Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 59 (197) 27 ДЕКАБРЯ 1932 г. ЦЕНА 10 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

ВЫХОДИТ ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ ИНСТИТУТА ЛИИ КОМАКАДЕМИИ И ВСЕРОСКОМДРАМА

О ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ И РЕАЛИЗМЕ

В ближайшее время издательство Жургазоб'единение выпускает книгу «Маркс и Энгельс о литературе». Этот сборник новых материалов и документов классиков марксизма ПРЕДСТАВЛЯЕТ ОГРОМНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ВСЕГО ФРОНТА МАРКСИСТСКОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ. В письмах Маркса и Энгельса содержатся ценнейшие указания о литературном реализме, о тенденциозности и партийности в искусстве, о связи между мировоззрением художника и требованиями реализма.

Указания основоположников научного социализма Маркса, Энгельса и Ленина так же, как и неоднократные высказывания Сталина, должны определить творческие пути развития нашей литературы, театра, кинематографии и живописи. Разработка марксистско-ленинского наследства, которая так успешно проводится нашими научными институтами, публикации, произведенные за последний год в журнале «Литературное наследство» (Маркс и Энгельс о трагедии Лассаля «Франц фон Зиккинген», письмо Энгельса к Маргарет Гаркнес, письмо о механицизме и вульгаризации марксистской критики к Паулю Эрнсту) значительно расширяют искусствоведческую часть марксистско-ленинского учения.

Издания писем Маркса и Энгельса окончательно разрушают меньшевистскую легенду о том, что, мол, классики марксизма искусством не интересовались и никакого искусствоведческого наследия не оставили. Эту легенду усиленно раздували все лидеры меньшевизма — от Вандервельде до Троцкого. Подобного рода высказывания мы находим у ряда «марксистских» критиков в ранних их работах.

ПИСЬМО ЭНГЕЛЬСА К НЕМЕЦКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЕ МИННЕ КАУТСКОЙ ПРЕДСТАВЛЯЕТ, ПОЖАЛУЙ, НАИБОЛЬШИЙ ИНТЕРЕС ИЗ ВСЕХ ВНОВЬ ПУБЛИКУЕМЫХ МАТЕРИАЛОВ И ДОКУМЕНТОВ.

В свете наших сегодняшних литературоведческих споров, в условиях борьбы за партийное искусство, т. е. за такое искусство, которое воспитывает массы в духе большевистской непримиримости и непоколебимой ленинской идейности, мысли Энгельса о тенденциозности приобретают особо важный смысл.

Энгельс четко формулирует свою точку зрения...

«Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии, как таковой».

Он говорит, что Данте и Сервантес точно так же, как величайшие писатели древности Эсхил и Аристофан, были тенденциозны, что современные Энгельсу норвежские и русские писатели сплошь тенденциозны. Но эта тенденциозность не навязанная, не обнаженная, не привнесенная извне. Это не скучное нравоучительство, не проповедничество и не риторика. Это тенденция, которая вытекает «из действия сама по себе, без особых на то указаний». Писатель должен добросовестно описывать «реальные взаимоотношения». Реализм в социалистическом романе, — по утверждению Энгельса, — разрушит условные иллюзии, расшатает оптимизм буржуазного мира.

Как и в письме к Маргарет Гаркнес, Энгельс требует ПРАВДЫ В ИЗОБРАЖЕНИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. Художник не должен навязывать выводы, его тенденциозность должна проявляться в самом понимании исторических закономерностей, в процессе расстановки классовых сил, в четком выражении своей идейной убежденности. Но для этого вовсе не следует искажать «реальные взаимоотношения», деформировать правду жизни, превращать индивиды «в простые рупоры духа времени».

ПРАВДА ЖИЗНИ — ПРАВДА КЛАССОВАЯ, ПРАВДА ПРОЛЕТАРИАТА, — убеждается художник. Он проникается величественными идеями страны пролетарской диктатуры, страны, в которой осуществляется в борьбе с величайшими трудностями строительство социалистического бесклассового общества.

Реализм — таков истинный путь больших художников. Художники молодых, подымающихся классов всегда были реалистами. Накануне великой Французской революции буржуазия стремилась закрепить себя как господствующий класс не только в экономике, но и в литературе. Один из идеологов молодого класса буржуазии Дидро за несколько лет до революции писал:

«Довольно изображать королей и вельмож, покажите нам жизнь, как она есть, покажите нам правду жизни, покажите человека «третьего сословия»!

И разве Бальзак не выполнил завета Дидро, не показал нам человека «третьего сословия», и разве в «Человеческой комедии» не запечатлена правдивая реалистическая история французского «общества» с 1815 по 1848 гг.?

Но когда мы говорим о реализме, то это вовсе не значит, что мы рекомендуем художнику писать СЛЕПУЮ правду. Не «абсолютная правда», а такая правда, которая вскрывает ВЕДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В НАШЕЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

Современность тематики сама по себе не создает реалистического полотна; простое копирование жизни отнюдь не приводит к правдивому ее изображению. Нужно проникнуть во внутреннюю сущность изображаемого, отыскать его особенные черты, воспроизвести характеры эпохи, чтобы создать подлинно реалистическое произведение искусства.

Чрезвычайно большое значение письма Энгельса в том и состоит, что оно разоблачает попытки некоторых «теоретиков» трактовать реализм, как надклассовый об'ективизм, как право художника пассивно регистрировать факты, воспроизводить действительность в застывшем, неподвижном состоянии.

ХУДОЖНИК ДОЛЖЕН ИЗУЧАТЬ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, ПОЗНАВАТЬ ЕЕ ВО ВСЕЙ ТЕКУЧЕСТИ И СМЕНЯЕМОСТИ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ВЫРАБОТАТЬ КОММУНИСТИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ.

И еще — в свете энгельсовского письма становятся особенно понятными с одной стороны «литфронтовские» ошибки: противопоставление тенденциозности и художественности, лефовская схематика, боязнь перед об'ективным раскрытием социальной психологии, и, с другой стороны, ошибочность лозунга «живого человека», лозунга, уводящего к суб'ективному идеализму, к психологическому самокопанию, в мир подсознательного и сверхчувственного.

Наконец Энгельс дает исчерпывающий ответ на вопрос о личности и коллективе. Он пишет:

«Характеры той «другой среды» обрисованы с обычной для вас четкой индивидуализацией. Каждое лицо—тип, но вместе с тем и определенная личность—ЭТОТ—как сказал бы старик Гегель».

Тип и в то же время личность. Не таковы ли герои будущих реалистических полотен наших художников?

Элементы социалистического реализма, черты нового героя мы усматриваем уже в Октябрьском репертуаре театра и кинематографии. ГАЙ в погодинском «Моем друге»—колеблющийся, подверженный человеческим слабостям ЛИЧНОСТЬ—и в то же время ТИП уверенного в конечных целях героического строителя, человек магнитостроевских масштабов, воплотивший в себе размах пятилетки и деловитость пролетариата.

Инженер МАРГУЛИЕС из «Время, вперед!», рабочий БАБЧЕНКО из спорной, но во многом поучительной фильмы «Встречный», герои «Цусимы» Новикова-Прибоя — все они наделены четкой индивидуальной характеристикой, и каждый из них И ТИП И ЛИЧНОСТЬ.

В борьбе за социалистический реализм, в борьбе за революционный романтизм, который никак не может быть противопоставлен реализму, мы будем всегда помнить об указаниях наших учителей, мы будем всегда итти по путям, определенным идеологами пролетариата, вождями пролетарской революции.

На I общемосковской конференции киноактеров

ВОЛНУЮЩИЕ КАДРЫ

Никто не снимал эту конференцию — ни репортеры Союзфото, ни операторы Союзкинохроники, хотя это была первая за 15 лет общемосковская конференция киноактеров. Да и стоило ли снимать киноактеров на конференции, когда многие авторитетные руководители нашей кинематографии сомневаются в том, стоит ли вообще снимать киноактеров на кинофабриках, снимать ли для экрана?

— Ах, если б я была трактором! Меня бы каждый день снимали!..

Докладчик т. Холмский не без юмора утверждает, что мечтательный этот возглас не раз готов был сорваться с уст любой нашей киноактрисы. А докладчик — заместитель начальника производственного управления Союзкино. Ему, как говорится, и фильмы в руки.

Сплошь и рядом роль киноактера в производстве сводится у нас к минимуму, киноактер рассматривается лишь как часть производственной обстановки, как аксессуар с'емки, как неизбежный придаток к машинам и турбинам, которые сверх всякой меры заполняют первые планы большинства наших кинокартин.

Значительный толчок к сужению роли киноактера в производстве дали и некоторые [illegible] теории, получившие распространение в советской кинематографии последних лет.

Второй докладчик на конференции, председатель киноактерства т. Новосельцев, правильно подчеркнул, что теория типажа («мордажа» — как ее называют актеры), утверждавшая, что всякий человек может сниматься перед киноаппаратом, повлекла за собой нашествие самого разнообразного «типажа» в кинематографию. Это нашествие «мордажа» засорило и дискредитировало актерские кадры. Немалое значение в снижении творческой роли актера сыграла и знаменитая теория монтажного образа, созданная в свое время Вс. Пудовкиным.

Теории эти в переводе на язык практики означали, что киноактер становился только натурщиком. Он снимался в фильме, не зная ни сценария, ни установки режиссера, ни своей роли в целом. На самой с'емке по непосредственной указке он проводил тот или иной эпизод, остальное его не касалось.

Это приводило к отсутствию творческого своеобразия, на которое жаловался на конференции т. Винтеров. Окончив ГИК по актерскому факультету, он снимался в трех фильмах, во всех трех как «типажный юноша» и в качестве такового предстоит ему, вероятно, сниматься и впредь, до... седых волос.

— У нашего режиссера, — очень хорошо сказал об этом т. Новосельцев, — нет смелости повернуть актера неожиданным образом. Актер эксплоатируется как определенный типаж, он не совершенствуется, не преодолевает самого себя.

При таком подходе к актеру, как к штампу с ярлыком, указывающим амплуа, неудивительно, что многие афиши пишутся так:

> «В фильме участвуют:
> Нар. арт. ИМЯРЕК
> Засл. арт. ИМЯРЕК
> и др.».

«И др.» — это и есть киноактеры. При таком подходе неудивительно, что киноактеров наших зачастую не знает не только массовый зритель, но и... сами режиссеры.

Даже пионер советской кинематографии Л. В. Кулешов, третий докладчик на конференции, огорошил заявлением с трибуны:

— Актеры меня не знают, и я не знаю актеров...

А при выборах президиума конференции А. Разумный и Вс. Пудовкин долго недоумевали: кто такая товарищ Перельман, выбранная в президиум? Впоследствии оказалось, что т. Перельман — актриса Межрабпомфильм, работающая в одном коллективе с Пудовкиным.

О критике не приходится и говорить: она не только не анализирует работы актера в той или иной фильме, но в большинстве случаев не упоминает и его имени.

Тов. Городинский правильно указал в своем выступлении, что мы никак не пропагандируем киноактера. Здесь речь идет о популяризации как важнейшем стимуле роста. Мы не видим сейчас даже тех плохоньких творческих биографий киноактеров, которые выпускала в свое время «Теа-кинопечать».

Рис. А. Костомолоцкого

Режиссер Л. Кулешов

Ко всему этому надо прибавить и недопустимые материально-бытовые условия, в которых приходится работать киноактерам. Уравниловка в оплате труда, тарифы «на глазок», вечные мучительные ожидания очередной с'емки в коридорах кинофабрики, грязь в артистических уборных, отсутствие минимальной заботы о питании, о стакане горячего чая за ночной с'емкой, о жилищных условиях... Куда там! На крупнейших кинофабриках нет и простой скамейки, на которой можно бы ожидать с'емки сидя, а не шатаясь по коридорам...

В результате — отлив творческих сил из кинопроизводства; киноактеры деквалифицируются, меняют свою профессию, начинают работать, как ассистенты и сорежиссеры, уходят... в трактористы.

Со своей стороны, «уходят» от киноактера и режиссеры кино. Звук внес новые трудности в молодую советскую кинематографию. Многие актеры растерялись, стали лихорадочно заниматься техникой речи, послушно шептать знаменитое упражнение:

— Купил укроп, пришел Прокоп...

Но не меньше прежнего почувствовали себя в новоиспеченные режиссеры-звуковики. Они устремились в театры, чтобы воспользоваться готовыми квалифицированными театральными кадрами, вместо того чтобы вырастить, переквалифицировать собственные кадры для звукового кино.

— Большинство режиссеров не сумело работать с актерами, они полезли в театр, чтобы спрятаться за спины мастеров Качалова или Тарханова, — едко заметил на конференции т. Новосельцев.

Это повлекло за собой не всегда оправданную перегрузку нашей кинематографии театральными актерами, ненормальный перевес их над киноактером. Вместе с тем зачастую приглашаемые на с'емки театральные актеры, которые смотрят на кино, как на временный «отхожий промысел», оплачиваются в кино в 2—3 раза выше, чем киноактеры.

Часто при этом забывается и недопустимость механического перенесения культуры театральной речи в звуковое кино; забывается, что приемы речи на сцене Малого театра, с расчетом слышимости на галерке, неприемлемы при говорении в микрофонное ухо, которое в этих случаях передает шопот умирающего с силой выкрика витийствующего оратора.

* * *

На первой общемосковской конференции, посвященной обсуждению роли киноактера в производстве, был затронут и ряд смежных вопросов, актуальных для кинематографии.

Так, Вс. Пудовкин, рассказав об опыте РосАРРК в Ленинграде, говорил о необходимости создания в Москве клуба творческих работников кино, об огромной потребности в творческом единении, о чрезвычайной разобщенности актеров и режиссеров между собой. Пудовкин говорил о том, что у нас не существует еще кинематографической теории, нет даже синтеза, а только сумма отдельных обобщений опыта отдельных режиссеров; о том, что киноактер должен глубоко войти в производство картины, непрерывно учиться в процессе разработки режиссерского сценария и с'емки фильмы; о том, что актер должен занять свое место не только в кинопроизводстве, но и в теории кино.

Пудовкин упомянул и о том, что перегибы в различных трактовках теории монтажного образа скомпрометировали эту теорию, которую вернее назвать не теорией, а спецификой монтажного образа. Неправильные толкования привели к возникновению глупейшей уродливой теории об актере, как «материале» для с'емки; Пудовкин же имеет в виду лишь полное использование богатейших специфических кинематографических возможностей введения героя в мир окружающих явлений приемами монтажа.

Л. В. Кулешов остро поставил вопрос о том, что мы слишком медленно снимаем наши фильмы. Они стареют еще в процессе с'емки, а при монтаже приемы многих начальных кадров кажутся уже недопустимыми для самого режиссера. Ускорение с'емочного процесса, увеличение оборачиваемости производства, даст возможность более интенсивного использования и киноактерских кадров и оборудования кинофабрик. Эту мысль Кулешова горячо поддержал на конференции и режиссер А. Разумный.

Рис. А. Костомолоцкого

Артист Н. Рогожин

*

Совокупность всех этих вопросов не могла, конечно, быть разрешена на первой конференции киноактеров. Однако уже самая их постановка заставляет сделать тот вывод, который отчетливо прозвучал в огромном большинстве выступлений на конференции:

— Устарела существующая система руководства кинематографическими кадрами.

Наиболее четко сформулировал этот общий вывод т. Блинкин, подтвердив его рядом ярких примеров из деятельности Межрабпомфильма и справедливо указав на отсутствие каких-либо конкретных предложений в основном докладе т. Холмского.

Устарела система руководства кадрами кино. Ее обновление, ее жесткий критический пересмотр — вот несомненно основное звено, за которое нужно взяться, чтобы поднять производство советской художественной фильмы на необходимую высоту.

*

Обсуждался на конференции и самый больной на сегодня для киноактерства вопрос: о проводимом на кинофабриках сокращении штатов.

Приведенные на конференции примеры, оглашенные цифры свидетельствуют о том, что не все здесь в порядке. В результате сокращения на наших кинофабриках остается столько же актеров, сколько режиссеров и вдвое меньше актеров, чем... бухгалтеров.

Сокращение штатов должно привести к отсеву лишних, засоряющих советскую кинематографию, случайных в искусстве людей, улучшив качество основной творческой массы. Руководители советского кино не должны при этом механически сокращать штаты на тех же основаниях, на каких проводится сокращение штатов в других учреждениях. Нельзя забывать, что излишние работники, освобождаемые на том или ином участке нашей промышленности и советского аппарата, немедленно перебрасываются на другие участки строительства, нуждающиеся в рабочей силе. Но куда прикажете перебросить квалифицированные творческие кадры киноактеров, которых сократит Союзкино и Межрабпомфильм?

Нельзя сокращать актеров и только потому, что в данный момент они не заняты в с'емке. Ведь актеры эти завтра понадобятся для растущей нашей кинематографии. Ряд фактов говорит об огульном, недальновидном, сугубо бюрократическом подходе руководителей кинематографических организаций к сокращению актерских штатов.

Нужно добиться того, чтобы роль киноактера в производстве перестала, наконец, быть неблагодарной ролью. Кадры нашей кинематографии, все их творческие интересы, все материальные их нужды должны нас волновать.

Д. КАЛЬМ

ПЯТЬ КНИГ СТАНИСЛАВСКОГО

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ О СВОЕЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ

«Моя жизнь в искусстве» написана, как художественная автобиография, а ни в каком случае не может быть использована для окончательных и твердых выводов о так называемой—моей «Системе».

Дружеский шарж Э. Мордмиловича

К. С. Станиславский

Новые же мои работы имеют целью дать более или менее законченное представление о «Системе», являясь своеобразным «учебником», руководством, на что «Моя жизнь в искусстве» никак не рассчитана. Но с актерами нельзя говорить сухим, научным языком. Да и я сам — не человек от науки, и потому не смог бы взяться не за свое дело.

Моя задача — говорить с актером его языком. Не философствовать об искусстве, что по-моему очень скучно, но открывать в простой форме практически необходимые ему приемы психо-техники, главным образом во внутренней области артистического переживания и перевоплощения.

Это сложная, наиболее важная область нашего творчества, о которой ничего или мало говорят нам уходящие от нас большие таланты. Они уносят с собой свои достижения. Я же считаю, что обязанность каждого артиста, все равно великого или малого, писать о своем искусстве хотя бы потому, что наше творчество умирает вместе с нами и живет только для своих современников.

Этот свой последний долг перед искусством и перед молодым, подрастающим и грядущим поколениями я бы и хотел выполнить перед смертью.

Мой труд будет состоять из нескольких томов. В первом томе я говорю о работе актера над своими внутренними и внешними данными. Во второй книге — о работе актера над ролью. В третьей книге я буду говорить об искусстве представления и о ремесле актера. Четвертая книга посвящена режиссеру, а пятая — оперному искусству—певцы-артисты.

Первые книги пишутся по заказу американского университета. Первая книга написана вчерне и требует очень внимательного пересмотра и редакторской работы. Она потребует нескольких месяцев, и ее никак не выполнишь при ежедневной текущей работе. Для второй книги собирается материал.

К. СТАНИСЛАВСКИЙ

ХУДОЖНИК ГРУЗИИ ЗАБЫТ

ПОМОЧЬ МАСТЕРАМ БРАТСКИХ РЕСПУБЛИК

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля должно было сыграть решающую роль в перестройке национальных отрядов советского искусства. Между тем в братских республиках до сих пор еще не преодолены болезни групповщины.

Показательно, что в Грузии часть советских художников группируется в горкоме Рабис, между тем как другая часть организована союзом художников. Ошибки грузинской АХХ создали опасность отрыва пролетарских кадров от основных масс грузинского советского искусства. Методы администрирования по отношению к старой художественной интеллигенции были решительно пресечены постановлением ЦК, но грузинский союз художников не развернул до сих пор борьбы с извращением указаний ЦК, допуская повторение старых ошибок в отношении молодых художников.

В результате таких извращений с апреля грузинский союз художников не работал. Прежний художественный актив целиком отошел от участия в работе союза, новый же совершенно недостаточно привлекается к работе союза. В итоге предполагавшаяся к 15-летию Октября об'единенная выставка грузинского национального искусства не состоялась. Художественное оформление Тифлиса к XV годовщине Октября было по существу сорвано, поскольку оно осуществлялось без единого плана и художественного руководства со стороны союза художников.

О материально-бытовом положении грузинских художников нечего и думать. Союз художников не имеет помещения, не говоря уже о том, что ни один из художников не имеет мастерской для работы.

Многие талантливые художники-станковисты не работают над повышением своей квалификации, так как вынуждены заниматься случайными заказами по изготовлению этикеток, вывесок, диаграмм и т. д. Не налажено снабжение художников материалами. Художники, не получая ни полотна, ни фанеры, работают на обычном картоне. Большое значение для бурно растущей художественной культуры Грузии имел Институт Грузии (бывш. Грузинская академия художеств). Этот художественный вуз был превращен в изофакультет при педагогическом институте и до сих пор остается в таком полуразрушенном состоянии.

Тифлис со своими 17 институтами является по процентному отношению студентов к общей массе жителей первым в мире городом. Между тем в нем, наряду с известной Тифлисской консерваторией и рядом музыкальных техникумов, нет ни одного изотехникума.

В Тифлисе, где организована величайшая мировая выставка прессы и литературы, до сих пор нет помещения для художников. Национальная галлерея Грузии, несмотря на неоднократные указания печати, до сих пор засорена случайными копиями голландской и французской живописи и совершенно не дает представления о современной советской живописи Грузии.

Институт марксизма-ленинизма в Тифлисе и Наркомпрос Грузии в первую очередь ответственны за отсутствие художественного центра (теоретического и специального) в Грузии. Они несут ответственность за полную [illegible] самодеятельности на производствах и в клубах, за выезд значительного числа художников Грузии в др. республиканские центры. В Баку уехало более 10 художников, из Тифлиса 9 художников и т. д. Это говорит о том, что грузинские руководящие организации недооценивают важности национальной изокультуры.

Не лучше положение в Армении и Азербайджане, где задачи культурно-бытового обслуживания художников также недооцениваются местными организациями.

Московский союз советских художников должен помочь национальным союзам художников совместно с ними организовать в Москве выставки национального творчества. В частности, это относится к творчеству художника Сададзе, интересная выставка которого предполагается в ближайшее время в Москве.

БЮРО СЕКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ ИНСТИТУТА ЛИИ КОМАКАДЕМИИ

СОВЕЩАНИЕ ТЕАТРОВ ПРОФСОЮЗОВ

25 декабря в культотделе ВЦСПС открылось совещание театров, состоящих в ведении профсоюзов.

Тов. Чичерин выступил на совещании с докладом на тему об очередных задачах профсоюзных театров. О своих организационных и художественных задачах сделали доклады представители московского театра ВЦСПС, театра ленинградского СПС, Ивановского СПС и московской профсоюзной театральной мастерской.

Сегодня совещание заканчивает свою работы.

КОМПОЗИТОР И ИЗДАТЕЛЬСТВО

До недавнего времени вопрос о Музгизе был наиболее острым и злободневным для всей композиторской общественности и, пожалуй, даже и музыкальной общественности в целом. Впрочем, и сейчас этот вопрос не утратил своего значения, но приобрел совершенно новый характер.

Постановление об'единенного заседания президиума ЦК рабис и расширенного пленума Московского союза советских композиторов является поворотным пунктом в работе Музгиза и оно же в основном намечает решение сложной и запутанной проблемы взаимоотношений Музгиза и композиторской общественности.

Что послужило непосредственной причиной глубокого обследования работы Музгиза и постановки его доклада на упомянутом заседании? Прежде всего ясно выраженное желание композиторской массы в организованном порядке рассмотреть работу Музгиза, пред'явить свои требования и пожелания.

Недовольство работой Музгиза обозначилось уже со времени известных выступлений композиторов у т. А. С. Бубнова. По адресу Музгиза раздавались серьезнейшие обвинения. Композиторы обвиняли Музгиз в подчинении политике РАПМ, в непонимании к творчеству советских композиторов и неправильном отношении к требованиям композиторской общественности.

Несомненно, что многие обвинения были вполне справедливы и прежде всего было правильно утверждение, что Музгиз нередко являлся слепым орудием сектантской политики РАПМ.

В постановлении ЦК рабис и пленума МОССК констатировано, что «руководство Музгиза проявило некритическое отношение к ошибкам, допущенным им в своей прошлой деятельности, что не способствовало подлинно успешной и быстрой перестройке». Далее в том же постановлении констатируется, что в своих официальных выступлениях руководство Музгиза свои ошибки свело лишь к некритическому отношению к работе бывш. РАПМ, в то время как на деле оно в своей практической работе само целиком стояло на позициях РАПМ.

Совершенно ясно, что, следуя за РАПМ, повторяя в своей практической работе ее ошибочные установки, Музгиз неизбежно вместе с РАПМ все больше и больше отрывался от массы советских композиторов и всей советской музыкальной общественности.

Разрыв между Музгизом и композиторской массой есть факт совершенно неоспоримый. Ведь нельзя же предполагать взаимоотношения между советским издательством и творческими кадрами только как официально договорные отношения.

Ошибка Музгиза именно в том и заключается, что он, оспаривая обвинение в отрыве от авторской массы, размахивает договорами и документами, опуская самый главный вопрос об органическом сотрудничестве автора и самого издательства.

Музгиз до сих пор не издал ни одной брошюры, посвященной раз'яснению решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля, ни одного издания, посвященного критике деятельности бывш. РАПМ и задачам музыкального фронта, вытекающим из решения ЦК.

Это обстоятельство в сопоставлении с активной планово-издательской деятельностью Музгиза, до 23 апреля носившей отчетливо рапмовский характер, естественно должно было возбудить и вызвать огромное возмущение в композиторской массе.

Резолюция об'единенного совещания совершенно правильно связывает вопиющие факты отрыва от массы и недостаточной еще перестройки Музгиза, все еще недостаточного привлечения композиторов к работе и аппарате Музгиза.

Однако все перечисленные выше недостатки работы Музгиза не могут при об'ективном анализе его деятельности помешать нам видеть и наличие сдвигов в работе издательства.

Мы можем упрекать Музгиз в недостаточных темпах перестройки, но у нас нет оснований утверждать, что Музгиз остался в стороне от огромного движения, происходящего на музыкальном фронте.

Мы подвергаем Музгиз жестокой критике, ни на минуту не упуская из виду, что мы критикуем свое советское издательство. С этой точки зрения мы должны признать плодотворной критику работы Музгиза на собрании композиторов; отдельные резкие выпады должны быть отнесены на счет необычайно напряженной атмосферы, создавшейся вокруг Музгиза. Гиперболическое преувеличение отдельных недочетов музыкального издательства [illegible] всей необычайной страстностью, с которой проходило обсуждение работы Музгиза. Страстность эта естественна именно потому, что советские композиторы считают Музгиз своим издательством, принимают на себя ответственность за него.

В какой стране возможно было бы потребовать от издательства об'яснений, почему то или иное произведение не принято к изданию? В какой стране сам автор имеет право контроля над издательством?

Вся глубина различия в положении советского композитора и композитора капиталистических стран проявляется с огромной силой в этом сопоставлении.

Если Музгиз обязан сделать для себя выводы из всего сказанного, то композиторская общественность должна принять на себя известные обязательства в деле активной помощи Музгизу.

Мы крайне заинтересованы в перестройке и улучшении работы Музгиза, мы должны приложить все усилия, чтобы добиться действительной его перестройки.

В чем заключаются основные задачи Музгиза на ближайший период?

Музгиз должен с большевистской решительностью преодолеть допущенные им ошибки. Ему необходимо развить активную издательско-пропагандистскую деятельность, направленную на раз'яснение задач, стоящих перед музыкальным фронтом. Мы прямо ставим перед Музгизом задачу немедленного привлечения «квалифицированных авторитетных советских композиторов и музыковедов к руководящей работе в отделах издательства и принятия мер к более полному использованию советских композиторов и музыковедов в работе консультационных комиссий».

Музгиз должен наладить контакт с МОССК и горкомом композиторов Рабиса. Необходимо применить в работе Музгиза практику производственных совещаний, этой наиболее действенной формы участия масс в руководстве производством. Такой вопрос, как перетарификация труда композиторов, — один из наиболее сложных и важных — должен быть решен в кратчайший срок и не бюрократически, а с непременным участием всей композиторской общественности. Вместе с профсоюзом и МОССК Музгиз должен вести работу по улучшению материальных и культурно-бытовых условий советского композитора и музыковеда.

Разработанный Музгизом темплан должен быть тщательно проверен композиторской общественностью, об'единенной в МОССК. Только в этом случае план может быть исправлен и реализован.

Само собой разумеется, Музгиз должен принять самые решительные меры к упорядочению организации прослушивания произведений и недопущению затягивания издания отдельных работ и музыкальных произведений.

Композиторская общественность в самой категорической форме требует от Музгиза реализации решений об'единенного заседания президиума ЦК рабис и пленума МОССК. Наша помощь Музгизу обеспечена. Дело Музгиза ее правильно и полностью использовать.

В. ГОРОДИНСКИЙ

К XV ГОДОВЩИНЕ РККА

❖ Для обслуживания красноармейских частей в ознаменование 15-летия РККА ленинградскими, московскими и украинскими театрами комплектуются специальные артистические бригады, которые по нарядам ЦДКА в последних числах декабря выезжают на места. По 10 бригад, состоящих из десяти актеров и музыкантов, будет послано областными комитетами Рабис Москвы, Ленинграда и Харькова. Все бригады снабжаются специальным репертуаром, утвержденным особой комиссией ЦДКА.

❖ При ЦДКА организован методический центр красноармейской художественной самодеятельности. Регулярно проводятся консультации по всем вопросам художественной самодеятельности в драматических, хоровых, музыкальных, затейных и других кружках московского гарнизона.

❖ ЦДКА совместно с ЦДИСК организует семинар по зрелищной работе для подготовки руководителей красноармейских самодеятельных кружков.

❖ ЦДКА разработал тематический план художественного обслуживания красноармейских клубов и домов Красной армии к 15-й годовщине РККА. В ряде гарнизонов создаются филиалы военно-театрального бюро, которые будут обслуживаться местными артистическими силами, а также бригадами, скомплектованными центральным военно-театральным бюро при ЦДКА.

В дни празднования 15-й годовщины РККА военно-театральным бюро в Москве будут обслужены 300 концертами красноармейские и рабочие клубы.

❖ На зимний сезон 1932/33 г. военно-театральным бюро в лучших московских театрах закуплено 170 спектаклей для просмотра начсоставом и их семьями. В настоящее время коллективными просмотрами театров охвачено до 90 проц. начсостава московского гарнизона.

❖ При военно-театральном бюро ЦДКА создается художественно-общественный инспекторат, укомплектованный из актива красноармейцев, начсостава и рабочих для контроля над художественной работой ВТБ, учета запросов красноармейского и начальствующего состава, наблюдения за репертуаром, его художественным качеством и содержанием и за работой исполнителя.

❖ К 15-летию РККА военно-театральным бюро ЦДКА заказано 36 политфельетонов, скетчей, обозрений, водевилей и т. п. Н. Погодину, Ильфу и Петрову, Левидову, Б. Лавреневу, М. Зощенко, А. Бухову, Д'Актилю, В. Ардову и др. Все заказанные вещи авторами готовятся в контакте с военными специалистами в расчете на определенных актеров.

Для обслуживания красноармейских частей в дни 15-й годовщины РККА в Москве будет дано свыше 300 концертов силами артистов военно-театрального бюро ЦДКА.

Композитор Василенко пишет большую симфонию, посвященную Красной армии, композитор Книппер — симфонию «Особая дальневосточная», В. Белый пишет симфонию для оркестра с чтецом на текст М. Светлова, отражающего отдельные этапы развития Красной армии. Три хоровых произведения, посвященных воздушному флоту, будут писать композитор В. Белый и поэт М. Светлов. Композитор Б. Шехтер и поэт Алтаузен работают над песнями на тему «Красная армия — страж социалистического строительства» и «Призыв в Красную армию» и прочими.

ФРИДРИХ ЭНГЕЛЬС О ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ В ИСКУССТВЕ

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Ниже публикуется документ огромного значения — для постановки вопроса о марксистско-ленинском искусствознании. Это — письмо Энгельса от 26 ноября 1885 г. к немецкой писательнице Минне Каутской, предоставленное редакции журнала „Литературное наследство" Институтом Маркса-Энгельса-Ленина. Если письма Маркса и Энгельса по вопросам литературы, драматургии и критики, опубликованные в первых трех номерах „Литературного наследства", имеют, по отзыву „Правды" (от 22 декабря 1932 г.), „громадное значение для развития нашей литературы, в них изложены мысли, которые могут разрешать многие вопросы, связанные с выработкой творческих путей советской литературы", то новонайденное письмо Энгельса к Минне Каутской может считаться едва ли не самым ценным документом в этом ряду.

Публикуя отрывок этого письма, посвященный вопросам тенденциозности в литературе, и статью тов. Шиллера (полностью письмо Энгельса и статья Шиллера печатаются в № 7 „Литературного наследства"), редакция „Советское искусство" в ближайших номерах откроет обсуждение вновь найденных литературоведческих документов Маркса и Энгельса в связи с постановкой вопросов о социалистическом реализме и революционном романтизме.

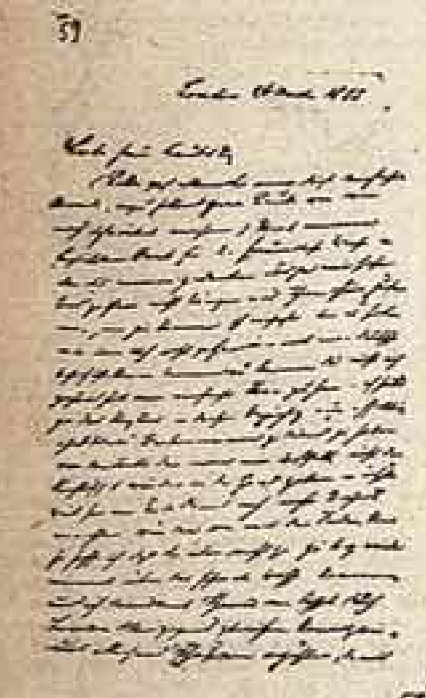
Отрывок из письма

...«Старое и новое», за которые я вам сердечно благодарен, я прочел. Жизнь рабочих соляных копей описана так же мастерски, как и жизнь крестьян в «Стефане». Картины венского общества большей частью тоже очень хороши. Вена ведь единственный немецкий город, где есть общество. В Берлине имеются только «известные круги», а еще больше неизвестные, и поэтому там есть почва только для романа из жизни литераторов, чиновников и актеров. Не развивается ли мотивировка действия в этой части вашего произведения местами несколько поспешно, — вам судить легче, чем мне. Многое, что производит на нашего брата такое впечатление, в Вене, с ее своеобразно интернациональным характером, насыщенным южными и восточно-европейскими элементами, является вполне естественным. Характеры той и другой среды обрисованы с обычной для вас четкостью индивидуализации. Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, — «этот», как сказал бы старик Гегель. Так оно и должно быть. Однако беспристрастия ради я должен найти что-нибудь отрицательное, и тут мне приходит на память Арнольд. В самом деле, он чересчур безупречен, и если он в конце концов погибает, упав с горы, то примирить это с поэтической справедливостью можно разве лишь тем, что он был слишком хорош для этого мира. Не всегда скверно, если автор влюблен в своего героя, и мне кажется, что в данном случае вы отчасти поддались этой слабости. Эльза еще носит на себе черты личности, хотя тоже несколько идеализирована, но в Арнольде личность уж и вовсе растворяется в принципе.

Корни этого недостатка чувствуются, впрочем, в самом романе. Очевидно вы испытывали потребность публично заявить о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром. Это вы уже сделали, это уже осталось позади, и в такой форме вам нечего повторять об этом. Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии, как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, и точно так же Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера в том и состоит, что это — первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, сплошь тенденциозны. Но я думаю, что тенденция должна вытекать из положения и действия сама по себе, без особых на то указаний, и что писатель не обязан навязывать читателю будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов. К тому же в наших условиях роман обращается преимущественно к читателям из буржуазных, т. е. не относящихся прямо к нам, кругов, а потому и социалистический тенденциозный роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, добросовестно описывая реальные взаимоотношения, разрушая условные иллюзии на их счет, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнение в вечном господстве существующего порядка, хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону. Ваше прекрасное знание как австрийского крестьянства, так и венского «общества» и удивительная свежесть изображения того и другого найдут здесь для себя неисчерпаемый материал. А в «Стефане» вы доказали, что умеете относиться к своим героям и с той тонкой иронией, которая свидетельствует о власти писателя над своим творением....

ФР. ЭНГЕЛЬС

Письмо Энгельса и роман Минны Каутской



Факсимиле письма Фридриха Энгельса к немецкой писательнице Минне Каутской

Письмо Энгельса от 26 ноября 1885 г. к писательнице Минне Каутской, матери Карла Каутского, ставит в разрезе конкретного анализа художественных произведений ряд важнейших вопросов марксистского литературоведения: проблему тенденциозности и партийности в литературе, изображения личности и коллектива, объективной и идеализирующей трактовки действительности и т. д. Эти темы затрагиваются и в других литературоведческих высказываниях Энгельса, но в настоящем письме они получают исключительно четкую формулировку и раскрывают взгляды Маркса и Энгельса на литературу и искусство, изложенные в других их работах. Настоящее письмо, хотя в нем разбирается художественное произведение второстепенного писателя и хотя оно относится к 80-м годам и исходит из специфических задач, стоявших в то время перед литературой пролетарской партии, имеет актуальное значение и для нашего времени. Энгельс, стесненный рамками частного письма, выразил лишь краткие формулировки, но каждое его указание, даже намек в этом письме, приобретает большую ценность, если уяснить все скрывающиеся за ними проблемы. Чтобы понять их до конца, прежде всего необходимо, хотя бы вкратце, ознакомиться с творчеством Минны Каутской и разбираемым Энгельсом романом и уже затем перейти к общим принципиальным проблемам, затронутым в письме, в связи их с теоретическими и политическими вопросами марксистско-ленинского литературоведения.

Минна Каутская (1836—1912) была одной из самых плодовитых и популярных писательниц старой германской и австрийской социал-демократии. Она, как выражается Меринг, принадлежала к «старой гвардии» сотрудников «Neue Zeit». Действительно в 80—90-х годах она писала в теоретическом органе партии на самые разнообразные темы (иногда под псевдонимом Вильгельм Винер): о спиритизме, защите птиц, немецком театре нового времени, выставке картин Василия Верещагина; помещала критические статьи и рецензии (о Ф. Геббеле, Алекс. Кьелланде), а в литературном отделе журнала опубликовала ряд новелл. Особенно деятельное участие принимала она в беллетристических отделах партийных газет и в популярных журналах германской и австрийской социал-демократии. Большие ее новеллы и романы выходили отдельными книгами.

Первый ее роман, затрагивающий социальные проблемы, — «Стефан фон Грилленгоф». «Стефан» — наиболее революционный ее роман, содержащий реалистическую характеристику крестьянства, его быта, жизни и борьбы. Этот роман Минна Каутская, по-видимому, послала Марксу и Энгельсу через молодого Карла Каутского, бывавшего в 1881 г. в Лондоне. О том, как они отнеслись к роману, свидетельствует настоящее письмо Энгельса, а также письмо Маркса к Минне Каутской от 5 октября 1881 г., в котором он послал ей... В письме к своей дочери Женни Лонге в Париже Маркс пишет: «Наш сын верно передал вам, что вся моя семья восхищается вашими произведениями». Некоторую роль в этой оценке сыграла, конечно, обычная вежливость, но тем не менее нельзя не признать, что в ту эпоху «Стефан» действительно имел большое значение для пропаганды социалистических идей. В 1884 г. Минна Каутская опубликовала разбираемый в письме Энгельса роман «Старые и новые». Когда эта книга в 1885 г. вышла отдельным изданием, она послала ее на отзыв Энгельсу. Лучшими частями романа являются главы из жизни австрийских рабочих соляных копей, живущих под гнетом эксплоатации предпринимателей и моральным давлением церкви, под вечной угрозой увольнения за каждое слово протеста или за «дерзость», проявившуюся в чтении газет или книг. В реалистических тонах выдержаны картины обыденной жизни рабочего поселка. Каждый из изображенных рабочих — индивидуум и вместе с тем тип, как пишет Энгельс; это не образы-схемы, а люди, различные по темпераменту, воспитанию и условиям жизни. Вот старый рабочий Миттель, всегда слепо уповающий на бога, никогда ничему не сопротивляющийся, безнадежно беспомощный и признающий все так, как оно есть. Вот дровосек Францль, верующий в возмездие на том свете и ищущий успокоения в этой «справедливости». Вот чахоточный Фридер со впалой грудью и ненавистью к эксплоататорам, Фридер, осмеливающийся мыслить, жаждущий справедливости в отношении здесь, на земле, читающий газеты и книги, сознающий классовые корни социального вопроса и этим отпугивающий от себя большинство верующих рабочих. Вот классово-сознательный передовой рабочий Георг, знакомый со всей «запрещенной» литературой. Словом, перед нами картина подлинно рабочих с отчетливо очерченными индивидуальностями на различных ступенях классового сознания в ранний период рабочего движения. Так же индивидуализированно очерчены и типы дворянско-помещичьей среды (граф Фалькенау и его родственники), и представитель буржуазного либерализма (барон Рейнталь). Но тем не менее для автора борьба «старых» и «новых» — не явление борьбы классов, а лишь борьба «двух принципов» — веры и знания. К «старым» относится все то, что разделяет мрачный, аскетический взгляд на жизнь и верит в лучший потусторонний мир, — это фаталисты, безропотно ожидающие смерти: это огромная масса трудящегося люда, стонущего под двойным гнетом материальной эксплоатации помещиков и фабрикантов и боязни вечных мук, которую старается вселить в них церковь. Все эти «старые» живут безрадостно, они не знают наслаждений жизни. К ним же автор причисляет и всех своих действующих лиц, эгоистически уверенных в том, что они одни имеют право на счастье, одни могут пользоваться житейскими благами. Таковы, например, либерально-буржуазный барон Рейнталь или «свободомыслящая» дочь графа Фалькенау Елена, а также консерваторы-помещики.

Всем этим представителям принципа «старого» — феодальным графам-помещикам, буржуазно-либеральным дельцам и огромной массе трудящихся — противостоят представители принципа «нового», проповедующие вместо эгоизма действенную любовь к ближнему, вместо веры в потусторонний мир — веру в мощь науки, в лучшее будущее человечества, вместо мрачного пессимизма — убеждение в собственных силах, любовь к природе, радость жизни. Из «старых» перевоспитывает в «новых» отнюдь не пролетарское мировоззрение, а «прогресс науки» и фейербаховский атеизм. Эта тенденция — замена пролетарского мировоззрения общим расплывчатым понятием о необходимости атеизма и вечном «прогрессе науки» — проходит через все творчество Минны Каутской. Не связывая борьбу за это новое мировоззрение с активной борьбой рабочих за свое освобождение, она выводит «новый принцип» из имманентного «прогресса науки». Борьба между «старыми» и «новыми» в ее романе превращается в борьбу двух абстрактных, схематических «принципов». При этом Каутская прекрасно знает «старый» мир и реалистически рисует картины из жизни и быта отсталых рабочих, либеральной буржуазии и высших кругов австрийской аристократии. «Новый» же мир ей не знаком, и поэтому ее характеристика «нового принципа» страдает расплывчатостью и неясностью. Его носители — напыщенные, безжизненные, романтические фигуры. Вместо конкретного показа внешних обстоятельств в классовой обусловленности, приведших действующих лиц «нового принципа» к «новому мировоззрению», она дает нам в качестве «рычагов» их развития прогресс и науку и превращает их борьбу за это новое в тенденциозную декламацию. Главные представители «нового» — дочь свободомыслящего философа Барра Эльза и вновь возрожденный сын барона Рейнталя Арнольд — лишь как «воплощения принципа», как готовые схемы идеальных новых людей, стоящих вне общества. Эльзу мы встречаем уже подготовленной к восприятию «нового» воспитанием, данным ей отшельником-философом вдали от общества, на одиноком островке. Автор представляет ее нам как «светлую девичью фигуру, в коротком, падающем складками одеянии, которое окутывает ее, как греческий хитон, и перехвачено только поясом... О потустороннем мире она ничего не знала... Созерцание природы, на которую ей открыл глаза отец, окрашивало для нее мир в самые радостные краски». Арнольда автор тоже изображает как юношу с уже сложившимся вне общественной борьбы мировоззрением, который выработал свои «новые принципы» в тиши ученых кабинетов в библиотеке Лондона.

Классово сознательными — конечно в интеллигентско-мелкобуржуазном и реформистском понимании Минны Каутской — рабочие становятся тоже не в классовой борьбе пролетариата, а через просвещение и науку. Георг, ученик философа Барра, получивший в наследство его библиотеку, приходит к «новому» мировоззрению путем чтения и самообразования. Он совершенно не понимал в процессе социальной борьбы, и когда рабочие соляных копей, услышав о конфискации их книг полицией, поднимают бунт, Георг больше всего озабочен тем, как бы они не расправились со шпионами и не вышли в своем возмущении из рамок законности. «Пропаганда» идей — вот другой лозунг, который автор противопоставляет насилию. Арнольд — типичный для мелкобуржуазной идеологии образ. Когда граф Фалькенау пытается переманить его на службу помещичьей «рабочелюбивой» политике и предлагает ему отказаться от пропаганды самостоятельной рабочей организации, Арнольд отвечает: «Ваше превосходительство, вы требуете невозможного и даже несправедливого, это то, что должно свершиться, свершится без насильственной революции, без боя и кровопролития, единственно лишь благодаря пропаганде идей».

Сила романа Минны Каутской, повторяем, — в реалистическом изображении жизни и быта рабочих соляных копей и высших аристократических кругов немецкой Австрии. Не реалистичны, схематизированы и идеализированы носители «нового принципа». Арнольд и Эльза не жизненны: оба награждены всеми мыслимыми добродетелями и олицетворениями красоты физической и душевной; это какие-то сусально хорошие люди, и читатель относится к ним с некоторым эстетическим восхищением, с трудом веря в реальную возможность их существования.

Эти черты творчества Каутской вытекают из неясности, расплывчатости ее мелкобуржуазно-просветительского мировоззрения. Не стоя на последовательно марксистской точке зрения классовой борьбы, она больше уповала на «прогресс науки» вообще, на «просвещение народа», на филантропию и жалость к низшим классам населения.

Не разбираясь в действительных движущих силах общественного развития, Каутская страстно борется за «новые» принципы посредством декламаций, схематической тенденциозности, чрезмерной и назойливой, не вытекающей из развертывания самой ситуации в борьбе общественных сил: тенденция идеализирует носителей «нового принципа», она служит лишь абстрактной пропагандой, она превращается в орудие борьбы идей против идей, оторванных от конкретной, осознанной автором классовой борьбы, и вращается вокруг противопоставления двух абстракций — резко отрицательного и ярко положительного «принципа».

В письме Энгельса к Минне Каутской поставлен и разрешен ряд важнейших проблем марксистского литературоведения. И здесь, как и во всех других его литературно-критических высказываниях, Энгельс заостряет вопрос о роли мировоззрения и партийности в литературе и искусстве. С первого же своего выступления как критика-марксиста в работах о поэзии «истинного социализма» 1845—1847 гг. и до самой смерти в 1895 г. Энгельс все время подчеркивал огромную роль мировоззрения. Все величайшие создания мировой литературы насквозь проникнуты мировоззрением определенных общественных классов. И чем ярче и четче художественное оформление этого мировоззрения, тем это произведение ценнее. Наоборот, мещанские, любовные излияния, поэзия, исторически своеобразная фальшь конструирования, лишенная художественного изображения действительности борьбы классов, идеализирующими действительность фантазиями, замена партийности кривляющейся субъективистической тенденциозностью — все эти черты, например, в творчестве поэтов «истинного социализма» Энгельс связывает с неясностью и мещанской сущностью их мировоззрения и с неразвитостью общественных классовых противоречий в тогдашней Германии.

Тут, в письме к Каутской, можно на первый взгляд подумать, что Энгельс не придает значения партийности в литературе и даже как будто считает, что она влияет отрицательно на художественную ценность литературного произведения. Но на самом деле это не так. «Очевидно вы испытывали потребность, — пишет он Каутской, — публично заявить о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром. Это вы уже сделали, это уже осталось позади, и в такой форме вам нечего повторять об этом» (подчеркнуто мной. Ф. Ш.). Если припомнить, с каким путаным, мелкобуржуазным, народническо-просветительским мировоззрением (вера в «прогресс науки» вообще и в фейербаховский атеизм) писала Минна Каутская свой роман «Старые и новые», то станет ясно, почему Энгельс просит ее «в такой форме» не повторять изложения своих партийных взглядов. Ибо по Каутской выходило, что социальные противоречия в борьбе общественных групп «старого» мира следует изображать с некоторым объективным реализмом и к нему уже пристегивать схематически-тенденциозных декламаторов, носителей «нового принципа», которые и должны выражать партийные идеи автора.

С вопросом о мировоззрении и партийности в литературе теснейшим образом связана проблема тенденциозности. В настоящем письме Энгельса из всех его высказываний на эту тему дает пожалуй наиболее четкую формулировку его взгляда. Устанавливая, что все великие писатели от античной Греции до конца XIX в. были насквозь тенденциозны, Энгельс однако прибавляет: «Но я думаю, что тенденция должна вытекать из положения и действия сама по себе, без особых на то указаний, и что писатель не обязан навязывать читателю будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов». Это опять-таки значит, что мысль, которую писатель хочет доказать, не должна носить характера суб'ективного проповеднического навязывания читателю или зрителю определенной тенденции, не вытекающей из самого действия. В этом отношении наверно представила бы значительный интерес пьеса, написанная Энгельсом в 1847 г. и поставленная на сцене Брюссельского немецкого рабочего союза. По словам одного рабочего члена «Союза коммунистов», присутствовавшего на постановке этой пьесы, она с удивительной ясностью показывала неизбежность событий, наступивших несколько месяцев спустя, в феврале 1848 г. К сожалению, эта вещь не дошла до нас. Но из всех сохранившихся высказываний Энгельса по вопросам драмы и из всего его понимания природы художественного творчества вообще можно заключить, что пьеса была написана именно в духе изображения классовых противоречий того времени, что «будущее историческое разрешение общественных конфликтов» не подавалось читателю в готовом виде», не навязывалось зрителю в каком-либо заключительном монологе, а вытекало из «ситуации и действия».

Особенно типичными представителями суб'ективно-идеалистической тенденциозности Энгельс считал писателей так называемой «молодой Германии». Из многочисленных его высказываний об этой «школе» приведем здесь лишь отзыв из «Революции и контрреволюции в Германии», поскольку он имеет непосредственное отношение к нашей теме. Характерно при этом, что и их тенденциозность Энгельс связывает с неясностью, путаностью, нерешительностью их мировоззрения. «На германской литературе, — пишет он, — тоже отразилось политическое возбуждение, в которое события 1830 г. ввергли всю Европу. Грубый конституционализм или еще более грубый республиканизм проповедывались почти всеми писателями того времени. Все более и более входило в привычку, особенно у литераторов низшего разряда, пополнять недостаток литературного искусства в их произведениях политическими намеками, которыми обеспечивался успех у публики. Стихотворения, повести, рецензии, драмы, всякие литературные произведения были переполнены так называемой «тенденцией», т. е. более или менее робкими выражениями противоправительственного духа. В довершение путаницы понятий, воцарившейся после 1830 г. в Германии, к этим элементам политической оппозиции примешивались плохо переваренные университетские реминисценции немецкой философии и непонятые крохи французского социализма, особенно сен-симонизма. И клика писателей, преподносившая публике эту мешанину, кичливо называла себя «молодой Германией» или «новой школой». Позднее они раскаялись в своих юношеских грехах, но манера их писания не улучшилась от этого».

С вопросами мировоззрения, партийности и тенденции очень тесно связан, далее, вопрос об изображении в художественном произведении личности и коллектива, характера индивидуума и массы, единичного и общего, идей и их конкретных носителей. И по поводу этих проблем Энгельс в письме к Каутской дает яркую формулировку того, как пролетарский художник должен изображать единичное и общее, личность и классовый тип. «Характеры той и другой среды обрисованы с обычной для вас четкостью индивидуализации. Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, — «этот», как сказал бы старик Гегель. Так оно и должно быть». Этого взгляда Энгельс, как впрочем и Маркс, придерживался всю жизнь. Наиболее развернуто он дал свое понимание этих вопросов в письме к Лассалю от 18 мая 1859 г., опять-таки на примере конкретного разбора драмы последнего «Франц фон-Зиккинген».

Энгельс и Маркс стояли за большое реалистическое искусство, с широким охватом действительности, с об'ективно реалистическим изображением различных типов и характеров. И, исходя из этого, они соответственно ориентировались на литературное наследство прошлого. Но значит ли это, что они отрицательно относились к актуально-политической поэзии или недостаточно оценивали ее и вообще «малые формы» литературы на «злобу дня»? Ставить так вопрос — означало бы противоречить всей литературной политике и практике Маркса и Энгельса за все время их деятельности. Наравне с требованием большого реалистического искусства Маркс и Энгельс, начиная уже с первой редакторской практики молодого Маркса в старой «Рейнской газете» (1842—1843), постоянно требовали от поэтов рабочей партии и революционных писателей-попутчиков резко выраженной борьбы с противниками, требовали от них острых стрел сатиры, разоблачительного анализа, срывания масок с врагов; они требовали от поэтов партии четкой партийности и актуально-политической тематики. Обо всей этой их литературной практике как нельзя лучше свидетельствует их отношение к таким насквозь «тенденциозным» поэтам, как Гейне, Гервег, Фрейлиграт и Веерт. И недаром центральный орган партии (в 1848—1849 гг. редактируемая Марксом и Энгельсом и другими «Новая Рейнская газета») имел самый заостренный, самый разоблачительный, сатирический, самый злободневный «фельетонный» литературный отдел изо всех тогдашних газет. Для Маркса и Энгельса партийная газета была немыслима без политических стихов на злобу дня и литературных «малых форм». Так, например, когда Маркс в 1859 г. начал принимать участие в редактировании лондонской немецкой эмигрантской газеты «Volk» и Фрейлиграт, сблизившийся в это время с противником Маркса Г. Кинкелем, не работал в этой газете, то Маркс в письме от 13 августа 1859 г. пишет Энгельсу: «Не мог ли бы родственник Зибель — хотя я не очень высоко ценю его поэзию — написать небольшое стихотворение для «Volk» только не патетическое. Чтобы раззадорить Фрейлиграта, мы должны во что бы то ни стало пустить в ход какого-нибудь поэта, хотя бы нам самим пришлось подбирать ему рифмы». И Маркс и Энгельс действительно, как мы это знаем из истории их взаимоотношений с Гейне, Фрейлигратом, Гервегом, Веертом, Э. Джонсом и другими, воспитывали их идеологически и нисколько не во вред художественной ценности их творчества, — наоборот, как раз те их произведения, которые были написаны под непосредственным влиянием Маркса и Энгельса, являются величайшими достижениями этих поэтов и в художественном отношении. Но Маркс и Энгельс не отказывались от своего понимания тенденции и в применении к литературе «малых форм» и злободневной политической поэзии. И здесь, например, Энгельс проводит четкую грань между революционной разоблачительной сатирой и сатирой ограниченной, суб'ективистически навязываемой поэтом, не разбирающимся в действительных социальных причинах высмеиваемого им «зла». Так, разбирая в 1847 г. стихотворение мещански «социалистического» поэта К. Бека «Песни барабанщика», Энгельс пишет: «Та же тема у Гейне была бы горькой сатирой на немецкий народ; у Бека же получилась лишь сатира на самого поэта, отождествляющего себя с немощно мечтающим юношей. У Гейне мечты буржуа намеренно были бы взвинчены, чтобы затем упасть до уровня действительности. У Бека сам поэт солидаризируется с этими фантазиями и, конечно, терпит ущерб, когда низвергается в мир действительности. Первый вызывает в буржуа возмущение своей дерзостью, второй успокаивает его родством душ».

Маркс и Энгельс не ставили вопрос в такой плоскости, или большое эпическое реалистическое искусство — или актуально-политическая поэзия и злободневные «малые формы»; и то и другая литература, согласно их взглядам, играла определенную роль в классовой борьбе. Они не ставили также вопроса о литературном наследстве прошлого в разрезе высокой оценки творчества только таких писателей как Шекспир, Гете, Бальзак, и отрицательного отношения к Вольтеру, Дидро, Гейне. Нет, они ценили и тех и других, одних в большей степени, других в меньшей. Одни из этих писателей подходили ближе к их взглядам на правильную трактовку индивидуума и типа, личности и класса, на тенденциозность и т. д., другие — дальше; одни склонялись к одним жанрам литературы, выдвигаемой Марксом и Энгельсом, другие — к иным. Четкие высказывания Энгельса в письме к Каутской об индивидууме и типе, о тенденции и ее выражении в литературе показывают еще раз ошибочность теоретических лозунгов пролеткультовских, лефовских и литфронтовских теоретиков о противопоставлении абстрактной личности коллективу, растворения отдельных персонажей» в «комплексах событий»; они доказывают ошибочность литфронтовского отождествления личности с капелькой, тонущей в потоке (коллектива), схематичного изображения «идеального» и отрицательного, они показывают также ошибочность лозунга «живого человека» и замыкания в психологии индивидуума; равным образом высказывания Энгельса в этом и других его письмах несовместимы с лефовским «сбрасыванием классиков с корабля современности» или односторонней ориентировкой на великих реалистов (Толстой) или на публицистически-заостренных писателей (Вольтер, Гейне и др.). В частности из указания Энгельса на революционные драмы юного Шиллера вытекает, что голое противопоставление «романтизма» и «реализма» как творческих методов суб'ективного идеализма и об'ективного реализма неправильно, не говоря уже о том, что представителем первого Шиллер может считаться в полной мере только в «Дон Карлосе», но отнюдь нельзя огульно отождествлять его творческий метод периода «бури и натиска» с классицизмом.

Еще одно место следует подчеркнуть в письме Энгельса к Каутской. Это то, где он говорит: «В «Стефане» вы доказали, что вы умеете относиться к своим героям с той тонкой иронией, которая свидетельствует о власти писателя над своим творением». Из этого замечания вытекает, что согласно Энгельсу идея и мировоззрение — это мировоззрение, которое дает всей вещи ее направленность. Замечание это целиком противоречит утверждениям переверзевской школы, что кроме идей в образах в художественном произведении нет никаких других идей.

По богатству мысли и четкости формулировок ряда положений марксистского литературоведения письмо Энгельса к Минне Каутской является одним из важнейших литературоведческих документов, оставленных нам основоположниками научного социализма.

Ф. ШИЛЛЕР

Гуго Геллерт

Из иллюстраций к „Капиталу"

«Благодаря своему превращению в автомат средство труда во время самого процесса труда противостоит рабочему, как капитал, как мертвый труд, который подчиняет себе живую рабочую силу и высасывает ее» (К. Маркс «Капитал», 1 том, 13 глава)

Гуго Геллерт

Из иллюстраций к „Капиталу"

«Однако в те времена процесс этот совершался в форме отдельных индивидуальных насилий, с которыми законодательство тщетно боролось в течение 150 лет. В XVIII столетии обнаруживается прогресс в том отношении, что сам закон становится орудием грабежа народной земли, хотя независимо от этого крупные фермеры не отказываются применять и свои собственные маленькие методы» (К. Маркс «Капитал», 1 том, 24 гл.)

„АРМИЯ МИРА“

ТЕАТР ЗАВАДСКОГО

«Армия мира» — последняя работа театра Завадского. О театре этом, сравнительно молодом, сложилось убеждение, что он не рассчитан на широкого зрителя, ориентируется на «камерную» аудиторию, подменяет пафос современной тематики пасторальной лирикой, уходя от живых образов нашей эпохи к маскам итальянской комедии.

В известной степени именно это подтверждалось историей развития театра. Влияние вахтанговской школы, на основе которой воспитывался молодой коллектив, и несколько гиперболизированное увлечение театральностью привело театр к тому, что он мало работал над современным репертуаром и вовсе не работал с советскими драматургами, а в трактовке интереснейших пьес из фонда наследия западной драматургии, как например «Мое» Бен-Джонсона, подменял сущность социальных проблем внешними характеристиками персонажей.

И вот — «Армия мира». Автор ее Л. Никулин, тема — целиком в рамках наших дней. Герой — немецкий мастер Витт, работающий в СССР, участник империалистической войны. Он ненавидит войну и он поклялся не брать винтовки в руки. Он проходит сложный путь колебаний, сомнений, в процессе которых рушатся привычные понятия патриотизма, тускнеют такие величественные слова, как «родина», «отечество» и на смену пацифистским иллюзиям приходит желание защищать СССР — новое отечество—и защищать с оружием в руках.

Пьеса построена несколько неровно. Автор отдал все внимание мастеру Витту в ущерб остальным. Мастер Витт—это законченный образ, раскрытый во всей своей социальной полноте, образ очень живой и реалистичный. Медленная и страшно напряженная внутренняя борьба, разрыв с друзьями и семьей волнует и убеждает зрителя, заставляет верить искренности мастера. Артист **Фесейский** играет Витта очень сдержанно, подчеркивая трудный процесс перерождения человека и даже тогда, когда прорывается сдержанность и мастер Витт принимает решение, нет в нем театрального пафоса, он прост и спокоен.

Остальным участникам спектакля — персонажам пьесы автор уделил значительно меньше внимания. Если **Аста** — жена мастера и рассеянный энтузиаст **Переселенцев** полнокровны и жизненны, то «представитель фирмы», Малыш, «русская женщина» отличаются всеми чертами пороков и добродетелей времен первоначального накопления советского драматургического мастерства.

Несколько неожиданным является и финал пьесы. Начало войны необходимо автору для завершения политического пути своего героя, война также совершенно естественна и возможна в обстановке событий, которые нас окружают. Но она никак не вытекает из сюжета пьесы и обрушивается на голову зрителей и участников спектакля как искусственный маневр, вводится как фон для завершения авторской идеи.

Серьезным недостатком пьесы является также изобилие разговоров на политические темы. Речи подменяют действие, и поступки мастера Витта производят меньшее впечатление, чем они могли бы произвести, потому что сдвиг в политических убеждениях Витта декларирован в спорах и предопределен.

Скупо и несколько мрачно оформление художника Родченко. С одной стороны, эта предельная скупость дает возможность переложить всю идейную нагрузку спектакля на артистов, и это хорошо, но скелет дирижабля, который к тому же видно выглядит игрушечным, не дает возможности построения мизансцен и заставляет артистов ходить по одной лесенке туда и обратно. Финал спектакля разрешен с явным намерением напугать зрителя ужасами войны.

Постановщик спектакля Ю. Завадский преодолел традиции, им же обладаемые. «Армия мира» — реалистический спектакль, разрешенный просто, со ставкой на актера. И поэтому несколько наивная и схематичная пьеса Никулина звучит убедительно и доходчиво.

Правда, ставка на актера не везде оправдала себя. Наиболее ярко кроме Фесейского играет Асту — **Марецкая** и Переселенцева — **Бродский**. Марецкая несколько подчеркнуто, с большой выразительностью вскрывает образ жены немецкого мастера. Это не просто мещанка, тоскующая по родине и уютной жизни. Это символ тевтонского патриотизма. И если она не фашистка, то только потому, что не занимается политической деятельностью. Марецкая проводит роль, располагая полной гаммой жестов, интонаций, красок от мягкой вкрадчивости до чуть ли не трагедийного драматизма.

Артист Бродский в роли «рассеянного профессора-энтузиаста» избежал опасностей гротеска. Это очень живой, вызывающий искреннюю симпатию у зрителя, образ.

Секретарь ячейки в исполнении **Туманова** проводит свою роль несколько робко, но ограниченность материала и не дает ему возможности создать образ более глубокий, цельный. К достоинствам Туманова нужно отнести сдержанность, в исполнении характерной роли.

Немецкие специалисты и советские работники появляются некстати и не вносят решающего слова в развитие сюжета: «представитель фирмы» не преодолел схематизма в обрисовке образа классового врага, «Русская женщина» шаржирует, а Малыш выглядит беспомощно не только в качестве инженера, но даже в моменты лирических откровений.

И все же несмотря на недостатки пьесы и неровное исполнение, «Армия мира»—хороший и нужный спектакль. Этот последний спектакль театра Завадского очевидно будет первым спектаклем, знаменующим возвращение театра к жизни, начало работы над темами современности, начало утверждения реализма в талантливом коллективе Ю. Завадского.

Б. КОВАЛЬ

КЛАССИЧЕСКАЯ НЕУДАЧА

„БЕСПРИДАННИЦА“ В ТЕАТРЕ БЫВШ. КОРШ

Из огромного количества классических произведений, идущих у нас на театре, львиная доля падает на отечественного классика Островского. Наследство, оставленное им советскому театру, далеко неравноценно во всех своих частях. Некоторые из его пьес, не владея тайной вечной молодости, не могут сейчас претендовать ни на что кроме юбилейного почета. Но художественное руководство многих театров этого обстоятельства не учитывает. Постановка пьес Островского часто определяется не столько социальным звучанием их, сколько соображениями эстетического и игрового порядка. Отсюда и является Островский зачастую в строго академической реставрационной, консервативной, подчас откровенно реакционной манере. Наряду с этой голой реставрацией мы имеем и ряд спектаклей, сработанных в плане социального раскрытия пьесы, показа социального фона ее. Таким правильным путем раскрытия Островского на советских подмостках пошли театр Революции («Доходное место»), Новый театр («Без вины виноватые»), театр под руководством Симонова («Таланты и поклонники»).

Шарж Э. Мордмилловича

Попова—Ларисса

Театр б. Корш со своей «Бесприданницей» застрял где-то посередине, на полпути между реставрацией и поисками новых звучаний. Очистив пьесу и роли от провинциализма, дурных традиций, вытравив и пр., режиссура (**Сахновский и Телешова**) не нашла, однако, в себе достаточно сил для замены этого старого новым, для прочтения «Бесприданницы» по-своему. И оттого весь спектакль получился постный, бестемпераментный, **плоский** как Крымовская Волга на писаном заднике.

Обреченность Ларисы, подчеркнутая с первого появления ее на сцене, в корне упраздняет смысл пьесы. Все эти Вожеватовы, Кнуровы и Паратовы — народ веселый, хмельной, и такая надломленная, страдающая Лариса для них не находка. Она не может нравиться, не в силах дать отпора, а они вперегонки преследуют ее на протяжении всех четырех действий. Не по зверю охоту затеяла эта «чайка» влиятельных, сильных мошной, приволжских миллионщиков. Впрочем «чайки», строго говоря, вообще никакой нет, — все ее «поклонники» показаны довольно добродушными, порою даже симпатичными людьми. Степенный Кнуров с обличьем дантиста с хорошей практикой, добродушный организатор пикников Вася Вожеватов, гуляка праздный Паратов, вспыльчивый, но отходчивый барин. Так подаются в спектакле купцы и баре, дельцы и хваткой, представители той социальной среды, которая погубила Ларису, толкнула ее в об'ятья Кнурова. Правда, осуществиться этому не было суждено — хитро задуманные планы Мокия Пармеными неожиданно расстроил Карандышев. Но не будь его выстрела, судьба Ларисы была бы предрешена: ей уготован был путь хождения по рукам — от Кнурова, вероятно, к Васе, от Васи к Паратову, а дальше... мало ли купцов на Волге?

В разночинце Карандышеве, наоборот, убиты все зародыши жалобного протеста и старательно подчеркнуты недостатки: антипатичность, ограниченность, мелочность, злоба, нетушимый задор.

Так, увидав в злом и порочном добро и в ничтожном злое, режиссура допустила основную свою ошибку, вслед за которой естественно потянулись последующие.

Подобная расстановка социальных характеристик сделала «Бесприданницу» жидкой, непонятной пьесой. Лариса — тряпка, купцы — делята, Паратов — ренонсер. Невольно напрашивается вопрос: и зачем только Островский огород городил?..

Крепкий актерский коллектив театра б. Корш размерял «Бесприданницу» как-то неуверенно, в пониженных тонах, **не своим голосом.**

Талантливую **Попову** нельзя даже узнать. Куда девались ее темперамент, голос, чутье, полнокровная манера игры? Все погашено, приглушено, в полутонах. Для исполнения роли Ларисы существуют два плана: один по Коммиссаржевской, лирический, надрывный, другой—в стиле «волжской Кармен». Коммиссаржевская, как известно, играла Ларису неверно. Она «нашла себя» в этой роли, но не нашла Ларису Островского. У нее были замечательные проникновенные моменты, например, объяснения с Паратовым во втором акте, романс третьего действия, финальная сцена пьесы, но все же это была только Коммиссаржевская во всем обаянии ее суб'ективных свойств, а не гордая, сильная, самолюбивая Лариса Островского.

О Ларисе цыганского типа много говорить не приходится—эта трактовка вульгарная, облюбованная по преимуществу провинциальными героинями. Правда, Савина, играя Ларису, тоже учитывала ее близость к табору, но это выражалось лишь в легком цыганском налете.

Ларисса Поповой впитала в себя Ларису Коммиссаржевской и тех Ларис, которых **могли бы** написать Чехов и Тургенев. Получилось нечто однотонное, тягучее. «Вожеватовы и Кнуровы смотрят на вас как на вещь»,—бросает Ларисса Карандышеву в финале пьесы. «Они правы, я вещь, а не человек. Наконец, слово найдено: я вещь», — отчеканивает она. Неужели же **здесь** ключ к поведению Ларисы-Поповой?

Однако, моментами, выпадая из образа, Попова бросала замечательные по силе и яркости фразы, судя по которым можно только догадываться, какую Ларису могла бы дать Попова в «Бесприданнице», по-иному раскрытой и поданной.

Попова сама не поет, и оттого сцена романса, в которой Коммиссаржевская потрясала, проходит бледно. Кстати— режиссура в этой сцене страшно наивно маскирует якобы поющую Ларису: загораживает ее спинами Вожеватова и Ильи.

Шарж Э. Мордмилловича

Петкер—Робинзон

Нет в этой сцене должного нарастания действия, нет взлета, непонятен и под'ем Паратова. Впрочем, Паратова в этом спектакле вообще понять трудно. Все персонажи пьесы старательно его рекламируют. Лариса рассказывает, как он стрелял в монету, которую она держала в руке, и не побледнел, Карандышев уверяет, что его приезд взволновал весь город, цыгане утверждают, что нет барина лучше него на всей Волге. Его «нельзя не послушать», перед ним каждый человек «теряет все», одного его взгляда довольно, чтобы девушка, даже такая, как Лариса, пошла за ним куда прикажет. Так задумал своего «человека с большими усами и малыми способностями» Островский.

То ли в театре б. Корш не нашли подходящего исполнителя для этой роли, то ли и здесь не в меру приложила свою руку режиссура, но на сцене появился жидкий мужчина в дворянской фуражке, решительно опровергнувший все предшествовавшие его появлению характеристики. Ничего в нем не было ни сокольего, ни романтического, ни загадочного. Так, в лучшем случае, человек с «роковым взглядом» из какой-то комедии, название которой забывается после последнего занавеса. Думается, что **Соснину** (он играет Паратова), судя по его внутренним и внешним данным, лучше бы было поручить Карандышева.

На трагедийные высоты поднята роль актера Робинзона. В первых двух актах **Петкер** с достоинством выполнял свою интересную задачу: в последующих же — как-то завял и сбился на чистые шаблонные тона.

Кторов неплохо играет своего Карандышева—мелкого, ничтожного, хвастливого и, главное, злого.

Но кто порадовал в этом нерадостном спектакле безоговорочно—так это **Блюменталь-Тамарина.** Вот где подлинный Островский, вот как надо его играть, или, вернее, «петь». «Певцы Островского» сейчас наперечет: Блюменталь-Тамарина среди них первая из первых. Справка: играла Блюменталь-Тамарина тетку Карандышева и была на сцене всего лишь 15 минут, причем больше пяти из них ушло на аплодисменты, которыми аудитория награждала артистку после каждой фразы.

Богатый опыт трех показательных спектаклей Островского, о которых мы говорили в начале заметки, никак не учтен театром б. Корш. «Бесприданница»—замечательная пьеса. В ней Островский моментами поднимается до ибсеновских высот в обобщениях. Вина и беда режиссуры театра б. Корш заключается в том, что она не смогла прочесть «Бесприданницу» **как социальную драму.**

ВИКТОР ЭРМАНС

„МЕРТВЫЕ ДУШИ“ В МХТ им. ГОРЬКОГО

Ноздрев—И. М. Москвин

Основной недостаток инсценировки «Мертвых душ» в Художественном театре им. Горького — отсутствие социального фона. Отсутствие той общественно-классовой мотивировки, которая делает всех этих Ноздревых, Маниловых, Собакевичей и др. не просто чудаками и уродами, а продуктами социального распада, классового гниения чичиковской дворянско-монархической Руси. Все они—хозяева. Мелкопоместные хозяева. Загнивание их хозяйства, его экономический, если можно так выразиться, маразм ведет за собой и те уродливые формы быта и общественных связей, которые гением своего обличительного смеха вскрыл Гоголь.

Ноздрев—хозяин. Правда, стойла его конюшен наполовину пусты. Правда, поля его хиреют. Но все же он Чичикова ведет первым долгом в конюшню, ведет на поле. «Ноздрев,—читаем у Гоголя,—повел гостей осматривать все, что ни было у него в деревне, и в два часа с небольшим показал решительно все, так что ничего уже больше не оставалось показывать... показал пустые стойла, где прежде были хорошие лошади». В этом его классово-собственнический инстинкт. В деформации, запутанности, запущенности его хозяйства и в традиции разгульной жизни и мотовства, дающей сейчас монтонско-уродливые вспышки былого барского размаха и озорства, и заключается единство социально-психологических противоречий этого образа.

В инсценировке Художественного театра этой двойственности нет. Там Ноздрев одноплановен. Только — «гуляка праздный», самодур, враль, разбитной и веселый малый, скорее всего жанровая зарисовка с Ноздрева, чем гоголевский образ. Ноздревщины, по определению Герцена, «страшного» смеха, смеха судорожного» — нет.

Материалом в основном определилось и исполнение **Москвина.** С огромным техническим мастерством сделанная роль не давала «слез до смеха», не давала окрада ноздревщины, а скорей — ее сценическое оправдание как игры, как характерного чтения в лицах, как виртуозного приема (хотя бы сцена с шашками). Гораздо больше от такого искусника по части жанрового чтения и бытовых сценок, как Москвин, чем от «страшного» образа Гоголя.

Поэтому и смех от такого Ноздрева был не «стыдный» и судорожный, а просто веселый и оживляющий, смех и прием того Москвина, которого зритель так любит. Талантливый актер не преодолел дефектов инсценировочной композиции образа, а как будто еще более приспособил их к себе. Так, например, приемом чисто эстрадного уклона «под занавес» звучит «добавление» к Гоголю—сценка, когда раздраженный Ноздрев обсыпает растерявшегося Чичикова лопатами самого настоящего песку. Иногда о такой «печальной» произносится и видоизменяются и отдельные фразы. И в конечном счете яркий, сочный, темпераментный Москвин не сумел уйти от себя. Он играл блестяще, но играл Москвина, а не Ноздрева.

ЭМ. БЕСКИН

Манилов—М. Н. Кедров

Шарж Э. Мордмилловича

Кедров-Манилов

Суть маниловщины в абсолютной неспособности понять действительность, в подмене этой действительности розово-голубой дымкой, которую Маниловы набрасывают на жизнь, превращая ее в повод для дурацких мечтаний. Здесь нет ничего твердого и определенного, одна сплошная приятность, умиленность, размягченный, похожий на подслащенную микстуру сантиментализм. Манилов весь в мягких, волнообразных движениях, в бескостных и безмускульных жестах, напоминающих дрожание желе на блюде.

Особенно контрастно воспринимается Манилов в его противоположности Собакевичу, смотрящему на мир, как на сплошную дрянь, а на окружающих, как на силу «мошенников». Манилов же никогда не отдавит своим изящным башмачком ногу ближнему, но, изгибаясь всем станом в полубалетном пируэте, пройдется грациозно и воздушно по комнате. Это — настоящая «дама, приятная во всех отношениях», только мужского пола.

Манилова в Художественном театре играет **Кедров**, актер гораздо более резкого дарования, чем этого требует данный образ. Великолепный злодей из «[illegible]», жестокий и хищный кулак Квасов из «Хлеба». Кедров на первый взгляд кажется никак не подходящим к порученной ему роли. И это-то и заставляет тем более ценить его мастерство и признать одержанную им победу. Ибо не легок путь его трансформации, и дорогой ценой добыто им перевоплощение. Кедров в Манилове прекрасно размягчает свое тело и делает сдобным голос, доводя все свое естество до степени разогретого воска, из которого легко лепить какую угодно фигуру.

Белокурый и светлотелый Манилов выдержан актером и художником в каких-то сиренево-песочных тонах, столь «девических» и жеманных, что сразу воспринимается этот владелец деревни «Маниловка», как некий зефир и амур, как коробка свежей пастилы, только что принесенная из кондитерской лавки.

Кедров очень хорошо передает маниловское восприятие мира, при котором восторженность так переплескивает через край, что нет никаких слов для выражения чувств, а так — одна сплошная нечленораздельность. Вот это отсутствие слова, которое становится просто глупым звуком, вот этот не то возглас, не то мурлыканье, — одна из отличных нюансировок, которую Кедров придал своим интонациям.

Очень хорошо делает Кедров и то, что Гоголь называет «выразить на лице своем мыслящую физиономию». Процесс мышления вообще не свойственен Манилову. Мысль — это вообще не стихия Манилова. Но Манилов знает, что думающему человеку свойственны определенные позы, движения, выражение лица и положение тела. И когда Манилову надо о чем-нибудь подумать, то он вместо того, чтобы уйти во внутрь, начинает хмурить чело, приставлять персты ко лбу, как-то особо играть носом, словом, полагает, что если он по внешности станет «мыслителем», то он найдет и разгадку стоящих перед ним вопросов. Вот почему лучшим местом разговора Манилова с Чичиковым в Художественном театре является образ мыслящего Манилова. Он хочет понять просьбу его гостя о продаже мертвых душ. Кедров прекрасно распоряжается своими руками, то приставляя их ко лбу, то как-то грациозно опуская голову на ладонь, то выписывая средним пальцем узоры на поверхности стола.

Любезность является для Манилова не средством, а самоцелью, и Кедров на протяжении своего небольшого эпизода дает полную гамму оттенков этого свойства, начиная от светской учтивости и кончая захлебывающейся восторженностью. А то, как он впивается губами в уста уезжающего гостя, есть отличный физиологический штрих, выражающий высший предел [illegible] маниловских чувств.

В галерее помещичьих типов «Энской» губернии, какую изобразил Художественный театр, Кедров-Манилов—необходимая и яркая краска, хорошо оттеняющая берложью поступь Собакевича, залихватское вранье Ноздрева, ожесточенную скупость Плюшкина и мышиную хозяйственность Коробочки.

И хотя Кедров-Манилов прощается со зрителем в начале вечера, его не забываешь до самого конца сценической поэмы: и, живо представляя замурованное от нахлынувших приятнейших чувств лицо владельца деревни Маниловки, понимаешь еще лучше слова Гоголя: «Скучно жить на этом свете, господа».

Н. ВОЛКОВ.

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ПИСЬМА

КОНЦЕРТЫ-ВЫСТАВКИ

Чрезвычайно новое и свежее дело в области музыкальной культуры предпринято группой научно-музыкальных работников и передовых артистических сил Ленинграда. По аналогии с выставками по живописи и по [illegible] открыты музыкальные концерты-выставки, развертывающие в фрагментах, в общей сводной картине образцы музыкального творчества различных эпох и народностей. «Французская музыка эпохи абсолютизма», «немецкая музыка эпохи империализма», «проблема виртуозности», — таковы тематические программы выставок. Концертам предшествуют обстоятельные доклады (лекторы — инициатор и организатор всего дела С. Л. Гинзбург, проф. А. В. Оссовский, Л. А. Энтелис), иллюстрируемые диапозитивами, а далее вся программа сопровождается пояснительными комментариями.

Пропагандистское и культурно-воспитательное значение этого начинания бесспорно, но нельзя не подчеркнуть огромной ответственности и трудности, стоящих перед его организаторами: в условиях относительно небольшого об'ема каждой программы приобретает значение не только момент отбора наиболее характерных [illegible], но и качественное и количественное их соотношение. Особенно ярко сказалось это в программе «Немецкая музыка эпохи империализма», развернутой на материале различных инструментальных и вокальных, вплоть до ансамблевых и хоровых, жанров. Отправная точка — романтическое [illegible], ранний Штраус, ранний Шенберг и Малер. Дальше идет расслоение — укрепляется влияние экспрессионистской школы (Шенберг, Альбан Берг), выходит ранний эпигонский конструктивизм Пауля Хиндемита, «джазовое» начало определяет инструментальную фактуру Кшенека и, наконец, зарождается и получает авторитет пролетарское творчество (Ганс Эйслер). В программе в ряде ярких примеров даны отличные характеристики Малера, Хиндемита, Шенберга, правильно дано чередование и контрастность отдельных направлений, очень чутко обрисовано различие идейных путей Хиндемита и Кшенека, [illegible] «пролетарского» направления. Однако вот Штраус и Шенберг даны крайне односторонне. О подлинном значении первого нельзя составить себе [illegible]. В соединении с Шиллингом и Шрекером это дает сильный количественный перевес [illegible], перевес, нанесший огромный ущерб непропорционально [illegible] представленному экспрессионизму (поздний Шенберг, А. Берг), в силу чего недостаточно убедительно раскрыта роль этого направления в немецком музыкальном творчестве.

Исполнительская сторона на прошедших концертах-выставках стояла на большой профессиональной высоте и отличалась строгой сдержанностью, научным «об'ективизмом» интерпретации. Из солистов хочется особенно отметить большое мастерство певцов Н. Н. Рождественского и С. В. Акимовой и кларнетиста Генслера. Чуткими пианистами, руководителями ансамбля проявили себя А. Д. Каменский и А. Б. Меровин. Весьма впечатляющими были также выступления под управлением заслуженного артиста И. В. Ивакова и инструментального ансамбля.

Б. ВАЛЕРЬЯНОВ

ДЕКАДА МЕЖДУНАРОДНОГО РАБОЧЕГО ТЕАТРА

Проведение декады Международного рабочего театра в 1933 г. будет возложено на ЦК Рабис. Для руководства всей работой по проведению декады утверждена центральная комиссия в составе т. **Пашковского** (председатель) и членов тт. **Новоплямой, Жилинской, Имеса, Чичерова, Артура Пик, Утвес и М. Долгополова.**

Для стимулирования сбора средств в фонд Международного рабочего театра утверждена премиальная сумма в 25 тыс. руб. для персонального премирования представителей местных организаций Рабис, добившихся лучших показателей работы по декаде.

Становление жанра

Еще не заглохли толки о незыблемости «вечных» канонов классической поэтики Аристотеля, классических положений «Гамбургской драматургии» Лессинга. Некоторые теоретики, опираясь на эти каноны, пытались квалифицировать, распределять по жанрам факты советской драматургии, при этом совершенно забывая специфику живого материала. Вторично намечались пути советской драматургии преимущественно как **«политически-сатирической комедии»** или **«социально-героической трагедии».** В действительности жанр комедии оказался где-то на задворках, место же социально-героической трагедии оказалось занятым так называемой «производственной» пьесой.

Жанр «пьесы» с вариацией одних и тех же сценических положений, с одними и теми же сценическими персонажами прочно завоевывал один театр за другим. Театры часто теряли свои стилевые особенности, переходили к стандартам, костенели в раз навсегда найденных приемах.

Господствовало ошибочное мнение, что углубление средств и приемов сценической выразительности — выводящая при этом якобы опасная работа, чреватая всякими неожиданностями. Это запугивание поддерживалось частью критики, старавшейся об'яснить те или иные срывы художника излишним увлечением формальными поисками. Под понятие «формальное» подводилось иногда все, что сколько-нибудь говорило о форме выражения.

Начало сезона 1931 г. изобиловало примерами стилевой обезлички. Новые постановки МХТ II напоминали спектакли театра им. МОСПС; постановки театра им. МОСПС походили на спектакли Малого и т. д. Это чувствовал зритель, об этом писала часть критики, это понимали драматург и режиссер.

Конец сезона ознаменовался интересными явлениями. В театре Революции прошла пьеса Зарха «Улица радости». Эта постановка, по-новому прозвучавшая, обратила внимание на то, о чем уже порой стеснялись говорить, — на форму произведения, на внешние сценические краски, на жанр. Вслед за этим театральная Москва «открыла» новый театр Симонова с очень яркой сценической формой, увидела весьма спорную по форме и сценической трактовке темы постановку Олешина «Разбег», интересную работу Акимова «Гамлет».

Все эти театральные факты говорили об одном: об освобождении творческой энергии театра из-под власти штампов, от тяжести аморфной, серой формы «спектакля». Процесс этот шел в двух направлениях. Попыткам театра найти новые формы художественного решения соответствовали попытки драматургии разрушить стандарт «производственной» пьесы, расширить жанровое многообразие, найти яркие и разнообразные формы драматургического выражения. В дальнейшем этот процесс вылился, в ту часть драматургической продукции, которая нашла сценическую реализацию в октябрьском цикле постановок, говорит уже о **многом,** но прежде всего: **о росте идейном и художественном.**

Советская драматургия за период, прошедший со времени апрельского постановления ЦК, идейно поднялась на новую ступень. В этих условиях огромное значение приобретают вопросы творческого порядка, вопросы формы, технологии, стиля.

На одной из важнейших проблем творческого характера, а именно на проблеме жанра, на проблеме формирования стиля мы и остановимся в нашей статье.

При ведущем значении драматургического звена театра процесс формирования и развития театральной формы во многом зависит от формы развития драматургического жанра.

Драматургическое произведение —это первичный театральный факт, и от него следует отталкиваться в попытках прощупать пути определения стиля современного театра.

Но что же такое жанр? Под понятием жанра мы подразумеваем совокупность тем, сюжетов, средств выражения. Жанр — категория историческая, обусловленная всем ходом развития культуры, производственных отношений. С этой точки зрения, заботясь о жанровом многообразии, была бы ошибочной механическая, голая реставрация вчерашних жанров.

Наша действительность дает новые элементы формирования жанров, и задача критики не столько искать черт сходства, сколько черт различия, помогая этим отстаиванию шлака и **укреплению элементов новых жанров.**

С этой точки зрения интересно рассмотреть некоторые явления, характерные для октябрьского цикла пьес.

Нам приходилось слышать различные отзывы о пьесе В. Катаева «Время, вперед!» на сцене театра бывш. Корш.

Остановимся на отрицательных оценках. К чему они в общем сводятся? Вкратце суммируем. — Помилуйте, — говорят критикующие,—какая это пьеса, когда сразу не разберешь ее жанровое строение, нет развитой фабулы. А главное, тут делается солидная ссылка на авторитет Аристотеля и Лессинга,— **в пьесе н'т правильного построения интриги.** Пьеса рыхла, "бесформенна.

И действительно, с точки зрения классических канонов «Время, вперед!» трудно назвать комедией в старом понимании этого жанра. Действие развивается скачкообразно. Одно положение нагромождается на другое. А между тем, если вглядеться в форму построения катаевской пьесы, нельзя не заметить ее внутренней ритмичности. Автор делает упор не на комизм положения, а на юмористическую характеристику действующих лиц, стремясь в образе-характере раскрыть элемент комического. Эта ритмичность, этот упор на раскрытие образа-характера, этот несколько хаотический рисунок действующих лиц позволяет говорить о новых элементах в дальнейшем жанре советской драматургии.

Что является темой катаевской пьесы? Строительство. Сюжетом служит история одного мирового рекорда, история одного блестящего дня на великом строительстве. Как «в прошлолетней» пьесе был бы развит этот сюжет? Можно не трудиться об'яснять. Его развитие вы найдете в десятках уже поставленных пьес. Там — все закономерно, логично, там будет директор, секретарь, инженер, — весь треугольник, там найдете тему и антитезу. Но там — скука, штампы, схема. Иное мы видим в пьесе Катаева. Здесь все выбивается из обычного жанра старой комедии. И в то же самое время здесь утверждаются элементы нового жанра, жанра советской комедии. Художник идет не от канонов, не от схем и штампов, а от жизни, от живых людей, от живого дела великой эпохи. И этим он привносит новые качества в жанр, по-новому формирует его. Пусть в катаевской пьесе есть еще много сырого, ненужного. Но суть дела не в этом. Положительная сторона в другом, — в рождении тех форм, которые несут специфику нашей эпохи. Не будем спешить с классификацией данного драматургического явления. Мы только желаем подчеркнуть зарождение нового, подчеркнуть основное, на что нужно сделать упор. И с этой точки зрения автор правильно делает упор на характер людей, на правдивость деталей, на верность передачи жизненных явлений.

С этой точки зрения положительный опыт несет с собой пьеса Н. Погодина «Снег». В этой пьесе так же видна попытка по-новому подойти к драматургической форме, к разрешению драматургических задач.

Эту пьесу стремились раскритиковать по линии драматургической беспомощности автора, а попутно и обвинить его в «легкомыслии». Автору инкриминировалась нечеткость жанровых признаков, подчеркивался налет бытовщины, погоня за внешними эффектами.

Однако, если рассмотреть пьесу Погодина безотносительно к тому, как ее интерпретировал театр МОСПС, надо сразу же отвести все разговоры о легкомысленности. Перед нами интереснейший опыт утверждения жанра комедии — символов, в которых наряду с типичным раскрывается индивидуальное, личное, интимное. Автор говорит о большой теме языком театра, причем театра, в котором должна властвовать театральность, сценичность. Сценическое раскрытие символов должно идти через яркую театральную форму, не отягченную бытовизмом. Новое в пьесе заключается в том, что символы нашей действительности раскрываются в светлых комедийных линиях. Здесь наша действительность так же, как и в пьесе Катаева, показана в динамике. Мир предстает в движении.

Соединение ярких театральных красок с идейной нагрузкой символов, раскрытие их в комедийных тонах — вот что выделяет жанр этой пьесы из обычной комедии.

Общее в «Снеге» и «Время, вперед!» заключается в стремлении нарушить линейность сюжета, правильное построение интриги. Не вина авторов, что театр не во всем подчеркнул эти внутренние и внешние особенности пьес, не устоял перед соблазном использовать некоторые испытанные, но довольно примитивные средства сценического воздействия. Несмотря на отдельные недостатки, перед нами пьеса, в которой сделаны серьезные попытки отойти от старых канонов, взорвать старые жанровые признаки, по-новому истолковать сложные вопросы современности.

Особо следует остановиться на пьесе Фридриха Вольфа «Матросы из Каттаро».

Перед нами произведение большой внутренней силы, громадного напряжения, сложных конфликтов. По широте обобщения, по глубине конфликта эта пьеса несомненно приближается к жанру социальной трагедии. А у нас, не разобравшись по существу, кое-кто поспешил отнести эту пьесу в разряд агиток. Вывод столь поспешный, столь и тенденциозный.

Новое в смысле жанра дает и пьеса «Мой друг» Н. Погодина. Новое здесь заключается в том, что сквозь канву так называемой «производственной» пьесы, сквозь сохранившиеся еще драматургические штампы пробиваются элементы новой психологической драмы, новой потому, что основа этой драмы — новый человеческий материал, новые человеческие отношения. Напрасно «классификатор» станет искать признаков старых жанров, он их не найдет. В пьесе нет постепенно развивающегося сюжета, нет единого целого. Но в то же самое время мы имеем здесь дело с новым социальным типом, с новым сюжетом, сюжетом наших дней, столь же сложным, сколь и обыденным. Новым приемом показан внутренний мир героев, новым по существу является и самый тип пьесы.

Наконец, нельзя не остановиться на пьесе В. Вишневского «На Западе бой» —пьесе, еще находящейся в процессе сценической разработки. Эта пьеса также взрывает линейное построение драматического действия. Форма ее порывиста, взволнована. Действительность берется во фрагментах, в кусках жизни, влекомой страстью, гневом, признанием или отрицанием. В каждой сцене чувствуется обобщение, слышится пульс жизни капиталистического Запада.

Правда, автора можно упрекнуть в том, что манера письма слишком импрессионистична, что в пьесе много порывистости, эмоциональности. Но позволительно спросить, может ли этот автор писать другими приемами? Где гарантия того, что рекомендуемые приемы показа действительности из-под пера данного художника дадут именно те результаты, которые позволят наиболее ярко, правдиво раскрыть сущность действительности? Нет таких гарантий. Ошибка части критики в том и заключалась, что она часто канонизировала для всех художников такие творческие приемы, которые могли бы быть полезными для одних и несомненно оказывались вредными для других.

Каждый художник должен работать своим собственным инструментом, и нет никакой беды в том, что Вс. Вишневский написал свою пьесу именно такой, а не другими приемами. Важно другое — насколько пьеса верно показывает картину действительности.

Итак, подведем некоторые итоги. **Анализируя репертуар последнего периода, мы находим усиление жанрового разнообразия драматургии. Появляются признаки становления новых жанров. Старые жанры трансформируются, распадаются. В этих условиях реставрация старых жанров в их чистом виде неверна и ошибочна.**

Процессы становления и формирования новых жанров доказывают творческий рост, возмужание советской драматургии.

В. ЗАЛЕССКИЙ

НОВЫЙ ДИРЕКТОР ЛЕНГОСДРАМЫ

Заслуженный артист республики **Борис Михайлович Сушкевич** назначен директором и художественным руководителем Ленинградского академического театра драмы (б. Александринского).

25 декабря т. Сушкевич выехал к месту своей новой работы.

Перед от'ездом в беседе с сотрудником нашей газеты Б. М. Сушкевич сказал следующее:

— С чувством громадной ответственности приступаю я к большой, трудной, но вместе с тем благодарной работе в театре Ленгосдрамы.

Только изучив сложнейший материал этого театра, я начну строить конкретные планы моей работы.

Ленинградский театр госдрамы—театр больших художников, театр, много сделавший за 100 лет своего существования. В нем я надеюсь найти отклик на ту идейную и художественную принципиальность, без которой, по моему убеждению, не может быть ни единства ни большого масштаба в искусстве и не может быть искусства, достойного нашей эпохи.

ПОЛВЕКА НА МУЗЫКАЛЬНОМ ПОСТУ

М. М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ

Пятьдесат лет назад—26 января 1883 года—в симфоническом концерте Русского музыкального общества в Петербурге под управлением автора исполнена была новинка — весенняя увертюра «Яр-Хмель» двадцатичетырехлетнего композитора **Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова.** Увертюра показала, что молодой талантливый автор, окончивший в 1882 году Консерваторию по классу Н. А. Римского-Корсакова, не только усвоил от своего великого учителя его сочную, полнокровную, ярко-красочную, насыщенную оркестровую манеру письма, но глубоко проявился также его любовью к природе, его радостным реалистическим восприятием жизни, его любовью к народно-поэтическому и песенно-бытовому массовому творчеству. В юной, но уже мастерской увертюре «Яр-Хмель» обнаруживался уверенный художник, музыкант ясных, спокойно-уравновешенных, здоровых эмоций, композитор глубоко искренний и цельный в своем миросозерцании.

Эту гармоническую цельность, ясность, уравновешенность, любовь к светлым сторонам жизни М. М. Ипполитов-Иванов сохранил в течение полувека неустанной своей работы. Весеннее, светлое настроение увертюры «Яр-Хмель» в том же интенсивности и цельности дошло до наших дней. — Ныне народный артист нашей Республики, подлинно советский композитор. Его творческая энергичность не только не угасла, но напротив: заострилось его реалистическое чутье и умение ответить полнозвучием звукам на темы дня.

Мы не ставим здесь излагать этапы творческого пути и роста мастера, непрерывной его работы над крупными оперными и симфоническими формами, его работы по усвоению и творческому преломлению и культивированию музыки Грузии, его работы как крупного оперного дирижера, мастерского педагога, давшего нам таких композиторов, своих учеников, как С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр (также юбиляры — тридцать лет работы).

Остановимся лишь на советском периоде творчества и общественной деятельности М. М. Ипполитова-Иванова. Композитор все эти годы принимал горячее участие в создании советской музыкальной культуры. М. М. возглавлял об'единения композиторов, был неизменным членом всех жюри, квалификационных, испытательных комиссий, с доброй улыбкой поощрения слушал сотни гармонистов-любителей на конкурсе, организованном комсомолом. Он много лет работал на радио; он не забыл и старое свое детище, реформируемую тифлисскую консерваторию. Он редактировал «Музыку для всех» — музыкальное приложение к массовому журналу «30 дней»; принимал продукцию граммофонных пластинок. Словом, везде, где создавалось советское, новое, художественно-полноценное, высококачественное, где бился пульс подлинной общественности в искусстве, мы слышали всегда ценный совет и реальную помощь неизменно неутомимого мастера.

М. М. Ипполитов-Иванов создал в советский период крупные произведения в области музыки национальностей: «Тюркские фрагменты», «Тюркский марш», «Туркменская сюита», «Бухарская сюита», написал сюиту «Мцыри» по Лермонтову, в 1932 г. закончил оперу Мусоргского «Женитьба», сейчас инструментирует оперу «Последние баррикады» (о Парижской коммуне). На темы социстроительства, новего быта М. М. создал ряд вокальных произведений («Гимн труду» — хор с оркестром, 5 песен, 2 квартета и 2 дуэта), марш, посвященный К. Е. Ворошилову. Вот творческий «каталог» за 15 лет композиторского труда М. М. Ипполитова-Иванова.

Творчество М. М. Ипполитова-Иванова восходчиво благодаря своей искренности, ясности, близости к жизни. М. М. Ипполитов-Иванов мог бы повторить слова П. И. Чайковского: «Я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня: согреть меня могут только такие сюжеты, в которых действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я... Я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к стремлению быть оригинальным... Я не изменил себе ни разу»...

СЕРГЕЙ БОГУСЛАВСКИЙ

На всесоюзном совещании по темплану художественной кинематографии на 1933 г.

СВЕРСТКА ПЛАНОВ

Решающая проблема кинематографии в 1933 году — **борьба за качество продукции.** Именно поэтому эта проблема и явилась центральной в работах закончившегося на-днях всесоюзного совещания по тематическому планированию на 1933 год.

— Тематический план должен являться **генеральным смотром и проверкой идейно-политического уровня киноорганизаций,** будучи автохарактеристикой их творческих кадров и характеристикой самого руководства этими кадрами, — так вполне правильно т. **Сутырин** определяет назначение темплана.

Но в то же время в докладе т. **Холмского** о характеристике темпланов, представленных трестами и фабриками, фигурирует ряд тем вроде «Разоблачение любви как сверхклассового явления» и т. п., ярко характеризующих руководство фабрик, представивших подобные перлы.

— Вообще, — отмечает т. Холмский,— общее представление от намеченных планов (за исключением плана треста Росфильм) таково, что они составлены наспех с аннотациями, являющимися голыми, штампованными лозунгами.

К сожалению, т. Холмский не дал серьезной характеристики темпланов, ограничив свой доклад кратким перечислением цифр и названий. Общие выводы: готовыми сценариями по представленным планам обеспечены 53 темы. На 22 темы имеются либретто, а по остальным (в плане всего 148 тем) нет ни сценариев, ни либретто, а есть творческие заявки либо краткие и не всегда понятные аннотации.

В связи с этим специальной комиссии из высококвалифицированных киномастеров, при участии работников Союзкино, трестов и фабрик, пришлось проделать огромную работу по сверстке генерального плана советской художественной кинематографии на 1933 год.

По словам члена правления Союзкино т. **Король,** в результате этой работы, тематический план на 1933 год получился более насыщенным и целевым, нежели планы предыдущих лет, так как он в значительной степени обеспечен сценариями, а из ряда представленных творческих заявок несомненно родятся интересные, полноценные сценарии.

Естественно, это произошло от создания тех огромных задач, которые стоят перед кино и его творческими работниками на 1933 год, так как **итоги работ Союзкино за истекший год,—по заявлению т. Шумяцкого, — показали, что задачи, поставленные партией и страной, еще далеко не разрешены нашей кинематографией.**

Проблема качества и количества, тесно связанная с вопросом наличия кадров действительных мастеров, особенно остро стоит перед кино на 1933 год. Это нашло свое отражение и в директивах партийных организаций, предложивших Союзкино дать меньше фильм по количеству, **но зато лучших по качеству.**

Лучшие творческие работники переили в работе над звуковыми фильмами, оголив «немой» фронт. Между тем в СССР всего лишь 300 звуковых киноэкранов, сосредоточенных в крупных центрах и новостройках. Поэтому проблема создания и повышения сохранившегося за последнее время качества немых фильм, является важнейшей для советского кино.

Вся совокупность творческих проблем, поставленных докладами, нашла широкий отклик в прениях, в которых выступали **А. Довженко, С. Эйзенштейн, Н. Шенгелая** и другие творческие работники.

Не обошлось и без ошибок. Так, например, **А. Довженко,** говоря о проблеме сочетания в фильмах высокого качества с их массовостью и понятностью, сделал явно неправильные выводы о том, что у нас, якобы, должен существовать своеобразный «авангард», рапидсы, идущие далеко впереди всей массы кинорежиссеров. Этому «авангарду» должно быть позволено делать фильмы, пусть и не совсем доходчивые, но отдельные приемы которых будут широко использоваться остальными режиссерами.

Этот тезис встретил отпор всего совещания (тт. **Шнейдерман, И. Трауберг** и др.) как неправильный и искажающий ленинское понимание кинематографии.

Режиссер **С. М. Эйзенштейн** выдвинул предложение, чтобы 2-3 фильмы из темплана были выделены для экспериментальной работы, но со стопроцентной «ответственностью» перед общественностью.

О проблеме «живого человека», занимательности и т. п. говорил режиссер **Н. Шенгелая,** украинский писатель **Бажан** и др., внося те или иные поправки в формулировки тематического плана.

Тт. **Король** и **Соколов** заострили внимание совещания на оборонной тематике.

Особо стоял вопрос о проблеме языка в звуковой кинематографии, так как ряд демонстрации звуковых фильм часто ограничивается пределами национальных республик.

Совещание заслушало также информационный доклад т. **Плетнева** о контрольных цифрах советской кинематографии на 1933 год.

М. Н.

КИНОПОЭМА „БОЛЬШЕВИК“

Режиссеры **Л. Трауберг** и **Б. Нозинцев** в настоящее время работают над сценарием большой революционной звуковой кинопоэмы в трех сериях «Большевик».

Эта кинопоэма будет состоять из серий, посвященных: первая—подполью, революции 1905 года, годам реакции и под'ема, вторая — империалистической войне, Февральской и Октябрьской революциям и гражданской войне, и третья—отразит эпоху от восстановительного периода, включая развернутое социалистическое строительство.

СПЕКТАКЛИ ДЛЯ РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ

При Центральной театральной кассе организован отдел по обслуживанию театрзрелищами рабочей молодежи. Специальные представители, выделенные культпропом МГК ВЛКСМ, наладят постоянную связь с ячейками ВЛКСМ фабрик и заводов для организации систематических коллективных просмотров по льготной цене лучших постановок в московских театрах.

В январе для этой цели забронировано 5 спектаклей. Среди них «Егор Булычев» А. М. Горького в театре им. Вахтангова.

НОВАЯ ОПЕРА

В ленинградском ГОТОБ состоялось прослушание новой оперы украинского композитора **В. Костенко** «Карпаты» (либретто **Паньнова**), являющейся второй частью его музыкально-драматической трилогии («Кармелюк», «Карпаты», «Солнцесвет»).

В музыкальном оформлении «Карпат» композитор продолжил линию, взятую им в «Кармелюке», характеризуя не отдельных героев, а целые социальные категории.

Присутствовавшие на прослушании (**Дранишников, Асафьев** и др.) дали опере положительную оценку.

Хроника ИСКУССТВ

♦ Композитор Д. ШОСТАКОВИЧ, закончивший четвертый (последний) акт «Леди Макбет», на-днях приезжает в Москву для проигрывания музыки и совещания с режиссурой музыкального театра им. Немировича-Данченко, в котором идет его опера.

♦ Параллельно с «Дон Карлосом» МАЛЫЙ ТЕАТР приступает к репетициям пьесы М. ГОРЬКОГО «Враги» в постановке К. ХОХЛОВА и оформлении художника М. ЛЕВИНА.

♦ НОВЫЙ ТЕАТР (б. Студия Малого театра) принял к постановке пьесу Н. ФУРМАНСКОГО «Маньчжурия—Рига», которая будет готовиться параллельно с «Чеченским кувшином». Ставит пьесу А. КРИЧКО. Премьера «Чеченского мира» в феврале.

Драматургу Ю. СМОЛИЧУ театром заказана пьеса «По ту сторону сердца» (по его же одноименному роману), которая пойдет в текущем сезоне.

♦ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ II в связи с переездом Н. М. Сушкевича на работу в Ленинград, постановка пьесы В. КИРШОНА «Суд» заканчивается режиссерским штабом. Оформляет спектакль МГП. НИВИНСКИЙ, музыка композитора Н. РАХМАНИНЫМ, звуковое оформление В. ПОПОВА.

♦ ТЕАТР ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА, всем коллективом вступив в члены Российского общества красного креста, поставил на усиление средств РОКК спектакль и вызывает все театры Советского союза последовать его примеру.

♦ В начале января архитекторы бр. ВЕСНИНЫ, А. ВЛАСОВ и М. ГИНЗБУРГ сдают заказанные им ПРОЕКТЫ НОВОГО ЗДАНИЯ ТЕАТРА ИМ. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО. К началу работ по постройке театра будет приступлено весной 1933 г.

♦ КАМЕРНЫЙ ТЕАТР командировал бригаду в составе заведующего постановочной частью С. АРДОВА, режиссера М. ГЕРШТ и артиста К. ДРЖАНОВСКОГО для проведения работ в подшефных воинских частях (оборудование сценической площадки в доме Красной армии, постановка спектаклей малых форм и проведение кружковой работы).

♦ При ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ РСФСР им. А. С. Бубнова организован клубно-массовый сектор, являющийся научно-методической базой по игрово-игровой художественно-массовой работе среди детей.

По предложению ВОКС, для отправки в Японию ЦДХВД подготовляет выставку по всем разделам художественного воспитания детей.

♦ 24 декабря в ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОМ ТЕАТРЕ состоится сотое представление пьесы «Чернышевский и Александр II» Н. ЛЕРНЕРА. Пьеса поставлена режиссерами И. М. РАППОПОРТ и А. Д. КОЗЛОВСКИМ. Оформление художника М. КОВАЛЕВА.

♦ Московский государственный СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР готовит к антерадиозимой кампании ряд специальных номеров: скетчи, сцены, вокальные номера и фельетоны.

♦ МЮЗИК-ХОЛЛ приступил к постановке эксцентрической мелодрамы «Артисты варьете». Постановщик — художественный руководитель театра Н. ВОЛКОНСКИЙ. Художник — М. ЛЕВИН. Балетмейстер—Я. ЛАЦИЛИН.

В состав постоянной труппы Мюзик-Холла вступили Б. ТЕНИН, О. ЖИЗНЕВА, В. ШТЕЙН, О. АЛЕКСАНДРОВА, М. МУХИН и БЛАЖЕВИЧ.

♦ Автодор, открывший 22 декабря в Доме союзов выставку «Художники на фронте автодорожного строительства», организует в ближайшем будущем творческую встречу Автодора, советских писателей и советских художников. ЦС Автодора имеет в виду наладить систематическое привлечение писателей и художников к обслуживанию агитационно-пропагандистских кампаний, связанных с автодорожным строительством в СССР.

♦ Вернувшийся из-за границы виолончелист Н. НОВОГРУДСКИЙ 31 декабря дает свой концерт в Малом зале Консерватории. В программе вечера — Бах, Прокофьев, Валентини, Гранадос, Хиндемит, Дебюсси.

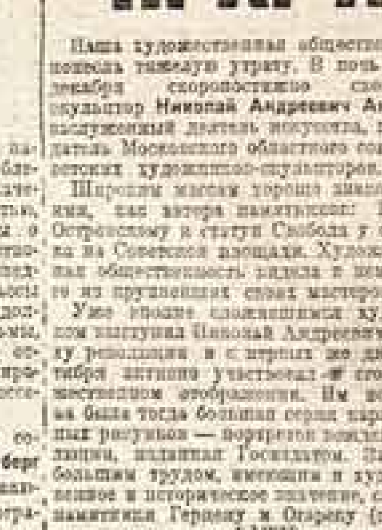
Утренники для организованной детворы

По предложению наркома просвещения А. С. Бубнова все московские театры должны устраивать специальные утренние спектакли для пионеров и школьников. В репертуар спектаклей включаются лучшие пьесы классиков и современных авторов.

В январе число утренних спектаклей для детворы будет доведено до 45.

В 10 районах ЦТК организует при РОНО специальные кассы по распределению билетов для школьников и пионеров. С января кассы займутся организацией выездных утренних спектаклей в рабочие клубы с пьесами соответствующего репертуара.

Н. А. АНДРЕЕВ



Наша художественная общественность понесла тяжелую утрату. В ночь на 24 декабря скоропостижно скончался скульптор **Николай Андреевич Андреев,** заслуженный деятель искусства, председатель Московского областного союза советских художников-скульпторов.

Широким массам хорошо знакомо его имя, как автора памятников: Гоголю, Островскому и статуи Свобода у обелиска на Советской площади. Художественная общественность видела в нем одного из крупнейших своих мастеров.

Уже вполне сложившимся художником выступил Николай Андреевич в эпоху революции и с первых же дней Октября активно участвовал в ее художественном отображении. Им исполнена была тогда большая серия карандашных рисунков — портретов вождей революции, изданная Госиздатом. За этим большим трудом, имеющим и художественное и историческое значение, следуют памятники Герцену и Огареву (во дворе старого здания I МГУ), статуя Свободы, памятник Островскому (около Малого театра), серия портретных бюстов (в Свердловском зале Кремлевского дворца) и многие другие.

Николай Андреевич умер 59 лет. Последние годы он страдал тяжелым пороком сердца, требовавшим строгого режима и почти лишавшим его возможности работать в скульптуре. Однако скульптор принял самое горячее участие в деятельности организованного после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года Московского областного союза советских художников-скульпторов. Единодушно избранный председателем его, т. Андреев со свойственной ему деловитостью и упорством, пренебрегая здоровьем, окунулся в ответственную работу. Параллельно с ней он взял на себя и другую работу. Широкие перспективы нового строительства вызвали учреждение при президиуме Моссовета «Треста скульптуры и облицовки», где Николай Андреевич занял должность руководителя художественной части.

Смерть неожиданно прервала его деятельность, и мы, его товарищи по искусству и сотрудники в общественной работе, потеряли в нем крупного художника, незаменимого общественного работника и надежного товарища.

Правление МОССХС: ЧАЙКОВ, ТАВАСИЕВ, ФРИХ-ХАР, ДОМОГАЦКИЙ, МАЛЬКО, АЛЕШИН, МУРАНОВСКАЯ, БАБИЧЕВ, ШАДР, КОЛЬЦОВ, ЛЕБЕДЕВА, МЕНДЕЛЕВИЧ, РАКИТИНА

Памяти скульптора

Скоропостижная смерть вырвала из рядов советских ваятелей одного из самых видных, самых авторитетных и самых культурных представителей старшего поколения мастеров.

Воспитанник Московского Строгановского училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Андреев рано выдвинулся на одно из первых мест в искусстве кануна революции.

К моменту революции это был уже вполне сложившийся, зрелый мастер, легко, свободно и уверенно отразивший в своем творчестве тот под'емный этап русского ваяния, который отмечен влиянием Родэна и Паоло Трубецкого.

Разрыв с натурализмом мужицкого крохоборчества Антокольских и с академической сухостью Валлуциных, демонстративное утверждение новой эмоционально взбудораженной пластической формы получили свой монументальный стилистический чекан в одной из самых значительных ранних работ Андреева— в памятнике Гоголю.

Присмотритесь к учтивости благополучного портрета Гоголя с симметричною, на-двое, разделенными кудрями, обликом апографической банальности, запечатленный в известном ранним изображении Гоголя, вдруг круто обернулся своей трагической маской. В андреевском памятнике Гоголь показан в образе великого, но темного ума, согнутого душевным «преклонением» и скорбью. Он вытеснил благополучие казенных олеографий и прочно утвердил в воображении нас всех правдивое ощущение гоголевской темы. Революция разделила традиционный творческий путь Н. А. Андреева как раз пополам. Андреев вошел в этот советский этап своего творчества без колебаний, с подкупающей легкостью и решимостью, как-то сразу, без надлома или раздумья.

Сейчас уместно отметить основные вехи этого советского этапа в творчестве и общественной деятельности покойного, уместно сопоставить ранние даты советского календаря с датами сосредоточенного творчества мастера. В первом, подлинном памятнике Революции, созданном в часы ее величайших испытаний и величайшего пафоса — в памятнике Свободы,—фигура Свободы создана Андреевым. За ней последовали другие монументальные работы: Герцен и Огарев на площади университетского двора, памятник Островскому у Малого театра и ряд неосуществленных, но неизменно премировавшихся проектов, в числе которых последним перед смертью был эскиз монумента Народной воли с Желябовым во главе.

В художественной иконографии В. И. Ленина портрет работы Н. А. Андреева занял совершенно исключительное место. Андреев был в сущности единственным из скульпторов, лепившим Ленина по живой модели в Кремле, в рабочем кабинете Владимира Ильича.

В организации советской художественной жизни, в перестройке школы, в работе художественных советских учреждений за истекшие 15 лет Андреев выступает как обязательная фигура авторитетнейшего советника и бесспорного представителя художественной общественности, выдвинутого доверием и признанием всего художественного фронта.

Мы привыкли видеть в нем первоклассного мастера, культурнейшего художника и чуткого носителя лучших общественных советских традиций. И когда недавно встал вопрос о человеке и художнике, который больше чем кто был бы достоин возглавить единый Советский союз скульпторов, то имя Андреева было произнесено без раздумья и колебаний представителями всех течений и школ, старшими и младшими, партийными и беспартийными товарищами. На этом посту преждевременная смерть и подстерегла его.

ИГНАТИЙ ХВОЙНИК

Союз советских архитекторов выражает глубокое сочувствие братскому союзу скульпторов по поводу преждевременной смерти одного из лучших творческих работников нашего изобразительного искусства, одареннейшего мастера и крупнейшего деятеля художественной общественности — Николая Андреевича Андреева.

ПРАВЛЕНИЕ СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

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

Адрес редакции: Москва, Страстной б. 11. Тел. 3-43-45.

ЗА 6 дней

▪ 25 декабря на фабрике Союзкинохроники открылось первое всесоюзное совещание работников кинохроники. С докладами выступили председатель правления Союзкинохроники т. **Шумяцкий,** председатель РосАРРК **Вс. Пудовкин,** представители Бобриковского строительства, Курской железной дороги, Днепрокомбината, Московского Дома печати и др.

Совещание послало приветствие ЦК партии и т. Сталину.

Докладом председателя правления треста Союзкинохроники т. **Иосилевича** началась деловая часть совещания.

▪ Состоялась товарищеская встреча художников и писателей, организованная издательством «Федерация». На встрече были подведены итоги первому организованному сотрудничеству мастеров пера, кисти и карандаша, в результате которого «Федерация» выпустила к 15-й годовщине Октября ряд произведений наших крупных писателей, оформленных и иллюстрированных виднейшими художниками нашей страны.

Решено этот творческий контакт закрепить, устраивая периодические совместные творческие вечера писателей и художников.

▪ Почему качество архитектурного проектирования отстает от запросов, пред'являемых к нему социалистическим строительством?

На этот вопрос попытался ответить в своем докладе тов. **Черкасский,** начальник Моспроекта.

Проектирование отдельных об'ектов, порою довольно крупных, ведется [illegible], без архитектурной увязки в окружающими сооружениями.

Государственные проектные организации ведомств [illegible] архитектурными силами. Крупнейшие мастера и даже только что окончившие [illegible] архитекторы предпочитают работу на дому, участие в закрытых и открытых конкурсах [illegible] работе в проектных организациях. Они считают, что возможно рабочее проектирование под чужим руководством [illegible].

Архитектор [illegible] общей архитектурной [illegible] будущего сооружения. Разработка производственных чертежей, на его взгляд, будет поручена уже не ему, ему до этого никакого дела нет — и в результате [illegible] безответственное отношение архитектора к осуществлению его проекта.

Моссовет организует в самом ближайшем будущем ряд архитектурных мастерских, действующих на хозрасчете, во главе которых будут поставлены наиболее квалифицированные архитекторы Москвы—академики Жолтовский и Щусев, профессора Гинсбург, Бархин, Чернышев, архитекторы Власов, Голосов, Парусников, Кокорин, Соболев, Кессер, Синявский, Барщ, Зубков, Весниных.

Технический совет, имеющий в своем составе архитектурно-художественную и техническую комиссии, будет координировать работу отдельных мастерских. Каждый проект будет рассматриваться в своей первоначальной стадии (эскиз проекта) и в дальнейшем всем техническим советом, и только затем поступает в соответствующую мастерскую для разработки.

Каждая мастерская будет иметь в своем составе инженера-конструктора и необходимый подробный персонал для разработки рабочих чертежей.

Моспроект возбудил также перед Моссоветом ходатайство об издании обязательного постановления о порядке проектирования всего основного гражданского строительства Москвы (жилье, детские учреждения, клубы, кино, школы, больницы и др.) в мастерских Моспроекта.

Л. ФЕНИН
ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ

По ходатайству Камерного театра, поддержанному ЦК Рабис и сектором искусств, коллегия Наркомпроса присвоила звание заслуженного артиста республики **Льву Александровичу Фенину.**

Л. А. Фенин пришел в Камерный театр после долгого сценического пути.

В настоящем году истекло 10 лет его работы в Камерном театре.

Первой ролью Фенина в Камерном театре была роль Джиллио Фава в «Принцессе Брамбилле» Гофмана. Затем артистом был сыгран ряд ролей как в драме, так и в музыкальной комедии: аббат в «Адриенне Лекуврер», Пэббот в «Любви под вязами», Пиноаро в «Негодных солдатах», Мурзук в «Жирофле-Жирофля», Проперо в «Дне и ночи», Перемий Почем в «Опере Нищих».

„КРАСНЫЙ МАК“ В РИГЕ

В первых числах января в Риге состоится премьера балета «Красный мак» [illegible]

[illegible] получил приглашение [illegible] национальной оперы автор [illegible] М. Куриллко.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1933 год

на ежемесячный массовый музыкальный журнал

МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Орган культмассового сектора ВЦСПС и сектора массовой работы МУЗГИЗ'а.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год (12 №№) — 4 р. 80 к.
на 6 мес. (6 №№) — 2 р. 40 к.
на 3 мес. (3 №№) — 1 р. 20 к.

Цена отдельного номера 40 коп.

Подписка принимается повсеместно на почте и письмоносцами, а также магазинами КОГИЗ'а. Заблаговременная подписка гарантирует аккуратное получение журнала.

СЕКТОР ИСКУССТВ МОНО об'являет КОНКУРС на ПЬЕСУ для ДЕРЕВЕНСКОГО ТЕАТРА

УСЛОВИЯ КОНКУРСА:

1. Пьеса может быть написана на любую тему социалистического строительства СССР, о прошлом и настоящем, истории революционной борьбы рабочих и крестьян культурной революции, борьбы рабоче-крестьянских масс Запада и Востока, обороны социалистического строительства.
2. Пьеса не должна превышать 2½—3 печатных листов (100 т — 120 тыс. печатных знаков).
3. В пьесе не должно быть более 12—13 действующих лиц.
4. Все представляемые на конкурс произведения должны быть напечатаны в 2 экземплярах на машинке на одной стороне, под соответствующим девизом.
Примечание. В случае невозможности для автора отпечатать на машинке свою пьесу, последняя может быть четко переписана в одном экземпляре от руки на одной стороне листа.
5. В отдельном запечатанном конверте, присылаемом на имя жюри конкурса, сообщаются фамилия, адрес и девиз автора.
6. Последний срок представления произведений на конкурс—1 апреля 1933 года.
7. Лучшие произведения, одобренные жюри конкурса, премируются: первая премия — 3 000 руб., вторая премия — 1 500 руб., 2 премии по 1 000 руб., 2 четвертых по 750 руб., 4 пятых по 500 руб. и 10 почетных грамот.

ЗА СПРАВКАМИ ОБРАЩАТЬСЯ по адресу: Москва, Моховая ул. 11, ком. 19—11 КОНКУРСНУЮ КОМИССИЮ.

Председатель Конкурсной комиссии МЛЕЧИН.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕХНИКУМ ТЕАТРАЛЬНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБ'ЯВЛЯЕТ ЗИМНИЙ НАБОР на РЕЖИССЕРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Поступающие в техникум должны иметь направления от общественных, партийных организаций, документ, удостоверяющий стаж художественной работы. Остальные документы представляются на общих основаниях поступления в техникумы.

Прием производится с 25 декабря по 15 января 1933 г.
Прием заявлений до 5 января 1933 года.
Москва, Москворецкая ул., № 28.

ДИРЕКЦИЯ ТЕХНИКУМА.

ЧИТАЙТЕ ГАЗЕТУ „Советское искусство“

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1933 г. НА ИЗДАНИЯ ПО ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

„ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА“ — орган оргкомитета союза советских писателей СССР и РСФСР. Выходит каждые шесть дней. Подписная цена на 1933 г.: 12 м.—12 р., 6 м.—6 р., 3 м. — 3 р.

„ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО“ — публикует неизданные материалы и документы по истории литературы и истории общественной мысли. В 1933 г. выйдут из печати книги №№ 1—12, посвященные Пушкину, Салтыкову-Щедрину, Карлу Марксу, М. Горькому, Тургеневу и др. Подписная цена на 1-ю часть (№ 1—9) — 21—15 р., 4-ю часть (№ 10—12)—15 р., обе части—36 руб.

„ЖУРНАЛИСТ“ — журнал теории и практики большевистской печати. Выходит два раза в месяц. Подписная цена: 12 м.—6 р. 40 к., 6 м.—3 р. 20 к., 3 м.—1 р. 60 к.

Газета „СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО“ — орган сектора искусств Наркомпроса. Выходит каждые 6 дней. Подписная цена: 12 м.—12 р., 6 м.—6 р., 3 м.—3 р.

„СОВЕТСКИЙ ТЕАТР“ — единственный в СССР общественно-политический журнал по вопросам театра и марксистского театроведения. 12 номеров в год. Подписная цена: 12 м.—12 р., 6 м.—6 р., 3 м.—3 р.

Газета „КИНО“ — орган Союзкино и ЦК рабис. Выходит каждые шесть дней. Подписная цена: 12 м.—12 р., 6 м.—6 р., 3 м.—3 р.

Подписку сдавайте местной почте не позже установленного ею срока...

Журнально-газетное об'единение

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1933 год на двухмесячный художественный журнал

ИЗОГИЗ

СОВЕТСКИЙ МУЗЕЙ

Журнал ставит своей целью освещение всех вопросов музейного строительства в эпоху диктатуры пролетариата и, в первую очередь, разработку вопросов участия музеев в социалистическом строительстве и культурной революции.

Особое внимание журнал уделяет марксистско-ленинской методологии построения музеев, освещает их деятельность, музейную технику, библиографию, информацию о работе заграничных музеев и по другим актуальным вопросам музейного дела.

Журнал выходит под редакцией И. Луппола.

Подписная плата: 1 год—9 руб., 6 мес. — 4 р. 50 коп.
Цена отдельного номера—1 р. 50 коп.

Подписка принимается: во всех почтовых конторах, письмоносцами, организаторами подписки на предприятиях, а также в магазинах Книгоцентра.

ГОСУДАРСТВ. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1933 год

на ежемесячный музыкальный научно-исследовательский журнал

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

орган союза советских композиторов и сектора искусств Наркомпроса

Подписка принимается повсеместно, на почте, и письмоносцами, а также магазинами КОГИЗ'а.

Заблаговременная подписка гарантирует аккуратное получение журнала.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на год (12 №№) — 24 р.
на 6 мес. (6 №№) — 12 р.
на 3 мес. (3 №№) — 6 р.

Цена отдельного номера 2 р.

Полиграфическая ф-ка «Мосполиграф», пр. им. Самотечн. [illegible]