодня в помещении зала им. Бетховена концерт памяти Гете.

В концерте участвуют: нар. арт. **Неждановa**, засл. артисты: **Обухова, Петров, Банников, Козловский, Максакова, Матышов, Матова, Норцов, Соломов, Страпцов, Лунц** (скрипка), **Клушевицкий** (виолончель), **Горелова** (арфа), **Фунт, Сахаров** (ф.-п.).

В программе произведения на слова Гете: Шуберт—«Морская тишина», «Margarita за прялкой», «Лесной царь», Моцарт—«Фиалка», Бетховен—«Миньона», «Круг цветочный», «Радость страдания», «Мармотт», Шуман—романсы, Гуно — дуэт Фауста и Маргариты и серенада Мефистофеля, Рубинштейн — «Горные вершины», Варламов—«Горные вершины», Чайковский—«Нет, только тот, кто знал», Метнер—«И птицы, и игры», «Самообман», «Одиночество», Мусоргский — «Песня о блохе», фантазия «Фауст» для оркестра и скрипачей и виолончельные произведения современников Гете.

ПЕРЕДАЧА ПО РАДИО

Сектор художественного радиовещания отмечает столетие со дня смерти Гете рядом специальных трансляций.

23 марта передается доклад т. Шишмарева о Гете.

26 марта будет транслирован концерт под управлением проф. Н. **Голованова**, в котором будут исполнены «Эгмонт» Бетховена и «Фауст» Вагнера.

9 апреля передается концерт в программе которого Бетховен — «Эгмонт» с двумя песенками Клерхен в чтении, песни Шуберта — баллады «Лесной царь» и «Кронос» и романс «Миньона», песни Шумана, Листа и Метнера с виолончелью; Лист — симфоническая поэма Тассо, Вагнер — увертюра «Фауст», Шуберт — «Margarita за прялкой» и Лист — «Фауст» (две части).

К середине апреля подготовляется концертное исполнение «Эгмонта» (полностью), с участием симфонического оркестра, хора и солистов.

Ценнейшее литературное наследие

Как ни далеко от нас эпоха, когда расцвел гений Гете, он близок нам: он один из тех высоких умов, которые уже во мраке бессознательного периода поднялись до свободы, в которых сказал Маркс, что ими подготовляется и в них вовешает о себе человечество, — тот образ разверзнутых об всей полноте возможностей, которые скрыты в творческой личности, образ человека-творца, который в период коммунизма не будет ненавидеть иго экономического рабства. Но еще сейчас непосредственно и конкретно нужен нам Гете теперь, когда мы ищем новых художественных форм и творческого метода, чтобы создать творения, стоящие на высоте нашего великого времени.

У Гете мы можем учиться тому, как овладеть всеми достижениями прошлого, как использовать их для своих целей и помощью своего гения преобразовать их в новый мир идей и образов, уловить своей эпохе и классу плоды многовековых усилий человечества и мощно двинуть вперед сознание своей эпохи по пути, указанному логикой истории.

Пролетариат творит новое человечество, в этой великой стройке он должен овладеть культурными сокровищами веков, а в этих сокровищах—одно из ценнейших литературных наследий — творчество Гете.

П. С. КОГАН

По-новому понять „Фауста“

В дни юбилея великого немецкого поэта, философа и ученого естественно задать вопрос: вернется ли театр к драматургическому наследству Гете, к более чем десятку его драматических поэм и трагедий? В какой мере в своем понимании и культуре прошлого театр остановится на Гете?

И если мимо большинства его пьес театр пройдет равнодушно (их сценичность и содержание слишком связаны с условиями своей эпохи), то тем больше ожиданий и требований могла бы возбудить постановка вершины его поэтического творчества—«Фауста».

Современность имеет право на то, чтобы по-новому прочесть и понять этот глубокий философский и художественный памятник, сосредоточивший в себе философию целой эпохи. Работа над такой вещью дала бы и ряд новых задач актеру и режиссеру, и, может быть, образы Фауста и Маргариты зазвучали бы иначе, чем мы привыкли к ним со школьной скамьи, и «Фауст», более чем какое-либо другое произведение западной драматургии, открыл бы пути к новым формам спектакля.

И. МОСКВИН

ДРАМАТУРГ, МЫСЛИТЕЛЬ, УЧЕНЫЙ

Современник Гете Гейне в ранней молодости писал: «С ним был Гете; это — красивый юноша 25 лет; в нем мы, с головы до пятов, говорит о силе и воли; сердце его переполнено чувств; у него огненный дух с орлиным полетом. Во всей истории литературы я не знаю человека, который бы в такие молодые годы представлял столь полную и законченную гениальность. Да, действительно, Гете был гениальным художником. Таким он остается и до сих пор — через сто лет после своей смерти.

Все любил К. Маркс и высоко ценил Фр. Энгельс. Они часто даже в своих научных работах, в особенности Маркс, цитируют Гете, ссылаются на него, сравнивают с ним.

Но, к сожалению, работы Гете в марксистской литературе чрезвычайно мало освещены. О Гете в нашей литературе написано много, мало выражались, рассуждений. В. Фриче, например, писал, что Гете был социальным утопистом, т. е. социалистом-утопистом, следовательно, непосредственным предшественником научного социализма и коммунизма *.

От этой немарксистской мысли Фриче отказался только немногого до своей смерти (см. последнее издание «Очерков»).

О поверхностным социологическим анализом подошел к творчеству Гете П. С. Коган.

К сожалению, подобного характера метод анализа нашел себе место даже в БСЭ. В XVI томе помещена большая и несколько печатных листов статья Белинского, Иванова, Пуришева, Зубова, Соболя и Тумерзина. И эта статья является типичным образом «социологического» метода исследования. Авторы из БСЭ даже «Вильгельма Мейстера» превращают чуть ли не в коммунистическое произведение.

Гете был величайшим художником, мыслителем и выдающимся ученым. Он поднимался над своей серой средой, над всем своим обществом, как возвышал над пигмеями. Он знал, понимал не только искусство всех времен, но он знал и науки прошлых веков и своего времени. Он знал и историю; знал даже политическую экономию; главным гением он следил за великой борьбой классов своей эпохи (Французская революция), за предшественниками научного социализма: Сен-Симоном, Фурье, Робертом Оуэном. В области естественных наук он был подлинным ученым; ученые от Эрнеста Геккеля до Рудольфа Маркуса, Гебермальца, Валентина Гагера считают его одним из предшественников Чарльза Дарвина.

В области искусства Гете не только своей долгой блестящей практикой, но и своими теоретическими работами и высказываниями является основателем новой эстетики. «Настоящий, свои законы дающий художник стремится к правде искусства, художник, не имеющий своих собственных законов, действующий по слепому влечению, стремится к действительности природы, — пишет Гете, — первым способом искусство достигает своих высоких вершин, вторым способом искусство опускается до своих низших ступеней».

Друг Гете — Мерк следующим образом характеризовал творческий метод Гете: «Ты творишь совсем иначе, нежели другие: они стараются так называемое «воображение воплотить в живую форму; это дает только тусклую вещь; но ты, наоборот, вещи действительному, поэтическую форму». Рудольф Штейнер к этому добавляет, что сказанное означает то же самое, что Гете говорит во второй части своего «Фауста», что «обдумай хорошо, как — еще лучше». Эту теорию, которую можно назвать теорией художественного реализма, Гете осуществлял в течение долгих десятилетий своей творческой жизни...

Гете был и философом. Правда, больших философских трактатов он не писал, но каждая его работа, каждое стихотворение, а часто даже каждая строка его работ — глубоко проникнуты духом своеобразной философии.

Гете был материалистом типа Спинозы. Само собой разумеется, что этот материализм нужно понимать довольно условно.

Вне многих свойственных ему для нас ложных воззрений, в том числе и своим критическим отношением к религии, если не сказать — своей атеистичностью. Особенно ясно впервые эти черты выступают в его раннем произведении «Прометей».

«Но мне голосом быть? Мне, как я всем, признать тем над собой глас громовержца? Нет!» — так говорил взбунтовавшийся Прометей о власти богов над собой. Но еще более настойчиво, углубленно и убедительно подобные мысли проводятся в «Фаусте», начиная с «прелюдии на небесах» в первой части, кончая последними минутами жизни Фауста — во второй части «Фауста». Особенно интересно, как уже с первых шагов Мефистофель-Гете подшучивает над богом:

«Отлично старика я вижу иногда,
Хоть и дружу язык; приятно убедиться,
Что даже важным таким господам
Умеют ненавистно и с чертом обходиться!»

Так говорит Мефистофель после первого свидания с богом на небесах. В другом месте в ответ на вопрос Маргариты: верит ли Фауст в бога? он отвечает в духе философии Спинозы о боге, как субстанции, состоящей из бесконечных атрибутов, из которых каждый выражает вечную и бесконечную сущность». И Фауст завершает свой ответ Маргарите: «Зовы его как хочешь: любовь, блаженство, сердце, бог! Нет имени ему! Все в чувстве! А имя—только дым и шум, туман, который всем свет неба затемняет».

Даже в конце первой части «Фауста», которую Гете закончил только в 1831 г., т. е. в глубокой старости и за год до своей смерти, совершенно четко сказано:

«Достаточно пожил я этот свет,
А в мир другой для нас дороги нет.
Слепец, кто горло носится с мечтами,
Кто ищет равных нам за облаками!
Стоять твердо здесь я и вокруг глядя
На всем:
Для мудрого и этот мир не немой.
Подобными мыслями пронизаны обе части «Фауста», особенно первая. Мистический конец «Фауста» можно, пожалуй, рассматривать лишь как слабость 80-летнего поэта и сознательную уступку требованиям своей среды, своего класса.

Мы знаем автора «Фауста» еще за одно высокое качество. Это непрестанная пропаганда идеи активности, действенности и борьбы. «Вначале было дело» — так говорит Гете уже в первых строках своего «Фауста». Даже самого себя человек может познать, по мнению Гете, не через самонаблюдение, через совершение, в через действие; «попробуй свой долг исполнить (делать), и ты сейчас же узнаешь, кто в что ты»— говорит Гете.

Никогда пролетариат не забудет слов Гете, сказанных устами Фауста:

«Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!»

О самых первых своих крупных произведений до романа «Годы странствования Вильгельма Мейстера» в трагедии «Фауст» — Гете всегда проводил определенные идеи. Так 24 апреля 1815 г. в письме к Вальмеру Гете сам говорит: «Моя тенденция — воплощение идей». Эту же самую мысль Гете повторяет 19 ноября 1830 г. в письме к В. фон-Гумбольдту. Какова же эта идея? Это идея активности, общественной полезности, свободы, благородства, борьбы, неутомимости, единства в силах природы, красоты, великодушия, мощной личности и ее свободы, прежде всего и мощными предрассудками и т. д.

Однако все эти высокие идеи в понятии необходимо рассматривать с точки зрения диалектического материализма, а следовательно, и классового анализа природы идеологии поэта. Гете был и остается глубоко убежденным и строго последовательным просвещенным монархистом.

Фридрих Энгельс в своем «Людвиге Фейербахе» критикует Гегеля за то, что он видел осуществление своей «абсолютной идеи» в ограниченной сословным представительством монархии, которую Фридрих Вильгельм III так усердно и так напрасно обещал своим подданным, т. е. стало быть, в косвенном господстве имущих классов, приспособленном к тогдашним мелкобуржуазным общественным отношениям Германии. Там же Энгельс добавляет, что Гегель проводит сумасбродные доказательства о необходимости дворянства». В этой связи тут же Энгельс называет и Гете. Он говорит: «Впрочем, специфической формой этого вывода мы обязаны тому обстоятельству, что Гегель был немец и подобно своему современнику Гете поразительный филистер. Гегель, как и Гете, был в своей области настоящим Зевс-олимпийцем, но ни тот ни другой не мог вполне отделаться от духа немецкого филистерства»... Комментарии здесь не нужны.

Карл Маркс говорит, что Гете «переживал разные настроения: в нем самом происходила непрерывная борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей среды нашушало отвращение, и степенным сыном франкфуртского патриция, а потом — веймарским тайным советником, который примирился был этим на перемирие с этим убожеством и опирается с ним»...

И чем старше становился Гете, тем более он, как говорит Маркс, прятался за покровительных веймарским министром.

Мы здесь не в состоянии хотя бы самым беглым образом остановиться даже на основных работах Гете. Мы принуждены ограничиться только самыми общими замечаниями о некоторых наиболее крупных произведениях его.

«Гец фон-Берлихинген» — первая крупная драматургическая работа молодого Гете (1771—73). В основу этой работы положена действительная история Готфрида фон-Берлихинген, рыцаря-разбойника XVI столетия. Эта работа сильно напоминает Шекспира именно своей, так сказать, эпоскостью, отсутствием шлифовки, так называемого «тонкого вкуса»; напоминает она Шекспира и множеством сцен. Однако отличается от Шекспира не только эта работа, но и другие работы Гете тем, что последние не долго своих героев на абсолютных негодяев, а добродетельных ангелов. У Гете люди выдуты более естественными, более живыми. Это верно, прежде всего, в отношении «Геца». Однако, многие критики говорят, что не только это произведение имеет крупные драматургические недостатки, но что у Гете вообще слабые способности драматургической композиции, хотя в то же самое время, как это отмечает Г. Брандес,—у Гете имелся «поразительно острый ум» в даже композиции изобразительных искусств».

«Гец по-своему любит свободу, как может любить рыцарь XVI столетия, он по-своему честен, великодушен, справедлив, отважен, возможно — храбр. Вместе с тем он и активен, он и борец. Но, с другой стороны, уже здесь проявляется характерная черта, присущая решительно всем крупным работам Гете. Это подчеркнутое уважение, неизменная, часто повторяемая преданность королю или императору, наместнику. Гец в каждом удобном случае горячо твердит: «я не бунтовщик». В то же время подчеркивается холодная враждебность городам со стороны рабочих людей».

Коротко сказано об «Эгмонте» (1773—1787). В драматургическом отношении эта вещь слабее «Геца»: в ней чрезвычайно мало действия. Эгмонт — свободолюбивый граф. Несмотря на свою любовь к дочери бюргера — Клерхен, несмотря на свою дворянское «хорошее отношение к народу» и несмотря на свою оппозицию к испанскому владычеству, — он все же остается только барином, феодалом. Поэтому народ не поддерживает, не волнуется, не восстает, когда благородного Эгмонта доводит на эшафот.

Мы можем только немного коснуться «Ифигении в Тавриде», «Торквато Тассо» и др. драматических произведений. Эти вещи интересны для чтения, но не для сцены, ибо они состоят сплошь из разговоров.

Мы подходим к «Фаусту». Над «Фаустом» Гете работал в течение всей своей зрелой жизни. Не прав Гумбольдт, говоривший, что в «Фаусте» нет единой основной идеи. Это — произведение, не отличающееся достоинствами драматургического характера. В этом отношении правы его критики, но в нем наряду со многими мыслями, идеями, которыми в течение всей своей долгой творческой жизни жил Гете, — все же совершенно ясно проведена одна основная мысль—о смысле жизни человека. При этом не человека вообще, а конкретного человека или правильнее конкретных людей: интеллигента, ученого, ремесленника, рабочего и крестьянина, а также дворянина, аристократа и короля.

Уже с первых монологов «Фауста» Гете ставит нас о вопросом о смысле жизни. Фауста мучит вопрос: для чего жить? Как жить?.. «Умерен будь, лишь будь умерен», или (в другом переводе): «Умей терпеть и отказаться!».. Вот та мысль, которая неотступно сопутствует Фаусту. Этот вопрос является основным не только для Фауста, но и для самого Гете. Еще в ранней молодости он изучал этику Спинозы и подпал под ее влияние. «Необыкновенный человек, столь могущественно на меня подействовавший и столь глубоко повлиявший на весь мой образ мыслей, был Спиноза, — говорил сам Гете. Эккерман говорит, что поэт еще в 1831 г. с глубокой радостью вспоминал о Спинозе, в котором он «нашел самого себя и поэтому был в состоянии так сильно к нему привязаться».

Гете, споря с Сен-Симоном, фактически излагал одно из основных положений этики Спинозы: «Я думаю, — говорил Гете, — что каждый человек должен начинать с самого себя и за свое собственное счастье, из которого общее счастье цветет само собой», но что личное счастье не следует понимать в грубом, обыденном смысле. Это счастье надо понимать в длительном и общественном смысле... Так вот эта теория Гете и проводится в «Фаусте» Мефистофелем — омолодженный Фауст, — который пришел к мысли об «осушении болота», т. е. об общественной работе, которая дала бы счастье удовлетворения ему самому и народным массам. Думал об этом плане и видя его как бы уже осуществленным, старик Фауст, уже слепой, так увлекается, что, забывая свой договор с Мефистофелем, восклицает:

«Сказать тогда дерзкую бы я мгновению:
Остановись! Ты так прекрасна! Да?»

После этого Фауст падает мертвым. «Остановились часы»...

Многие буржуазные критики и некоторые советские критики считают Гете чем-то вроде социалиста-утописта, главным образом на-за этого плана «осушения болот». Вместо бесплодного и ядовитого болота должна быть создана счастливая долина, где

«И на свободной бы земле
Мне жить в свободном бы среде».

Действительно, это звучит красиво. Но при более внимательном и глубоком анализе картина вырисовывается значительно иная. Только несколько общих мероприятий штрихов. Во-первых, как Фауст мечтает осуществить свой план?

«И совершить смену то, что задумал я;
Нужно все лишь слово господина, —
Проснется скоро вы, слуги мои мои!»...

Уже в этих словах довольно ясно чувствуется именно господин, у которого много своих слуг. Но послушаем дальше:

«Для совершения великого труда
Нь тысячу рабочих рук довольно
И одного высокого ума».

Нужно быть очень и очень наивным, чтобы не уметь перевести эти поэтические образы на классовый язык. Это говорит аристократ-политик, который рабочих называет еще так, как называли во время работы «руки»; политик, который не считает рабочих способными мыслить, понимать и разумно действовать. Да и сам Гете этого никогда не скрывал.

За три года до своей смерти он повторял без всяких поэтических прикрас, что массы никогда не поймут высших стремлений, им недоступен разум, им доступны только страсти, чувства, а разум всегда остается достоянием только особо избранных людей.

В другом месте Гете высказывается не менее определенно: «Самым разумным будет такой порядок, когда каждый держится того ремесла, для которого он рожден и которому он учился. Сапожник должен оставаться у своих колодок, крестьянин у своей сохи, а князь пусть умеет управлять». Достаточно ясно кажется, но и в этому Гете еще добавляет, что он стоит, мол, задумываться о праве князя на управление, а ему следует «заботиться тем, чтобы народ не пытался его устранить».

Несколько слов о том, к чему стремился Фауст и что значит его «свободная земля» и «свободная среда». Зная политические взгляды Гете, теперь становится понятной идея «осушения болота». Это — идеалы феодально-буржуазного барина, а не утопического социалиста. Можно сослаться еще на роман «Вильгельм Мейстер», особенно последняя его часть «Годы странствования Вильгельма Мейстера». В этом романе идет речь об организации примерного трудового общества. Как же его мыслится его авторам? Какой там должен быть внутренний порядок, устройство?

Дадим слово героям из «Годы странствования Вильгельма Мейстера».

«Величайшая потребность каждого государства является твердое правительство, и мы надеемся, что у нас в этом не будет недостатка: мы все годы непрерывным желанием поскорее приступить к делу и твердо уверены в том, что начинать надо с самого простого».

Что же является «самым простым», по мнению великого поэта? «А потом мы помышляем не о всеобщем, а о хорошем устройстве... полицейской части; ее основное положение будет заключаться в следующем, ясно и твердо выраженном положении: никто не должен мешать другому; тот, кто является неудобным в этом смысле, должен быть устранен от общества до тех пор, пока он не поймет, как следует вести себя, чтобы его могли переносить окружающие».

Вот какое идеал общественно-государственного порядка и свободы Гете. Нет надобности продолжать описание этого «идеального общества».

Но, кроме этики Спинозы Гете, чем еще объясняется эта «реактивность» Фауста и дворянских героев из «Вильгельма Мейстера»?

1) Уроками Французской революции, 2) внедрением машины в ремесла и созданием безработных подмастерьев, 3) хозяйственным кризисом, голодом и неурожаями первой четверти XIX столетия. Об этих хозяйственно-политических явлениях довольно убедительно говорит Г. Шмоллер. Гете был слишком образованным и умным художником, чтобы не сделать соответствующих выводов из таких фактов. Недаром он предостерегал молодого тогда Карлейля от увлечения сен-симонизмом. И недаром Гете в «Вильгельме Мейстере» проводит исключительно дальновидную политическую идею о необходимости объединения между сливающими дворянством и зреющей буржуазией, чтобы об'единенными силами бороться за свои права, за свое господство.

Гете — наш классовый активист, не вместе с тем он величайший художник и мыслитель. Он интеллектуальный гигант, его необходимо изучать. Марксистско-ленинской критике предстоит большая работа.

Р. ПЕЛЬШЕ

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

* В. М. Фриче. Очерки развития западно-европейской литературы, М. 1922, стр. 106—108.

ВЕЧЕР ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ

Всесоюзное общество культурной связи с заграницей устраивает 26 марта в Колонном зале Дома союзов торжественный вечер, посвященный памяти Гете.

С докладом о жизни и творчестве Гете выступит академик **Розанов** (Ленинград).

На вечер приглашены представители иностранных посольств и иностранные корреспонденты.

Образец философской драмы

Судьба Гете как драматурга не может быть названа счастливой. Я думаю, что я не ошибусь, если скажу, что огромные массы зрителей не только у нас, но и в Западной Европе знают Гете преимущественно по опере Гуно.

Конечно, огромным почитателем Гете пользуется в Германии. Но даже и там почитает этот мало отражается на практике немецкого театра. И «Эгмонт», и особенно «Фауст» — редкие гости в повседневном репертуаре немецких и особенно берлинских театров.

Что касается русской сцены, то на ней больше повезло «Эгмонту», который некоторое время занимал почетное место в классическом репертуаре столичных театров. Значительно реже шел «Фауст». Последнюю постановку «Фауста» дал еще до революции, Комиссаржевский.

А вместе с тем для театра, и особенно для нашего советского театра и советской драматургии, драматическое наследие Гете нужно признать чрезвычайно значительным и ценным, так как несомненно никто из великих классиков не дает таких высоких образцов философской драмы, как Гете в своем «Фаусте».

Поступательное развитие нашего нового театра, проблематика нашей эпохи и необходимость не философского обоснования уже частично приводит к, как думается, приведет нашу драматургию и театр к воплощению философских проблем на сцене.

И здесь гениальное творчество Гете несомненно может и должно служить для нас высоким направляющим образцом и облегчить сложный и трудный творческий путь к созданию большей философской драмы нашей новой эпохи.

АЛЕКСАНДР ТАИРОВ

Популяризировать творчество Гете

Задача критического освоения классического наследия не может быть осуществлена полностью без освоения Гете.

К сожалению, мы должны констатировать, что советский художественный молодняк мало знает и мало читает Гете.

Популяризация лучших образцов творчества Гете несомненно должна занять одно из наиболее важнейших мест культурно-воспитательной работы нашего союза.

По поводу Гете в советском театре нужно сказать, что, к сожалению, драматические произведения Гете, кроме «Эгмонта», сообщу сделаны скорее для чтения, чем для исполнения в театре.

В. М. ГОРОДИНСКИЙ

ПОЭТ и КОМПОЗИТОРЫ

Пьесы, лирика и проза Гете послужили живейшим источником вдохновения для многочисленных музыкантов различных эпох и народов.

Музыкальная проработка гетевских стихотворений началась еще в XVIII веке. Первые обороты «мелодии» на гетевские стихи появились чуть ли не в семидесятых годах XVIII столетия, и первым крупным музыкантом, коснувшимся гетевской тематики, был Моцарт. Бетховен, наиболее полевой из музыкантов, в «Эгмонте» — этой трагедии героя, сторонника от масс, как помнил по Гете—воспринял пафос революционности, народного бунта и обратил благодаря своей музыке гетевскую трагедию в грандиозную картину народного восстания, борьбы против тирании абсолютизма, чего Гете не в состоянии был сделать. И сейчас мы воспринимаем трагедию Гете лишь в параллельной связи с бетховенской музыкой. Бетховен занялся и лирики Гете в ряде романсов.

Глубоко овладел лирической стихией Франц Шуберт. Если классики, отчасти и Бетховен, не могли преодолеть своего представления о Гете, как об «олимпийце» то Шуберт в гетевских текстах раскрывает их социальное содержание. Отличная элегичности, мягкой лиричности, свойственен гетевским композициям Шуберта.

Отношение музыкантов-романтиков к Гете было двояко: одни на них видели в поэте «Аполлона законченных форм» и давали лишь формально холодные композиции (Мендельсон — за исключением фантастически приподнятой «Вальпургиевой ночи»), другие по мере усиления политической реакции тридцатых и сороковых годов искали у Гете мотивов сродственной мистики (Шуман — в «Сценах из гетевского «Фауста»).

Эта тяга к «мистифицированию» Гете особенно сильно сказывается у композиторов романтизма.

Приспособление гетевского наследства к опоре интересуется всего проводилось французскими композиторами. Среди немецких музыкантов не нашлось ни одного крупного мастера, который стал бы себя в силах разрешить эту задачу. Из гетевских драматических произведений в немецкой музыкальной литературе имеется лишь проработка менее замечательных и второстепенных поэмы Гете.

Если остановить в сторону популярнейшую, к сожалению, оперу «Фауст» (первоначальное ее название «Margarita»), о которой речь будет ниже, то главным сюжетным материалом для оперной обработки послужили романы: «Страдания молодого Вертера» и «Вильгельм Мейстер». Оба композитора опер на эти сюжеты — Массне и Тома — не понимали значительности этих литературных сюжетов. Полная беспомощность в овладении тематикой Вертера у Массне сказывается в каждой странице его приторно сладкой партитуры. Совсем не в плане социального замысла романа Гете разрабатывает свою «Миньону» Тома. Тут все внимание композитора сосредоточено на полном легкой эффектной музыкальной стряпни, совершенно вульгаризующей гетевский замысел.

Гетевский «Фауст», — поэма, сочинение которой занимало поэта в течение свыше пятидесяти лет. В «Фаусте» сплелись все противоречия творчества Гете.

Уже при сочинении «Фауста» Гете было ясно, что самое произведение нуждается в музыкальном эквиваленте. Оперная история «Фауста» хорошо известна. Уже в 1810 году, т. е. задолго до окончания второй части трагедии, Гете возымел мысль о постановке ее на сцене и обратился к своему другу Цельтеру с просьбой дать несколько хоров для «Фауста». Цельтер отказался. Гете сам никогда не видел своего «Фауста» в сценическом исполнении.

Для первой публичной постановки «Фауста» музыка была написана подмосковным любителем князем Радзивиллом. Гениальная трагедия долгое время шла в недостойном музыкальном сопровождении малодарованного дилетанта.

Бетховен горячо увлекался гетевским «Фаустом» и намеревался писать на эту тему музыкальное произведение. Существует общераспространенное мнение, что Гете не оценил Бетховена. Этому противоречит метнер и глубокая характеристика Бетховена, сделанная Гете в письме к своей жене Христиане: «Более концентрированного, проникновенного художника я не встречал, представляя себе, как тяжелое ему по отношению в внешнему миру». Бетховенский «Фауст» не был осуществлен. Из других современников Гете фаустовской темы коснулся Луи Шпор в написанной в 1816 г. и теперь абсолютно забытой опере. Шпор — один из самых замечательных скрипачей в мире, но как композитор он не в состоянии был овладеть этой гигантской темой.

Следующим по времени опытом использования гетевского «Фауста» является ряд попыток Рихарда Вагнера, «постигающего себя», как он сам выражается, «на тщательном изучении Гете», подойти вплотную к музыкальному использованию фаустовской проблемы. Первые опыты были сделаны Вагнером (в 1832 г. ему было всего 19 лет). В этот год Вагнером написаны 7 вокальных композиций на тексты «Фауста» Гете. Эти вещи были почти безжалостно забракованы Вагнером и увидели свет лишь в 1910 г., в связи с изданием полного собрания композиций Вагнера к столетию со дня его рождения. Из них две песни Margarita очень выразительны и по стилю напоминают позднейший музыкальный образ Зальы из «Лоэнгрина».

Гораздо значительнее единственная симфоническая поэма Вагнера — увертюра «Фауст». Увертюра эта является в сущности обломком осуществленной симфонии. Здесь Вагнер дает музыку высокого драматического напряжения, стараясь создать картину борьбы Фауста со своей индивидуальной ограниченностью.

Современник Вагнера Берлиоз открывает собой ряд французских композиторов, популяризировавших своей музыкой гетевского «Фауста». Берлиоз еще в 1828 г. еще при жизни Гете сочинил 8 пьес на гетевского «Фауста». Рукопись этой композиции была послана в Веймар, но Гете вежливо приняв опыт молодого композитора, удивившись «необычайно фантастическому стилю» его музыки (письмо к Цельтеру). Через 17 лет Берлиоз, который признавал знакомство с гетевским «Фаустом» величайшим событием своей жизни, «закончил большую оратории «Гибель Фауста». Здесь дано совершенно фантастическое использование гетевского сюжета. Французский воинствующий романтизм желал открыть в гетевском «Фаусте» знамя борьбы против филистерства и рутины. Наиболее ценные страницы «Гибели Фауста» — это моменты, проникнутые острым сарказмом (пародия на пошлостью музыку) и боевым задором (марш).

Но все же наиболее популярным исполнением «Фауста» осталась мещанская сладкая опера Гуно «Margarita» (1859). Эта опера еще крепко держится на наших сценах, наносит своим существованием немалый вред как понимению самого Гете, так и активному росту музыкального сознания вообще. «Фауст» Гуно — это смесь ханжества, эротики и мещанского благоразумия. О первой постановке «Фауста» Гуно в Петербурге (1869) крупнейший критик шестидесятых годов Серов писал: «Музыка Гуно вполне отвечает... не гетевской драме, а той постыдной либреттной стряпне, за которую она написана. Тут везде неудачная претензия на что-то вроде мысли, что-то вроде мелодического рисунка, что-то вроде инструментальных эффектов. В результате — ложь, бесцветность... и невыносимая скука, самая верная печать абсолютной бездарности... В так называемой музыке Гуно мелодия очень жалобно обнажена от гармонических покровов, но так тонка, так сух, что на образованный слух производит впечатление отвратительное... И такое исчадие драматико-музыкальной претензии... приветствуется в Германии как будто что-нибудь сильное...».

Гораздо более значительным музыкальным использованием тематики «Фауста» являются очень яркая музыка Шумана ко II ч. «Фауста» и симфония Листа «Фауст». Последняя будет исполняться на московских гетевских торжествах. Здесь в трех симфонических частях даны характеристики «Фауста», Мефистофеля и Маргариты.

В русской музыке фаустовская тематика отразилась слабо. Наиболее ярким образом ее является «Блоха» Мусоргского, где социальной иронии песни Мефистофеля дан активно бунтарский оттенок.

ЕВГЕНИЯ БРАУДО

ГЕТЕ-ДРАМАТУРГ

Гете — зеркало немецкой классики. Маркс в одной из своих статей о Гете отмечает интересный факт: какие-то тайфуны в немецкой культуре Гете. Вот читает, при упоминании имени Гете подымают «очи горе», но его не читают. «Почему, — спрашивает Маркс, — подавление, лежащее в основе политической и социальной борьбы, не существует себе хорошо в том мире эстетической дрожи, в котором жил Гете?» Но, увы, и Маркс, замечающий не одни десятки страниц о Гете, не избег того же заключения. Именно обстоятельная анализа творчества великого поэта и открытие отрывками в его творчестве противоречия основы французского «гражданского» и немецкого «монастыря» — Маркс и сам сделает в диалектическая тон трансцендентно сдвоенным, грубо уходящим под пальто терминами «высший», «бесстрастный» и т. п.

В 1842 году Маркс дважды в выдержках в Берлине «Немецкой бюргерской газете» дал статьи под общим названием «Немецкий социализм в стихах и прозе». Первая статья посвящена книге Карла Гроссе «О Гете с человеческой точки зрения». Статья посвящена резким обзором разоблачению «метафизика социализма» самого Гроссе, но в ней дана замечательная по своей убедительности, силе и смелости характеристика Гете.

«Гете, — говорит Маркс, — в своих произведениях обнаруживает двойственное отношение к немецкому обществу своего времени. То он враждебно этому обществу; оно противно ему, и поэт стремится уйти от него — мы видим это в «Ифигении» и вообще во время итальянского путешествия; то опять он восстает против немецкого общества, и даже Мефистофель обязан его своей едкой насмешкой. То он, вооружив, думает о этом обществе, прикрывается в нему, как это мы видим в большей части «Zahm Xenien» и во многих драматических произведениях; то «Ганс в g» — он его прославляет, то в своих произведениях, где находит речь о французской революции, Гете выдвигает отвращение ему немецкое общество от наивреднейшего на него исторического движения. И это не только отдельные стороны немецкой жизни, из которых идет получает прилагание Гете к противоположности другим, которые ему были неотчетливы. Чаще всего

Гете в рабочем кабинете диктует секретарю

мы видим, что Гете переживает различные внутренние; в нем происходила непрерывная борьба между гениальным поэтом, которому мешала отвращение убожество окружающей среды, и покладистым сыном франкфуртского патриция, а потом веймарским тайным советником, который вынужден был идти на компромисс с этим убожеством и сжиться с ним. И потому Гете то колосс, то мелок; то он непокорный, полный насмешек презирающий мир гений, то осторожный, невзыскательный мелкий филистер. И Гете не был в силах победить немецкое убожество; наоборот, оно победило его, и эта победа убожества над величайшим немцем есть лучшее доказательство того, что этому убожеству нельзя победить «снаружи». Гете был слишком универсален, слишком активен, слишком полная в «плоть», чтобы искать пьедестал от убожества в шиллеровском бегстве под сень классического идеала; он был слишком проницателен, чтобы не видеть, что такое бегство оканчивается в лапах каждого в лапах тупого убожества убожество высокопарное. Но тоже понятно, что сила, все напряжение ума тратил он в действительной жизни, в действительной жизни, которую он встречал, была вечно мелкой. В этой галлерее — существовать в маленькой сфере, которую он не мог не презирать, а в то же время быть приковалым к ней, как к единственной, в которой он мог действовать. — в этой дилемме Гете выдвигался все время. И тем сильнее он чувствовал изучай поэт, тем более он чувствовался из сих, тратили за пошлостями веймарского министров. Мы не станем Гете в упрек, что он не был революцией, но не упрекнем его в том, что он не мог быть фанатиком; он в том виноват Гете, что он был автором принципиальных мистиком в немецкой свободе, а в том, что мещанскому строю перед всеми современным миру другим историческим движением он прикрывал в нечему свое прикрывающимся порой более менее эстетическим чувством, то в том, что он был монументальным, а в том, что в момент, когда Наполеон сковал немцев Аустерлицем Германии, он в торжествующей отдельности мог предаваться историческим знаниям и предаваться изучению одного из интереснейших времен прошлого».

Таким образом Маркс дает исторический анализ той противоречивости мысли и чувств Гете, того противоречия его эпохи, которое обусловливалось социальной средой, той обстановкой, в которому принадлежал поэт. Но классику нужно прочитывать («мы французского «мы» и немецкий «убожество окружающей среды»), и в другой стороны, был идеалом универсалом, гениальным мечтателем, гениальным действовать, чтобы подобно Шиллеру бежать от этой жизни под сень классического идеала. Это для него означало бы только «замену плохого убожества убожеством высокопарным». Можно же, — спрашивает Маркс, — победить это противоречие «снаружи», но ответ Я отвечает — нет. Для этого не в том, что Гете «не был либералом», а что он был «классическим». Это не решает. Дело не в этой той сумме общественных отношений, в том общественном строе и долгом, среди которого суждено было жить и работать поэту. Только немецкое убожество окружающего строя, только революция могла принести свободу поэту. В условиях же того классового строя, в которому принадлежал Гете, оставалось либо сломаться бегством «под сень идеала», либо «примириться с убожеством» и необходимость «сживаться с ним». И Гете, даже Гете «не был в силах победить немецкое убожество, а, наоборот, оно победило его».

V

Но где же получало свою социальную нагрузку то, по выражению Маркса, «более широкое эстетическое чувство», которое Гете приносил в жертву «перед чеканным поворотливым ему другим историческим движением»? Ведь такие эстетические претензии не беспочвенны, не прирождены, а тоже социально обусловлены, вызваны в своем содержании определенной классовой практикой.

Сын богатой буржуазной семьи франкфуртского юриста молодой Вольфганг Гете в 1770 г. поедет для завершения своего образования в страсбургский университет. Здесь среди студенчества собрались в тому времени группа одаренных юношей, сделавших революционными литературное движение, известное под названием «Бури и натиск» (**Гедер, Гаман, Лёнц, Клингер, Вагнер** и др.). Гете принимает самое близкое участие в литературных спорах и работах этого кружка и скоро становится полной его.

Это была группа молодых буржуа, мелких бюргеров, в основе тенденций которых лежал несомненно классовый конфликт с феодально-аристократическими традициями, еще достаточно сильно определявшими быт и мысли людей, встречавшей за историческую эпоху новой буржуазии. Но сам по себе конфликт этот выражается лишь не в формах политического протеста, а в формах отвлеченных, философско-эстетических. Протест писателей «бури и натиска» «молодых» в распространении от надуманных и порабощающих «естественного человека» цепей. Рассудок, рациональное, которым характеризовалась эпоха просветительства Германии, отрывал человека от «натуры-природы», и человек стал малым, беспомощным и одиноким. Только чувственно воспринимающийся, в природой человек тем самым противопоставляет в свое стремление к свободе всякого рода общественным оковам. Правда, такой человек обречен, он гибнет... Но и сама смерть разве полной силою ограниченности разума? Разве она не... величайшим актом слияния с космосом? Разве она не героическим завершением борьбы за свободу? Эта философская концепция «бури и натиска», оперирующая обобщенного термином «естественный человек», «я», природа», вылила, повторим, хорошо классовый процесс тамошней в требующей жертв борьбы за молодую буржуазную Германию против иной феодально-церковной идеологии, еще крепко державшей Германию.

Провозглашая принципом искусства «чувство», движение «бури и натиска» выдвигает свой лозунг против рационализма и размеренной рассудочности французской классической поэтики и выдвигает теорию «внутренней формы», определяемой исключительно темпом художника-творца. Идеалом такой внутренней определяемой и не стесненной творческого остатка продукции страсбургцы считают Шекспира, влияя влиянию малого творчественную в Германии культуру Шекспира. Одна из лидер теоретиков «бури и натиска» Гердер (имевший большое влияние на Гете) провозглашает Шекспира с библией, как образцом «натурального» творчества, противопоставляя британца классическому искусственной поэзии французского классицизма.

Чрезвычайно ценный документ представляет собой в этой области речь молодого Гете «К шекспировскому дню», произнесенная им в страсбургском кружке в 1771 г. «Первая прочитанная страница Шекспира, — говорил Гете, — породила меня с ним каждая, а когда я прочел целиком первую пьесу, мне показалось, что мои, слепорожденные, кто-то сразу чудесным мановением руки сделал зрячим... Каким жалким показался мне после этого наш размеренно-ученый театр. Каким тюремным узким мешок не единства места, каким шорным творческому воображению стал для сцены единства места и действия. И точно вырвался на волю, точно впервые почувствовал, что у меня есть руки и ноги». Гете жестоко обрушивается на французскую классику, с ее классицизмом античных сюжетов, с ее поклонением, точно перед чем-то, друг на друга трагедиями. «Сколько хватит духу, — патетически восклицает он, — я буду кричать: натура! натура! нет столько натуры, как в человеке Шекспира!»

Под таким знаком «бури и натиска» в увлечениях Шекспиром Гете одерживает с 1773 г. первую крупную литературную победу драмой «Гец фон Берлихингенъ», делающимся программным знамением житейских страсбургцев. Со всей страстностью Гете разоблачает «Гуде фон Берлихингенъ» практическую и близкую к классическому понимания идею свободного, в духе Руссо, человека, погибающего в борьбе с установившимся порядком и обретающего свободу только в смерти. По форме «Гец фон Берлихингенъ», выдержанный в духе исторических хроник Шекспира, демонстрировал все правила традиционной поэтики, отказывались от классических единств, от поднятой напоказ декламационного пафоса, соединяя прозу на стихами и т. п. Историческое значение «Геца» чрезвычайно велико — он открывал новую страницу в развитии буржуазной литературы.

К этому же страсбургскому периоду «бури и натиска» принадлежит основная идея первой части «Фауста». Здесь Фауст — бунтарь, не находящий удовлетворения ни в чем, — он в глубине души, и в исследованиях, в постоянной в противопоставлении серым «я» окружающему миру. Мы увидели, как после Гете-классика, Гете, примирившийся с «убожеством» немецкой жизни, пишет во второй части «Фауста» и другой исход для своего героя. Неизгладимые фрагменты трагедии «Прометей» повторяют ту же тему обреченности человеческих усилий освободить свое сознание до гармонии с природой и дают патетику героической смерти как абсолютную радость растворения во «всеобщности». «Когда, — говорит Прометей Пандоре, — изгнанница вся, что причиняло тебе горе и радость, и человек обнимать свои потрясения бурным сердцем, и тот мог, мысль

...все в тебе звучит и все трепещет,
в чувстве тьмятся,
и кажется тебе, исходишь ты
в пламенах,
и все вокруг тебя и ночи кружится,
и ты все в долго тебе прекрасным чудо-
ствие
обнимешь целый мир:
тогда-то умирает человек!

Драмы «Клавиго» и «Стелла» завершают цикл драматургического творчества Гете периода «бури и натиска». В «Стелле», пьесе из современного бюргерского быта, Гете очень остро ставит проблему свободного человека и брака и вызвал даже нападки и необычайно многочисленные.

V

В 1775 г. совершается исторический перелом в жизни Гете. Он принимает предложение одного из немецких феодалов, веймарского герцога Карла Августа. Переселяется в Веймар и быстро делает здесь карьеру, становится, получает звание тайного советника, поселяется в дворцовом замке, в 1790 г. получает портфель министра народного просвещения и становится директором веймарского придворного театра.

Пытливый, «бурно» и «натиска» постепенно ликвидируется. Наступает то «примирение» с действительностью, с ее «убожеством», о котором говорил Маркс. Социальный конфликт личности и общества Гете разрешает теперь иначе. Если для периода «бури и натиска» была характерна идея борьбы, хотя бы и обреченная на смерть, если такую смерть борца Гете принимал как высшее универсальное разрешение во «всеобщности», как героический апофеоз свободолюбивого чувства, не желающего покориться разуму общественных «оков», то теперь Гете-классик, Гете-сановник проповедует обратное, — проповедует отречение от бунта и покорность существующему порядку. Гете перестает

«Автор «Фауста»
Карикатура 1832 года

решает, решает раз старых образов и дает им сейчас новую интерпретацию, иную социально-идейную установку. В драме «Пандора» — тот же Прометей.

Но тогда в конце страсбургцы Прометей отступал в борьбе с силами богов на принадлежность от власти Олимпа — и погибал. Теперь в «Пандоре» Прометей уже не бунтарь, а мудрый покровитель ремесел, рекомендующий людям не вступать в борьбу с богами, а делать свое дело. Изменяется и образ Фауста во второй части трагедии. Фауст сохраняет свой прежний интимный дух («ах, две души живут в моей груди, одна все хочет отделиться от другой!»), за что в финале ангелы возносят его умиротворяющуюся душу в райскую обитель.

Французскую революцию Гете встречает определенно враждебно, отклоняя ее как не редкое пьес — комедия «Великий Кофта», драматический набросок «Внебрачные», комедия «Гражданин генерал». Своим большим умом Гете понимает и говорит, что с французской революцией начинается «новая эпоха всемирной истории», то примириться с тем сокрушением устоев, которые она несет, не может. В «Гражданине-генерале» он устами одного из персонажей советует крестьянам «политическое небо наблюдать лишь по воскресеньям», а в остальные дни усердно работать и благодарить бога за то, что над Германией улыбается «тихое небо» в то время, как во Франции «грозы несчастья подвергают доминирующие земли».

Имеет ли социальные обоснования эти настроения Гете-классика?

Конечно, имеют.

В их об'ективной основе лежит отражение в поэтическом микрокосмосе Гете классовой практики современного ему немецкого бюргерства. В то время, как Франция разрушала буржуазные отношения победоносной революцией, немецкие буржуазия, представляющая собою гораздо более слабый отряд буржуазного фронта, «но вынуждена была маневрировать и отступать на позиции старого порядка». В романе «Годы странствования Вильгельма Мейстера», относящемся уже к зрелому периоду жизни Гете, его примирение с германской реакцией идет так далеко, что он готов считать феодально-ремесленный способ производства наиболее совершенным и построенный на нем патриархальный быт наиболее идеальным.

Самым значительным драматическим произведением эпохи Гете-классика является — «Ифигения», «Эгмонт» и «Торквато Тассо». Ифигения спасает своего брата Ореста, которого на чужестранца ждет смерть на берегах Тавриды, тем, что покоряется Тоанту, царю Тавриды, вверяя ему судьбы свою и брата, и снимая тем самым проклятие с рода Тантала. Таким образом, отрекаясь от свободы, Ифигения спасает Ореста, в душе которого, подобно еще обуреваемой фуриями, водворяется мир и полей. Этот историческую задачу борьбы за национальное освобождение Нидерландов представляет на волю судьбы, отдаваясь больше утехам любовника, чем испытаниям политического борца. В «Торквато Тассо» дана борьба поэта Тассо, не выдающего подчиняться нравам и обычаям Феррарского двора, и предусмотрительного Антонио, отказывающегося от каких-либо послабления из установившихся норм. Тассо поставает неудача, и он вынужден признать мудрость Антонио и покориться ему.

«Познай себя, живи в мире с миром», — таковы теперь философия Гете. Эта философия делает Гете-классика сподвижником эпохи-совершителем, отказывающимся от былого «гумана» и подчиняющего теперь в противоположность эпохе «бури» свое «чувство» разуму, рассудительности.

В «Ифигении» он реставрирует прекрасные им в дни юности аристотелевские «единства». И во всем своем творчестве исходит теперь из рассудочных строк проверенных стилистических форм и норм, достигая в олимпийской строгости своего эстетического мастерства отличнейшего совершенства. Порывистость и страстность образов эпохи «бури и натиска» сменяет теперь плавная-то прозрачная и ясная методичность логического рассудка. Былые восторги перед Шекспиром сменяются осторожной реплекой «Шекспир без конца!». Старик Гете считает, что Шекспир не был никогда драматургом и что его пьесы представляют собой лишь на высшей степени интересные сцены, переданные посредством диалога, и что если бы Шекспир был совсем растворен из немецкого театра, это не было бы большим несчастьем. Отворачивая свой художественный взор от былого увлечения готикой средневековья, он считает теперь единственно бессмертной античную культуру и ее искусство. Целый цикл своих стихотворений он так и называет «Antiker Form sich schmiegend», т. е. «приближаясь к античной форме». Во второй части «Фауста» (в «Елене») он поет хоры греческой трагедии и отводит место во всем своем художественном творчестве уделяет античным образам и сюжетам. Гейне сказал о произведениях Гете-классика: «В них можно любоваться, но они бесчувственны. Поэтому Гете не проникает действия, как поэтом Шиллера».

Заключить характеристику Гете хотелось, еще раз напомнив слова Маркса: «Гете не был в числе победителей, не убожество, наоборот, оно победило его, а эта победа убожества над величайшим немцем есть лучшее доказательство того, что немецкое убожество не могло быть побеждено изнутри».

И сейчас, в дни чествования памяти «величайшего немца», эти слова Маркса остаются такими же живыми, как они были живы в те дни, когда были написаны.

ЭМ. БЕСКИН

„В Гете происходила непрерывная борьба между гениальным поэтом, которому мешало отвращение убожество окружающей среды, и покладистым сыном франкфуртского патриция... И потому Гете то колосс, то мелок, то он непокорный, полный насмешек презирающий мир гений, то осторожный, невзыскательный мелкий филистер...

***К. МАРКС** („О Гете с человеческой точки зрения")*

ГЕТЕ 1932

„Фауст" и кризис

Вся Германия с необычайной и какой-то размеренной торжественностью готовится к гетевским дням. Можно ли, впрочем, говорить о днях Гете? Печать называет 1932 год — годом Гете, как бы подчеркивая тем самым торжество германского национального гения в мировом масштабе. Газеты полны статей о значении великого поэта. Издательства срочно готовят к выпуску рекламные и самые полные монографии; туристские общества организуют экскурсии в «самые любимые места поэта», театры работают над постановками вещей Гете, в Франкфурте на Майне — родине автора «Фауста» — вообще целиком превращается в какой-то музей Гете.

Когда десять лет назад, великий шахматист Ласкер пал жертвой поражения в Нью-Йорке, германский министр иностранных дел Шрейснер приветствовал его в особой речи и благодарил за то, что он один «в тяжелую для германского народа полосу истории», полную поражений, сумел обосновать Германии победу. Пусть хоть на шахматном поле Германия распрадается беспощадно со своими противниками, вызывая их в отместку за Версаль какой-нибудь даже проигрышный гамбит.

От всей буржуазной шумихи и суеты, поднятой вокруг великого поэта, веет подчас той же личиной, самодовольной, торжествующей улыбкой буржуа, борущего реванш с помощью шиллеров Вольфрамов Гете. Авторы лишних панегириков по адресу великого поэта ничего не имеют против слов Бетховена: «Я ожидал увидеть короля поэтов и увидел поэта королей». Они сочувственно цитируют слова его трагедии «Гражданский король», в которой он советует крестьянам: «Поэтическое небо наблюдайте лишь по праздничным дням». Зато они с особым и обычным удовольствием публикуют диалог всех послов иностранных держав в Берлине, диалог, напоминающий по проницательности и отрицательной силе своих подвал медную тарелку в оркестре. Гете, отрицающего во всем своем творчестве период восхождения буржуазии, — этого Гете германская буржуазия вновь ущипла, приняла, гибели и вырождения своих старается сделать своим знаменем.

Мы остановимся сейчас на одном чрезвычайно характерном эпизоде, который с предельной ясностью показывает, насколько мало достойна современная капиталистическая Германия, современный капиталистический мир даже этого гения буржуазного ренессанса — Гете. В крупнейшем берлинском национальном драматическом театре должен был быть поставлен «Фауст» в знаменательно юбилейной дате. В течение долгого времени шла кропотливая подготовительная работа. Мобилизованы были учение и художники, актеры и музыканты. Постановка должна была выливаться в грандиозную национальную демонстрацию. И вдруг в печати распространился слух, что постановка не состоится. Об этом стало известно почти накануне открытия торжеств. Дело вылилось крупнейшим политическим скандалом. Прусское правительство решило выяснить причины такого скандального провала. Что же оказалось? **Вернер Краус** — единственный исполнитель роли Фауста и первый актер Германии — занят кинокомпанией в постановке музыкальной комедии, а киноконцерна отказывается расторгнуть контракт. Постановка «Фауста» рухнула. Программа назначенного праздника был нанесен непоправимый удар. Управляющий всеми театрами Берлина был брошен в отставку. Но не один он вышвырнут из помещения на улицу на пощечину для того, чтобы во имя праздника Гете расторгнуть контракт с Краусом. Поэтому на то, что заключенный Краус стал частью национального имущества киноконцерна, а на нарушение частной собственности буржуазии, разумеется, не пойдет даже во имя Гете.

Так, по воле предпринимателей капиталистов, сосредоточившихся, разумеется, на кризис, Германия не смогла поставить «Фауста» в лучшем своем драматическом театре. Однако перед нами не просто частный случай — перед нами яркий, характеризующий весь духовный, культурный уровень того класса, который все еще претендует на то, чтобы быть культурным гегемоном мира. Как тут действительно не вспомнить слов Гете: «Ты думаешь, что двигаешься вперед в то время, как ты движешься сам. Движешься сам навстречу собственной гибели».

Б. РОЗЕНЦВЕЙГ

БЕСЕДЫ С АВТОРОМ „ЭГМОНТА"

Эккерман, секретарь 80-летнего Гете, с чисто немецкой аккуратностью изо дня в день в течение ряда лет записывал свои беседы с гениальным поэтом, жившим в Веймаре на покое. Получившаяся в результате этих бесед любопытная книга «Разговоры Гете, собранные Эккерманом», рисует между прочим поэта как театрального практика — директора и педагога-режиссера.

Автор «Фауста», и «Эгмонта» ярко пропагандировал Шиллера как драматурга. Считая талант Шиллера созданным прямо для сцены, Гете, однако, не мог примириться с пристрастием своего великого друга к сценическим жестокостям. «Я прекрасно помню, — вспоминает Гете, — что в «Вильгельме» в той сцене, когда ему в тюрьме читают смертный приговор, Шиллер хотел, чтобы Альба являлся в маске, закутанный плащом и наслаждался впечатлением, которое производит на Эгмонта смертный приговор, таким образом Альба являлся бы ненасытным в мести и злорадстве. Я, однако, протестовал, и Альбу убрали».

Как режиссер Гете требовал даже при условиях, в каких находился театральное дело его эпохи, точно отношения авторов к своему делу. «Нет ничего ужасного, — заметил он как-то, — когда артист не играет своей роли и при всякой новой фразе должен слушать суфлера, отчего вся игра превращается в ничто и становится бесцельна и бессмысленна. Пьеса может иметь успех только тогда, когда все идет уверенно без запинки и живо». Некоторая важность этих мыслей может быть, конечно, объяснена желанием Гете, возможно доступнее объяснить своему, не искушенному в технике театрального дела собеседнику, основы, азбуку этого дела.

Это совершенно исключительный интерес представляет пространная беседа «о цвете театральных декораций и костюмов», как отзывается в своей книге Эккерман эти мысли о сценическом оформлении поэта-режиссера. Записал эту беседу в свои записки, тогдашний секретарь не сумел, конечно, оценить все значение отдельных замечаний автора «Учения о цвете».

Н. П.

ДВА ЮБИЛЕЯ

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

«Драматический альманах, собравшийся в Москве, с эпиграфом А. А. 1787 г.» в подарок «к новым любящих театральное зрелище», давал «отрывки из лучших трагедий». Среди «отрывков из лучших трагедий» — «Фауст» — не... Но... Это... Гете... Гете... Гете

Перед третьей большевистской весной

ИЗ ЦЕНТРА — ПОМОЩЬ И РУКОВОДСТВО

Подготовительные работы по художественному обслуживанию третьей большевистской весны попрежнему проходят слабо.

Сектор искусств Наркомпроса постановил посылать в этом году, главным образом организационно-инструкторские бригады, которые совместно с областными УЗО и секторами искусств будут создавать на местах агитбригады и налаживать всю работу по художественному обслуживанию весеннего сева.

Управление московскими зрелищными предприятиями организует для художественного обслуживания Московской области 7 бригад. Театр революции, его филиал и техникум, театры им. МОСПС, Оперетты, б. Корш, Оборонцев, 1-й рабочий, 2-й рабочий, Историко-революционный, Мухдрамтехникум, студия им. Ермоловой, Симонова, Трам и Театр для детей посылают в разные районы СССР по одной бригаде. Вся подготовительная работа по формированию агитбригад должна быть закончена к концу марта с таким расчетом, чтобы в начале апреля они могли выехать на места.

Всем бригадам дана пьеса «Кровь», специальные интермедии и сборник частушек и песен. За качество работ каждой бригады ответственность возложена на директора и заведующего художественной частью театра.

Все участники бригад проходят кратковременные курсы; лучшие бригады будут премированы.

Отдел художественной самодеятельности Сектора искусств Наркомпроса и ЦДИСК посылают на места 30 инспекторов. На периферии будет создано не менее 200 бригад как профессиональных театров, так и самодеятельных кружков.

Выезд 43 бригад московского областного управления состоится в конце марта. Часть бригад уже выехала на места.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ТЕАТРА РЕВОЛЮЦИИ

ТЕАВУЗОВЦЫ ОБСУЖДАЮТ «УЛИЦУ РАДОСТИ»

На первом общественном диспуте о спектакле «Улица радости» в Театре революции, устроенном научно-исследовательскими кружками Института театрального искусства, обсуждению пьесы т. Зарки были предпосланы: доклад художественного руководителя театра тов. **А. Попова** — о творческом методе Театра революции и сообщение режиссера **И. Шлепянова** — о постановочном разрешении спектакля.

— Своё творческий метод, — заявил **т. Попов**, — мы строим на основе диалектического материализма. Но у какого из наших театров нет желания овладеть марксистско-ленинским методом? Постановка вопроса о методе таким образом не исчерпывается даже самыми благожелательными декларациями тех или иных театров. Теоретическая мысль у нас,—напомним эти слова т. Сталина,—все еще плетется в хвосте у практики. Театр революции борется за непрерывную связь теории с творческой практикой. Блестящим примером этого могут служить «Поэма о топоре» и «Улица радости». Основные творческие тенденции театра можно проследить на практике этих спектаклей. Каковы эти тенденции?

Во главу угла театр ставит идейное содержание пьесы: «Поэма о топоре»—реконструкция человека нашей эпохи в строительстве социализма; «Улица радости» — раскрытие процесса классовой дифференциации, классовой борьбы в Англии, обнажение этого процесса, изгнание мелкобуржуазных иллюзий в условиях жесточайшей схватки рабочего класса с его угнетателями и эксплоататорами, неизбежное преодоление беспартийности и приход к коммунизму.

Раскрытие идейного содержания пьесы — это сознательный процесс активного вскрытия действительности. Театр революции в практике своей отвергает так называемое интуитивное творчество. Он строит свою систему, перерастающую в метод, на основе сознательной борьбы с было-необрательством, с натурализмом, с жаргонизмом, со всеми формами статического, созерцательного отношения к действительности.

Тезис о том, что «образы определяются не поведением, а отнюдь не пробиванием актера на сцене, с помощью его чувствований и мыслей, переживаний и т. п.», протаскивается теория и практика эмоционального, статического театра, в котором помимо внутренних состояний действующего лица находит свое выражение через физический аппарат актера, исполняющего роль.

Обязанное раскрытие действительности, кроме того, не ограничивается понятием образа, как процесса вопощения роли актером. Раскрытие действительности идет через образное оформление постановки в целом, отдельных мизансцен, через режиссерский рисунок, музыку, движение и т. п. (А. Попов приводит пример: конец III акта в «Поэме о топоре»—сцена Бабановой). Смысловой, зрительный образ оформления служит задаче раскрытия основной идеи пьесы.

Единство идейного содержания и органической формы раскрытия этого содержания — основной момент, по мнению т. Попова, свидетельствующий о процессе определения и нахождения специфического для Театра революции творческого метода.

И. Шлепянов ограничился в своем сообщении режиссерским экспликирей спектакля «Улица радости». Он рассказал о приемах своей постановочной работы. Путь накопления материала: от Диккенса, через Домье, к нашим дням. Корни диккенсовских традиций живут еще в современной консервативной Англии. Домье — сатира на буржуазно диккенсовского порядка. Это—путь к трактовке отрицательной группы в «Улице радости».

От основной мысли о Носеке хочется отталкиваться Шлепянов как художник спектакля. Он пользовался образцы старой английской архитектуры. «Показал то, с чем мы должны бороться в нашей архитектуре».

По-новому применена в спектакле музыка, эмоциональное воздействие которой строилось постановщиком на принципе «выключения музыки», практикуемого в цирке во время исполнения «смертельных номеров».

Теавузовцы, выступившие с критикой спектакля «Улица радости», в основном признали (**Ростоцкий, Прокофьев** и др.) общественно-политическую значимость социальной драмы Зарки «Улица радости» и воплощение ее на советской сцене. Большим положительным качеством спектакля,—говорит т. Ростоцкий,—нужно считать то, что содержание его раскрывается в конкретно-исторической обстановке. Раскрывается с достаточной убедительностью. Оратор не удовлетворен тем, что, по его мнению, сужена тема, не показан во всей полноте процесс классовой борьбы в Англии. Подобное же неудовлетворение прозвучало и в выступлениях т. Прокофьева и др.

Образец «сокрушительной» критики спектакля показал т. **Паушкин**. Необоснованность этой его попытки была разоблачена последующим оратором т. **Гурвичем**. О «конкретности» и основательности критики т. Паушкина, можно судить хотя бы по тому, что, приводя для эффектной концовки своей речи разрушительную фразу из рецензии «Советского искусства» об «Улице радости», т. Паушкин **не сумел ее не исказить**, приписав автору рецензии утверждение о том, что пьеса т. Зарки является большим достижением **пролетарской** драматургии. Напомним ему, что писал автор рецензии: **«Улица радости» — яркое проявление творческого роста нашей драматургии».**

Председатель диспута **т. Подольский** в заключительном слове дал обстоятельный социально-политический анализ пьесы и спектакля. Выводы его сводились к тому, что спектакли подобного рода должны быть встречены поддержкой нашей общественности, массовым театральным зрителем.

ДЕСЯТИЛЕТИЕ ПЕРСИМФАНСА

Первое десятилетие работы Персимфанса прошло в жестоких боях, утверждавших за коллективом прежде всего право на существование. Ни для кого не секрет, что идея бездирижерного исполнения была встречена в штыки многими хорошими, но нелояльными музыкантами, критиками, дирижерами, музыкальными деятелями. Коллектив с самого своего зарождения, поставил задачей: идейно вооружить каждого музыканта, положив на него ответственность не только за свою партию, но и за произведение в целом; уничтожить своеобразную обособленность в уравниловку в оркестре, превратить каждого оркестранта в творческого активного участника-исполнителя, воспитывая в нем чувство коллективной ответственности.

Знать партитуру в целом, понимать произведение, уметь донести до слушателя идею пьесы, вскрыть внутреннюю связь отдельных частей формы, отделить главное от побочного в партитуре — всего этого не знает обычный оркестровый музыкант, все это должен делать дирижер.

Персимфанс — и в этом его огромная заслуга — поднял впервые коллективную мысль оркестрантов, поставив во главу угла совместную равноправную и инициативную проработку музыкального материала, разбор сочинений, создание из оркестра подлинного единого ансамбля.

Это вовсе не значит, что идея бездирижерного исполнения снимает вопрос о дирижерстве вообще. Наоборот, она ставит его на принципиально более высокую ступень. Персимфанс является своеобразной школой дирижеров, где каждый, сидящий даже на последнем пульте музыкант должен быть как музыкально развит, вооружен, настолько знать исполняемую музыку, чтобы в любой момент стать самому у дирижерского пюпитра.

Редкий из первоклассных дирижеров, насчитывающих бывально единицами, может уследить решительно за всеми музыкантами оркестра, дать им необходимый творческий импульс. Но в бездирижерном оркестре именно то и пошло более всего, что индивидуальность не подавляется, не приспосабливается к коллективу, а воспитывается, растет не только в техническом отношении, а и в отношении сознания своего значения и роли в коллективе. Персимфанс воспитывает не только своих участников, но и на самое творчество композиторов он действует активизирующе, поднимая в них сознание ответственности за малейшую деталь партитуры, всегда сознательно, критически принимаемую участниками оркестра. Многие выдающиеся композиторы, по собственному признанию, учились на исполнении Персимфанса исправлять, инструментировать свои сочинения.

Персимфанс несомненно имеет право на существование не только как творческая лаборатория, доказывающая свою жизненность, но и как опытное поле для продолжительных, длительных поисков нового стиля исполнения. К сожалению, коллектив еще чрезвычайно мало обратил внимания на теоретические вопросы, возникающие в процессе утверждения идеи — «персимфанизма». Огромным немалым вопросов — творческих, исполнительских, связанных с проблемой бездирижерной игры, — не начата своего теоретического обоснования, разработки и разрешения.

Персимфанс имеет славную историю: сотни концертов, обслуживание сотен тысяч слушателей, университет и организованное воспитание музыкального вкуса новых слушательских масс (опыт с абонементами, охватывающими преимущественно фабрично-заводские ячейки, местными учреждениями, предприятиями); выезды на периферию всем коллективом (Орехово-Зуево, Дворец культуры Ленинграда и т. д.). Персимфанс всегда плановое начало в составлении программ своих концертов, борется за внедрение в массы лучшего из классического наследия прошлого. Вспомним концерты Персимфанса для комсомола в клубе им. Кухмистерова, для Красной армии в манеже им. Аксенфельдбера, где было обслужено свыше пяти тысяч человек, ранее не имевших представления о симфоническом оркестре. Вся эта деятельность бурная, энергичная проводилась с огромным энтузиазмом всем коллективом, в котором по справедливости центральное место должно быть отведено проф. **Л. М. Цейтлину** — инициатору и активнейшему борцу за Персимфанс, за все десять лет его существования.

«Кавказские» поездки на полгастроли продолжались весьма интенсивно все десять лет. Количественный и, к сожалению, качественный спад деятельности Персимфанса в последние два-три года, обусловившийся частично переходом предприятий на непрерывную неделю, в значительной мере связан с открытым или завуалированным энергичным противодействием его работе организаций, в которых постоянно работают участники Персимфанса, хотя ничего кроме пользы это участие высококвалифицированных оркестровых сил в ансамбле им не принесет.

Энциклопедические выступления Персимфанса должны снова стать систематическими. Необходимо не на словах, не декларативно, а конкретно помочь коллективу снова стать на ноги. Договориться с рядом театров о лишнем отпускном дне, согласованном внутри оркестров,—дело вполне реальное. Идея бездирижерного оркестра не может быть слита в арсенал. Не противопоставить бездирижерное исполнение исполнению с дирижером, не антагонизировать обе эти тенденции, а помогать, поднимать на высокую ступень оркестровое искусство в обоих планах — таковы должны быть платформы существования двух методов оркестрового исполнительства.

Г. ПОЛЯНОВСКИЙ

Рис. В. Владимирского

Л. М. Цейтлин

ОБЩЕМОСКОВСКИЙ СЛЕТ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ

17 марта, в помещении театр б. Крош, состоялся общемосковский слет работников искусств, организованный президиумом Мособпробиса и правлением клуба театральных работников. На собрании присутствовало свыше 500 человек. Председательствовал т. ГОРОДИНСКИЙ. С докладом о международном положении выступил ген. секретарь Профинтерна т. ЛОЗОВСКИЙ. Собранием принята следующая резолюция:

«Московские работники искусств, заслушав доклад т. Лозовского о международном положении, обращаются ко всем работникам искусств СССР и деятелям пролетарского искусства всего мира с призывом обратить искусство в действенное оружие классовой борьбы с буржуазией, готовящей решительную схватку с пролетариатом, в орудие войны с империалистической войной, подготовляемой империалистами всех стран.

Международная политическая обстановка свидетельствует о том, что капиталистические страны готовят войну, направленную в основном против оплота мирового пролетариата — против Советского союза.

Последние события заставляют быть начеку каждого сознательного пролетария, ставя перед ним со всей остротой вопрос о необходимости активной борьбы за укрепление обороноспособности Страны Советов.

Работники искусств Москвы призывают всех пролетариев, работающих на фронте искусств, сплотиться в рядах красных профсоюзов, ведущих борьбу с капитализмом и с захватническими происками буржуазии.

Да здравствует пролетарское искусство —могучее оружие борьбы с империализмом! Да здравствует красный Профинтерн—штаб мирового революционного профдвижения! Да здравствует рабоче-крестьянская Красная армия, стоящая на страже советских границ!»

ДВА ГОДА
1.000 СПЕКТАКЛЕЙ
400.000 РЕБЯТ

Театр детской книги им. Халатова отпраздновал свои двухлетний юбилей, сопровождаемый с тысячным спектаклем.

Этот своеобразный театр возник в 1929 г. по инициативе режиссера **Шлемфбрера** при торгсекторе Госиздата. Цель театра — пропаганда детской книги, помощь пионеротрядам, библиотекам и школам в проведении различных кампаний и т. п.

Пропаганда книги вылилась в яркое театральное зрелище. Это спектакль-ярмарка, спектакль-балаган, в котором зритель чувствует себя участником представления. В первые же полгода существования театр сплотил вокруг себя крепкий зрительский актив. Спрос на спектакли с самых первых шагов театра был так велик, что пришлось для показа организовать три труппы. Сейчас их работает четыре. Каждая имеет свой оригинальный репертуар.

Состав каждого театра — всего два человека: кукловод и музыкант.

На книжных базарах, выставках, ярмарках, школах, избах-читальнях — всюду, собирая громадные толпы зрителей, театр повышает спрос на пропагандируемые книги. В Самаре, где плохо раскупалась национальная книга, после выступления театра на складе в течение двух недель не осталось ни одного экземпляра. Все было раскуплено.

За два года своего существования театр дал 1000 спектаклей, обслужив 400 тыс. детей и 60 тыс. взрослых. Репертуар театра: «Петрушка—путешественник», «Всем, всем, всем — сов, сов, сов», «Всегда готовы», «Привет по армии ребят».

Работая театр за это время в Московской, Западной, Центрально-Черноземной и Ивано-Вознесенской областях, Нижегородском крае, на Средней Волге, Северном Кавказе, в Донском бассейне и Средней Азии.

В двух комнатах, в Петровских линиях, где сейчас помещается стационар, почти невозможно вести массовую работу. Даже активу ребят негде развернуться — они занимаются в зрительном зале в свободные от репетиций часы. Отсутствие помещения не дает возможности использовать по-настоящему антракты, потому что зрителям некуда выйти из зрительного зала. Негде устроить постоянную книжную выставку, повесить стенную газету, невозможно организовать игры и т. п.

Правление Гиза, которое исключительно внимательно относится к театру, должно помочь театру в подыскании помещения.

А. ГАРФ

„ЭРМИТАЖ" И „АКВАРИУМ" ЛЕТОМ

Открытие летнего сезона в садах «Эрмитажа» и «Аквариума» назначено на 20 мая.

В Зимнем театре «Эрмитажа» в течение всего сезона будет работать оперная труппа Московского театра оперетты. В помещении зимнего театра до 1 июля — труппа театра им. МОСПС, с 1 июля — Театр революции. В эстрадном театре — Мюзик-холл. В саду организуются различные аттракционы и танцовальные площадки.

В открытом театре «Аквариума» 20 дней в месяц работает второй состав Театра оперетты, 10 дней в месяц — концерты. В зимнем театре до 1 июля — театр б. Корш и с 1 июля — Театр миниатюр.

Директором «Эрмитажа» и «Аквариума» назначен **Л. С. Басовский.**

ШКОЛА МУЗЫКАЛЬНЫХ КАДРОВ

БЕСЕДА С РЕКТОРОМ ВМШ тов. ШАЦКИМ

Вновь назначенный ректор Высшей музыкальной школы им. Ф. Кона член коллегии Наркомпроса **т. С. Т. Шацкий** сообщил о состоянии школы и о своих задачах по ее реорганизации.

«Высшая музыкальная школа им. Ф. Кона находится в чрезвычайно тяжелых материальных условиях. Занимаемое помещение совершенно недостаточно, из-за того, что Большой зал на чрезвычайно невыгодных для школы условиях эксплоатируется Межрабпомфильмом, что в свою очередь не дает возможности организовать общественно-музыкальную работу и использовать хор и оркестр школы. Учебное помещение чрезвычайно загружено, и попросту не хватает места для занятий. Сокращенный бюджет школы привел к уменьшению контингента учащихся (516 чел.); ежегодный выпуск достигает не более 100 человек, что совершенно не обеспечивает потребности музыкальных кадров даже одной Москвы.

Само помещение школы находится в аварийном состоянии, чрезвычайно загромождено и не приспособлено для занятий. Студентам негде заниматься. Студенческие общежития не приспособлены для занятий на дому. Необходимо расторгнуть договор с Межрабпомфильмом, в Большом зале организовать концерты и общественные просмотры. Школе должно быть передано здание бывш. синодального училища и его концертным залом. Все эти мероприятия дадут возможность увеличить количество студентов до 2.000, с ежегодным выпуском до 600 человек.

Необходимо также добиться увеличения дотации (у Высшей музыкальной школы большие долги) и иметь возрастает в практику школы.

Шацкий считает, что школа в достаточной степени обеспечена квалифицированными преподавателями. В составе студенчества много талантливой молодежи. Ведение же дела организовано плохо. Преподаватели используются недостаточно и нерационально. Если бы преподаватели были загружены полностью, то количество учащихся можно было бы много увеличить на 50 проц.

Крупным недостатком т. Шацкий считает слабую работу оперного класса, отсутствие хора и неналаженность дирижерских и композиторских классов. Эти классы придется строить заново.

Шацкий указывает, что школа будет работать в контакте с Большим театром. Большой театр получит от школы музыкантов, хористов и певцов, а школа поможет в ее практической работе.

Потребность в исполнителях, в хороших оркестрах, в композиторах растет с каждым днем. Если мы не примем решительных мер, то мы рискуем оставить отрешенными рабочие театры без музыкантов, советскую музыку без композиторов, музыкантов без инструментов.

Школа должна содействовать широчайшему распространению хорового пения, организации работы хоров, созданию струнных и духовых оркестров на фабриках и заводах и вести пропаганду лучших музыкальных произведений среди рабочих масс. Все это не терпит отлагательства. Надо надеяться, что общественность поддержит план, намеченный коллегией Наркомпроса, для временного укрепления Школы им. Ф. Кона как крупнейшего музыкального центра нашей страны.

Рис. Б. Владимирского

Тов. Шацкий

ОТКРЫЛСЯ КИНОТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

20 марта при Центральном доме художественного воспитания детей им. А. С. Бубнова открылся **Центральный экспериментальный кинотеатр юного зрителя.**

Новый кинотеатр будет проводить массовые детские кинофильмы для организованного зрителя в возрасте от 6 до 15 лет через школы и пионеротряды, а также сеансы для неорганизованных ребят. Помимо стационарных кинофильмов театр будет организовывать массовые детские кинофильмы в школах и клубах.

Детский кинотеатр будет вести пропагандистскую работу среди родителей и педагогов, созывать конференции детского зрителя, родителей и педагогов, проверять влияние на детей коммерческих кинотеатров и проводить систематическую работу по изучению юного кинозрителя.

Киносектор Дома художественного воспитания детей будет объединять всю работу по детскому кино детских писателей и драматургов, привлекать их к созданию детских фильмов.

ТВОРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧИХ-ДРАМАТУРГОВ

«Труд» — самая молодая творческая организация рабочих ударников-драматургов. «Труд» — детище призыва ленинградского Всероссийского.

В настоящее время в группе насчитывается 40 человек: из них 12 кандидатов.

После проработки тезисов РАПП, «Труд» постановил принять его в качестве своей платформы.

Занятия в группе ведутся в трех направлениях:

Изучение современных театральных течений. Для этой цели устраиваются регулярные, подготовленные просмотры текущего репертуара с последующим обсуждением. За январь — февраль просмотрены: «Хлеб», «Отпуск», «Мобилизация чувств», «Надежда Николаевна» и «Патетическая соната».

Творческие вечера — чтения и обсуждение пьес, написанных «трудовцами». На январь — февраль намечено к обсуждению 5 пьес.

«Труд» является одной из баз, откуда РАПП будет черпать новые кадры пролетарских драматургов.

ВСТРЕЧА РАБОТНИЦ ИСКУССТВ С УДАРНИЦАМИ ЗАВОДОВ

Встреча работниц искусств с ударницами фабрик и заводов, состоявшаяся 10 марта в Театральном клубе, прошла с большим подъемом.

Ряд лучших ударниц крупнейших гигантов-заводов: «Серп и молот», «Динамо» и им. Лепсе, приветствовали эстрадницы-актрисы, сказали уверенно и бодро, в лаконичные выражения завода им. Лепсе т. Смирновой и тем, что в случае нападения империалистского на нас работницы изменят своих мужей у станков, было принято громом аплодисментов. Работницы говорили о своей работе и достижениях.

От имени актрис московских театров с приветствиями выступили О. Н. Пыжова и Н. И. Сац.

Говоря об изменении производственной обстановки на театре, О. Н. Пыжова рассказала, как это влияет и на перестройку мировоззрения актрисы, да ее быт и работу, помогает преодолевать остатки мелкобуржуазных влияний, изживать старые театральные традиции.

Подтверждением слов О. Пыжовой служили театрализованные выступления арт. А. А. Яблочкиной, засл. арт. В. Н. Пашенной, Рутковской, Гиммер и ансамбля артистов театра им. Вахтангова, показавших старое и новое в репертуаре и работе советской актрисы.

Взаимные обязательства актрис и рабочих обязались помогать в работе, принятые на вечере-встрече, послужат основой для дальнейшего сближения на почве совместной работы на фронте социалистического строительства.

ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

● ЦК ВЦСПС утвердил новый секретариат Центрального совета трамов в составе тт. А. Сергеева (Культпроп ЦК ВЦСПС), Б. Фитилевича (бывш. руководитель ростовского трама), М. Соколовского (руководитель ленинградского трама) и В. Полякова (Московский центральный трам).

● Культсектор МОСПС совместно с отделом искусств Наркомпроса летом текущего года организует агитбригаду московских профсоюзов имени 15-летия Октябрьской революции.

Агитбригадистам будет состоять из 15-20 рабочих-самодеятельных художественных самодеятельных бригад с 200 участниками.

● Коллегия НКП, отметив ряд достижений в работе Центрального дома художественного воспитания детей РОФР им. А. С. Бубнова, постановила организовать обследование и кружковые дома художественного воспитания детей.

● При Центральном доме художественного воспитания детей РОФР имени А. С. Бубнова открывается Кукольный театр под художественным руководством О. В. Образцова. При Кукольном театре имеется два кукольных и марионеточных бригады.

● Государственный экспериментальный конструктивный театр Наркомпроса, который вновь реорганизован и из ведения ЦДИСК снова передан Наркомпросу, выдал для показа два спектакля: «Пожный круг» Д. Деля и «Здесь живет Чарлей» Таировой. Готовится «Карандаш» Гайдебурова и «В порядке дня» (пьеса условий т. Стальина).

● 24 марта в клубе писателей им. Горького состоится шестнадцатый декадник художественного чтения. Читает артист гос. Малого театра В. Ф. Лебедев. В программе Гоголь, Горбунов, Чехов, Горький, Маяковский, Огнев, В. Инбер, Кирсанов.

Организация этих спектаклей ведет А. К. Шнейдера.

● 28 марта в Камерном театре состоится вечер памяти А. Гурвича с участием заслуж. арт. К. Эрдели, Н. Бондаренко и О. Шпринского.

Возобновите немедленно подписку на АПРЕЛЬ во избежание перерыва в высылке „СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА"

ТИРАЖ ГАЗЕТЫ ОГРАНИЧЕН, А СРОК ПРИЕМА ПОДПИСКИ СОКРАЩЕН.

Поспешите сдать подписку не позднее срока, установленного местной почтой. Опоздавшая подписка переносится на следующий месяц.

БОРЬБА РЕЖИССЕРА СО СЦЕНАРИСТОМ
„Две дороги"

Убийство возможно везде. Даже в маленьком благополучном фермерском городке Чехо-Словакии, где чинные благопристойные домики утопают в зелени, а черные распятия украшают перекрестки дорог...

И тем не менее произошло убийство. Пуля вонзила пана Прокеша у изгороди, убегающего в поле. Он упал прямой, внешне строгий, выронив из рук нарядную палку...

Почему именно фермер Йозеф Покорный убил землевладельца Прокеша? Разве одного Йозефа Покорного разорял пьяный любезный Прокеш? Кто в городке не помнит весенних аукционов, когда пан Прокеш, охраняемый «свободными» законами страны, скупал за бесценок жалкий скарб обнищавшего, заложившего фермера? К убийству привело Покорного его прошлое, столь необычное для состоятельного чеха, имевшего собственный дом, хозяйство и религиозную жену...

В 1918 году, в эпоху гражданской войны в России, счастливый случай помог чешскому легионеру Йозефу Покорному убежать на под расстрела (нечеть строгая дисциплина в чешской армии!) и примкнуть к красным. Так умер Йозеф Покорный и родился Осип Бойцов, красный партизан, красноармеец, а впоследствии, через десять лет, член сельскохозяйственной артели. Принятый в артель Бойцов не смог ужиться с коллективом. В нем жили бывшие собственнические инстинкты, чаще он становился рупором кулацких настроений. Узнав о том, что на родине неизвестен приговор суда, о том, что дивушка умер и оставил ему свою хорошую ферму — Покорный-Бойцов покинул СССР и уехал на родину. Там он женился на своей соседке-невесте Берте Хорст. Но счастье его оказалось непрочным. Крупный землевладелец пан Прокеш, рационализируя свое хозяйство, поскупал один за другим мелкие фермерские «клочки». Йозеф пытался объединить фермеров в крупный «колхоз»... На просьбу Йозефа пристать колхозный устав артель ответила лаконичным письмом. Десять, брось эту затею. Прежде чем создать колхоз, нужно взять власть, прогнать помещиков, связаться с работним классом и создать Красную армию. Письмо колхозников попадает через предательство церкви Берту в руки патера. Йозеф Покорный гибнет, окруженный оскорбленным соседей.

Фильма **«Две дороги»** (произв. Межрабпомфильм) сделана режиссером **Э. Лойтером** по сценарию **М. Лавидова.**

Тема фильмы весьма актуальна. Фильма показывает неизбежность банкротства мелкобуржуазной идеологии: гибель мелкого хозяйчика, мелкого фермера, детерминирована законами капиталистического общества. Параллельно фильма показывает социалистическую реконструкцию советской деревни, перелезку мелко-собственнической крестьянской идеологии под влиянием колхозного движения и практики классовой борьбы.

На общем фоне кинопродукции 1931—32 гг. фильма выделяется своим художественным качеством, оригинальной режиссерской работой и своеобразным методом активного вмешательства авторов фильмы в ход действия. **Основной порок фильмы лежит в противоречии между сценарием и работой режиссера.**

Сценарий страдает суетным схематизмом и формализмом. Допущен ряд грубых политических ошибок в трактовке чешского фермерства. Взятые единой сплошной массой, единой социальной категорией, они противопоставлены **целиком** помещику, пану Прокешу. Классовое расслоение чешской деревни не показано. С другой стороны, все фермеры показаны мелкими кулачками, мелкими собственниками, поэтому их ожившая большевизация в финальных сценах, их крики «пригодится нам колхозный устав!» звучат несколько фальшиво, неубедительно, приспособленчески.

Сценарист механистически, формально показал нам два пути. В СССР все благополучно, там колхоз, там мелкому собственнику суждено перерождаться заново, а в Чехо-Словакии этому же собственнику грозит гибель. Эх, не уезжать бы тебе на СССР, Йозеф Покорный! Остался бы ты жив-здоров! **Сценарист не сумел показать те предпосылки для социальной революции, которые имеются и в чешском фермерском городке.**

Отсюда и неверное, фальшивое разрешение всего конфликта.

Покорный убивает общего врага пана Прокеша и сам гибнет как герой под пулями жандармов, на перекрестке двух дорог, символизирующих два социальных пути самого Йозефа.

Если мы дань простим авторам фильмы дешевую символику («две дороги — два пути»), то все же грубая политическая ошибка останется. **Анархический индивидуализм** Покорного не разоблачен, а **утвержден** авторами сценария. Выход дан не в социальной революции, а в террористическом, анархическом выступлении забесившегося, полуразвращенного капиталистом мелкого буржуя. И снова филистерско-мещански звучит трусливый призыв: «Эх, не уехать бы тебе Йозеф»... и т. д.

Все эти ошибки решительно **снижают идейно-политический уровень фильмы.**

Режиссерская работа значительно выше и интереснее сценария. Кроме того она по методу своему отлична от сценарной. Режиссеру тесно в пределах схемы, отведенной ему сценаристом. По мере возможности режиссер пытается насытить схему идеей, образом, преодолеть политически-фальшивое положение.

Первые три части, рисующие приход Покорного к красным, его встречу с партизанкой Дарьей, его первые побеждения в артели — режиссер сумел показать тщательно, художественно просто. Очень выразительно сделаны: колхозное собрание, разговор Покорного с кулаком, эпизод с пьяным объединением, во котором Покорный упивает в том, что его разыскивают на родине. Режиссер фиксирует внимание зрителя на радостных нотах в «бытие» Покорного-Бойцова (ухаживание, купание, сцена у колодца). Это окрашивает все пребывание Покорного в СССР в особенный колорит бодрости и жизнерадостности.

Далее схематизм сценария и загромождение действия стесняют режиссера. Так, например, находящие повторяются сцены в земельном банке (одинаковые по оформлению) и собрания фермеров на дому у Покорного. Несколько удачных, талантливо отделанных эпизодов (у патера на исповеди, продажа фермы с торгов) тонут в обильных сырых кусках, в которых режиссер обязан разрешить решение как таковое. Тут образ, идея отодвигаются на задний план, от этого острота ряда политических положений (особенно поведение фермеров) смазана, притушена.

Кадр из фильмы «Две дороги»

В актив фильмы следует отнести режиссерскую работу с актером. Свежо и положительно подан образ отдельных колхозников, особенно активистки артели, бывшей партизанки Дарьи и секретаря колхозной ячейки. В плане темного гротеска даны типы мещанфермеров (свальба). Иронически, разоблачающе показаны пан Прокеш, адвокат, хищный патер, хитрый и циничный директор земельного банка, глупая и тупая Берта Хорст, вышивающая ангелов на низадах, и ее соседка, повешавшаяся в момент продажи фермы.

Талантливый актер **Иван Чувелов** создал выразительный образ Йозефа Покорного.

Операторская работа очень тщательна, но несколько трафаретна по приемам.

В целом фильма, особенно ее кинооформление, несмотря на ряд значительных дефектов сценария — все же положительное явление.

В. РОССОЛОВСКАЯ

Редколлегия:
О. С. ЛИТОВСКИЙ (и. о. отв. редактора), Н. М. ЯКОВЛЕВ, А. Н. АФИНОГЕНОВ

Издатель: Журнально-газетное об'единение.

ПЕРЕВОЗКА И УПАКОВКА РОЯЛЕЙ и ПИАНИНО
Телефон Г-1-45-86.
„МОСПРОМТРАНС"
Дорогомиловский пер., № 1.

СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР „СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА" ВЫХОДИТ 27 марта

СТРАХОВОЕ ОБЩЕСТВО „НЬЮ-ЙОРК"

ПРИСТУПИЛО К РАСЧЕТАМ ПО ПОЛИСАМ СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН

ПО ЖЕЛАНИЮ ПОЛИСОДЕРЖАТЕЛЕЙ 75% СЛЕДУЕМОЙ ИМ СУММЫ БУДУТ ОПЛАЧЕНЫ ОРДЕРАМИ ТОРГСИНА. ПРИЕМ НОВЫХ ПОЛИСОВ ПРОИЗВОДИТСЯ ДО 1 АПРЕЛЯ 1932 г. В А/О КРЕДИТ-БЮРО (ПОМЕЩ. ГОСБАНКА — НЕГЛИННАЯ, 12, ПИСЬМЕННО — ГЛАВНЫЙ ПОЧТАМТ, ПОЧТОВЫЙ ЯЩИК № 663) КОНТОРАМИ, ОТДЕЛЕНИЯМИ И АГЕНТСТВАМИ ГОСБАНКА И СБЕРКАССАМИ ПО ВСЕМУ СССР.

УТЕРЯ ПОЛИСОДЕРЖАТЕЛЯМИ ПОЛИСОВ, ОСУДНЫХ СВИДЕТЕЛЬСТВ И КВИТАНЦИЙ НЕ ПРЕПЯТСТВУЕТ ПОЛУЧЕНИЮ ДЕНЕГ.

ПРОИЗВОДИТСЯ ТАКЖЕ ПРИЕМ ПОЛИСОВ СТРАХОВОГО ОБЩЕСТВА «ЭКВИТОБЛ», С КОТОРЫМ ПРОЦЕСС ЕЩЕ НЕ ЗАКОНЧЕН.

КРОМЕ ТОГО, А/О КРЕДИТ-БЮРО ВЕДЕТ НАСЛЕДСТВЕННЫЕ И ПРЕТЕНЗИОННЫЕ ДЕЛА СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН ВО ВСЕХ СТРАНАХ МИРА.

Мособлит 7490. Интернациональная (80) изд. «Мосполиграф», пр. им. Скворцова-Степанова, д. 4.