3-й ГОД ИЗДАНИЯ

№ 28 (166) 21 июня 32 г. ЦЕНА НОМЕРА 10 КОП.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Тверская, 51, (угол площ. Пушкина) Тел. 1-44-55 и 77-84

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА: на 1 год — 5 руб.; на 6 мес. — 3 руб.; на 3 мес. — 1 р. 50 к.

Подписка принимается только почтой не позже установленного ею срока

Газета издается Журнально-газетным об'единением

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

ВЫХОДИТ ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ ИНСТИТУТА ЛИИ КОМАКАДЕМИИ И ВСЕРОССКОМДРАМА

Годовщина исторической речи т. Сталина

ШЕСТЬ УСЛОВИЙ ПОБЕДЫ

23 июня — годовщина исторической речи т. Сталина, наметившей в шести условиях работы по-новому пути победы социалистического строительства.

Этот год прошел под знаком реализации шести исторических условий. Глубокое политическое значение работы по-новому диктует художественным организациям, художественной промышленности — всему фронту искусств необходимость проверить, насколько глубоко были усвоены и какое отражение нашли шесть условий т. Сталина в практике их работы.

Зрелищный участок фронта искусств насчитывает огромное количество работников, и вопросы подбора этих работников и организации их труда в значительной степени решают успехи театральных предприятий, концертных организаций и всей системы ГОМЭЦ. Что сделано в этой области? Насколько организованно и целесообразно происходит подбор и распределение артистических сил по Советскому союзу?

Отмечая некоторые сдвиги в сторону улучшения, мы не можем пройти мимо ряда существеннейших «неувязок», сохранившихся в этом деле. В то время как в Москве, Ленинграде и центральных городах имеется некоторый избыток артистических кадров, провинция настойчиво требует артистов, аккомпаниаторов, оркестрантов, художников. Планирующие организации недостаточно задумываются над изменением вместе с экономической и промышленной географией, географии художественной, зрелищной. Открывающиеся театры, цирки, парки культуры на новостройках и в провинции пред'являют колоссальный спрос на художественные кадры и наряду с подготовкой таковых через сеть специальных учебных заведений и выращиванием молодых работников искусств в системе самодеятельного движения нужно в первую очередь озаботиться о рациональном сгопрограммном использовании имеющихся художественных сил.

Не менее остро стоит вопрос о подготовке вспомогательных кадров для художественных предприятий. Специальная комиссия Сектора искусств Наркомпроса провела обследование ряда московских театров по вопросу о подготовке кадров. Комиссия пришла к выводам, что если недостаток художественных кадров становится все более ощутимым, то отсутствие технических сил становится просто угрожающим. Не хватает машинистов, механиков, гримеров, электротехников, осветителей, бутафоров и т. д. Все это уже давно вызвало необходимость создания специального театрального политехникума, так как такое положение, когда эти квалификации подготавливаются только в порядке ученичества на местах, конечно не может удовлетворить ни количественно, ни качественно все возрастающие потребности в кадрах, обслуживающих художественные предприятия. Выросшие требования зрителя, а в связи с этим усложнившаяся высокая техника оформления вызывают необходимость в подготовке квалифицированных мастеров этого дела, а не кустарей-ремесленников.

Успех подготовки, подбора и распределения художественных сил непосредственно упирается во второе условие в речи т. Сталина — ликвидацию мелкобуржуазной уравниловки, дифференциацию зарплаты в соответствии с квалификацией и художественными данными и заботливое отношение к материальным и культурным потребностям художественных кадров. В этом отношении мы имеем значительные достижения. Вот что говорит корреспонденция по вопросу о ликвидации уравниловки:

«Перестройка зарплаты по новому тарифу, утвержденному ЦК рабис, произведена по всем предприятиям теа-муз-сектора и сектора ГОМЭЦ.

По винопромышленности выделены ведущие профессии.

Во всех передовых театрах МОУТ до последнего времени наблюдалась большая текучесть рабочей силы. Это происходило из за недостаточно серьезного отношения к материальной обеспеченности работников и уравнения всех в оплате. Высший оклад не превышал 135 р. Сейчас применены новые тарифы, при которых высший оклад для художественно-творческих работников установлен 215 р. Такая дифференциация значительно улучшает дело».

Однако в большинстве система уравниловки еще не ликвидирована полностью. Так например:

«Руководству ГОМЭЦ установило всем администраторам оклад 400 рублей, совершенно не считаясь ни с квалификацией, ни с характером и масштабами предприятия. То же самое и среди оркестрантов. Первая скрипка—концертмейстер до последнего времени оплачивалась такой же ставкой — 150 рублей, как и остальные».

Можно было бы привести бесчисленное количество примеров, подтверждающих, что мелкобуржуазная уравниловка еще очень медленно уходит из художественных предприятий. Нужно немедленно реализовать систему новых тарифов и не формально, а тщательно разбираясь в каждом отдельном случае во всех условиях (квалификация, производительность, условия работы и масштабы предприятия), определяющих заработную плату.

Особо нужно поставить вопрос об обслуживании художественных кадров. Совершенно естественна боязнь артистических кадров переброски в провинцию, особенно таких, которым приходится часто переезжать (эстрадники, артисты цирка и др.). Жилищный кризис провинции, отсутствие помещения естественно вызывают колебания и стационарной работе. Организации ГОМЭЦ, культотделы профсоюзов, местные организации, заинтересованные в привлечении квалифицированных художественных кадров должны озаботиться строительством специальных общежитий, гостиниц, где приезжающие артисты могли бы в нормальных условиях готовиться к выступлениям.

На сегодня это положение вещей далеко не удовлетворительно. На улучшение бытовых условий работников ГОМЭЦ по контрольным цифрам на целый год отпущено 125.000 рублей. Это конечно очень не много. В Москве необходимо иметь не менее ста комнат, а есть их всего 60 и артисты ГОМЭЦ ютятся по 10 человек в комнате. В провинции дело обстоит еще хуже.

Вопросы правильной постановки хозрасчета в художественных предприятиях и ликвидация обезлички как творческой, так и организационной пользуются недостаточным вниманием еще со стороны руководителей этих предприятий. Особенно это сказывается в кинопромышленности. Творческая обезличка там выражена в том, что киносценарии, в процессе переработки фильм проходят такое количество инстанций, «выбарахтываются» столько сил со стороны консультантов, специалистов, представителей различных организаций, технических профессиональных и проч. и проч., что в конечном итоге ни автор, ни постановщик, ни дирекция не берут на себя ответственности за выпускаемую продукцию. Этот институт должен быть изменен в корне. Нужно свести до минимума бесконечную перестраховку творческих произведений, нужно дать возможность художнику с полной ответственностью заниматься творческой работой.

Хозяйственная обезличка на кинопредприятиях нашла свое выражение в громадных финансовых и материальных перерасходах при постановке фильм, при посылке экспедиций и в производственном процессе.

Конечно, нельзя строго ограничить художника точным метражом пленки, но наверно было бы, базируясь на этом, не учитывать своих потребностей, тем более, что при значительных перерасходах пленки и ориентировочных сумм это ложится бременем на промфинплан кинопредприятий, сокращая количество художественных единиц.

Имевшиеся случаи пересъемки целых кусков фильм из-за смены работников являются тоже совершенно не допустимыми.

Одним из важнейших вопросов в речи т. Сталина является воспитание кадров пролетарской интеллигенции и бережное отношение, умелое использование опыта и знаний старой интеллигенции, тех специалистов, кто за 15 лет советской власти показали себя активными участниками социалистической стройки.

Решение ЦК партии от 23 апреля лишний раз подтверждает глубокое политическое значение пятого условия речи т. Сталина. Небрежное отношение к специалистам, недоверие им, оглушительном, а не товарищеская критика их ошибок и по сегодняшний день имеет место в художественных предприятиях.

В московском радиоцентре недавно исключили из союза и сняли с работы пианистку т. Минееву за то, что она в частной беседе плохо отозвалась о творчестве композиторов из РАПМ. Президиум Облсткома признал постановление месткома Радиоцентра политически не верным и восстановил Минееву. Но пример этот является характерным выражением администрирования и бездушного политически вредного отношения к специалистам.

Мы имеем большие достижения в вопросе подготовки молодых кадров на фронте искусства. Выросшая сеть специальных учебных заведений по всем разделам искусств (в частности, по цирку и эстраде, чего нет нигде в мире) должна в ближайшие годы выпустить молодые кадры достаточно квалифицированных, чтобы суметь самостоятельно работать и в центре и в провинции, проявив достаточную политическую чуткость и в вопросе репертуара и в его интерпретации и высокое мастерство в технике театрального дела. Это же касается и других отраслей искусства—изо, музыки, кино.

Мы имеем явления, свидетельствующие о полноценности растущих кадров — молодые театры, музыкальные ансамбли и др. Достаточно назвать Театр-студию Симонова, за короткое время показавшую себя художественной организацией высокого мастерства, несмотря на сравнительную молодость коллектива или хотя бы выступления ленинградского хореографического техникума, чтобы стало ясным, какими колоссальными возможностями мы располагаем в области художественной смены. Примеры эти можно было бы умножить. Но этого недостаточно. Растущая сеть художественных предприятий диктует необходимость увеличения учебных заведений за счет количества и за счет просучной способности, не снижая конечно качества учебы и борьбы за мастерство.

Вопрос создания пролетарской интеллигенции целиком относится и к художественному фронту. Мы должны дать тысячи новых художников, артистов, музыкантов и других работников искусств, пополнив армию культурной революции бойцами, владеющими теорией Маркса—Ленина и высокой техникой своей специальности. Такова задача, поставленная перед нами.

Реализация шести условий т. Сталина в годовщину его речи мы выполним полностью. Мы должны в этом открыто признаться. Мы должны напрячь все силы, чтобы в ближайшее время полностью выполнить шесть исторических условий в пределах фронта искусства.

Редакция «Советского искусства» обязывает местный смотр художественных предприятий по вопросу о реализации шести условий. Пусть сводки выполнения шести условий станут сводками побед.

1. Организованно набирать рабочую силу в порядке договоров с колхозами, механизировать труд—такова задача.

2. Ликвидировать текучесть рабочей силы, уничтожить уравниловку, правильно организовать зарплату, улучшить бытовые условия рабочих—такова задача.

3. Ликвидировать обезличку, улучшить организацию труда, правильно расставить силы на предприятии—такова задача.

4. Добиться того, чтобы у рабочего класса СССР была своя собственная производственно-техническая интеллигенция—такова задача.

5. Изменить отношение к инженерно-техническим силам старой школы, проявить к ним побольше внимания и заботы, смелее привлекать их к работе—такова задача.

6. Внедрить и укрепить хозрасчет, поднять внутрипромышленное накопление—такова задача.

(Из речи тов. Сталина на совещании хозяйственников)

Секретариат ВЦСПС о смотре

Секретариат ВЦСПС заслушал сообщение оргкомитета о ходе подготовки к всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства. Установлено, что в ряде областей и районов смотр протекает недостаточно удовлетворительно. Некоторые профорганизации не смогли обеспечить во время смотра полной проверки состояния качества художественной самодеятельности, ограничиваясь зачастую бесплановым показом агитбригад и коллективов. Во время смотра не используются методы социалистического соревнования за повышение идейно-художественного качества художественной самодеятельности профсоюзов.

Секретарь ВЦСПС тов. Шверник указал на необходимость в связи с малым сроком, оставшимся до начала олимпиады, форсировать ход смотра-соревнования местных агитпробригад и коллективов.

Секретарь ВЦСПС тов. Вейнберг, ссылаясь на опыт ленинградских музыкальных олимпиад, отметил целесообразность проведения во время всесоюзной олимпиады массовых праздников с показом об'единенных хоров и оркестров профсоюзов, с организацией карнавальных шествий зрелищных коллективов. Тов. Вейнберг считает необходимым обеспечить участие в олимпиаде тех из самодеятельных коллективов, которые наиболее полно выявляют подлинные достижения в области художественно-творческого роста рабочих масс.

Зав. культсектором ВЦСПС тов. Черный сообщил, что пять лучших коллективов—участников олимпиады— будут премированы поездкой в Москву для участия в интернациональной рабочей театральной олимпиаде, которая состоится в Москве с 15 по 25 октября с/г.

В принятой резолюции секретариат ВЦСПС обращает внимание МОСПС и МГСПС на слабую подготовку к олимпиаде московских профорганизаций, выразившуюся в затяжке с началом областного и городского смотра художественной самодеятельности, в недостаточном застрании вопросов борьбы за качество художественной работы и т. д. Секретариат ВЦСПС указывает ЦК союзов общего машиностроения, железнодорожников и угольщиков, проводящих смотры-соревнования по союзной линии, на недостаточные темпы развертывания смотра.

ПРОГРАММА БОЛЬШИХ РАБОТ

ЗАКОНЧИЛАСЬ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПЯТИЛЕТКЕ ИСКУССТВ

Закончилась созванная Наркомпросом конференция по разработке пятилетки искусств 1933—37 гг.

В обсуждении доклада т. **Имаса** об основных установках этой пятилетки активное участие приняли делегаты с мест.

Указывая на отдельные ошибки в тезисах доклада т. Имаса, делегаты единогласно отмечали огромную работу, проделанную Сектором искусств Наркомпроса в подготовке пятилетнего плана и в разработке вопроса о планомерном развитии искусства.

Тов. **Чичерин** (Комакадемия) к положительным моментам работы Сектора искусств относит четкую постановку вопроса о государственном руководстве ростом профессионального и самодеятельного искусства — постановку, целиком вытекающую из резолюции XVII партийной конференции и из необходимости укрепления органов пролетарской диктатуры.

Правильно также делается упор на подготовку кадров. Верно также указание, что основной базой театральной пятилетки 1933—37 гг. должен быть стационарный театр, вокруг которого развертываются передвижные театры, опирающиеся на опыт стационара, на его силы и кадры.

Тов. Чичерину кажется только, что в «Материалах» к составлению пятилетки недостаточно подчеркнута необходимость борьбы за высокое качество продукции. В «Материалах» и докладе т. Имаса ни слова не сказано о трамах. Тов. Чичерин не хочет думать, что это сделано сознательно.

В вопросе о трамах тов. Чичерина поддерживают нижегородский делегат т. **Клягин** и т. **Денисова**. Последняя указывает также, что в «Материалах» Наркомпроса даются неверные сведения о росте трамвайного движения, — говорится о пяти тысячах участников трамвайного движения, тогда как сейчас их насчитывается уже 20.000.

Тов. **Кингин** рисует яркую картину положения в области искусства в Нижегородском крае. Органы народного образования до сегодняшнего дня не интересовались искусством. В Нижнем-Новгороде при полумиллионном населении всего один театр, который обслуживает также и новостройки—Автозавод, Сормово, Канавино и др. Во всем Нижегородском крае всего 4 стационарных драматических театра.

Тов. **Либерзон** (работница УЗП Нижегородского края) считает, что Наркомпрос со всей решительностью должен обеспечить партийное руководство низовыми секторами искусств.

Тов. Либерзон нападает, что краевые УЗП себя не оправдали, что их надо ликвидировать и вместо них создать театральные тресты как самостоятельные хозяйственные единицы.

Тов. **Белякова** (ЦРО) считает, что укрепление низовых секторов искусств должно сопровождаться точным определением круга их обязанностей, ибо, например, в ЦЧО сектора искусств занимаются музеями, заповедниками, зелеными насаждениями и т. д.

— У нас,—говорит т. Софронов (Ленинград),—существует еще весьма значительный частный сектор искусств (главным образом, в области эстрады).

В ноябре, когда в Ленинграде началась борьба с частной антрепризой, первые палаты на клубы обнаружили, в среднем, около 60 концертов в день, устраиваемых частными антрепризами (иногда они прикрывались вывеской государственных организаций или добровольных обществ).

Когда в результате полугодовой борьбы удалось добиться почти полной ликвидации частной антрепризы, обороты Ленинградского отделения ГОМЭЦ по организации концертов выросли на 70 проц.

Тов. **Левин** (Ленинград) указывает, что постановление ЦК партии о превращении Ленинграда в образцовый город требует ликвидации отставания роста театрально-зрелищной сети в Ленинграде от роста потребностей рабочего класса. Сейчас оперный театр в Ленинграде обслуживает потребности рабочих только на 22 проц. Вот почему в Ленинграде должен быть построен новый оперный театр.

Для приближения крупнейших театров к рабочим районам в Ленинграде проектируется организация филиалов этих театров в рабочих районах (два филиала Мариинского театра и др.).

Тов. Левин предлагает создать внутри СССР производство театральных под'емных сооружений, электрооборудования и т. д. Для этого внутри Наркомтяжпрома должен быть создан соответствующий трест.

Тов. **Копиловский** (Полутуземные Республики) говорит о нехватке достаточно подготовленных кадров для театров Красной армии. Чрезвычайно тяжело также положение с бутафорией, декоративными материалами, реквизитом и т. д.

Было бы неплохо, если бы Наркомпрос включил театры Красной армии (которые содержат ПУР и которые получают обычно дотацию от местных органов) в свой бюджет. Тов. Копиловский предлагает внести в документ специальный раздел о работе в Красной армии, включив туда вопрос об изо, кино, музыке, красноармейской песне и т. д.

Тов. **Алексеев** (ЦК рабис) находит, что в установках Наркомпроса недостаточно четко поставлен вопрос о стационировании театральных предприятий. Нельзя говорить о театрально-зрелищных стационарах там, где нет для этого достаточных предпосылок. Вряд ли можно создавать такие стационары в Великих Луках или в Борисоглебске, где театры должны давать в год не менее 25 постановок. Говорить об организации стационаров в таких небольших городах — значит создавать предпосылки для низкого качества продукции. Вместо этого надо организовывать такие театры, которые обслуживали бы сразу четыре-пять районов и являлись бы предприятиями долустационарного типа.

ЦК рабис считает также, что театральные предприятия не должны иметь полуторамесячного перерыва для летних отпусков и что отпуска должны выдаваться в течение всего года. Театры должны работать все 12 месяцев в году.

Представитель Госплана РСФСР т. **Богуславский** внесенную поправку в производственной стороне дела.

Госплан считает необходимым, чтобы в течение месяцев, оставшихся до начала второй пятилетки, было сделано все для создания такого аппарата, который мог бы взять на себя осуществление пятилетнего плана искусств. Организация на местах секторов искусств явится необходимой предпосылкой для выполнения плановых заданий.

Тов. Богуславский заявляет, что было бы чрезвычайно своевременным поставить вопрос о передаче органам Наркомпроса управления киносетью, которая ныне не укладывается в систему Наркомата легкой промышленности.

Тов. **Веллер** (ГОМЭЦ) отмечает полное отсутствие статистических данных об эстрадных предприятиях. Это заставляет сомневаться, насколько реален и конкретен будет пятилетний план по планированию эстрады, музыки и цирка,—тем более, что Наркомпрос до сих пор очень мало сделал для упорядочения этого участка искусства. Большое количество организаций, работающих в области малых форм, до сих пор еще находится вне поля зрения органов Наркомпроса.

Тов. **Лесман** (ГОМЭЦ) считает ненормальным об'единение в одной организации эстрадных и цирковых предприятий. Сейчас 80 проц. эстрадных ансамблей не имеют цирковых номеров (их типичные номера — художественное чтение, скетчи, музыка и т. д.).

В заключительном слове тов. **Имас** признал правильность указаний т. Чичерина и др. о недостаточном внимании в «Материалах» к трамвайному движению, — он это об'ясняет исключительно тем, что представители ЦС ТРАМ, входящие в центральную бригаду по разработке пятилетки, не дали конкретных материалов.

Тов. Имас согласен с тем, что 4—5 месяцев, оставшихся до утверждения пятилетнего плана искусств, надо использовать для создания организаций, которые обеспечили бы проведение пятилетки (в этом Наркомпрос рассчитывает на помощь ЦК рабис).

А. КУТ

Москва показывает пример

Выпущена специальная фильма

ВО ВСЕХ ТЕАТРАХ ИДУТ ИНТЕРМЕДИИ

Все театры УЗИЗ перед началом спектаклей показывают специальную интермедию Германа — «День зарплаты».

**

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АГИТБРИГАДА ЛЕСДРЕВРАБОЧИХ Москвы активно участвует в кампании по реализации займа. Все члены агитбригады подписались на новый заем на месячный заработок.

В первые дни опубликования декрета о займе бригада выехала на Кунцевскую мануфактуру, где дала специальную программу по займу. Выступления транслировались по радио, во всем бараках поселка и заводе. Бригада обслужила на агитавтомобиле шесть фабрик и заводов.

**

МОСГОРКИНО организовало штаб по реализации займа «4-го, завершающего года пятилетки».

На площадях, бульварах и скверах ежедневно работает 30 киноустановок с фильмами, посвященными выполнению пятилетки в четыре года, и кинолозунгами о займе.

В 20 кинотеатрах демонстрируется специально выпущенная фильма о займе — «Кинохолидей».

**

120 работников 1 РАБОЧЕГО ТЕАТРА ПРОЛЕТКУЛЬТА подписались на новый заем на 18.190 рублей при месячном фонде зарплаты 17.822 руб.

118 сотрудников ПРОЛЕТКУЛЬТА подписались на 24.300 руб., при месячном фонде в 23.822 р.

В ТЕАТРЕ им. МОСПС подписка на новый заем была закончена в 4 дня. Было охвачено все 100 проц. работников театра. Общая сумма подписки составила 102 проц. к месячному фонду зарплаты.

480 сотрудников ИЗОГИЗА подписались на новый заем на 136.000 рублей при месячном фонде зарплаты — 128.478 рублей.

184 работника ФАБРИКИ ДИАПОЗИТИВОВ подписались на 32.250 руб. при месячном фонде зарплаты 30.000 р.

95 работников ЦЕНТРАЛЬНОГО ДОМА ИСКУССТВ подписались на 28.455 рублей при месячном фонде зарплаты 22.870 р.

61 сотрудник КИНОТЕАТРА МАЛАЯ ДМИТРОВКА подписались на 14.344 рублей при месячном фонде зарплаты 8.847 рублей.

140 работников ТЕАТРА им. МЕЙЕРХОЛЬДА подписались на 25.275 руб. при месячном фонде зарплаты 21.465 р.

200 работников КАМЕРНОГО ТЕАТРА подписались на 47.760 рублей при месячном фонде в 37.901 р.

95 сотрудников ПЕРВОГО РАБОЧЕГО ТЕАТРА УМЗП подписались на 8.550 руб. при месячном фонде в 11.324 руб.

213 работников ТЕАТРА им. ВАХТАНГОВА подписались на 44.670 рублей при месячном фонде 44.856 рублей.

Все сведения даны нами по 15 июня.

**

Среди московских рабочих на 15 июня подписей на новый заем охвачено 98.811 чел. Общая сумма подписок — 2.161.840 руб.

ПЕРЕД ВСЕСОЮЗНОЙ ОЛИМПИАДОЙ

ПЕРВОЕ ЗАСЕДАНИЕ ОРГКОМИТЕТА

Состоялось первое заседание организационного комитета всесоюзной олимпиады самодеятельного искусства в том расширенном составе, который намечен постановлением секретариата ВЦСПС.

На заседании обсуждались практические мероприятия, вытекающие из этого постановления, которое явилось первым постановлением секретариата ВЦСПС о самодеятельном искусстве после смены старого оппортунистического руководства профсоюзами.

Заслуженный художник т. Штернберг поднял вопрос об участии в Олимпиаде также и профессиональных. После обмена мнениями собрание согласилось, что срок, оставшийся до 1—10 августа, является недостаточным для такой сложной работы, как хорошая подготовка всесоюзной олимпиады showкружков. Поэтому всесоюзную выставку изосамодеятельности решено приурочить к XV годовщине Октябрьской революции. На местах же соревнования showкружков должны проходить одновременно с общими смотрами самодеятельного искусства.

Тов. Фатьянич (ЦС Трам) на основании полученных сообщений указывает, что местные профсоюзные организации изолируют трамвайное движение от общего смотра самодеятельного искусства и не включают трамвайных представителей в комитеты по организации смотра.

Зам. председателя организационного комитета т. **Филиппов** признает такое поведение местных профорганизаций ошибочным и сообщает, что на места уже посланы специальные разъяснения, которые должны ликвидировать эти ошибки.

Зав. группой искусств Культотдела ВЦСПС тов. **Розенштейн** констатирует, что за последние дни в Москве отметен перелом в деле проведения смотра самодеятельного искусства. Это дает уверенность, что не большие возможности, какими располагает Москва и область самодеятельности, будут использованы полностью в деле подготовки олимпиады.

Заслуженный арт. т. **Любимов-Ланской** считает, что олимпиада должна явиться переломом в смысле установления постоянной и органической связи самодеятельного искусства с профессиональным.

Для того чтобы положить начало постоянной связи работников самодеятельного искусства с работниками профессионального искусства, организационный комитет решил провести 30 июня в Доме союзов общемосковский слет работников профессионального и самодеятельного искусств—с речами тт. Ф. Кон и Н. Бонецкого и с показом образцов мастерства профессиональных театров (Мейерхольда, б. Александринского, им. Немировича-Данченко, Госцирка и др.).

Решено также устроить в промежутках 1—10 июля всесоюзную радиоперекличку городов по вопросам подготовки олимпиады.

В состав организационного комитета включены: председатель Всесоюзного комитета по радиовещанию т. Ф. Кон, а также тт. **Фатьянич** (ЦС Трам), **Строев** (ЦК ВЛКСМ), **Гакрова** (отдел пионерработы ЦИК) и др. Решено также пополнить комитет лучшими ударниками-пружковиками.

НЕОБ·ЯВЛЕННЫЙ КОНКУРС ГОСЦИРКА

Художественно-политический совет Первого госцирка в одном из своих заседаний, после которого прошло уже достаточно времени, принял **постановление о необходимости об'явить конкурс на цирковую пантомиму к пятнадцатой годовщине Октября.** Вышеуказанное постановление и успокоилось. Еще спокойнее отнеслась к нему дирекция Первого госцирка: «Мало ли чего ни постановляет худполитсовет!»...

Никакого конкурса на пантомиму дирекция не об'явила. О чем самому худполитсовету стало известно только после расширенного заседания президиума худполитсоветов ГОМЭЦ, состоявшегося 14 июня.

В этом же заседании выяснилось и другое обстоятельство: директор цирка т. **Хейфиц** представила на обсуждение свою собственную тему пантомимы под названием «Нет таких крепостей»... К разработке этой темы привлечен т. **Гальперин.** При «обсуждении» пантомимы стало ясным, что она коренным образом должна быть пересмотрена, переделана. Отрывочные варианты, которые остались т. Гальперин, в значительной степени не удовлетворили собрание.

Нужно думать таким образом, что Первый госцирк, произнесший начало не оправдывающее, чрезвычайно небрежное отношение к постановлению худполитсовета о конкурсе, останется к годовщине без материала, если не будут приняты теперь же строгие и решительные меры.

Член ХПС от МГСПС В. АНДРЕЕВ

ИТОГ ЧЕТЫРЕХДНЕВНОЙ ДИСКУССИИ

Произвести коренную реорганизацию АРРК

17 июня закончились заседания Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК), посвященные обсуждению постановления ЦК партии о перестройке литературно-художественных организаций. Срок этого заключительного заседания несколько раз откладывался и это сказалось на том, что обсуждение закончилось при значительно меньшем участии творческих работников кино, чем их было в предыдущие три раза: в момент голосования резолюции в зале находилось всего 150 человек.

Тов. **Болтянский** возражает против предложения сменить все арровское руководство целиком. Он считает это неправильным. Нужно каждого оценивать по личным заслугам.

Режиссер **Роом** признает, что выступления арровцев по вопросу о постановлении ЦК оказались — за небольшим исключением—не на высоте этого постановления. Критика АРРК была злой, хотя отдельные товарищи и дошли в этой критике до крайности. Главная ошибка АРРК заключается в большом количестве резолюций, в огромном потоке словесности, в отсутствии конкретности.

Для ликвидации отрыва арровской общественности от кинофабрик т. Роом предлагает все споры и дискуссии перебросить на производство. Перенесение всей арровской работы на предприятия освободило бы кинофабрики и сняло бы с них ненужную ведущую роль.

Значительную часть своей речи т. Шпаковский посвящает анализу собственных ошибок.

Тов. **Ерофеев** подчеркивает недопустимость того приема, к которому прибег т. Киршон, защищая необходимость сохранения АРРК. Тов. Киршон хочет сохранить руководство АРРК в руках старого кружка лиц и продолжать тот же зажим, который был до сих пор. Тов. Ерофеев признает диаметрально старую арровскую группировщину и кружковщину.

Свое заключительное слово т. **Юков** начинает с указания, что за время обсуждения постановления ЦК партии арровская организация добилась подлинного размаха самокритики. Одно это пробуждение самокритики должно явиться лучшим ответом на постановление ЦК о перестройке литературно-художественных организаций.

Тов. Юков считает неудовлетворительным выступление другого представителя арровского руководства—т. **Сутырина**. «Острое» заявление т. Сутырина, что он-де признает все свои ошибки, без указания, откуда они идут, какие причины их породили и т. д., фактически расписывало смазыванию этих ошибок.

Остальную часть своей речи т. Юков посвящает доказательству того, что у АРРК имелись и положительная работа (борьба с формализмом, упрощенчеством, даже с администрированием по адресу т. Кулешова и т. д.).

Тов. Юков считает, что нужна коренная перестройка АРРК. Организация должна об'единять только творческих работников кино. Арровские бюро должны быть только на фабриках. Общее же руководство московскими бюро должно быть сосредоточено во Всероссийской АРРК.

Соблюдая арровскую «традицию», т. Юков заканчивает свою речь **немотивированными выпадами** по адресу тех органов печати, которые за последний месяц освещали дискуссию, развернувшуюся в АРРК («Советское искусство», «Вечерняя Москва» и т. д.).

На голосование ставится предложение о коренной реорганизации АРРК.

Режиссер **Турин** заявляет, что когда он и другие товарищи защищали предложения о ликвидации АРРК, они вкладывали в этот термин то же содержание, какое вкладывается сейчас в понятие «коренной реорганизации» (состав организации только из творческих работников кино, обрезывание руководства за творческих работников и др.).

Предложение о коренной реорганизации АРРК собранием принимается.

Для проработки вопроса о реорганизации АРРК с учетом всех предложений, высказанных во время четырехдневной дискуссии (создание Союза советских кинематографистов и т. д.), создана комиссия из 20 человек в составе тт. **Пудовкина, Роома, Райзмана, Юкова, Эйзенштейна, Александрова, Разумного, Леонидова, Шутко, Гиндина, Ерофеева, Херсонского, Турина, Сутырина и др.**

Решение этой комиссии будет вынесено на утверждение общемосковского собрания АРРК.

Л.

ПРОТИВ УПРОЩЕНСТВА И СХЕМАТИЗМА

ЗА БОЛЬШОЕ МАСТЕРСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОИ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1 АВГУСТА—ВСЕСОЮЗНЫЙ СМОТР САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

РЕИД ИНСПЕКТОРОВ ЦДИСК ПО СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ

ДИРЕКТИВА ПАРТИИ—КРАЮ

Секретариат Крайкома ВКП(б) Нижегородского края вынес специальное решение, в котором дал исчерпывающие директивы по укреплению и развертыванию художественной работы в Нижкрае.

Однако ни Крайсовпроф, ни Крайсоюз, ни комсомол, ни творческие организации не смогли реализовать постановление секретариата.

КрайДИСК, оставаясь долгое время без внимания и руководства Крайкома, влачил жалкое существование. Вся его работа заключалась в посылке исполнительских бригад для художественного обслуживания хозяйственно-политических кампаний и организации тех немногих инструктивных передвижных групп.

Планирование, организация органов руководства на местах, подготовка кадров, помощь самодеятельности—все это не нашло своего отражения в практике КрайДИСК.

Культсовпрофу, Крайсоюзпрофу, волчески игнорируя ДИСК, сам не обеспечил должного руководства и помощи художественной самодеятельности.

Выделенный крайкомом ВКП(б) партийный комиссии для проверки выполнения нижпего решения наметил целый ряд конкретных мероприятий. В результате КрайДИСК из полутворческой, полуобщественной, полугосударственной организации превращен в государственный орган, ведущий художественную самодеятельность и являющийся органической частью сектора искусств Крайоно.

Для художественной самодеятельности Нижегородского края характерно наличие большой активности, желания участвовать в кружках, агитпробригадах не только молодежи, но и взрослых рабочих и колхозных масс. Однако этому противостоит недооценка художественной самодеятельности рядом организаций.

Сормовский промышленный комбинат имеет прекрасный дворец культуры. Этот дворец совершенно не используется для развития художественной самодеятельности. Нет квалифицированных руководителей. Внешняя деревня дворца использовала драматический кружок в коммерческих целях. Готовились такие пьесы, как «Таинственные письма», «Их четверо». Хороший состоит в большинстве из бывших пионерских звеньев, рабочих там единицы. Художественная работа в цехах не производилась.

В клубе телефонного завода (Мыза) драматический кружок показывает вредные пьесы, вроде «Чубаровщина».

В Канавино агитпробригада клуба рабочих Стальмоста иногда устраивает гастроли в соседние клубы, чтобы «подработать».

Некоторые самодеятельные недавно только оформленные коллективы, не будучи окружены вниманием, из-за плохого желание перейти на работу в ГОМЭЦ. Так случилось с коллективом нижегородского клуба работников госторговли и кооперации. Болезни ранней профессионализации существуют у многих самодеятельных кружков.

В Нижегородском крае нет ни одного учебного заведения, готовящего специалистов художественной самодеятельности. Техникумы и школы профискусств влачат жалкое существование. Техникумы готовят работников только музыкальной специальности и то в очень ограниченном количестве. Качество подготовки чрезвычайно низкое; некоторые товарищи, проучившись три года, переходят на работу в контору.

Наряду с отрицательными явлениями растущая художественная самодеятельность имеет и большие достижения.

Так агитпробригада Автозавода после постановления ЦК ВКП(б) об Автозаводе ударными темпами подготовила удачную инсценировку, с которой успешно выступала в цехах.

Крепко окозненный духовой оркестр металлургического завода «Красная Этна» осваивает лучшие классические произведения. О тракторостроении в крае постановление крайкома комсомола говорит так: «Не имея крепкого организационного художественного руководства, материальной базы, трамы не могут развернуть творческой работы, ограничиваются в любительщину, дают низкого качества продукцию».

Сормовский трам, созданный три года назад, вследствие отсутствия художественного руководства и последнее время почти прекратил творческую работу.

Сормовский трам пригоден для работы режиссера, укреплено организационное руководство. Трам Автозавода получил от завкома 50.000 рублей до конца этого года и обеспечен художественным руководством.

Особенно плохо обстоит дело с репертуаром. Местные писательские организации почти ничего не делали для создания клубного репертуара.

На очереди — организация краевого техникума художественной самодеятельности, организация системы прокатного государственного руководства в районах и национальных областях.

В. БЕЛЯКОВ

КУРС НА БОЛЬШУЮ ФОРМУ

Трехпрудная трам в очередной постановке «Сестер Гериль» тема которой—классовая борьба в Чеченской национальной области, пытается показать передовую сознания и культурный под'ем отсталых национальностей. Пьеса написана литературным языком трехпрудного трама.

Наряду с попыткой создать большую художественную постановку, трам взял правильную линию на создание и показ небольших инсценировок, отображающих строительство и борьбу в чеченской национальной области. В критике творчества трама деятельное участие принимают актив художественной самодеятельности.

Трам, расширяя необходимую массовую работу, отдал все силы и внимание так называемой «внесценной работе». Этот крен должен быть выправлен в ближайшее время.

Серьезнейшим недостатком в работе трама является система учебы. Так, например, диалектический материализм в траме изучается схоластично, в отрыве от практики. В учебных программах отсутствуют предметы, способствующие росту мастерства трамовцев. Руководство трама, занятое административными и организационными вопросами, не уделяет внимания художественно-идеологическому состоянию драмкадр. Это порождает аполитичность в творчестве трама. Необеспеченность и ненужность целого ряда кружков, практикуемых режиссурой в порядке отдельной работы с коллективом (вызывание приблизительных чувств, необоснованные рефлексология), является серьезным препятствием в борьбе трама за овладение пролетарским методом творчества.

Чрезвычайно ценным в практике трама является опыт взаимодействия в работе между трехпрудным трамом и трехпрудскими профорганизациями. Этот опыт требует тщательного изучения, особенно в связи с ростом отраслевых производственных трамвайер.

Коллектив трехпрудного трама сумел своей плодотворной и интересной работой приобрести заслуженный авторитет. Трам должен создать условия, обеспечивающие индивидуальное творческое развитие каждого трамовца, помогающие овладению сценическим мастерством.

Трам должен создать учебную сеть подготовки кадров.

Экскурсионная поездка трама для ознакомления с творчеством ведущих столичных театров восполнит существующий пробел в учебной работе.

НА НОВЫЙ ЭТАП

1 августа по постановлению секретариата ВЦСПС открывается всесоюзный смотр самодеятельного искусства. Крупнейшее политическое значение этого мероприятия очевидно. Всесоюзная самодеятельная олимпиада должна явиться смотром огромных успехов, достигнутых рабочим классом под руководством партии даже в такой «тонкой» и сложной обстановке, каким является искусство. Самый факт охвата самодеятельным искусством миллионов рабочих, колхозников достаточно прок и показателен. И это отнюдь не старая любительщина, а подлинное массовое движение, теснейшим образом связанное со всеми сторонами социалистического строительства. Самодеятельное искусство наиболее органическим образом входит в быт трудящихся масс. Фронт самодеятельного искусства за прошедшие годы дал целый ряд высококачественных в смысле овладения мастерством коллективов, своеобразных и оригинальных театров и отдельных творцов (ТРАМ, Стройка и т. д.).

Самодеятельное искусство явилось, наконец, родоначальником массовых зрелищ и действий, приуроченных к тем или иным революционным датам, массовок, имеющих крупнейшее художественное и политическое значение. Пионером в этой области выступил Ленинград, который дал чрезвычайно интересные образцы массовых зрелищ с использованием всех видов пролетарской художественной самодеятельности.

Все эти достижения с особой настойчивостью ставят перед нами вопрос о ликвидации крупнейших недостатков и провалов, имеющихся еще на фронте художественной самодеятельности. Новое руководство профсоюзов в отличие от старого культуртрегерского и оппортунистического наполняло художественную самодеятельность базовым политическим содержанием и поставило ее на службу социалистическому строительству.

Однако до сих пор перед всей армией самодеятельного искусства не поставлен со всей остротой и решительностью вопрос о качестве работы и еще много существует нечистот в смысле не форм. Сведения, получающиеся со всех концов Союза, говорят о том, что халтура, штамп, схема, идеологически и художественно неприемлемый репертуар до сих пор являются «частыми» гостями самодеятельных подмостков. Местные организации относятся пока в высокой степени равнодушно к качеству материала, очень часто не контролируя его.

Еще сложнее обстоит дело с вопросами форм художественной самодеятельности. Если года два назад преобладающей и почти единственной формой художественно-зрелищной самодеятельности был драмкружок, то теперь канонизирована агитбригада, канонизирована настолько, что даже такая крупная и передовая профорганизация, как ленинградская в лице ее художественного руководства в своих контрольных цифрах намечает линию на включение уменьшение драмкружков. Иные теоретики, до самозабвения увлекшись «гибкими» и «актуальными» агитбригадами, не могут без сердечного ужаса вспоминать о том, что некоторые драмкружки ставят «Гибель Надежды» или «Без вины виноватые».

Конечно, ранняя и некритическая профессионализация может принести только вред. Но еще больший вред принесет ориентация зрелищной самодеятельности главным образом и преимущественно на агитбригаду. Роль и значение агитбригад, без сомнения, велики в ряде случаев, особенно, когда требуется «скорая помощь» в художественном обслуживании, при условии, конечно, доброкачественного материала. Но они ни в каком случае не могут заменить драмкружков, драмколлективов, больших форм зрелищной самодеятельности. Если мы всерьез говорим о создании пролетарских театральных кадров, об учебе, об овладении мастерством, то этого нельзя добиться без больших форм, без пьес, поднесенных в художественном и идеологическом отношении, без привлечения крупнейших мастеров театра, без привлечения профессионалов. Не следует также забывать и того, что увлечение агитбригадами во многих случаях приводит к тому, что взрослый рабочий перестает интересоваться самодеятельным зрелищем по причине его «легкости» и примитивной агитационности.

Чрезвычайно слабо обстоит дело на участках изо и литературной самодеятельности. Во многих местах эта самодеятельность вовсе отсутствует (даже в Москве изосамодеятельность ограничивается десятком таких кружков, не более). До сих пор литературные и драматургические творческие организации, несмотря на неоднократные декларации, не повернулись лицом к самодеятельности. Чрезвычайно остро обстоит вопрос с руководящими кадрами самодеятельного искусства и с теорией. Не подлежит сомнению, что театроведческие теории Гвоздева, Пиотровского оказали сильнейшее влияние на весь фронт художественной самодеятельности и отразились и на увлечении агитбригадами.

Целый ряд фактов последнего времени, как-то: постановление секретариата ВЦСПС, постановление коллегии НК РКИ, прием у тов. Бубнова и т. д. свидетельствует о серьезнейшем внимании, которое уделяют самодеятельному искусству наши профессиональные и государственные организации. Олимпиада самодеятельного искусства должна явиться на фронте художественной самодеятельности этапом в борьбе за высокое качество продукции, за укрепление всей сети массовой самодеятельности и ее руководящих кадров.

Постановление ЦК от 23 апреля в равной мере относится и к художественной самодеятельности. Это постановление требует высокого художественного и идеологического мастерства искусства, дальнейшего приближения искусства к задачам социалистического строительства. Под знаком этого решения, под лозунгом борьбы за художественное и идейное качество должна пройти вся олимпиада.

Смотр создает перелом

Автор должен помочь театральной самодеятельности

Художественная самодеятельность Татарии растет с каждым годом, создавая внушительную по своей численности кратно самодеятельных коллективов всех видов искусства.

В Татарии насчитывается до 3.500 коллективов всех видов художественной самодеятельности с 25.000 участников, из которых 50 проц. театр. Создание Национальной государственный трам (татарский и русский сектора), одно трамдепо при заводе № 40, 7 профессионализированных отраслевых агитбригад и большинство своим выросли из местных самодеятельных коллективов.

Организационное и методическое руководство со стороны отделов народного образования, партийных, профсоюзных и комсомольских организаций почти совершенно отсутствует.

При Татпартколпросе до сих пор нет крепкого центра. Организованный при ТНКП в начале 1932 г. сектор науки и искусства ни в коей мере не обеспечивает необходимым руководством художественную работу Татарии. Самый крепкий коллектив г. Казани, имеющий русскую и татарскую бригаду «малых форм», дает по 2—3, а иногда и по 4 выступления в день и не имеет ни одного часа на теоретическую учебу. Такое же положение и в остальных более слабых бригадах (водников, железнодорожников, строителей). Профорганизации проявляют минимально к вопросам учебы в самодеятельных коллективах. Работники этих коллективов постепенно превращаются в профессионалов.

О массовой художественной самодеятельности на предприятиях (клуб им. Вахитова, клуб меховщиков, «Спартак» и др.) местные организации вспоминают только накануне какой-нибудь кампании.

Один из колхозных драмкружков Арского района ставит «Коварство и любовь» Шиллера, драмкружок завода им. Вахитова готовит пьесу «Сильнее любви».

Очень распространенной формой агитбригадных выступлений в Татарии является так называемая карнавальная форма, позволяющая механически включать любое содержание и тем самым приучающая кружковца рассматривать содержание совершенно независимым от формы. Для оживления текста художественные руководители этих бригад прибегают к разным физкультурным движениям, ничего общего с текстом не имеющим и сопровождающим почти каждую фразу коллективного чтения.

Режиссерами руководит субъективное желание показать любопытные «фокусней».

Преобладающим видом самодеятельности является эрелищная самодеятельность. Изокружки почти отсутствуют. Литературных кружков совсем мало. В музыкальных кружках поют «Внимайте марш», «Вадох сердца», и т. д.

Единственным источником подготовки кадров для художественной самодеятельности Татарии является татарский техникум искусств. Существующие при театрах театрально-производственные мастерские готовят исключительно исполнителей для пополнения состава театров. Теоретическая учеба поставлена из рук вон плохо. Самодеятельный репертуар на татарском языке почти отсутствует.

Местные литературные организации не помогают театрально-зрелищной художественной самодеятельности.

В связи с организацией общетатарского смотра самодеятельного искусства, в связи с обследованием ЦДИСК и бригадой ОК ВКП(б) ТР уже намечается значительный перелом.

Этот перелом должен быть закреплен организацией системы руководства и перестройкой всей работы художественной самодеятельности.

Д. ДАВИДОВИЧ

ЗА ЕДИНОЕ РУКОВОДСТВО

Передовые художественные самодеятельные кружки Средней Волги принимают самое активное участие в обслуживании рабочих лесосплава. Свыше 20 агитбригад выехало на весенний сев. Десять самарских художественных кружков активно боролись за выполнение финплана.

Однако в большинстве своем художественная самодеятельность Волги не повернулась еще лицом к производству. В крупных клубах Самары процветает цыганщина. Агитбригада райкомода, спала злободневный репертуар, бьющий по ушам, лозунгам и воскликающий героев, строит музыкальное оформление на пошлых романсах и фокстротах.

В Средней Волге восемь национальностей. В центре Мордовии — г. Саранске и в его районах национальные художественные кружки играют лишь на русском языке. Трудно положение с кадрами руководителей художественных кружков — на 700 совхозов и 160 МТС всего 20 освобожденных художественных руководителей. Не лучше и на новостройках.

Существующий уже год КрайДИСК с поставленными перед ним задачами не справился. ДИСК плохо связан с клубами, не воспитывает кадры руководителей.

Отдел художественной самодеятельности при секторе искусств Крайоно должен осуществить единое методическое руководство, собрать передовые силы самодеятельности, усилить живую связь с местами, организовать обмен опытом между самодеятельными кружками.

А. СЛАВНЫЙ

ОШИБКИ ИВАНОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА

Областное ивановское организации, руководящие вопросами искусства, питал большое доверие к Пролеткульту, не изучали работы его клубно-художественного кабинета. А этот кабинет допускал серьезные ошибки.

В одном из инструктивно-методических писем об агитбригадном движении т. Пашков (руководитель клубно-художественным кабинетом) пишет:

«Центр тяжести работы бригады должен не в том, чтобы исполнять ее в театральных формах. Она только одна из разновидностей, а иногда только предлог для постановки вопроса».

Дальше тов. Пашков рекомендует:

«Скажем, бригада приняла для выступления на тему: «Борьба с пьянством на производстве». Бригадир говорит о программе. Его слова прерывают возгласы обеспокоенного рабочего, сообщающего, что в таком-то цехе попал в мышцу такой-то. Выступление прерывается, бригадир и члены бригады расспрашивают его о случившемся. Выясняется, что потерпевший был пьян, что хорошо на полчаса остановился, что арестован зав. охраной безопасности и т. д. Зрители, заинтересованные событиями, втягиваются в обсуждение происшедшего. Бригадир делает вывод после того, как установили, почему это произошло и каковы результаты, а потом об'являет, что это был только спектакль, в котором принимали участие и сами зрители.

Что тут было — пьеса? Нет — была импровизация на тему, заранее проработанную, но здесь были необходимые элементы актерской выразительности, со стороны бригадников были игра и, пожалуй, более ответственная, чем игра в пьесе драмкружка». Можно ли отрицать пользу таких форм работы? Нет, разумеется. Но такая постановка вопроса, эта форма театральной работы только «разновидность» бригадной работы, глубоко неправильна.

Пашков, по сути дела, отрицает необходимость работы над постановкой пьес. Он предлагает заниматься лишь декламацией и значительной степени безобидная». Вот уже поистине неразумительно! А «поправка» хуже.

У Либединского все очень просто: символисты, декаденты—реакционеры, (мистики заключают «блок» с царизмом); реалисты, натуралисты—революционеры. Но как же случилось, что в октябре 1917 г. символисты—Блок, Брюсов, Белый — оказались по эту сторону баррикад, с нами, а реалисты—Бунин, Куприн, Зайцев и многие другие—оказались заклятыми врагами советской власти? Все это гораздо сложнее, чем получается у Либединского.

Но вернемся от этих комментариев к самому тезисному. Итак, разработка проблемы профтеатра с двух крайних флангов (МХТ и Мейерхольд) не может быть названа хоть сколько-нибудь удовлетворительной. Разве вообще можно так изображать наш тезфронт СССР, что он спокойно укладывается между «механистом-идеалистом Мейерхольдом» и между «эклектиком Станиславским». Это все также примитивно теоретично и проистекает от плохого знания нашей конкретной, классовой театральной практики. Поэтому документ не дает нам методологического ключа в подходе к таким, например, интересным явлениям нашего театрфронта, как: театр Вахтангова, Камерный театр, Пересвет (Харьков), театр им. Руставели, театр Большой драматический (Ленинград) и т. д.

Документ вообще обходит полным молчанием проблему синтетического театра и синтетического спектакля, в то время как для практиков театра этот вопрос является насущнейшим и на его разрешении в значительной степени основывается вся творческая работа. Молчание документа по этому вопросу является грубейшей ошибкой.

ПОД УГРОЗОЙ СРЫВА

В Казани смотр самодеятельных кружков начался с большим запозданием—лишь в первых числах июня.

Первые данные смотра говорят о совершенно безучастном отношении профсоюзов к этому делу.

Союз медсантруд, получив от областного штаба план смотра, дальше своей канцелярии его не продвинул. Кружки к смотру не готовятся.

Союз рабочих МТС не знает вообще, есть ли у них самодеятельные кружки.

Союз лесоприборщиков располагает большим количеством кружков, но не ведет никакой подготовительной работы.

Не лучше обстоит дело у текстилей, химиков, транспортников, железнодорожников.

Единственным исключением является клуб союза госторговли и кооперации: он проводит собрания кружковцев, собирает отзывы зрителей и слушателей, готовит выставку.

К годовщине Татарской ССР (28 июня), по плану областного штаба, приурочен показ десяти лучших самодеятельных коллективов, часть из которых будет выделена на всесоюзную олимпиаду самодеятельного искусства. Но если смотр будет проходить так же вяло, как сейчас, сделать это не удастся и самодеятельное национальное искусство Татарской ССР на олимпиаде представлено не будет.

ЗА КРИТИКУ ДОКУМЕНТА „О ЗАДАЧАХ РАПП НА ТЕАФРОНТЕ“

Рапповский документ о задачах на театфронте до сих пор в нашей печати не подвергался критике.

Означает ли это, что документ настолько хорош, что его обсуждать и критиковать нечего.

Нет, конечно.

Разумеется, в основном документ может быть одобрен, но именно поэтому необходимо основательно продискуссировать отдельные его положения, подвергнуть их практическому рассмотрению.

Давая в основном верный анализ классовой борьбы на театфронте, РАПП тем не менее в своем документе не дала перспективы развития театрального движения (что особенно чувствуется после решений XVII партконференции).

Отсюда слабость документа в смысле практического вооружения нас для социалистической реконструкции всего театрального фронта (и самодеятельного и профессионального).

Из внимания РАПП почти совсем выпала новая география нашего искусства, проблема художественного обслуживания совтородов, новостроек, заводов-гигантов, колхозов и т. д.

В значительной мере этот недостаток документа связан с тем, что в нем нет хотя бы самого общего анализа всего театфронта СССР.

Москва! О Москве, Москве!

Где же богатейший театральный опыт наших союзных республик, где практика и достижения нашей театральной периферии, которая все в тем идет вперед Москвы? Весь документ, по существу, основан на опыте (и то неполном) Москвы, отрицать ведущее значение которой, конечно, было бы смешно. Однако необходимы и обобщения и выводы по всему театральному фронту—на основе театральной практики мест.

В целом документа является и неразвернутость вопроса о кадрах, в борьбе за «попутчика», за переоснащение «попутнических» масс. Нет ясной установки в вопросах создания, воспитания и выдвижения новых молодых наших пролетарских, театральных кадров.

Групповая замкнутость, бонзно состоявшей документа, руководящих работников РАПП, привлечь к его составлению и проработке живых людей театральной практики—вот главная причина этих пробелов.

В разделе II «За ведущую роль пролетарской драматургии» правильно указывается на отставание пролетарской драматургии от общего художественного и идейного роста пролетарской литературы. Правильно ставится и вопрос борьбы за ведущую роль пролетарской драматургии в сторону борьбы за качество, за высокий художественный уровень пролетарской драматургии, которая только при условиях высокого идейного и художественного качества может быть и должна быть ведущим началом и не вообще, а в борьбе за социалистическую реконструкцию театра.

Ведущая роль пролетарской драматургии в этом смысле сводится в документе с вопросом ведущей роли драматургического произведения в спектакле, чему и отводится почти целый параграф документа.

Разумеется, что без пьесы, без содержания нельзя сделать спектакля. В этом смысле—пьеса как содержание—это основное, на чем строится спектакль. Но примерно: «Страх» Афиногенова в МХТ I и в Большом драматическом в Ленинграде—это два разные спектакля.

Вопросы взаимоотношения драматурга, режиссера, актера требуют большой проработки, а не декларативных утверждений, только или нисколько снижающих творческую роль режиссера и актера.

Раздел IV документа трактует о профтеатре.

«На крайних флангах соц. театрального фронта находятся два театра,—это МХТ I и театр им. Мейерхольда, борющиеся между собой в спорах творческих систем».

Документ подвергает критическому разбору эти две системы, по существу, превращая их в две «опасности» нашего театрального фронта, причем МХТ выступает как «опасность» идеалистическо-психологическая, а Мейерхольд как «опасность» механицистическая.

Не разбирая в деталях эту критику, мы должны сказать, что в ее существо кроется весьма важный методологический порок. Небезызвестно, что группа рапповских руководителей весьма неправильно относилась к МХТ, всячески поднимая на щит его «реалистический» опыт и достижения, и весьма отрицательно относилась к Мейерхольду, всячески замалчивая его исключительно революционную роль на театре.

Небезызвестно, что в свое время (в 1929 г.) у тезисоведущих РАПП была прямая ориентация на МХТ, что она призывала Трам, например, учиться прежде всего у МХТ (и по существу только у него!).

«МХТ ближе всего к нам»,—Либединский.

«Как в литературе мы смыкаемся с Толстым, так в театре мы смыкаемся с МХТ»,—**Сутырин.**

«Мы не можем сказать, что нам ближе: МХТ или Трам; Трам еще не пролетарский театр»,—**Спешнев.**

«Как Маркс с головы на ноги поставил Гегеля, так мы должны поступить со Станиславским и его замечательной книгой «Моя жизнь в искусстве»,—**Афиногенов.**

«У Станиславского—стихийная диалектика», «Станиславский—стихийный материалист» **(Сутырин—Либединский).**

Приведенные выдержки в достаточной степени подтверждают правильность сказанного выше.

Нам кажется, что тезисы тезоведущих Комакадемии (к десятилетию театра им. Мейерхольда) в отличие от вышеприведенных нападок на Мейерхольда, в основном правильно оценивали его роль и место в системе нашего театра, обстоятельно критикуя механистичность, формализм его творческого метода. «Пролетарская общественность СССР отмечает, что театр им. Мейерхольда является передовым, самым близким театром в области профессиональной сценической культуры. Театр им. Мейерхольда является крупнейшим достижением революции на театральном фронте. Его значение не ограничивается распространением его влияния на профессиональное и самодеятельное театральное искусство нашей страны, а проникает в страны Западной Европы, содействуя росту революционных театров, и указывает путь, по которому они должны итти и развиваться как политическое и идеологическое оружие в руках революционного пролетариата в эпоху великих классовых боев за мировую революцию».

Смешать, затушевать исключительно революционную роль Мейерхольда, крупнейшего мастера, как борца за пролетарский театр, как постоянного бродильного начала в театре в борьбе за наше искусство, конечно, не удастся. Разве можно было сомневаться в том, что Мейерхольд после Октября 1917 г. не только «не пытался разыграть других», а сделал то, что другие—жрецы чистого искусства — считали вообще святотатством.

Но плохо не только то, как подан сегодняшний Мейерхольд в документе. Вдвойне плохо то, что документ РАПП и его комментаторы (Ю. Либединский — статья в №№ 2, 3 «Сов. театр» 1932 г.) пытаются Мейерхольда нашего, Мейерхольда нынешнего, опорочить прошлым.

В тезоведущем РАПП Мейерхольд выступает как «вождь русского театрального декаданса». Посмотрим, как подается Мейерхольд у Либединского.

Тов. Либединский в разделе о МХТ старается изо всех сил доказать, что МХТ и Станиславский, начиная за основу своего творческого метода «натурализм» и «реализм», стихийно материалистичны.

«Стремясь отразить действительность, он (МХТ) отражал ее слепо, не поднимаясь до ее подлинного понимания, до проникновения в сущность явлений. Художественный метод МХТ стоял на уровне тех закономерностей, которые его движут, что соответствует тому ограниченному материализму, до которого только и могло подняться буржуазное сознание. Маркс говорил, что недостаток того домарксового материализма, «дофейербахианского индивидуально, заключается в том, что предмет, действительность рассматриваются в форме объекта или в форме созерцания, а не как чувственно-человеческая деятельность, не в форме практики, не субъективно». Стремясь причинно обосновать действия и характеры, метод МХТ обращался к биологическим «вечным» основам человека» (стр. 6 «Сов. театр» № 2—32 г.). Таким образом Станиславский у Либединского выступает как культурный материалист фейербахианского толка! Что это именно так, подтверждает цитата из журнала «Советский театр» № 3 стр. 10. Либединский пишет: «Отрекаясь от жизненной правды, в отражению действительности, но не будучи в состоянии отражать ее—не понимая ее основных законов, он в целом ряде моментов обращается к случайностям, к тому, что всплывает в памяти, к «плотно».

Мейерхольд же предстает у Либединского, как противник буржуазного революционера-реалиста Станиславского. Первый «самостоятельный» шаг Мейерхольда в его последовательном реакционном развитии — это «отход от МХТ»!

Мейерхольд смыкается с символистами, декадентами, увлечениями и подхватывает знамя восстания против наивно натуралистического театра. Либединский рассматривает этот будто как последовательную капитуляцию Мейерхольда перед царистской реакцией, самодержавием и его императорскими театрами.

Либединский старательно выписывает все решения «Нового времени», которые «умно» хвалят Мейерхольда за его отход от натурализма и приход к «мистике». Либединский в основном правильно разбирал спектакль «Сестра Беатрисс» в театре Комиссаржевской и, верно оценивая его реакционное существо, вместе с тем делает неверный, вредный тенденциозный вывод: «Такой спектакль способствовал не революционным настроениям, а помогал реакции».

Ю. Либединский дишь вообщал о будущем дать нам свою оценку Мейерхольда посктябрьского, по эту оценку, вывод мы уже приводили в питате рапповского документа. Не думаем, чтобы комментарии Либединского сколько-нибудь смягчали то грубое жало, которое так искусно было направлено против крупнейшего мастера нашего театра. Кстати, статьи Либединского помещены редакцией «Советского театра» без всяких примечаний. Следовательно, редакция и в том числе т. Недзельский, подписавший указанную номера журнала, несет полную ответственность за все ошибки этих статей. Впрочем, редакция в одном месте все же «не выдержала». Так, где Либединский пишет: «Мейерхольд, последовательный в своем реакционно-эстетском идеализме» — редакция делает сноску-примечание: «От которого т. Мейерхольд за годы революции в значительной степени освободился». А «поправка» хуже.

У Либединского все очень просто: символисты, декаденты—реакционеры, (мистики заключают «блок» с царизмом); реалисты, натуралисты—революционеры. Но как же случилось, что в октябре 1917 г. символисты—Блок, Брюсов, Белый — оказались по эту сторону баррикад, с нами, а реалисты—Бунин, Куприн, Зайцев и многие другие—оказались заклятыми врагами советской власти? Все это гораздо сложнее, чем получается у Либединского.

Но вернемся от этих комментариев к самому тезисному. Итак, разработка проблемы профтеатра с двух крайних флангов (МХТ и Мейерхольд) не может быть названа хоть сколько-нибудь удовлетворительной. Разве вообще можно так изображать наш театфронт СССР, что он спокойно укладывается между «механистом-идеалистом Мейерхольдом» и между «эклектиком Станиславским». Это все также примитивно теоретично и проистекает от плохого знания нашей конкретной, классовой театральной практики. Поэтому документ не дает нам методологического ключа в подходе к таким, например, интересным явлениям нашего театфронта, как: театр Вахтангова, Камерный театр, Пересвет (Харьков), театр им. Руставели, театр Большой драматический (Ленинград) и т. д.

Документ вообще обходит полным молчанием проблему синтетического театра и синтетического спектакля, в то время как для практиков театра этот вопрос является насущнейшим и на его разрешении в значительной степени основывается вся творческая работа. Молчание документа по этому вопросу является грубейшей ошибкой.

Но вернемся от этих комментариев к самому тезисному. Итак, разработка проблемы профтеатра с двух крайних флангов (МХТ и Мейерхольд) не может быть названа хоть сколько-нибудь удовлетворительной. Разве вообще можно так изображать наш театфронт СССР, что он спокойно укладывается между «механистом-идеалистом Мейерхольдом» и между «эклектиком Станиславским». Это все также примитивно теоретично и проистекает от плохого знания нашей конкретной, классовой театральной практики. Поэтому документ не дает нам методологического ключа в подходе к таким, например, интересным явлениям нашего театфронта, как: театр Вахтангова, Камерный театр, Пересвет (Харьков), театр им. Руставели, театр Большой драматический (Ленинград) и т. д.

Документ вообще обходит полным молчанием проблему синтетического театра и синтетического спектакля, в то время как для практиков театра этот вопрос является насущнейшим и на его разрешении, а нарушается порочность тех или иных творческих систем. Документ обходит полным молчанием проблему оперного театра, а именно на этом участке больше, чем где бы то ни было, остались феодально-помещичьи пережитки старой оперы; можно ли в настоящий момент — выкорчевывания из сознания трудящихся остатков капиталистической психики—обходить те элементы художественной реакции, застоя и консерватизма, которые все еще имеются на нашем оперном фронте?

Тов. Либединский в своих двух указанных статьях—«За платформу театра РАПП», вредящих в смысле полного неумения работать с попутчиками и сопутниками и содержащих ряд грубейших политических и теоретических ошибок, пытается подвести теоретическую базу под театр РАПП. Смысл вводной части статьи в том, что пролетарский театр в СССР будет только тогда, когда создастся театр РАППП! «Попытка создать (нового типа) организацию—и по целому ряду линий попытки удачные—есть. Например, трамовское движение. Но все же на вопрос—существует ли организация на театральном фронте, которую мы могли бы назвать пролетарским театром, мы можем ответить пока отрицательно». Разве это не типичный образец ликвидаторства и поражинчества в вопросах культуры и искусства? Разве не возмутительна, например, такая характеристика трамдвижения: «Движение трама является об'единением наиболее (!) революционных рабочих сил в театре» и что трамдвижение «пыталось что-то пролетарское создать».

Правильно, конечно, что пролетарского театра, так сказать, в химически чистом виде у нас нет, но разве каждому ясно, что элементы пролетарского, социалистического театра вырвают и в нашем, реплущенном, советском театре? Что такие театры, как театр Мейерхольда, театр Революции, Ленинградский театр Пролеткульта, Красный театр, рабочие театры в Баку и других пролетарских центрах, если и не могут быть названы 100-процентными, пролетарскими театрами, то в своей работе содержат и несут решающие элементы пролетарской культуры, являются передовыми в борьбе за пролетарский театр. Разве не ясно, например, что трамовское движение является одним из основных отделов пролетарского театра? Разве мы не обязаны все явления рассматривать в их движении, развитии, устанавливая ведущие тенденции этого развития? И в тезисоведущем мы отмечаем полную неудовлетворительность всего раздела о самодеятельном театре Трама.

Первое, что бросается в глаза, это то, что авторы документа не имеют глубокого знания тех проблем, о которых они так смело и решительно говорят; суть ность этих проблем для них весьма т манна.

Они идут опять-таки от анализа конкретного, классового состояния нашего фронта художественной самодеятельности. Они идут от отдельных теоретических высказываний Пиотровского, Сов ловского и других теоретиков самодеятельного искусства. Они не стараются проследить, как эти теории предопреде-

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ

НА ПОВОРОТЕ

„РАБАН“ В ТЕАТРЕ МОСПС

Марголина—Хеля Лисен

«Рабан» — бунт в тюрьме.

В пьесе «Рабан» перед нами не только плоская тюрьма, переходящая на новый устав, приравнивающий политзаключенных к уголовникам. Тюрьмой является весь уклад фашистского режима. Дефензива, в которой хозяйничает пилсудчик Кандальский, только вершина классовой системы угнетения.

Трагедия коммуниста Леона Фрейлиха, на которого дефензива сумела набросить тень и который погибает в стремлении себя реабилитировать, смыть клеймо «провокатора», вводит зрителя во всю сложность обстановки, окружающей борьбу революционеров. Революционные потрясения буржуазия стремится ликвидировать пытками и казнями, провокацией и подкупом. На самом верхнем [?] пытается вилять [?] господин Клебель, отправляя на свою фабрику ... хлопок.

«Время вышло из своих суставов», — по гамлетовски переживаний нет ни у Кандальского, ни у Фрейлиха. «Рабан» еще можно подавить. Можно довести до гибели Фрейлиха, заточить в мрачные казематы большевика Вуйцика и идущего к большевизму рабочего Цинцару. Но уже нельзя вернуть в прежние иллюзии, к слепой покорности миллионы голодающих, эксплоатируемых, осмеянных издевательствами и репрессиями рабочих.

«Рабан» в тюрьме отдается гулким могучим эхом за ее стенами.

Пьесу «Рабан» нельзя оценивать по ее художественным качествам произведением монолитным. Она распадается на две различные части, — пролог, первый акт и, затем, остальные три акта. Если вглядеться, какой водораздел проходит между этими двумя частями, то мы видим, что здесь обрываются линии описательная, линия регистрации фактов, линия разоблачения агитационным ..., и происходит насыщение художественных черт, которые формируют живые образы, идейно осмысленные и поставленные на службу большой идейной задаче.

Если бы автор т. Вандурский пошел до конца по линии первого акта своей пьесы, то мы имели бы не более, как агитобозрение. В первом акте зрителю представляются все новые и новые политические персонажи, которые сразу выступают в совершенно обнаженном виде. Со второго акта начинается другая линия. Здесь мы имеем не только восстановление той атмосферы классовой борьбы в Польше, которая передана в пьесе. Налицо сложный процесс переработки того же Леона Фрейлиха в четкую фигуру пролетарского революционера, процесс, который оборвал его смертью.

Леону Фрейлиху, крайне преданному партии и революции, наделенному симпатичнейшими чертами, обладающему большим интеллектом, еще не хватает зрелости и выдержки. В нем еще нет деловитости профессионального революционера, подогреваемой сознанием, что мелкое дело подполья является большим делом класса. Поэтому он, попав в начале только под подозрение, затем своим импульсивным порывом, вызывающим конспирацию, превращает подозрение почти в уверенность.

Сила образа Фрейлиха заключается в том, что мы видим, как несмотря на чрезвычайно тонкие и сложные ходы со стороны дефензивы, несмотря на ту сеть, которая начинает окружать Леона Фрейлиха, классовое чувство в нем не гаснет, а закаляется, переходит в более высокое качество. Тут большая заслуга арт. Крамова, который этот образ пронес сквозь пьесу не на ходулях, не с помощью пафосной декламации (в пьесе, между тем, имеется избыток декламации). Крамов не стремился создавать «героя». У его Фрейлиха движения, интонации подчас бывают даже несколько приглушенными. Может показаться, что было бы лучше, если бы он говорил возбужденнее и более горячо. Но сквозь этот будничный образ проступает та внутренняя борьба, которая происходит в Фрейлихе, то смещение чувств, которое возникает под давлением окружающей обстановки. Во время дискуссии во Всероскомдраме была правильно проведена параллель между пыткой, которую мы видим в дефензиве, и внутренней пыткой Фрейлиха. Фрейлиха не били, не томили в тюрьме. Он легко и просто вышел на свободу. Но вышел заклейменным, под страшным подозрением. И, конечно, вторая психологическая пытка волнует зрителя сильнее, чем натуралистическое воспроизведение застенка дефензивы.

Достоинством спектакля является то, что автор и режиссер после первого акта сумели вокруг центрального образа так расположить остальные персонажи, так распределить свет и тени, чтобы фигура Фрейлиха предстала на авансцене, чтобы она была открыта со всех сторон. Только в сопоставлении с рядом персонажей вырастает фигура Фрейлиха как необходимое звено, а не как обычный элемент искусственно задуманного сюжета. В результате персонажи, написанные несколько беднее красками, даже схематичные, вырастают, получая дополнительную поддержку в центральном образе.

Так, например, Вуйцик, показанный лишь в тюрьме и показанный в нескольких штрихах, если бы о нем не шла речь раньше, если бы он не вставал, как известный образец для Фрейлиха, не смог бы оказаться утвержденным как настоящий, подлинный польский большевик, имеющий традиции борьбы совместно с нашей большевистской партией.

То же можно повторить в отношении Цинцары. В трактовке этого образа тов. Ваниным можно найти очень много чисто шаржевых моментов. Опыт, который имелся у театра МОСПС в области технических навыков, игровых приемов, будучи удачно переключен на новый материал, оказался творчески жизнеспособным.

Почему это произошло? Потому, что иначе показать Цинцару нельзя. Для Цинцары необходимо, вырвавшись из предрассудков его бытовых условий, шагнуть на следующую ступень. Сцена в дефензиве, когда полицейские пытаются сыграть на взаимоотношениях Хели и влюбленного в нее Цинцары и этот ход оборачивается против самого комиссара благодаря выдержке Хели, позволяет поставить Цинцару лицом к лицу с коренными вопросами классовой борьбы, создавая все эмоциональные предпосылки для разрыва с пепеэсовщиной [?]. Хеля — невеста и в то же время человек класса. Ее судьба — отражение судеб тысяч. Отсюда уроки для Цинцары, выходящие за пределы любовных сантиментов.

Минуя детальный разбор игры всех актеров, следует все же сказать о работе тов. Зубова (Кандальский). В игре тов. Зубова налицо отказ от обычных для МОСПС штампов, когда речь идет об изображении персонажей из классово враждебной среды. Обычно у театра были попытки создавать фигуры плоскостные, плакатно раскрываемые часто внешним оформлением. Когда мы видим Кандальского, то эта плоскостность исчезает, Кандальский показан так, что совершенно ясно для зрителя: это не просто мелкий исполнитель, полицейский, который делает свое дело, не заботясь ни о чем, — в нем звучит вся философия польского фашизма. Патриотическая фразеология тесно переплетается с презрением к польскому народу, и то, что Кандальский сын прачки, отнюдь не мешает его «шляхетскому гонору». Кандальский не дворянин, но он лезет в новую аристократию, в кучку избранных. Он является жестоким и непреклонным [?] защитником власти не потому, что ему хорошо платят, а потому что другой перспективы, кроме беспощадного подавления коммунистической революции, кроме застенка дефензивы, в котором он является хозяином, он для себя не видит. Не будь этого застенка, — ему нет места. Если дула ружей не будут направлены против тюремных окон, — они окажутся направленными против него.

Театр и автор сумели здесь подняться над обычным показом классово враждебных персонажей.

Этого нельзя сказать относительно пана Клебеля, который изображен в комическом плане. Такое ослабление образа капиталиста лакирует действительность. Ведь Гитлеры все-таки только приказчики подлинного хозяина — капитала, достаточно еще опасного и сильного врага.

Однако пьеса не могла бы заставить уходить зрителя из театра потрясенным, если бы она замыкалась рамками трагедии Леона Фрейлиха. Потрясает то, что случай с Фрейлихом выступает как деталь будней подполья.

Такие превосходно разработанные режиссером эпизоды, как собрание подпольщиков на мансарде или бойкот политзаключенными начальника тюрьмы Козы, потрясают своей нестротой [?], скупостью внешних красок, передающих огромную внутреннюю сложность и напряженность. Заседает комитет. В убогой каморке сапожника собралось несколько человек, на которых охотится дефензива. Ни горячности, ни поверхностности. Деловитость революционного штаба. Леон Фрейлих для них вовсе не пешка, которую можно равнодушно снять с шахматной доски. Но ошибка, бьющая по Фрейлиху, менее опасна, чем ошибка, которая нанесет кровоточащую рану партии. Во время заседания появляется старозаветный еврей, отец сапожника, привыкший к подпольщикам. Еще вчера он, может быть, по призыву ксендза [?] раввинов отдавал свой голос Пилсудскому. Сегодня он старчески дрожащим голосом приветствует революцию.

— Делайте ее! Мы ждем!

Социальные противоречия расшатывают все устои. Штрих, вводящий весь эпизод в связь с огромным давлением эксплоатации на миллионы трудящихся.

Когда в камере начальника тюрьмы встречают пением без слов, а из соседних камер доносится близкое пение десятков заключенных, то эта саркастическая демонстрация получает больше, чем вся оратория агитационных речей.

Пьеса Вандурского, несмотря на значительный схематизм, отдельные провалы, покоряет своей эмоциональной насыщенностью именно в этих внешне бедных расцветкой эпизодах.

Общая композиция и решение отдельных кусков спектакля содержат в себе много неудовлетворительного и со стороны автора, и со стороны режиссера т. Любимова-Ланского.

В диалогах пьесы — много дубовых фраз. Это относится в первую очередь к агитационным сценам, к тем репликам, которые должны разоблачать угнетенное положение рабочего класса и предательство пепеэсовцев. Очень часто фразы построены без эмоциональной напряженности, без четкой интонации.

В самой композиции пьесы мы видим отталкивающую первую часть. Сравнить те сцены, где требуется показать большое количество персонажей, где должен быть дан широкий разворот. Так, сцена митинга раскрывается несколько по шаблону. Автор не сумел освежить обычный показ массовок.

Но и театр не всегда достаточно помогал драматургу. Так, вводя разговор Клебеля с женой, театр принципиально пытался изменить обязательное агитационное противопоставление пани Клебель и матери-работницы. Но без этого противопоставления вся сцена оказывается бесцельной, а театр ее оставил висящей в воздухе.

Непосредственный показ «Рабана» является очень напряженным по своему внутреннему звучанию местом спектакля. Но когда режиссер заставляет очень плохим образцом застывать в немых позах полицейских, которые вертятся вместе с кругом сцены, а демонстрация безработных суетится где-то у тюремных стен, то это разрушает напряженность тюремного бунта.

В самой постановке нет единства режиссерских приемов. От гротеска в прологе Любимов-Ланской переходит к натуралистической трактовке сцены в уборной, затем мы видим отчетливую линию психологического реализма в работе над образом Фрейлиха. Здесь сказывается неустойчивость творческих позиций театра, то состояние внутреннего брожения, в каком он находится.

Оформление спектакля, сделанное бр. Стенберг, несколько неряшливо.

В сравнении с «Солнечной стороной» или с «Мглой» «Рабан» является для театра МОСПС значительным успехом. Не превращаясь полным ходом в художественном пути театра, не разрывая полностью с тем, что имеется в прошлом, он выводит на поверхность те внутренние процессы, которые происходят в театре МОСПС. Чувствуется, что уже тесно, что театр не может работать прежними приемами, на материале прежнего идейного уровня.

«Рабан» должен стать началом творческой перестройки театра им. МОСПС.

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

ЧЕТЫРЕ СПЕКТАКЛЯ СТУДИИ П/Р СИМОНОВА

Черноволенко—Нароков

Плеяда молодых советских театров включает ныне в свою среду еще один творческий коллектив. Только недавно «самым молодым» считался у нас театр Каверина. Не успели мы оглянуться, как «самой молодой» стала уже студия Завадского. Сегодня это «звание» перешло к новой театральной единице—к студии УМЗП, учащейся и работающей под руководством Р. Н. Симонова.

Мы не склонны «жалеть» о тех четырех годах лишений, бродяжничества и всяческих трудностей, пережитых Студией. Эти годы ушли на то, чтобы коллектив утвердил свое право на жизнь, на то, чтобы он определил свои творческие пути и—самое главное—на то, чтобы он с первых же шагов, выступая на клубных площадках, сомкнулся с широким рабочим зрителем, черпая в массах энтузиазм для своей работы и веру в ее успешность и нужность. К своим спектаклям в помещении театра Сатиры—к своему творческому отчету—Студия сумела притти со столь серьезными достижениями и потому еще, что она росла и воспитывалась не в отгороженной от жизни лабораторной теплице, а в гуще нашей действительности, в недрах нового общества, строящего новый мир.

Отсюда бодрость, приподнятость, полнокровность, столь характерные для спектаклей Студии. Угол зрения, под которым коллектив смотрит на мир—наш мир,—преисполнен оптимизма, радости, улыбки, жизнеутверждающей силы. Здесь любят смех. Даже положительных своих героев—наших современников—студия не щадит и обходит легкой иронией. И старое, отживающее, умирающее казнит здесь издевательским гротеском, в котором больше ненависти и презрения, чем гнева. Это мироощущение, выраженное в творчестве Студии, идет от осознанной силы победившего класса,—оно имеет глубокие корни в общем под'еме, переживаемом нашей страной.

Самым характерным для Студии нам представляется с этой точки зрения спектакль «Энтузиасты». Вряд ли возможно вообще прочесть со сцены эту пьесу, трактующую как будто заезженную тему о том, как комсомольская бригада добилась срочного и ударного выпуска турбины. Студия не могла не заметить того слоя «красного» лака, которым покрыты и эти люди, с «легкостью необыкновенной» преодолевающие все и всяческие препятствия, и эти «стихийные» события, возникающие без всякой логики, и эти ситуации, полные дешевого благополучия и неумного благодушия. Режиссура спектакля (Р. Н. Симонов) действительно учла некультурность [?] пьесы и прочла ее по-своему. Тема турбины была отведена на второй план—героем спектакля стал комсомолец, тот тип «молодого человека» XX века, история которого еще не написана, ибо она только делается.

Этого «молодого человека» спектакль показывает на производстве и в быту, в его отношениях к труду и к личным проблемам, но материал авторов (Серебрякова и Тарамд) позволил играть, главным образом, второй момент. Как ни стремились режиссура и исполнители к тому, чтобы путем «сжатия» уяснить [?] пьесу, углубить сцены на производстве, помочь беде было трудно: эпизоды остались схематичными и мало убедительными. Зато вторая, большая часть спектакля расцвела жизнерадостной улыбкой. Они еще бьются в противоречиях эти «молодые люди», они порою напористы там, где этого не нужно, и проявляют мягкую уступчивость в неподобающих случаях. Они не умеют еще часто примирить личное с общественным и стыдятся своего юношеского романтизма. Они деловиты на работе и беспомощны в быту. Но всегда классовое сознание на чеку, всегда оно берет верх, всегда оно выводит из запутанного положения. Эту тему Студия играет что называется «взахлеб» [?]. Она любит своих героев и поэтому не стесняется подтрунивать над их угловатостью. Историю дружбы комсомольца Тырва с дочерью немецкого мастера Бертой Студия толкует как наметки новых нравов. Да, Берта на наших глазах из немецкой мещаночки превратилась в доброго товарища. Да, Тырва, сам того не замечая, полюбил ее. Но не это же главное. Как изменились отношения между людьми! Как обновилась в наших условиях любовь! Какая чистота нравов при внешней как будто грубости манер! Какими замечательными становятся люди! Почему? Потому что среди них сильно осознание товарищества, потому что это предтечи нового человека, рождающегося в революции.

Эту же тему Студия, в известной мере, повторяет в своем интимном удачном спектакле «Кто идет» (постановка В. Я. Станицына). Герой представления не жулик белогвардеец Веригин, а студенческий коллектив. Спектакль больше занят чудесным простецом—первокурсником Савушкой и молодой студенткой Верой, чем интригой маскирующегося прохвоста. На вопрос «Кто идет» нам на смену Студия ясно отвечает: пролетарская интеллигенция—Белкина, Нина Тарасова, Савушка, Вера,—вся молодежно-революционная молодежь.

* *

Из четырех спектаклей Студии два отдала классике. «Таланты и поклонники» первая зрелая работа коллектива. Пьеса Островского сразу же потребовала от молодого театра творческого самоопределения. Было очевидно, что «по-старинке» ни толковать, ни играть грустную повесть о горестях актрисы Негиной нельзя. Простить Великатову его очередную «страсть» к очередной актрисе театр не мог. Примирить Негину с ее судьбой нельзя было. Надо было определить и роль студента Мелузова и разыгрывающихся «событий». Надо было присмотреться к старому миру глазами нашего современника. Сразу надо сказать, что Студия (постановка А. М. Лобанова) сумела установить свое отношение к классическому произведению, как сумела найти достаточные сценические средства для творческой реализации своего замысла.

Легкомысленный [?] и не очень грамотный некий товарищ Н. Новиков успел уже («Рабис» № 15) «разделать» этот спектакль. Строгий и весьма—очевидно—принципиальный «критик», нашел, во-первых, что «режиссер обескровил персонажи» Островского и, во-вторых, что этот спектакль—«кульминация мейерхольдовских принципов использования классического наследства». Не было бы нужды останавливаться на этих выдумках, если бы они не сигнализировали о наличии еще у нас безответственной критики, способной принести театру значительный вред. Спектакль «Таланты и поклонники», к счастью, не нуждается в защите от Новиковых. Всем своим ходом он утверждает новое прочтение пьесы Островского как социальной драмы.

«Свободное» искусство предстало на сцене Студии как служанка господствующего класса. Актерская «вольность» обернулась бытовым моральным и творческим подчинением сильным капиталистического мира. Актриса Негина пошла по проторенной дорожке «жрицы искусства», покупающей свое право на театр в об'ятиях толстосума, но она падает жертвой не злых людей, а социальных отношений, с которыми она никогда не примирится. «Волжский богатырь» Великатов оказался не «широкой русской натурой», а дельцом с волчьей хваткой. Спектакль смеется теперь, сегодня, в годы строительства социализма над Дулебовыми, Великатовыми, Бакиными, Мигаевыми и их «вертишкой» Домной Пантелеевной. Они уже не страшны нам, эти призраки. Но это не значит, что, смеясь над типами подлейших времен, спектакль развлекает и безобиден—нет, он зол и колет. Студия показала уголок эпохи молодого русского капитализма. Усиление командующего положения капиталиста Великатова по отношению к вырождающемуся крепостнику Дулебову и «середнячку» Бакину, осветив эти отношения подчеркнутой ролью студента Мелузова, прокламирующего «вечную борьбу» с этим миром власти рубля, спектакль, на этой основе, толкует известную группу персонажей как уродливые фигуры прошлого. Тем глубже скорбь Негиной, тем сильнее протест Мелузова, тем трагичнее положение искусства в капиталистическом обществе, чем мельче и пошлее те, в чьих руках власть и сила. «Вы никогда не прибегали к фарсу, чтобы вызвать у зрителя пустой и бесплодный смех, от которого ни тепло, ни холодно»,—писал Островский актеру Мартынову. Наш молодой театр как бы воспринял это требование драматурга—его спектакль идейно насыщен, его смех имеет своего адресата.

Со столь же ясной установкой подошла Студия к своей последней работе—постановке двух классических революционных французских водевилей, впервые изданных у нас (Госиздат Украины) в переводе А. Рубинштейна чуть ли не десять лет назад и до сих пор не находивших почему-то сценического осуществления.

«Какой фарс!—писал Марат в «Друге народа» в 1791 году,—как могли вы хоть на один момент дать обмануть себя привилегированным сословиям, которые всегда были у нас опорой деспотизма, когда они на алтаре отечества поклялись вам в вечной дружбе!».

«Мы все братья!»—кричали вы, танцуя на февральском празднике. Неужели вы думаете, что пустыми моральными принципами можно было изменить их склонности, их привычки, их нравы и их страсти!

«Их» привычки, «их» нравы призван был в свое время разоблачить театр Французской Революции. Водевиль «Взятие Парижа» издевается над эмигрантами, мечтающими о торжестве контрреволюции. Водевиль «Ты и вы» высмеивает приспособленцев, прячущихся за революционной фразеологией. «Их» привычки, «их» нравы уничтожить дано только сегодня нам. Поставленные Студией, обе эти пьесы имеют поэтому двойную функцию. Спектакль, построенный как площадное представление, перебрасывает мостик от прошлого к настоящему не только тем, что песенка об эмигрантах прямо говорит о русских белогвардейцах в буржуазном Париже. Демонстрируя сопротивление умирающего класса, разоблачая контрреволюционное мещанство, Студия несомненно в этом спектакле (когда он окрепнет и устоится, когда в нем появится необходимая легкость, когда в нем заиграет «шампанское» Бомарше, которому столь родственны по приемам письма авторы водевилей) будет помогать «переделке сознания людей», которые хорошо должны знать прошлое, для того, чтобы строить настоящее.

* *

Идейные позиции Студии ясны и определенны. Ее творческое созревание идет под знаком лучших заветов, оставленных Вахтанговым, и под перекрестным плодотворным влиянием наиболее крупных завоеваний советского театра. Об оригинальном творческом лице Студии говорить, разумеется, рано—четыре года работы для этого срок мало измеримый. Но и сейчас можно уже со всей определенностью говорить о намечающемся стиле театра и о талантливости его коллектива.

Здесь предпочитают разбивать любую пьесу на эпизоды. Здесь в большом почете вахтанговская традиция, установленная во второй редакции «Чуда св. Антония»: остро-гротескные, но не рвущие с реализмом, характеристики отрицательных персонажей (мещане в «Энтузиастах», феодалы в водевилях). Здесь культивируют подчеркнутую театральность представления. Но здесь же всегда ищут «сущность», мысль, содержание, и их раньше всего раскрывают в игре четко установленных отношений.

Студия молода. Молодости — и молодые ошибки, и такие же недостатки. Темперамент исполнителей порою перехлестывает режиссерское задание («Таланты и поклонники»), а в другом случае—недостаток этого темперамента мешает спектаклю («Водевили»). Часто молодежь играет положение, не умея донести содержания (местами в «Талантах» и очень часто в «Кто идет»). Правильно построив образ, иные исполнители его как бы надевают на себя, а не носят в себе. (Бакин в «Талантах», профессор в «Кто идет», Глыбин в «Энтузиастах»). Порою актеры еще переигрывают и нажимают «на педали», пользуясь однообразными средствами выразительности—это относится даже к такой талантливой актрисе, как Благовидова (Домна Пантелеевна, тетя Маша). Но эти преходящие недочеты не имеют на данном этапе развития Студии решающего значения—оно в руках той значительной группы молодых актеров, о которых уже сегодня можно говорить как о будущих мастерах.

Тарасова в ролях Негиной и Берты создает два глубоко-продуманных и волнующих образа. Лиризм Негиной, ее беспомощность, и неустойчивость, ее бессильная преданность искусству выявлены в исполнении Тарасовой определением в сложившихся социальных отношениях. Это помогло актрисе поднять образ выше драматизма его личной судьбы. То же делает исполнительница с Бертой Хейке в «Энтузиастах». Берта—жертва воспитания, бюргерских традиций, но стоит ей ближе узнать советскую природу, как она находит в себе силу пойти за тем новым, что впервые перед ней открылось. Негиной Тарасова сочувствует, над Бертой она немного иронизирует. В обоих случаях краски, которыми пользуется актриса, определены социальной средой, в которой формулируется образ. Именно поэтому Тарасова успешно играет социального человека, а его отношения с окружающим миром.

Мохов (Савушка), Иноземцев (Люкин), Черноволенко (Нароков и Николай), Муравьева (Матреша, Клавдия, Вонифатия), Тобиаш (Тырва, Фронтен), Пижиков (князь Дулебов)—это, вероятно, не все имена, которые хотелось бы выделить из среды участников спектаклей. Эти актеры— в большинстве «характерные»—способны уже сейчас вести ответственную сценическую работу. У каждого из них своя манера построения образа: один предпочитает острый штрих (Муравьева), другие—акварельно-пастельные тона (Черноволенко), третьи—четкий реализм (Тобиаш), но все они уже сейчас в своем творчестве, сознательные участники спектаклей как единого художественного целого.

* *

За короткие годы своего существования Студия таким образом успела не только завоевать признание и не только достигнуть значительных успехов, но и поднять ряд театральных проблем.

Студия правильно поставила и верно разрешила проблему театральных кадров. Ее опыт должен быть учтен всеми театрами и учебными учреждениями. Подлинный театр рождается только на основе творческого об'единения единомыслящих людей, умеющих воедино слить теорию и практику, протекающую в тесной связи с советской действительностью.

Студия правильно поставила и для себя верно разрешает проблему классики. Спектакль водевилей к тому же напоминает о том, как мы преступно-равнодушно проходим мимо драматургии эпох революции, драматургии, в прошлом перечеркнутой буржуазным театром и литературой, но живой для нас.

Спектакли Студии вызвали [?] потребность большего внимания общественности к нашим молодым коллективам, которых мы совсем не знаем или мало знаем, как это было и с самой этой Студией до последних дней. Между тем, и сегодня Студия не может похвастать достаточным вниманием. Ее положение передвижного коллектива УМЗП почетно, но недостаточно для серьезной творческой работы. Если мы заинтересованы—а мы кровно заинтересованы в росте нашей театральной смены, в ее успехах и дальнейших достижениях,—то Студия УМЗП обязана, наконец, получить минимальные бытовые условия для нормальной работы. Без базы, без репетиционных помещений молодому талантливому советскому театру угрожает буквально распад.

Мы присутствуем при рождении театра. Наша обязанность обеспечить ему нормальный рост и возможность плодотворной работы.

И. КРУТИ

В ширь, а не в глубь

Гастроли Госет Украины в Москве

Государственный еврейский театр Украины формировался в чрезвычайно неблагоприятных творческих условиях. В то время как московский и белорусский Госеты выросли из студий, каждая из которых имела свою особую творческую систему, украинский еврейский театр был создан как механическое об'единение части киевского театра «Культурлиги» и деятелей старого провинциального театра, иначе говоря, в его состав вошли различные по сценическому воспитанию актеры. К тому же театр преследовали неудачи с художественным руководством. Первые постановки Укргосета явили пример несмешного сожительства, утонченного символизма с грубым натурализмом («Ин брен»), подчеркнутого «еврейского» эстетизма с вульгаризаторским повторением вахтанговских задов («Цвей Кунилемех»). И репертуар театра был тогда расплывчат и противоречив—он «европеизировал» Жулавского под Гольдфадена, а Ал. Глебова под «исправленного» Жулавского.

Ада Сонц—Шайна

Последние годы работы театра прошли под знаком уточнения его творческого пути, под знаком коренной организационной перестройки. Резко изменился репертуар, составленный ныне в большинстве из произведений современных еврейских писателей и переводных с украинского и русского революционных пьес. Изменился и характер его сценической работы. **Показанные в Москве первые два спектакля свидетельствуют о резком изменении лица Укргосета, о его несомненном политическом росте, о его поисках своего творческого метода.**

«Гирш Леккерт» Кушнирова — поэма об одном из самых драматических моментов еврейского рабочего движения. Поэт знает, что не через выстрелы одиночки лежит путь победы пролетариата, и поэтому в волнующем ритме суровых строк поет героизм эксплоатируемых масс, прошедших через годы вражды, провокации, тюрем, расстрелов, полицейского террора непоколебимую волю к победе своего класса. Разгром виленской первомайской рабочей демонстрации в 1902 году, последующая затем порка губернатором фон-Валем рабочих и наконец выстрел в последнего Гирша Леккерта—эти исторические события дали поэтому еще раз возможность оглянуться в прошлое, в котором уже тогда ясно проступали черты предательской роли трусливо-соглашательского меньшевизма и ясно рушилась легенда о «бесклассовости» нации. И именно эту тему играет театр, не акцентирующий личного бунта Леккерта (его весьма сосредоточенно играет т. Заславский), а отдающий все свое внимание показу настроений и чаяний масс, роли меньшевиков и разоблачению «единого фронта» жандармов, национальной буржуазии и еврейских попов.

Правильно разрешив политическую задачу спектакля (режиссер М. Норвид), театр, к сожалению, схематизировал и все представление, и отдельные образы. Следы какого-то чрезмерного рационализма, какой-то подчеркнутой надуманности лежат на этом спектакле. Режиссура как будто бы боится полноценного актерского «дыхания», больших страстей, сильных эмоций. Она всё время стремится подменить их надуманной мизансценой, ритмом внешних движений, игрой света и всяческими иными театральными аксессуарами. Любимый прием Норвида—вынесение и обыгрывание деталей—законен в кино, но на театре он в 9 случаях из 10 играет в ... [?]

Но если в «Гирше Леккерте» текст поднимает принципиальные недостатки постановки, то в спектакле «Роман Цат» дело обстоит хуже. Театр много работал над обильным (количественно) текстом М. Альбертона, но помочь автору не сумел. Пьеса от начала до конца скользит по поверхности явлений. Ни один ее образ не получил законченного художественного выражения. Старый шахтер Роман Цат в начале пьесы страдает из-за неполадок в шахте, инстинктивно бунтует против лодырей, пьяниц и бюрократов, но не умеет распознать конкретного классового врага, как не умеет и выразить обуревающих его мыслей и чувств. И вдруг, в середине пьесы, он неожиданно становится «оратором», вождем и чуть ли не организатором производства. Инженер Изоляк—не то дурак, не то великий ученый—вдруг спускается в шахты, чтобы «делать уголь». Все происходит «вдруг» в этой пьесе, хотя, виноват, в двух случаях указана и «основная» причина таких побед на угольном фронте — это агитация пионеров. Переход еврейской драматургии к общепролетарским темам социалистического строительства свидетельствует о ее росте. Но это пока рост в ширь а не в глубь.

Этот материал трудно было сценически оформить и трудно было играть. Но и с этой поправкой приходится решительно возражать в постановке против сусальных «пионерчиков», невыносимых аллегорических сцен и в худшем смысле слова «балетных» интермедий. И в этом случае внутренняя связанность актерского исполнения сказалась в плохую для спектакля сторону. Как бы интересно ни были намечены образы Романа у т. Терло и Рубайло у т. Заславского, они остаются знаками людей, а не полноценными фигурами героев нашей эпохи—ударников. Только два образа—оппортунистки и вместе с тем «левой» загибщицы Ольги Рубайло в четком исполнении товарища Ады Сонц и комсомольца Мовельского в исполнении тов. Крамера дают основание утверждать, что при ином драматургическом материале, ином режиссерском подходе к прочтению текстов и иной системе построения спектакля актеры Госета могли бы дать значительно больше того, что мы видели до сих пор на этой сцене.

Укргосет еще на полпути. Он изжил эклектизм прошлых лет, но еще не нашел себя! Текущие спектакли пока только опыт построения национального спектакля социалистического содержания. В этом опыте кроются для театра опасные моменты. Но такова диалектика каждого творческого развития: от ошибок и неудач к победам. Мы уверены, что эти победы вскоре будет знать и театр еврейских рабочих Украины.

П. ИВАНОВ

лись и преломляются в практике,—это их меньше всего интересует. Они ищут теоретические ошибки и заносят их под соответствующий параграф своего каталога.

Именно поэтому (в силу незнания нашей конкретной практики) конкретные и насущнейшие проблемы самодеятельного искусства совершенно не поставлены в документе:

а) проблема взаимодействия самодеятельного искусства и искусства профессионального;

b) проблема специфики самодеятельного театра (как и театра профессионального!) и трама;

c) проблема профессионализации и выдвижения, роста, становления пролетарского социалистического театра;

d) проблема социалистических перспектив развития искусства и театра.

Нет дифференцированного анализа всего самодеятельного фронта, его основных болезней, трудностей и поэтому нет постановки конкретных, практических задач по перестройке. Зато много, очень много общих слов и фраз о роли и значении самодеятельного искусства вообще, что попеременно находилось в разрыве с практикой рапповской работы.

В документе осталась недооценка и недопонимание вопросов технологии и методологии театрального производства.

А это вытекает также из непонимания всей сложности специфики театра как художественного организма, состоящего из ряда относительно самостоятельных и весьма тонких компонентов; непонимания значения театральной техники, роли режиссера, актера в создании спектакля.

Это опять-таки идет от недостаточно глубокого, поверхностного знания практики художественного процесса в театре, а часто и от механического перенесения приемов литературы в театр. Именно сейчас проблема мастерства и техники художественной выразительности решает все.

В заключение несколько слов о самокритике в документе. Конечно, она не была превращена в основной метод нашей большевистской работы. Конечно, в документе самокритика более практикуется для «наружного» употребления, нежели для «внутреннего». При «внутреннем употреблении» она тщательно взбалтывается и поэтому становится мутной, расплывчатой, вязкой!

А по существу, между книгой Афиногенова «Творческий метод театра», содержащей систему деборинских ошибок, и теадокументом РАПП имеется непосредственная методологическая связь. В книге т. Афиногенов шел от абстракций гегелевских схем и категорий к многогрешной действительности нашей; он с высот теоретической заумности и «ученой схоластики» снисходил как абсолютный судья к многострадальной театральной практике нашей.

Само название книги о творческом методе вообще театра — вне анализа классового конкретного содержания театрального фронта — говорит об абстрактности идей этой книжки. В теадокументе РАПП мы имеем, по существу, продолжение этой методологии.

Деборинское влияние несомненно сказывается на всем теадокументе РАПП.

Само собой разумеется, ставя вопрос о неверных положениях в документе, о недостающих в нем вопросах, мы отнюдь не хотим сказать, что от этого документа мы ждали всеоб'емлющего и исчерпывающего решения всех вопросов театрального фронта. Мы отнюдь не отрицаем той положительной роли, которую он так или иначе сыграл, заставив ряд организаций ставить и решать для себя вопросы перестройки театрального фронта. Тем не менее мы считаем необходимым начать развернутую критику документа, тем более, что еще незадолго до решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля уже ясно определялась тенденция отгородиться и обвинения в «антирапповских» настроениях на попытки критики некоторых положений документа. Решение ЦК создает должную почву для консолидации всех коммунистических и близких нам беспартийных сил театрального фронта в рамках советского театра для борьбы под руководством партии за пролетарское, за социалистическое искусство.

Беря в документе все положительное и ценное, отталкиваясь от него, надо развернуть настоящую творческую дискуссию и творческое соревнование в борьбе за «Магнитострой театра».

И. ЧИЧЕРОВ
С. ШАМАРДИНА.

ОТ РЕДАКЦИИ: Театральная платформа РАПП, принятая пленумом РАПП в основном, несмотря на содержащиеся в нем недостатки и ошибки, бесспорно содержит в себе весьма ценный и важный материал театральной теории и политики. Печатая статью тт. Чичерова и Шамардиной, редакция приглашает всех работников театрального фронта, особенно практиков, высказаться по поводу теадокумента на страницах газеты.

ТЕАТРУ п/р СИМОНОВА—ПОСТОЯННУЮ БАЗУ

В театральной сети УМЗП возник и оформился под руководством режиссера Р. Н. Симонова крепкий, талантливый театральный организм. Студия Симонова после четырех лет упорной учебы, совмещавшейся с планомерным обслуживанием спектаклями рабочих районных клубов, приобрела репутацию многообещающего театра.

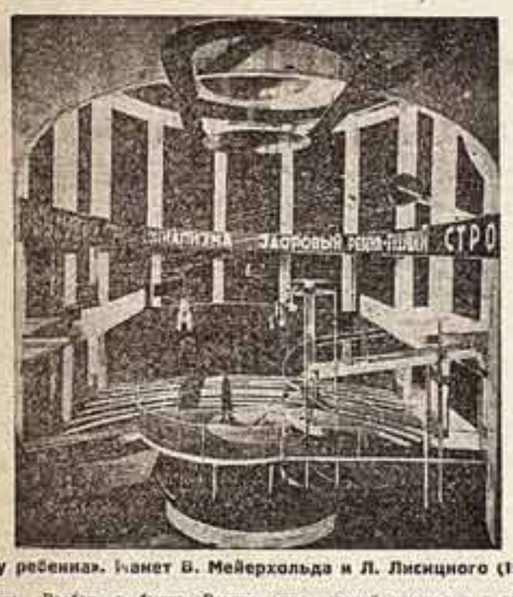
Одиннадцать дней «гастролей» симоновцев в помещении театра Сатиры прошли в атмосфере живейшего интереса московской театральной общественности к работам молодого театра.

После показа премьеры «Водевили — эпохи Великой французской революции», состоялась встреча симоновцев с представителями театральной печати, Комакадемии, Всероскомдрама, комсомола и др. культурно-общественных организаций Москвы.

Тов. Симонов, обрисовав в кратких чертах историю развития руководимого им театра-студии, в заключение заявил собранию: «Вы нас признали и этим вселили в нас бодрость и веру в свои силы. Мы этому безгранично рады, но нас нужно еще вселить в постоянное театральное помещение, и тогда мы будем по-настоящему счастливы предоставленной возможностью жить и развиваться». Выступавшие ораторы — Россовский, Чичеров, Залесский, Амаглобели, Подольский, Юзовский, Гегузин и др. в дружеских и теплых речах выразили готовность всемерно способствовать развитию этой талантливой студии, в которой зарождается —это во всяком случае очевидно на материале трех спектаклей: «Таланты и поклонники», «Энтузиасты», «Водевили»—новый театр с собственным лицом и творческими задачами.

Собрание приняло обращение к т. Кагановичу (МК ВКП(б), Бубнову— (Наркомпрос) и т. Булганину (Моссовет) об оказании содействия в создании для театра-студии п/р Симонова постоянной базы — постоянного театрального помещения. Это обращение идет за подписями московских газет, театральных организаций, комсомола и ряда видных деятелей искусства.

КТО АВТОР?



«Хочу ребенка». Макет В. Мейерхольда и Л. Лисицкого (1926 г.)

Спектакль «Разбег» в бывш. Реалистическом театре вызвал очень разноречивые высказывания. Критика единодушно отметила, что тому новому, что дано этим спектаклем, способствовало прежде всего «оборудование игрового пространства», т. е.: а) вынесение основной игровой площадки в зрительный зал и, в связи с этим, б) перемещение зрителей на упраздненную сцену.

Я. Штоффер, работавший в макетной мастерской Гостима, хорошо был знаком с макетом спектакля «Хочу ребенка», очень ценил его поэтому и не раз высказывал свое сожаление по поводу того, что макет остается еще по-прежнему нереализованным.

Не уведомив изобретателей (Вс. Мейерхольда и Л. М. Лисицкого) и не согласовав с Гостимом, собственностью которого является макет спектакля «Хочу ребенка», Я. Штоффер использовал его в оформлении спектакля «Разбег», не оговорив на афише заимствования.

Отсутствие записи об авторском праве режиссера не позволяет Гостиму поставить вопрос об этом в порядке юридическом, но мы считаем своей обязанностью заявить, что:

1) Об'явление Я. Штоффера автором проекта оформления спектакля «Разбег» неверно. В оформлении этого спектакля Я. Штоффер безоговорочно показал все изобретательские особенности макета к спектаклю «Хочу ребенка», внеся в него изменения, которые не могли однако замаскировать заимствования.

2) Использование чужого изобретения, еще не показанного, мы считаем совершенно недопустимым.

Приветствуя стремление бывш. Реалистического театра преодолеть традиции МХТ дореволюционного периода, мы не хотели мешать успеху спектакля в то время, когда он почти ежедневно значился в репертуаре театра, и поэтому делаем настоящее заявление о намеренных заимствованиях.

Режиссерская часть Гостима: А. ГРИПИЧ, М. КОРЕНЕВ, С. КОЗИКОВ, ЗИНАИДА РАЙХ, П. ЦЕТНЕРОВИЧ (режис.-набор. спектакля «Хочу ребенка»), В. ЦИПЛУХИН, Е. ЛОГИНОВА, Н. ЧЕРНЫШЕВ, В. РОГОВЕНКО, П. КУСТОВ (ассистент работы по макету «Хочу ребенка»).

Инженер Гостима И. МАЛЬЦИН

ОТ РЕДАКЦИИ: Печатая настоящее письмо группы работников театра им. Мейерхольда, редакция полагает, что оно должно стать предметом разбора и расследования Рабиса и сектора искусств.

НЕ ЗАМАЗЫВАТЬ ОШИБОК

(Из резолюции ячеек ВКП(б) и ВЛКСМ Московского инструкторско-педагогического техникума)

Заслушав и обсудив доклад т. Репича о постановлении ЦК ВКП(б) о литературно-художественных организациях и о положении на музфронте, общее собрание ячеек ВКП(б) и ВЛКСМ Московского инструкторско-педагогического техникума имени «Октябрьской революции» приветствует решение ЦК ВКП(б), считает его правильным и своевременным. Революция отвергает, что теория и практика работы РАПМ являлись наиболее ярким выражением и указанием ЦК на опасность превращения пролетарских литературно-художественных организаций из средства наиболее мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности, от значительных групп советских писателей и художников, сочувствующих советскому строю» (из резолюции ЦК ВКП(б) от 23 апреля с. г.).

Руководство РАПМ, допустив ряд как правых так и «лево»-опортунистических ошибок, не только не развернуло должной самокритики, а проявило явное стремление замазать эти ошибки.

В основном эти ошибки и извращения заключаются в антимарксистской постановке вопроса о специалистах, опортунистическом извращении линии партии по отношению к художественной интеллигенции, в попытках, в лозунгах преобразования художественных мастеров, залогом наличия техникой, в интеллигентских ошибках и вопросах наследства, выразившихся в недооценке необходимости критического усвоения и изучения и переработки всего богатства музыкального наследства прошлого, в сведении его к эстетическому кругу композиторов прошлого (Бетховен, Мусоргский).

Эти ошибки теоретическим образом в свою очередь связаны с рядом организационных ошибок и извращений обнаружившихся установок и положений по общеполитическим вопросам.

Все эти извращения и ошибки сказались в практической работе РАПМ. Они сказались в работе ряда музыкальных учебных заведений, и частности в ВЦПИ, где влияние РАПМ было наиболее сильным.

Собрание констатирует, что недостаточно критическое отношение к некоторым ошибкам РАПМ сказалось и на некоторых участках работы техникума, как-то: в вопросах репертуара (особенно по пионерному отделу), в программах по музтеоретическому циклу.

Однако собрание считает необходимым отметить, что попытки и предложения отдельных представителей РАПМ построить всю работу техникума на основе установок руководства РАПМ встретили со стороны всей общественности техникума решительный отпор.

Общее собрание поручает бюро ячейки наметить и провести конкретные мероприятия по раз'яснению и технике вопроса о недопущении и ошибках на музфронте, поставленных ЦК ВКП(б) и конкретных задач, стоящих в связи с этим перед техникумом.

*Сценарист или писатель**

Причины того, что наша кинопродукция плоха, конечно, многообразны, — но едва ли не самой основной является низкое качество сценария (мы здесь говорим о т. н. художественной фильме). А это качество упирается, в свою очередь, 1) в проблему сценариста и 2) в процесс «становления» идеологически выдержанного сценария.

***

Сценарист «как таковой» у нас пришел из буржуазного кино. Это там, в Европе и Америке, понадобился такой расторопный человечек, которому говорили:

— Дорогой мой, будем крутить про одну тут красивую бабенцию, — так, понимаете, чтобы все атуры и контуры были, как на ладошке. Накропайте что-нибудь немудрящего...

И начали кропать... Конечно, чтоб исчерпывающе обыграть прыжки какого-нибудь Фербенкса, сварганить либретто детективчика, применить к экрану стандарт пьесы с любовным треугольником — не требуется ни культуры, ни искусства: ловкость рук—и ничего более. И совершенно закономерно появились кадры сценаристов-«специалистов» весьма средней грамотности, быстро осваивающихся с несложной техникой кинематографии, вся квалификация которых, по существу, технического порядка. И в буржуазном кино сценаристами — поскольку это не «поэты» — делаются, а не «родятся»...

У нас все, как известно, иначе. Наш кинематограф — или по крайней мере люди, стоящие у кинорулей, — прекрасно понимают отменной серьезности. Для нас «кинопскусство», его социальная функция — не пустой «звук. Мы требуем от фильмы полноценного художественного содержания, и потребитель буржуазного бездумного кино на это очень уважает нашу фильму... При чем же тут «сценарист»?

Тут нужен не расторопный малый, умеющий накропать, а настоящий **художник**. Что толку, если молодой человек или девушка на скорострельных «курсах» узнают, что норма полнометражки—1.500 метров или 6 частей, что кадр должен занимать 1—2 метра, что литеры ЭТМ означают «затемнение»? Ведь всей этой искусной техникой, укладывающейся в две-три брошюрки, **писатель** осваивает в один вечер!.. А между тем на этой крайне разношерстной публике обоего пола, нередко весьма сомнительной культуры, почиют надежды наших киноорганизаций. Последние обросли даже «штатными сценаристами», — что сказали бы мы, если бы редакции обзавелись «штатными поэтами»!. И еще: писатель — это тот, кого печатают, читают и кому платят гонорар, а «сценарист» далеко не обязан дойти до потребителя, но гонораром и признанием он обеспечен во всяком случае.

Конечно, сценаристом в **советском** кино должен быть вдохновенный писатель.

Смешно слушать, когда кинолюди этак смысова парируют: «Да пробовали писатели сунуться в кино — и ни черта у них не получалось!».. Вот один из вреднейших предрассудков—несомненно «жреческого», кастового происхождения, — вроде пресловутой «киногениальности», которой нам утирали очки целый ряд лет!

Драматическая форма будет неизбежнее и «потруднее» киносценария, однако какой писатель-художник, при желании и нужде, не осилил ее? Драматургами сталкивались — и неплохими!— Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Писемский, Тургенев, Л. Толстой, А. Толстой, Чехов, М. Горький, Гете, Шиллер, Вольтер, Дюма, О. Уайльд и многие, многие другие...

Драматургов-«профессионалов» (т. е. художников слова, мыслящих только драматургически) не так уж много. Допустим существование и художников слова, «мыслящих исключительно кинематографически»,—но отсюда еще далеко до пачками изготовляемых в ретортах сценаристов.

Это верно: писатель, раз сунувшись в кино, режиссуре без возврата — отмахивать и отделываться. Почему? Да потому, что он привык писать столько листов, сколько потребует материал, вводить столько персонажей, сколько надо для раскрытия темы, избегать всякой водянистости и штампа, — а киномир (здесь удивительная солидарность!) предъявляет ему свой «встречный» **киношаблон** — священный, как предмет культа, и неумолимый, как закон.

Писатель, который внес бы **художественное содержание** в сценарий, неизбежно взорвал бы его застывшую **форму**, на страже которой ревниво стоят и сценаристы и прочие «кинолидо». Не в том ли и трагедия нашей кинематографии, что она пытается втиснуть свое содержание в форму, привезенную **совсем из другой кинокультуры?**

«Писатели драматического надо судить по законам, им над собой поставленным», — заявил Пушкин, работая над «Борисом Годуновым», — и получилась «вещичка», как известно, очень и очень неплохая с точки зрения драпичности. Пусть же и «писатель кинематографический» (во—писатель!) устанавливает в сценарии свои собственные законы: только тогда сценарий очистится от шаблона, трафарета, примитива, глупости, малограмотности, некультурности и скуки—сени его смертных грехов.

***

За последние годы головотяпство аррогантского упрощенчества в понимании советской тематики и ее планировании завело наше сценарное дело — и без того непрочно стоящее на ногах — в тупик.

Сценаристы в два счета научились удовлетворять всем требованиям, предъявляемым к сценарию аррогантской критикой, аррогантскими политредакторами киноорганизаций: сценарии стали получаться исключительно актуальные, содействующие соцстроительству, стопроцентно идеологически-выдержанные — а **смотреть** в них нечего было.

«Показан классовую борьбу... Покажем роль партии... Покажем оба треугольника (бедняк—середняк—кулак и отсекр—директор—завком)... Динамика? Покажем перерождение середняка... Пользуясь, как отравилось последнее выступление т. Кубышкина»... Ну и показывали! Так все детошно показывали, что снимай по этому сценарию фильму где угодно: в Иваново-Вознесенской области, в Херсонщине, на Урале, под Ленинградом... Что кроме бледной схемы могло получиться при таком подходе, при таком методе создания **художественного** произведения?!..

С другого совсем конца начинается и создается художественный сценарий. Он должен иметь с самого начала «художественное задание» на актуальном материале, — тогда не придется ничего «показывать», а все будет само **видно.** В «Записках охотника» Тургенев вовсе не «показывал», как капитализирующий свое хозяйство помещик борется за нужные ему рабочие руки, не «показывал» расслоения социальных сил и т. п., однако, все это к нему и его рассказы «само пришло», — более того: вышло так, что любой рассказчик, благодаря эмоциональной заряде, становился настоящим «руководством к действию»... Наши «художественные» сценарии, обреченные, благодаря погоне за «показом», на бледную немочь схематизма и лишенные **художественного нерва,** остаются мертвенной «догмой», начисто выхолощенной по части эмоциональности. А без наличия этого последнего элемента — как можно говорить об искусстве?

Как видно, и с этой стороны без квалифицированного писателя, без художника слова тут не обойтись. «Сценарист» (как этот институт сложился в обстановке буржуазного кино и переходящий и нам) тут бессилен.

Метод пресловутого «показа» не случаен в нашем сценарном деле, и его не приходится рассматривать изолированно от общих установок бывш. ведущей нашу кинематографию организации АРРК. Частная ошибка последней с «показом» входит в систему более общего, более крупного ее заблуждения: мы имеем в виду элементную «методологию тормозов» — с ее притязаниями догнать и перегнать по части плодовитости хозяйства любой промышленный трест...

Но это особый сюжет.

В. БЛЮМ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В № 6 журнала «За пролетарское искусство» помещена заметка: «Решительно перестроиться», касающаяся деятельности Об'единения работников революционного плаката (ОРРП).

Совершенно не возражая против положения, что ОРРП необходимо решительно перестроиться, Правление ОРРП категорически протестует против заложенного в корне всех сообщений, которыми дышит заметка, дающих ложное освещение деятельности Об'единения, якобы проявляющего бездеятельность в вопросе выполнения постановления ЦК ВКП(б) о плакатно-партийной продукции.

За время существования ОРРП правление Об'единения собиралось не 2—3 раза, как указано в заметке, а 10 раз, что можно проверить по протоколам.

То же следует сказать и об авторитетном замечании автора заметки, что в ОРРП не обсуждались не только «вопросы пленума, но и постановления XVII партконференции». ОРРП совместно с Изогизом было организовано совещание для обсуждения постановлений XVII партконференции, касающихся агитации при посредстве плаката, не говоря уже о ряде обсуждений в плановости организационной и методологической, в которых отмечен этот вопрос.

ОРРП были организованы вечера с докладами по отдельным видам плаката, в том числе обсуждались и «Окна Изотина» (о которых автор заметки сожалеет, говоря, что они не подверглись обсуждению), причем докладчиками были тт. Бродатый и Моор, а также были организованы вечера и по творческому методу. Надо полагать, что автор заметки ни на одном из этих собраний не был.

Автор заметки указывает, что ОРРП не мобилизовал общественность. На это утверждение ответом является подготовка организации всесоюзной выставки плаката, которой ОРРП занят уже в течение 3 месяцев. Выставка должна быть организована в Государственной Третьяковской галерее. К сожалению, организация не задержалась волостные того, что ни ОГИЗ ни ИЗОГИЗ не приняли во-время участия в финансировании этой работы. Лишь материальное участие хозяйственных организаций и Третьяковской галереи дало возможность провести всю подготовительную работу.

Помимо того ОРРП организованы об'единения работников революционного плаката в Ленинграде, Азербайджане, Армении и на Украине.

Вся эта работа проведена ОРРП за период с июня 1931 г., т. е. за 10 месяцев, а не за год по исчислению автора.

ОРРП считает долгом напомнить, что он считает необходимым дать четкую большевистскую критику своей работы, но он будет всемерно протестовать против безответственных, огульных и к тому же ложных обвинений, которые по существу не помогают, а вредят работе, о чем редакции «За пролетарское искусство» следовало бы иметь, помещая заметку с заведомо непроверенными сведениями.

ПРАВЛЕНИЕ ОРРП

ПОПРАВКИ

В отчет о пленуме ЦК Рабис, напечатанном в прошлом номере нашей газеты, вкралось неточности, дающие неверное представление о характере отдельных выступлений. Так: например, не отмечено, что указание на «грубейшие ошибки Всероссжомдрама» было высказано в прениях по докладу тов. Литовского. Опущена также критика тов. Россовским проекта резолюции из-за неправильного в ней соотношения между тематикой и качеством драматургической продукции.

Редколлегия:

М. П. АРКАДЬЕВ (отв. редактор), А. Н. АФИНОГЕНОВ, О. С. ЛИТОВСКИЙ (зам. отв. редак.), Б. С. ПШИБЫШЕВСКИЙ, Б. С. РОМАШЕВ, Б. М. ЮДИН

Издатель: Журнально-газетное об'единение.

КИНО

КОЛОСС
Ул. Герцена, 13, тел. 5-74-12
Начало сеансов 12, 2, 4, 6, 8 и 10 часов вечера.
2-ой ГОД ПОСТАНОВКИ
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
Режиссер Н. ЭКК
Композит. Я. СТОЛЯР
1200 сеансов
НЕБЫВАЛЫЙ МИРОВОЙ УСПЕХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗВУКОВОГО ФИЛЬМА произв. Межрабпом-фильм
ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ

1-й СОЮЗКИНО
Арбатская пл., тел. 2-1-62-05.
Начало сеансов с 12 час.
Предварит. продажа билетов с 9 час. утра до 2 час. ночи.
Дети до 16 лет не допускаются
MOULIN-ROUGE
РЕЖИССЕР Дюпон
Сегодня и ежедневно
ЗАГРАНИЧНЫЙ ФИЛЬМ с участием ОЛЬГИ ЧЕХОВОЙ
МУЛЕН РУЖ

КИНО-ЭРМИТАЖ
Каретный ряд, 3. Тел. 1-07, Цветной бул., 25. Тел. 1-07.
Начало сеансов с 12 ч. дня. Начало с 9 ч. 45 м. вечер.
СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
Трагедия производства NERO-FILM
VI Детский утренник с 12 до 3 ч. дня
ЗАКОН ДРУЖБЫ
В саду инвал. труда п/рук. сп. педагог.
ЛУЛУ
В главной роли:
ЛУЛУ — женщина
„Ванп" — актриса на Варьете —
ЛУИЗА БРУК

ДЛЯ УСИЛЕНИЯ РЕПЕРТУАРА К ЮБИЛЕЙНОМУ ПРАЗДНОВАНИЮ 15-ЛЕТИЯ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Дирекция 1-го Московского Госцирка

об'является КОНКУРС

НА ЛИБРЕТТО ЦИРКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

За принятое к постановке либретто назначается премия—в размере 500 (пятьсот) рублей.

СРОК ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЛИБРЕТТО 1 ИЮЛЯ С. Г.

Материал направлять по адресу: Москва, Цветной б. 13 1-й ГОСЦИРК, ДИРЕКЦИЯ.

Вышел из печати № 1—2 ежемесячн. журнал

„За рубежом"

Ответственный редактор—М. ГОРЬКИЙ
Зам. ответств. редактора—К. РАДЕК

В номере помещены следующие очерки и статьи: ПЯТОГ — Что такое пятилетка и чего она хочет? Н. ТЕРЕНТЬЕВ — История борьбы за Мончжурию. О. ТАРХАНОВ — Борьба за Шанхай. О. КОВАЛЕВ — 15 марта 1926 г. Т. НАОСИ — Штурм. Н. ВЛАДИМИРОВА — Аомори. МОСКВИЧ — Конференция по разоружению: РОСТ ИМПЕРИАЛИСТИЧЕСКИХ ВООРУЖЕНИЙ (в таблицах). К. РАДЕК — Гитлер. И. КОРНЕЙ — Берлинские градоначальники. ГОЛОДНАЯ ГЕРМАНИЯ (поддержки на буржуазных авторов). К. КЛЕБЕР — Рурская область переключается. О. ФАЛЬК — В германском захолустье. ГЕДАР — Выборы во Франции. СИПРО-АГОНОВ — Война в горах Кентукки. В. ФАЛЬКОВСКИЙ — Жертвы прошлогодних. А. КУРЕЛЛА — Кризис в Италии. ЛУИ РУБО — «Цыганы».

Свыше 100 иллюстраций (фото, карикатуры, рисунки)

Задача журнала — разоблачать подготовку империалистической войны и интервенции; показать лицо буржуазного общества и государства; осветить борьбу и быт рабочих капиталистических стран и предприятия Советов; систематически знакомить читателя с политикой, экономикой, наукой и техникой зарубежных стран.

Журнал освещает все вопросы в живой и популярной форме, богато иллюстрированы и рассчитан на самые широкие круги партийного и комсомольского актива, рабочих, колхозников и советской интеллигенции.

Продолжается прием подписки с текущего месяца на 1932 год.

Подписная цена: 12 мес. — 6 р., 6 мес. — 3 р., 3 мес. — 1 р. 50 к. Отдельный номер — 60 к. Подписку сдавать местной почте не позже установленного ею срока.

С № 3 журнал выходит в издании Журнально-газетного об'единения.

КОМПОЗИТОРСКАЯ МОЛОДЕЖЬ

Композиторы, работающие в системе и под руководством Музорама (музыкальная секция Трам), совсем молоды: и в творческом отношении, и в росах учебы. Большинство из них (показаны были сочинения восьми композиторов) пришло в Трам всего полгода тому назад, пришли с не совсем осознанными стремлениями к творческой работе в области композиции как специальности, но в процессе работы за короткий срок сумевшие уже значительно окрепнуть.

Характерным явлением и несомненно положительным надо считать то, что молодые авторы сознательно расширяют рамки своего творчества, охватывая самые разнообразные музыкальные формы—от песни (хоровой и сольной) до более сложных форм—инструментальных, оркестровых (танцы и даже симфонические произведения).

Руководящий работой Музорам композитор **Н. Чемберджи** в «Советском искусстве» № 24 можно охарактеризовал цели и тенденции в работе творческого музыкального ядра.

На демонстрировавшихся авторов наиболее талантливым, одаренным нам представляется **т. Файнштольц,** ученик ФЗУ Электрозавода. Его пионерские песни смешны, полны задора, непосредственны. Несколько слабее, хотя и сложнее по композиции, «Армия голода»—хоровая песня. Здесь не изжито еще влияние салонной музыки.

Разностороннее и многочисленно представлен был трамовец, в недавнем прошлом рабочий «Трехгорки»—**т. Крючков.** «Атомарш», «Комсомол»—хоровые песни, марш для духового и увертюра для симфонического оркестра показывают молодого композитора активным в творческом отношении и работающим над выработкой своего музыкального стиля. Все его сочинения еще достаточно робки, неуверенны, но в них есть всегда активное, волевое начало, яркая зарядка. Крючков—обещающий автор, ему нужно только учиться, обращать серьезнейшее внимание на овладение композиторской техникой.

Импровизация для баритона (недавний инструмент) молодого шахтера, ныне рабфаковца т. **Цыганова,** — совсем еще незрелое сочинение. Нет в ней четкости, развития мелодии, она расплывается, расщепляется, звуки не собраны, разрешены, не об'единены ясной мыслью. Композитор напевает звуки так, как диктует ему не фантазия и даже не слух, а последовательный разбор звуков пальцами. Цыганову надо много слушать хорошей музыки, воспитывать свой вкус, вооружаться технической письмом (это, конечно, относится ко всем композиторам Музорама).

Не нужна нажимки жестового романса, уличной песни одаренный т. **Абраськин,** в прошлом—беспризорный, теперь рабфаковец ВМШ им. Ф. Кона. Его мелодии для флейты и фортепиано напоминают трогательна, но не лишена еще надрыва и сентиментальности. Совсем другого типа «Песня о песне» **Марчинкова,** рабочего «Красного богатыря». Здесь другой уклон. Задорность, бодрость, принадлежащие песни моментами граничат с дихотомией, «забубенностью», ухарством.

Кружковец-массовик ПКиО т. **Козленков** показал песню, посвященную проблеме опасности войны,—«На-чеку». Бедная ритмически, несколько истеричная, «растерянная», эта песня много выиграла бы от более спокойной, уравновешенной трактовки темы композитором, привнесения в песню известного спелости—динамической насыщенности.

Тов. Иванов, рабочий завода «Серп и молот», тяготеет к подфонии, в его хорах «Железная помощь» и «О тамаевском походе» есть зерна интересных музыкальных мыслей, недостаточно развитых, но уже более или менее грамотно высказанных. Интересны проведенные имитации в отдельных голосах, хорошо в целом голосоведение в песнях.

Ученик ФЗУ **Кантан** пытается разрешить задачу создания нового массового танца. Элементы бодрого, четкого движения и его танцах—налицо. Спорным является лишь, насколько именно такая миниатюрно-кукольная форма является необходимой и обязательной в новом танце.

Исполнителем в отчетном показе выступал духовой коллектив Трам, выросший из пионерского оркестра Сокольнического района. Оркестр на хорошем пути. Молодежь под руководством **т. Соврического** энтузиастически предана своему музыкальному делу. Солисты оркестра (**тт. Иков, Емельянов, Соколов, Загаринская, Рыбников**) исполняют свои номера очень выразительно и музыкально.

Миниатюрный состав симфонического коллектива хорошо справился с увертюрой т. Крючкова.

На двух хорколлективов—клуба им. Русанова (руководитель **Шохин**) и клуба КОР (руководитель **Хлебников**)—исполнение второго было на много выше и в отношении продумываемости трактовки и в отношении общего звучания, дикции, дисциплины.

Подводя итоги творческого показа музрамовцев, надо признать, что, разумеется, нельзя говорить еще об исполненных сочинениях как о выкристаллизовавшихся творческих опусах, а о молодых авторах—как о зрелых композиторах. За исключением нескольких хоровых песен, особенно удачных пионерских, все сочинения носят живые и не всегда критически преодоленные черты самых различных влияний. Техническая вторичность, слабость творческой мысли в отношении развития темы, мысли,—все это делает, естественные и неизбежные в первую пору учебы; они не должны обескураживать композиторов, не заставить их обратить все силы на дальнейшую упорную работу над собой, над овладением мастерством и техникой своего дела.

ГЕОРГИЙ ПОЛЯНОВСКИЙ

ТЕАТР НА ПЛОЩАДЬ!

ДЕНЬ НА БАЗАРЕ

Знойное солнце, едкая пыль, особенный запах базара, рыночный, тяжелый, как будничный, аромат жратвы, пота, махорки—люди толпятся, высматривают, принюхиваются, шныряют около возов. На возах горы коричневого картофеля, гранатово-красной свеклы, янтарная капуста, опоясанная обручами бочек, кадки сахаристой сметаны, бадьи с пенистым, пахнущим весенними травами молоком, яички яиц в ворохе душистого сена, янтарные лысины сыров.

На бревенчатом здании новый кумач поверх гипсовой лепной.

«Добро пожаловать!»
Открылся новый колхозно-совхозный рынок.

Добро пожаловать!

Колхозники и единоличники толпятся у пестрых киосков, изучают лаконические об'явления.

Вот: медицинская помощь.

Вот: ветеринарный пункт.

Вот: весы—«Колхозникам и единоличникам бесплатно».

Возы пустеют. Котомки москвичей наполняются овощами, творогом и прочими яствами.

Солнце совсем высоко. Жара достигает предела: полдень. Базар осип. Задрав оглобли, как хвосты, стоят опустевшие возы.

И вот в гуще голов какую беспокойное движение. Вот гармоника лихо врезается в говор. Все настороженнее, все четче, побеждая краем, говор и ругань. Выходит гармонь свои узорные «тра-ра-ра-рам», и люди с застывшей улыбкой идут на гармонные призывы.

Гармонист скользит взором по толпе, толпа кругом сталкивается около него. Стихли. Слушают гармонь или ждут в терпеливом ожидании?

Что-то будет?

— Представить, что ли, будут?

— Нет, это гармонист отгубучит, потом о шапкой пойдет.

— Товарищи, — громко и друг, напирая крепким голосом неумолчный говор, бросает гармонист, и лицо его, сейчас только лукаво-задорное, становится сосредоточенным и даже торжественным,—товарищи, сейчас агитбригада Госкома союза кооперации и госторговли предстанет вам пьесу «И я с вами».

В толпе зрителей туда разряженного напряжения, потом становится тихо, как в театре.

Вы около наскоро сколоченной эстрады. На эстраде группа актеров в театральных костюмах. Солнце неумолимо жжет их лица, яркие мазки в красочном гриме. Дневной свет, такой ясный, такой ослепительный, не раздражает вас. Вы увлечены этим неожиданно новым событием.

Звучат начальные слова пьесы:

От Персии жаркой
До тундры холодной,
От Балтики хмурой
До сопок Камчатки —
В республике нашей,
Великой, свободной,
Бурным потоком
События мчатся.

Разворачивается действие. Чутко и внимательно реагирует толпа.

Пьеса о займе. Она захватывает, но она явно «доходит» до зрителя медленно. А что же еще «требуется показать»?

Сеха теперь не нужна нам боле,
Она уступила место другим —
Трактор, вспахавший колхозное поле,
Нам рапортует: «мы победим»!
Кто за машины, колхозы, заводы?
Кто за хозяйственный наш под'ем?
За пятилетку в четыре года? —
Подписывайся скорей на заем!

Треск аплодисментов. Радостное любопытство и пеликие вопросы, от которых с успехом отбивается лихой гармонист.

Вопросы по существу пьесы.

О колхозах...

О тракторе...

О займе...

Гармониста (он же пропагандист, ре-

жиссер и актер) окружает тесное кольцо толпы. Он начинает беседу—

***

Увесистое слово, брошенное с театральных подмостков. Жив еще площадный театр, не загнанный в парадную коробку здания.

Я вспомнил: аплодисментный призыв Маяка, столь любимый Раиси Рошальном:

«Питайте народную душу народным же творчеством. Театр — самое могучее средство воспитания, сближения между людьми. Я говорю о театре народном в самом широком смысле этого слова, о театре, отвечающем на запросы народной мысли, о театре, который проникал бы в самые глухие деревни... Идите же, идите обновлять вашу душу в народный театр среди народа».

Так писал Мишле почти сто лет назад.

***

Ящик, оклеенный календарными иллюстрациями Сытина, на ящике надпись:

Большой хиромантический Аппарат.

Черномазый суб'ект с образцовой мордой несет какую-то чепуху, слепой немец, истошно вопящий о Лазаре, картинки в «три листика», толстозадая гадалка, беспроигрышная лотерея, в которой нельзя выиграть, паноптикум с «Адой—дамой, поднимающейся на воздух», балаган с унылым зазывалой.

— Стой рядно.

— Я не Марья Петровна, я Иван Федосеев.

Законы зрелища старого базара отнесены к давних времен.

На рынке своя зрелищная «культура», там рождалась антисоветская частушка и похабный анекдот. По колхозно-совхозный базар—это не базар минувших дней. Вы это чувствуете, едва ступив на его территорию, вы это видите по тому бережно-внимательному отношению, с которым подходят к приехавшим крестьянам представители местной администрации. Вы это видите по тем лозунгам, которыми увешаны базарные киоски. Войдите в агитпалатку, ну хотя бы Тишинского базара. Изящный павильон, насквозь сколоченный из досок, стекла, украшенные брошюрами. Мы прочли: «В бои за трактор», «Поднять урожай социалистических полей», «Вооружайтесь техникой». На агитпалатке плакат: «Колхозник, изучай технику». Газета, журнал, театр научат тебя, как организовать хозяйство колхоза».

В павильоне сотрудник агитбригады беседует с приезжими гостями о разорванной колхозной тортовле, о займе и многом другом.

Колхозно-совхозный базар заслуживает серьезного внимания со стороны наших зрелищных организаций. Театральная работа среди приезжающих крестьян на ярмарках и базарах—это общественное дело огромной важности. Спектакль на базаре—это демонстрация рабоче-крестьянской смычки, это проявление должной заботы и внимания к колхозникам. Создание площадного театра—задача захватывающая, интересная. Она должна заинтересовать наших драматургов. Она вдохновит режиссеров и актеров. Необходимо учесть опыт народного балагана, взять у театра Лентовского все лучшее, что было в нем. На Западе мы найдем немало интересного: театр де ла Фуар, Театр Дебюро, Педжент-театр. Опыт есть. Надо его глазно и критически разработать.

Горком союза кооперации и госторговли в лице тт. Транина и Круглова сделали неплохой почин на Тишинском базаре. Горком вырабатывает план обслужить базары и рынки, установив аттракционы, создав спецагитбригады, открыв тиры, панорамы, качели, комнаты смеха, силомеры, паноптикумы и проч. На ярмарки поедут передвижные эстрадцы, кукольные театры, Петрушки. Следует с чрезвычайной серьезностью отнестись к созданию театра балаганного типа. И однако следует также не особенно чтить «старые нехи», полагая, что их можно подкрасить «новым запом». Надо творчески осуществить это задание.

Театр на площадь!

Б. Г.

Мособлит 14916.

Интернациональная (69) тип. «Мосполиграф», пр. им. Скворцова-Степанова, д. 5.