ВОСКРЕСЕНЬЕ
2
апреля
1939 года

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР и ЦК профсоюза работников искусств

Год издания X

Цена 30 коп.

№ 36 (616)

Всемерно укреплять трудовую дисциплину

Приказ Комитета по делам искусств «О ходе выполнения в театрах, музеях, цирках, музыкальных учреждениях, учебных заведениях постановления СНК СССР, ЦК ВКП(б) и ВЦСПС» от 30/XII 1938 г. и приказ «Об упорядочении учета прихода на работу и ухода с работы в предприятиях и учреждениях системы Комитета по делам искусств при СНК СССР» имеют громадное значение для упорядочения работы всех учреждений искусства и для укрепления трудовой дисциплины в театрах, музыкальных учреждениях, цирках, для развития советского искусства в целом. Творческое развитие театра немыслимо без серьезного укрепления трудовой дисциплины всех его работников. Там, где трудовая дисциплина, стоит на низком уровне, не может быть творческих успехов, не может быть достижений.

Поэтому борьба за укрепление трудовой дисциплины — это борьба за дальнейший рост советского искусства.

Постановление СНК СССР, ЦК ВКП(б) и ВЦСПС от 30/XII 1938 г. имело огромное оздоровляющее значение для повышения производственного тонуса работы крупнейших предприятий страны. Укрепилась трудовая дисциплина в театрах и других учреждениях искусства. Появилось чувство ответственности у каждого работника. Значительно острее стал вопрос о творческой загрузке всех работников художественного персонала, о наиболее рациональном использовании работников творческого труда и выдвижении молодежи.

Однако во многих учреждениях искусства это постановление все еще осуществляется неудовлетворительно.

Известно большое количество фактов недопустимой расхлябанности руководителей некоторых театров и других учреждений искусства, которые, вместо того чтобы возглавить борьбу за трудовую дисциплину, на деле покрывали бездельников и прогульщиков. Следует особо отметить недопустимое состояние трудовой дисциплины в Ленинградском драматическом театре под руководством С. Э. Радлова, где в один день из 32 артистов, занятых в спектакле, опоздало 5 человек, в Минском театре юного зрителя, где генеральная репетиция спектакля «Голубое и розовое» началась с опозданием на 1½ часа из-за неявки директора театра, его заместителя и других руководящих работников, и явное попустительство нарушителям трудовой дисциплины в Ташкентском драматическом театре им. Горького, где не применялись меры взыскания по отношению к прогульщикам, установленные решением СНК СССР, ЦК ВКП(б) и ВЦСПС.

Приказ Комитета по делам искусств о снятии с работы и отдаче под суд директора театра под руководством Радлова и Андреева, а снятии с работы директоров Минского театра юного зрителя — т. Шустера, Ташкентского драматического театра им. Горького — т. Яковлева, Драматического театра в г. Сталино — т. Гейман, Смоленского драматического театра — т. Аврасина, директора Музея изобразительных искусств т. Эйферта, директора Киевской филармонии т. Тонобелова и помощника директора Ленинградской консерватории т. Якушина — является серьезным предупреждением для всех руководителей учреждений искусства.

Безусловное и категорическое выполнение постановления СНК СССР, ЦК ВКП(б) и ВЦСПС, повседневная борьба с нарушителями трудодисциплины является прямой обязанностью каждого руководителя театра, цирка, филармонии.

До сих пор еще имеют место факты вопиющего нарушения трудодисциплины. Так, опоздание на несколько дней после отпуска 10 артистов Ереванского драматического театра осталось безнаказанным; в театре им. Сундукяна 5 февраля опоздали на спектакль 4 артиста, из-за него задержалось начало спектакля; дирекция ограничилась замечанием. В Киевской опере артист оркестра Кощак самовольно заменял себя другим работником. Несмотря на эти вопиющие факты срыва трудовой дисциплины, директора театров ограничились выговорами.

По данным обследования состояния трудовой дисциплины в Узбекистане установлено, что в музыкальном театре в Ташкенте (305 работников) с 1 января по 20 февраля было 35 опозданий.

Далеко до всех управлений по делам искусств по-настоящему руководят и борются за укрепление трудовой дисциплины. Так, Узбекистанское управление по делам искусств издало 30 января приказ об укреплении трудовой дисциплины, который начинался словами: «На основании проверки...», а между тем обследованием Комитета было установлено, что никакой проверки состояния трудовой дисциплины в театрах Управление по делам искусств не производило, а приказ выпустило, исходя из умозрительных данных.

В русском драматическом театре в Алма-Ате существовал идиотический порядок регистрации прихода на работу: опоздавший работник сам регистрировал факт своего опоздания. Разве это можно придумать более удобную форму покровительства прогульщикам!

Все эти факты свидетельствуют о том, что для руководителей учреждений искусства борьба за укрепление трудовой дисциплины остается одной из важнейших задач.

Приказ Комитета по делам искусств «Об упорядочении учета прихода на работу и ухода с работы» вносит полную ясность в вопросы, по которым до сих пор допускались различные и произвольные толкования. Основным из них является вопрос о сроке явки на спектакль. Считается ли время опоздания артиста с момента начала спектакля или с момента явки на работу до спектакля в срок, установленный приказом директора? Как быть в тех случаях, когда правилами внутреннего распорядка или приказом директора театра установлена явка артистов за 40 минут до начала спектакля, а артист, опоздав не более чем на 20 минут, все же к началу спектакля успел загримироваться и участвовать в спектакле?

Приказом Комитета по делам искусств устанавливается единый срок прихода на спектакль всех артистов, занятых в первом акте, причем этот срок устанавливается директорами театров. На практике, в зависимости от условий производства, этот срок устанавливается в 30—45 минут до начала спектакля.

Спектакль — результат коллективного труда всех его участников — должен итти без перебоя и не может подвергаться риску задержки из-за неявки кого-нибудь из исполнителей. Поэтому необходимо обеспечить такой порядок, при котором к началу спектакля, как правило, были бы на месте все его участники.

Приказ Комитета по делам искусств вносит полную ясность в этот вопрос: «Работники художественного персонала, занятые в последующих актах пьесы, обязаны быть на работе не позднее, чем за 1 минут до начала первого акта спектакля. В отдельных случаях для этих работников допускается более поздний приход на работу, по распоряжению директора предприятия, причем работник в этом случае не может быть на работе позднее, чем к началу антракта перед предыдущим актом».

Регистрация явки на репетицию производится, начиная с момента выхода на работу, установленного расписанием репетиционных работ. Поэтому неправильным следует признать приказ директора Узбекского тат. т. Али-Ходжаева, который обязал всех артистов, вне зависимости от того, заняты они в репетициях или нет, ежедневно находиться в театре с 11 часов утра до 6 часов вечера. Этим самым он не содействовал укреплению трудовой дисциплины, так как артисты в театре не работали, а дежурили у кабинета на в меру ретивого директора.

Приказ Комитета устанавливает для всех артистов, участвующих в концертах, обязанность явки на концерт за 30 минут до начала того отделения концерта, в котором участвует данный артист. Этот пункт приказа — решительный шаг в борьбе с концертной халтурой. Кому не известно, что иные артисты, не чувствующие своей ответственности перед советским слушателем, предпочитают за вечер об'ехать галопом несколько концертов, сводя каждый из них к отрядному халтурному выступлению?

Борьба за укрепление трудовой дисциплины требует четкой организации производственной работы в театре. Спектакли и репетиции должны проводиться так, чтобы каждый артист заранее знал о своем участии в них.

Вреднейшим заблуждением является распространенное среди некоторой части работников искусства представление, будто трудовая дисциплина в искусстве не обязательна. Пора, давно пора понять, что новое, социалистическое искусство, создаваемое в нашей великой стране, требует от его мастеров не только пламенного вдохновения, но и строгого соблюдения дисциплины творческого труда, требует максимального напряжения творческих сил всех работников нашего искусства.

ПЕРВАЯ БЕЛОРУССКАЯ ОПЕРА

«Михась Подгорный» в Белорусском театре оперы и балета

В день открытия XVIII с'езда ВКП(б) в столице орденоносной Белорусской советской социалистической республики в г. Минске открылось новое здание театра оперы и балета. Это одно из лучших театральных зданий в СССР. К открытию театра коллектив поставил оперу композитора Е. Тикоцкого «Михась Подгорный».

Либретто оперы, написанное поэтом-орденоносцем П. Бровкой сочным, образным, поэтичным языком, рассказывает о том, как в горниле империалистической и гражданской войн выковывались новые люди Белоруссии.

Широко используя чудесный музыкальный фольклор белорусского народа, его песни, танцы, напевы и мотивы, композитор Е. Тикоцкий создал музыку, полную настроения. Удачно найден композитором основной тематический материал, характеризующий действующих лиц и происходящие события. Музыкальный язык оперы покоряет своей непосредственностью, простотой, доходчивостью, народным колоритом. С большим вкусом сделаны многоголосные хоры. Такие хоры, как «Соловейко», «Рекрутская песня», «Боевая солдатская» и «Финальная боевая», можно смело приравнять к лучшим образцам советской песенной музыки. Из сольных партий наиболее убедительны с вокальной стороны партии Марыси и Михася (отличный дуэт в первой картине, ария Марыси во второй картине и проникновенный рассказ Михася про Ленина в шестой картине). Они написаны с неподдельным чувством. Оркестровка оперы ярка и выразительна.

Музыкальный руководитель спектакля и дирижер М. Шнейдерман изумительно подошел к раскрытию музыкального содержания оперы, успешно донес до слушателя ее идею, целеустремленность. Оркестр звучит у него слаженно, уверенно и красочно. Большая работа проделана и хором.

Теплый, задушевный, правдивый образ белорусской девушки создала в партии Марыси народная артистка БССР Л. Александровская. Партнером ее на премьере явился молодой артист оперного коллектива В. Лесин (Михась), обладающий отличным, приятного тембра голосом. Образ Аниськи — большевика-подпольщика — с большой простотой, человечностью и волевой насыщенностью дал заслуженный артист Н. Муромцев.

Молодой коллектив театра с огромным творческим под'емом готовит спектакль и показал свои способности и умение работать. В то же время постановка обнаружила и ряд недочетов как либретто и музыки, так и особенности и режиссерской работы и художественного оформления. К числу недочетов относится недостаточная полнокровность в раскрытии образов, не всегда сильная линия развития и нарастаний, длинноты, клочковатость и разорванность финала оперы. В спектакле мало контрастов, слабо подчеркнуты оптимистические моменты. Есть в спектакле эпизоды, в которых музыка и сценическое воплощение не находятся в должном единстве. Грузно, несколько тяжело и не совсем выразительно оформление.

Все это указывает на необходимость дальнейшей доработки спектакля. Несмотря на все эти недостатки, «Михась Подгорный» — большая победа композитора, либреттиста и театра.

Минск. **Н. ЩЕГЛОВ**

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ ГОСЕТ

Юбилейный вечер в Московском Еврейском театре

Радостно и торжественно отпраздновала 31 марта советская общественность красной столицы 20-летний юбилей одного из первых национальных театров, рожденных Октябрьской революцией, — Московского Государственного Еврейского театра. Выдающиеся писатели страны, старейшие артисты-орденоносцы, поэты, художники, делегации крупнейших московских заводов, слушатели Военно-Политической Академии РККА им. Ленина, представители художественной интеллигенции Украины, Белоруссии, коллективы московских театров праздновали на юбилей одного из самых интересных театров нашего времени. На сцене собрался весь коллектив ГОСЕТ. Вместе с ним — писатели: А. Н. Толстой, А. А. Фадеев, белорусский поэт Янка Купала, народные артисты СССР И. М. Москвин, Л. М. Леонидов и др. После краткого вступительного слова заместителя председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР М. Б. Храпченко с интересным и содержательным отчетным докладом выступил художественный руководитель ГОСЕТ народный артист РСФСР С. М. Михоэлс.

Во всех приветствиях красной нитью проходило единодушное признание огромных достижений Государственного Еврейского театра, отразившего в своей творческой деятельности все величие нашей социалистической эпохи. ГОСЕТ есть живое воплощение торжества ленинско-сталинской национальной политики. Театр красочен и долгоэучен. Он таит в себе неисчерпаемые возможности для достижения вершин реалистического искусства.

Под бурные овации зала было принято приветствие товарищу Сталину.

Многие театры выступили с театрализованными приветствиями.

❋

Вчера в Московском Государственном Еврейском театре состоялся митинг, посвященный награждению работников ГОСЕТ орденами Союза ССР и знаками. Выступавшие на митинге горячо благодарили за заботу и внимание партию и правительство, вождя народов товарища Сталина. Коллектив ГОСЕТ обязался добиться новых творческих побед.

Участники митинга послали приветствия товарищам Сталину, Молотову и Калинину.

375-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ШЕКСПИРА

23 апреля исполняется 375 лет со дня рождения Вильяма Шекспира (родился в 1564 году).

В этот день в большинстве театров Союза ССР организуются показы шекспировских постановок. К этой дате приурочивается выпуск новых и исполнение ранее поставленных шекспировских спектаклей.

Комитет по делам искусств совместно с Институтом мировой литературы им. Горького, союзом советских писателей, Всероссийским театральным обществом и центральным комитетом союза Рабис проводит 24 апреля в Москве торжественное заседание, посвященное творчеству Шекспира. Такое же заседание будет проведено и в Ленинграде.

Для организации и проведения всех мероприятий, связанных с 375-летием со дня рождения Шекспира, Комитет по делам искусств и союз советских писателей создали специальную комиссию. В состав комиссии вошли тт. Назаров, Храпченко, А. Толстой, Стасова, Мещанинов, Соколовский, Михоэлс, А. Попов, С. Радлов, Леонидов, Леонов, Венгеров, Морозов, Ромашов, Баратов, Дашкевичов, Гурвич, Лушнов, Марков, Остужев, Симонов, Юзовский, Пашковский, Ральф, Хайменгт.

Художественный руководитель Московского Государственного Еврейского театра народный артист СССР С. М. Михоэлс

■ ■ ■

УКАЗ
Президиума Верховного Совета СССР

О НАГРАЖДЕНИИ РАБОТНИКОВ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ЕВРЕЙСКОГО ТЕАТРА.

За выдающиеся заслуги в развитии советского театрального искусства наградить:

ОРДЕНОМ ЛЕНИНА

Михоэлса Соломона Михайловича — народного артиста РСФСР.

ОРДЕНОМ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

1. **Зускина** Вениамина Львовича — заслуженного артиста РСФСР.
2. **Пульвера** Льва Михайловича — заслуженного деятеля искусств.
3. **Штеймана** Михаила Давыдовича — заслуженного артиста РСФСР.

ОРДЕНОМ «ЗНАК ПОЧЕТА»

1. **Вениаминовского** Наума Абрамовича — директора театра.
2. **Гольдблата** Моисея Исааковича — заслуженного артиста РСФСР.
3. **Добрушина** Иехезкеля Моисеевича — драматурга.
4. **Немиот** Арона Захаровича — заведующего осветительной частью.
5. **Ром** Любовь Иосифовну — артистку театра.
6. **Ротбаум** Сарру Давыдовну — заслуженную артистку РСФСР.
7. **Степанова** Александра Федоровича — заведующего постановочной частью театра.
8. **Тышлера** Александра Григорьевича — художника театра.
9. **Финкельштейна** Даниила Моисеевича — артиста театра.
10. **Финкельштейна** Давида Перецовича — парторга театра.

МЕДАЛЬЮ «ЗА ТРУДОВОЕ ОТЛИЧИЕ»

1. **Нея** Моисея Исааковича — артиста театра.
2. **Нея** Якова Исааковича — помощника директора театра.
3. **Рогалера** Илью Самойловича — артиста театра.
4. **Хазак** Тевье Иосифовича — артиста театра.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
М. КАЛИНИН.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
А. ГОРКИН.

Москва, Кремль,
31 марта 1939 года.

УКАЗ
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О ПРИСВОЕНИИ С. МИХОЭЛСУ ЗВАНИЯ НАРОДНОГО АРТИСТА СССР.

Присвоить художественному руководителю Московского Государственного Еврейского театра Соломону Михайловичу **Михоэлсу** звание Народного артиста СССР.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
М. КАЛИНИН.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
А. ГОРКИН.

Москва, Кремль,
31 марта 1939 года.

УКАЗ
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

О ПРИСВОЕНИИ ЗВАНИЙ РАБОТНИКАМ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ЕВРЕЙСКОГО ТЕАТРА.

Присвоить звание народного артиста РСФСР:

1. **Зускину** Вениамину Львовичу,
2. **Пульверу** Льву Михайловичу.

Присвоить звание заслуженного артиста РСФСР:

1. **Карчмар** Зофии Иосифовне,
2. **Кропю** Исааку Моисеевичу,
3. **Роминой** Лии Моисеевне,
4. **Ром** Любови Иосифовне,
5. **Финкельштейну** Даниилу Моисеевичу.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР
А. БАДАЕВ.

Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР
Г. КОЗЛОВ.

Москва, Кремль,
31 марта 1939 года.

По Советскому Союзу

Здание Государственного казахского театра оперы и балета в Алма-Ате, отпраздновавшего на-дни свой 5-летний юбилей

Фото Г. Ахмолинского

■ ■ ■

ВЫСТАВКА БАКИНСКИХ ХУДОЖНИЦ

В Баку открылась вторая выставка работ женщин—художниц и скульпторов.

Показаны работы Тогчибашевой «Художника-азербайджанца рисует портрет товарища Сталина», натюрморт художницы Эфенди, пастель Сальяновой, автопортрет художницы Придаток, акварели Когновицкой, работы Сидоровой — эскизы декораций к «Севильскому цирюльнику» и др.

Скульптура представлена работами Орбелиани «Фехтовальщик с мечом», «Танцующая девушка», Тритиньской (барельефы для здания нового кинотеатра), Мамедовой («Голова мальчика»).

Декада смотра театров в Ярославле

В Ярославской области имеется 10 профессиональных театров. В это число входят старейшие в России театры им. Волкова в Ярославле и им. Островского в Костроме, созданный на студии в 1920 г. рыбинский театр, два колхозно-совхозных театра, два театра юного зрителя и один театр кукол. В июне организуется еще один колхозно-совхозный театр (Пошехонье-Володарск).

Со 2 по 12 апреля в г. Ярославле проводится декада смотра театров области. За время декады будет показано свыше 20 лучших постановок классических и советских пьес.

Театры, участвующие в декаде, широко развернули социалистическое соревнование между коллективами.

В программу смотра включены спектакли: «Город на Волге» Назарова и Хардина, «Последняя жертва» Островского, «Двенадцатая ночь» и «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Генеральный консул» братьев Тур и Шейнина, «Кубанцы» Ротко, «Васса Железнова» Горького, «Мой сын» Гергеля и Литовского, «Голубое и розовое» Брштейн, «Великий кретин» Персонова и Добржинского, «Бабьи сплетни» Голдони, «Снежная королева» Шварца, а также постановки театра кукол: «Кот в сапогах», «Морозко», «На границе», «Красная шапочка», «Храбрый портняжка», «По щучьему велению».

Ярославль **Я. В.**

АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ Р. М. ГЛИЭРА В РОСТОВЕ

На-дни в Ростове-на-Дону состоялся концерт композитора-орденоносца народного артиста СССР Р. М. Глиэра и народной артистки СССР орденоносца Шевкет Мамедовой.

Оркестром впервые в Ростове была исполнена 2-я симфония Р. М. Глиэра. Следует отметить, что автору-дирижеру в течение очень короткого времени работы с оркестром удалось добиться превосходной звучности, слаженности, четкости исполнения. Хорошо были исполнены и отрывки из популярного балета «Красный мак».

Концерт был очень тепло принят аудиторией.

Б. М.

■ ■ ■

«КОНДРАТ БУЛАВИН» В ВОРОНЕЖЕ

Воронежский областной театр драмы готовит к постановке историческую трагедию Н. Якубовского «Кондрат Булавин». Премьера состоится в апреле.

Ставит пьесу засл. арт. РСФСР Г. М. Васильев.

Роль Кондрата Булавина исполняет засл. артист РСФСР А. В. Поляков, Наталью играет арт. К. Г. Неволина, Семена Лоскута — засл. артист РСФСР В. И. Флоринский, Лукьяна — засл. артист РСФСР М. А. Зимбовский.

Автор значительно изменил первый вариант трагедии, ввел две сцены с участием Петра I.

Роль Петра исполняет засл. артист РСФСР Г. М. Васильев, роль Екатерины — засл. артистка РСФСР Р. Г. Данкевичская.

Воронеж **С.**

КОНФЕРЕНЦИЯ ХУДОЖНИКОВ АРМЕНИИ

В Ереване состоялась первая республиканская конференция художников. Конференция отметила большой творческий путь, пройденный художниками Армении. Сейчас в одном только Ереване работают 80 художников. Расцвели все виды изобразительного искусства. Поэтика мастера народного художника Армении Мартироса Сарьяна известны далеко за пределами Советского Союза. В рядах художников работают такие талантливые мастера, как график Акоп Коджоян, мастер портрета Степан Агаджанян и другие.

За последние годы выдвинулось большое количество молодых талантливых художников — Мегер Абегян, Полик Аллеян, Сарьян Александян.

Конференция признала работу Оргкомитета союза советских художников удовлетворительной. Утверждены устав союза. Избраны Правление и Ревизионная комиссия.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В АШХАБАДЕ

По постановлению СНК Туркмении, в столице республики — г. Ашхабаде организуется художественный музей.

В музее будут созданы отделы: изобразительного творчества туркменского народа, дореволюционного и советского русского искусства, искусства зарубежных стран.

Ашхабад **А. СМЕКАЛИН**

В Киевском украинском драматическом театре идет премьера пьесы драматурга А. Корнейчука «Богдан Хмельницкий». На фото: заслуженный деятель искусства Ю. В. Шумский в роли Богдана Хмельницкого

Фото В. Лебедя

ОБРАЩЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ТЕАТРА КРАСНОЙ АРМИИ

Коллектив Центрального театра Красной Армии, обсудив обращение рабочих завода «Красный пролетарий», решил принять участие в социалистическом соревновании имени третьей сталинской пятилетки. Коллектив ЦТКА принял на себя обязательство всемерно повышать идейное качество своей работы, выполнить годовой производственный план к 12 декабря — годовщине выборов в Верховный Совет СССР, осуществить к этому сроку пять новых постановок, из них четыре пьесы советских авторов. Коллектив ЦТКА обещает обращение поставить политическую учебу, развернуть оборонную работу, активно участвовать в дефиле изд. художественной самодеятельности и выполнить ряд других обязательств.

Коллектив ЦТКА обратился во всем работникам советских театров с призывом включиться в соревнование имени третьей сталинской пятилетки.

Опера «Мать» в филиале Большого театра

У каждого из нас есть художники, особо любимые, произведения искусства, по-особому близкие и дорогие сердцу. Каждый из нас носит в душе образы Пушкина, Шекспира, Горького, их знаешь сызмальства, с ними свыкся как с друзьями. И потому иногда так трудно бывает воспринимать всякого рода инсценировки и транскрипции классических произведений. Отрешиться от своего представления, от своего понимания, скажем, «Матери» Горького, возможно лишь тогда, когда встретишь интерпретацию неотразимо убедительную, трактовку своеобразную и вместе с тем внутренне глубоко оправданную. А для этого нужно, чтобы индивидуальное, суб'ективное в новой трактовке одновременно наиболее верно и полно раскрывало об'ективное содержание и смысл произведения.

Опера «Мать» Желобинского, написанная на мотивы повести Горького, не отмечена печатью своеобразия, не раскрывает бессмертные горьковские образы. Мы сразу же подчеркиваем это, ибо в конце концов здесь заключен первый и самый важный вопрос, на который должна ответить критика. Рецензии, помещавшиеся и в ленинградской прессе и в большинстве московских газет, как-то обошли этот вопрос в оценке оперы Желобинского; не дал ответа на него и т. Энтелис в статье в «Советском искусстве».

Но, помилуйте! — скажут критики, — но волен ли композитор свободно трактовать классическое произведение? Ведь на афише о премьере «Матери» (в филиале Большого театра) так и написано: «по мотивам повести Горького». Наконец, нельзя в самом деле требовать, чтобы молодой Желобинский создал произведение, стоящее вровень с гениальным произведением Горького.

Постараемся разобраться в этих возражениях.

Мы согласны, что художник имеет право свободной интерпретации, свободной трактовки классического произведения. Но нужно сделать при этом лишь одну оговорку: правом этим надо пользоваться лишь тогда, когда художник хочет или должен идейно переосмыслить материал, когда он иначе видит, иначе трактует и понимает тему произведения. Желобинский взял для своей оперы повесть Горького «Мать» очевидно для того, чтобы написать оперу о людях эпохи первой русской революции. Гениальное произведение Горького дает незабываемо яркую, волнующую и правдивую картину этой эпохи. «Мать» давно стала у нас любимейшим художественным произведением.

В чем нужно было Желобинскому «переосмысливать» Горького, в чем менять трактовку темы? Решительно ни в чем, конечно. И не о праве на свободную интерпретацию Горького нужно говорить по поводу оперы «Мать», а как раз наоборот — здесь надо требовать от композитора самой большой близости к произведению, самого полного раскрытия его идейного содержания.

Беда Желобинского не только и не столько в том, что он не создал произведения, равного горьковской повести, а в том, что он по существу — судя по партитуре — и не стремился к этому, что на всего огромнейшего богатства идей, образов, характеров лишь малая, ничтожная толика нашла отражение в его опере. Вот с чем никак нельзя согласиться.

«Мать» Горького в опере Желобинского предстала идейно обедненной, упрощенной. «Ты воздвигнешь такое сооружение, грандиозное и прекрасное которого не могло бы представить себе искусство человеческое, ты должен создать его таким, чтобы оно соответствовало сердцу, которое сделалось чрезвычайно великим, соединив в себе души граждан, сплоченных в одну волю», — эти слова народа Флоренции, обращенные в 1298 г. к архитектору Арнольфо-ди-Лапо, приводит Горький в своей статье «Разрушение личности», написанной в 1909 г., т. е. вскоре после создания «Матери». Слова эти, на наш взгляд, как нельзя лучше подходят к самой горьковской повести.

Именно этот образ должен был поставить перед собой художник, к такому искусству должен был он итти и стремиться, — к искусству, соответствующему «сердцу, которое сделалось чрезвычайно великим, соединив в себе души граждан, сплоченных в одну волю».

У Горького «Мать» — величественная эпопея, полная драматизма, чудесной романтики, революционного пафоса и огня. А опера Желобинского больше напоминает лирическую мелодраму. В шестую картину оперы в московской редакции вставлен хор из «Камаринского мужика» Желобинского — хор, действительно замечательный, он принадлежит к лучшим страницам, созданным советскими композиторами. Хор этот, конечно, служит к украшению спектакля. Однако от «переслада» прекрасной, глубоко выразительной, скорбной мелодии хора из «Камаринского мужика» еще больше потускнела вся остальная музыка «Матери». Хор этот куда больше подходит к характеру повести Горького, чем вся музыка оперы «Мать». Вот где надо было бы искать тон для всей музыки оперы! Тем непонятнее, почему песню камаринцев постановщики сочли пригодной и подходящей для хора уголовников (!) в царской тюрьме. К сожалению, в своей новой опере Желобинский стилистически продолжает линию не «Камаринского мужика», а своей второй — мало удачной — оперы «Именины».

Сейчас с большой охотой все дефекты оперы валят на плохое либретто Прейса. Либретто, действительно, плохое. Но это лишь отчасти об'ясняет и оправдывает недостатки оперы.

Плохое либретто — своим чередом, но дело все-таки не только в либретто, а в общем тоне музыки, в общем ее характере и облике. Мы не согласны именно с характером музыки Желобинского. Повесть Горького у Желобинского взята музыкально чрезвычайно мелко, поверхностно. Во всей партитуре оперы заслуживают быть отмеченными лишь две массовые революционные песни и отдельные кусочки в партии Ниловны. В остальной музыка навойливо однотонна: в ней — «светлая печаль», моментами отдающая салонным жестоким романсом пополам с ложной, высиренной оперной патетикой. Так все и кажется, что музыка эта, хронически минорная, грустно-сладкая, от начала до конца написана в одной тональности. Как не кажется подобная музыка с представлением о горьковском Павле Власове, Ниловне, о русских рабочих!

Образы главных героев в опере даны схематично, бедно, а в некоторых случаях просто неверно. Если в первом лейтмотиве Ниловны — наиболее пообще четком и запоминающемся в опере, — мы находим хотя бы выражение (правда, чересчур сентиментальное) боли, душевной теплоты, то в характеристике, например, Павла столько кодульной оперности, «голубой», теноровости, что моментами образ Павла в опере производит впечатление просто нестерпимой фальши. Что касается Находки и Саши, то музыкально они вовсе никак не очерчены. К тому же в московской постановке у Находки убрали две его арии, поэтому в спектакле он и вовсе спит.

Работу либреттиста Прейса пытались «разделить». Сюжетный каркас, собственно драматургическая часть либретто Прейсу-де удались, а вот текст литературный действительно подгуляв. Такое разделение коварно. И драматургически либретто сделано плохо, очень плохо. Три сцены из восьми происходят в одной и той же комнате, с теми же участниками. Внутреннего развития образов нет — даже образа Ниловны по сути дела лишен движения и ее перерождение происходит мгновенно и мало подготовленно. А что касается литературного текста, то «перлы» оттуда можно цитировать разве лишь потехи ради. Но нам вовсе не до смеха: речь идет ведь о Горьком, изумительно владевшем русским языком, страстно любившем его, ревностно оберегавшем его от порчи и засорения. А Горький «наложен» в либретто таким ужасным слогом, что разве только заглушающий все оркестр и не очень ясная дикция певцов спасают Прейса от скандального провала.

Этого мало. Мы утверждаем, что в нынешнем либретто и постановке есть ряд иных, не менее существенных погрешностей. Обратимся, например, к первой картине. Кого в самом деле изображает хор, выходящий на середину сцены? Очевидно, рабочее население слободки. Что же — все это население без из'ятия празднует царский день? все целиком пьяно? все пляшет под крайнюю дудку? — так это выглядит мыслимо в спектакле, потому что ничего другого и не показано.

В первой сцене есть и просто безобразный эпизод. Исайка натравливает толпу на революционеров. Покорно, в ту же секунду, толпа готова расправиться с Находкой и другими (хотя самая элементарная логика подсказывает, что Исайку — мастера, хозяйского холуя, подлизалу и шпиона, все рабочие прекрасно знают и не станут ни уважать, ни слушать). Стоит, однако, возвысить голос Павлу против Горбова, как те же рабочие, только что бывшие на стороне Исайки, «переключаются» и готовы беспрекословно слушаться уже Павла и собираются бить Горбова, которого, выходит, только сейчас — после двух реплик Павла — «сразу распознали». И это так изображается рабочие, целая слободка накануне 1905 года!

Шестую сцену (первую ее половину) — в тюрьме — воспринимаешь в лучшем случае как бестактность. Картина эта во всех отношениях, надо сказать, вставная: во-первых, ее вставили по настоянию театра, во-вторых, в нее вставили хор из «Камаринского мужика», в-третьих, весь ее блатной дивертисмент живо заимствован и вставлен из плохой оперетки. При чем тут, однако, мрачная и страшная царская тюрьма, при чем тут повесть Горького, — остается непонятным.

В таком оперном спектакле, как «Мать» Желобинского, когда само произведение изобилует многими недостатками, трудно бывает отделить, что в спектакле идет от режиссера, а что должно быть отнесено исключительно за счет авторов произведения. Режиссер Шарашидзе, дирижер Небольсин, оркестр, солисты, хор очеэидно проделали большую работу над разучиванием партий, над изучением необходимых материалов.

Но и режиссеру и исполнителям не удалось преодолеть оперных штампов, оперную ходульность и шаблон. Оперный штамп еще усугубил некоторые недостатки спектакля. В массовых революционных сценах — в третьей картине и в кульминационной пятой — народ, рабочие слишком статичны и пассивны. В восьмой же, поставленной режиссером лучше других, почему-то слишком мало участвует рабочих, и демонстрация выглядит тощей.

Главные персонажи, не поддержанные музыкой, лишенные достаточного и драматургического и собственно музыкального материала, также остаются маловыразительными, традиционными оперными героями и мало похожи на русских рабочих в канун пятого года. Это относится и к Павлу — Епишеву, которого композитор явно обделил и не дал артисту возможности полностью раскрыть образ молодого революционера, и к Находке, и к Саше, совсем безличной в опере, и к другим.

Среди исполнителей разве только один рабочий Гусев — Лубенцов, да в тюрьме Рыжий — Остроумов по-настоящему запоминаются. Они гораздо лучше сделаны в спектакле, чем, скажем, Саша — Леонтьева, Находка — А. Волков и др.

Все критики чрезвычайно хвалят Давыдову (Ниловна). Что и говорить, Давыдова замечательная певица, но уверить ее, что она создала уже настоящую фигуру Ниловны, по меньшей мере нехорошо по отношению к самой актрисе. Ибо у Ниловны—Давыдовой, нам кажется, еще много излишней суетливости, ей еще нехватает той величавой простоты, внутренней силы, душевного огня, без которых нет горьковской матери. Нам кажется, что Давыдова может и должна еще доработать образ Ниловны.

Лишенную монументальности постановку еще больше мельчит оформление художника Волкова. Передача натуралистических деталей быта заслонила художнику раскрытие идеи горьковской «Матери».

Мы говорили, что Шарашидзе, Небольсин, исполнители проделали немалую работу над новым спектаклем. И все же нам кажется, что театр отнесся к постановке «Матери» без должного внимания и, если угодно, с некоторым даже лесомыслием. При самом беглом знакомстве с клавиром недостатки новой оперы должны были быть ясны. Если даже предположить, однако, что их сразу не разглядели, то ведь три месяца назад «Мать» была поставлена в Малом. Тогда уже воочию стало ясно, что либретто и литературный текст очень плохи, что в музыке есть много слабых страниц. Почему же театр не счел нужным заставить авторов переработать оперу или хотя бы по возможности выправить если не все, то наиболее серьезные и наиболее кричащие дефекты? По сравнению же с ленинградской постановкой в московской редакции почти ничего не изменено.

Как же так получается, что театр знает недостатки и все же без изменений ставит на своей сцене ту же оперу? Почему это? Зачем? Желобинский — не новичок в оперном деле. «Мать» — его третья опера. Почему же с такой снисходительностью, с таким пренебрежением отнесся театр к серьезным недостаткам произведения? Разве не было бы обязанностью театра, его долгом помочь композитору переработать, выправить оперу?

Работать над советской оперой — это вовсе не значит ставить всякую оперу и в любом виде (а здесь ведь шла и тому же еще речь о спектакле на горьковскую тему!). Советский оперный театр достаточно вырос, наше оперное творчество достаточно окрепло, чтобы не нуждаться в скидках, в снисходительном похлопывании по плечу. Борьба за качество нового репертуара, за его полноценную идейность, за его высокую художественность больше всего нужна сейчас советскому оперному театру и советскому творчеству.

М. ГРИНБЕРГ

М. П. Мусоргский

Воспоминания о М. П. Мусоргском

Столетняя дата со дня рождения М. П. Мусоргского живо воскресила во мне воспоминания об этом замечательном композиторе и человеке.

Я провел юность в семье моего старшего брата, женатого на А. Н. Пургольд[1], одной из лучших в то время петербургских камерных певиц. М. П. Мусоргский был очень близок с нашей семьей.

В первый раз я увидел Мусоргского на свадьбе моего брата, у которого он был шафером. На меня, тогда еще совсем юного гимназиста III класса, композитор с его добрым, ласковым взглядом немного выпуклых глаз произвел очень приятное впечатление.

Как близкий друг семьи, Мусоргский очень часто бывал у нас запросто, в особенности когда сочинял что-нибудь новое: он всегда торопился поделиться своими произведениями с друзьями. Как сейчас, вижу его плотную фигуру: он сидит у рояля и играет, высоко вскидывая руки на паузах, откинув назад голову, обрамленную волнистыми, темнокаштановыми волосами.

На музыкальных вечерах, которые устраивались у нас почти каждый вторник, Мусоргский присутствовал всегда в качестве неизменного аккомпаниатора; кроме него постоянными посетителями этих вечеров были В. В. Стасов, а также остальные члены «могучей кучки» — Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков.

Будучи очень хорошим пианистом, Мусоргский прекрасно аккомпанировал. В молодости у него был красивый баритон, и он любил в кругу близких знакомых сам исполнять свои новые сочинения. Однажды, окончив петь арию Шакловитого из «Хованщины», он с грустью сказал: «К сожалению, метала почти не осталось, а ведь раньше какой был звонкий и бархатный голос». Он не раз очень образно, с большим выражением исполнял свои остроумные музыкальные пародии («Раек» и «Классин»), комический романс «Козел», «Блоху» и др.

Доброта М. П. Мусоргского доходила иногда до смешного: так, на даче он, отмахиваясь от комаров, не причинял им никакого вреда, потому, что ему «жаль было убивать живое существо».

Модест Петрович очень любил детей и их лепет называл «прекрасной музыкой». Надо было видеть, с каким вниманием и любовью наблюдал он игры своих маленьких племянников или детей Д. В. Стасова, прислушиваясь к их песенкам и болтовне. Под впечатлением этих наблюдений Мусоргский сочинил серию пьес под названием «Детская», в которую вошли: «С нянею», «В углу», «Жук», «С куклою» и др. Все эти вещи отличаются необыкновенно правильной передачей детской речи, но довольно трудны для исполнения и аккомпанемента. В одном из своих концертов А. Н. Пургольд-Молас под аккомпанемент автора исполнила несколько номеров из серии «Детская»—как всегда, с большим успехом. На следующий день после концерта в потном магазине Бесселя было распродано большое количество экземпляров «Детской». Но уже для через 2—3 многие приносили ноты обратно, прося обменять их на что-нибудь другое, так как исполнение их для дилетантов оказалось невозможным.

Вообще произведениям М. П. Мусоргского тогда не везло. В императорских оперных театрах предпочтение отдавалось таким операм, как «Нижегородцы» или «Гарольд» Направника, хотя они и не имели успеха, между тем «Борис Годунов» Мусоргского, проходивший всегда при переполненном театре, ставился не более 2—3 раз в зиму.

Почти всю жизнь Мусоргский был принужден служить. В последние годы он был мелким чиновником государственного контроля; но надо сказать, что начальник его — государственный контролер Т. И. Филиппов, большой поклонник новой русской музыки и любитель русских песен, смотрел очень снисходительно на небрежное отношение Мусоргского к службе, которая мало обеспечивала композитора и не давала ему возможности всецело отдаться музыке. Интриги, царившие тогда в театральном ведомстве и главным образом направленные против членов «могучей кучки», плохое материальное обеспечение, одиночество не дали возможности развернуться во всю ширь колоссальным способностям замечательного композитора, привели его к преждевременной смерти, и многие выдающиеся произведения Мусоргского остались незаконченными.

В 1879 г. здоровье Модеста Петровича сильно ухудшилось, а зимой 1880—81 года он принужден был слечь в госпиталь, в котором И. Е. Репин в четыре сеанса написал чудесный портрет композитора, хранящийся в Третьяковской галлерее в Москве. 16 марта 1881 г. Модест Петрович Мусоргский скончался. Его похоронили на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге. На похоронах были все представители музыкального мира Петербурга и очень многие знакомые. Всю дорогу до лавры перед гробом несли 20 венков. Самый большой «От друзей» несли сестры А. Н. Молас и Н. Н. Римская-Корсакова, а от Бесплатной школы — Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев.

Преждевременная кончина Мусоргского—ему было всего сорок два года — в самом расцвете таланта, глубоко опечалила не только музыкантов, но и всех, знавших этого чудного человека. Когда его не стало, особенно ярко почувствовалось, насколько он был всем нам близок; для музыкального мира утрата одного из самых талантливых его представителей была незаменима.

А. МОЛАС

[1] А. Н. Пургольд — сестра Н. Н. Пургольд, жившей женой Н. А. Римского-Корсакова.

Юбилейный вечер

28 марта в Большом зале Московской государственной консерватории состоялось торжественное заседание, посвященное 100-летию со дня рождения великого русского композитора М. П. Мусоргского. Заседание открыл председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР А. И. Назаров. В своем вступительном слове т. Назаров подчеркнул огромную прогрессивную роль деятельности Мусоргского и глубокое значение его творческих заветов в наши дни. Содержательный доклад о жизни и творчестве великого композитора сделал профессор Московской консерватории М. С. Пекелис.

После торжественного заседания состоялся большой концерт из произведений Мусоргского. В концерте приняли участие: народная артистка СССР Н. К. Обухова, народные артисты РСФСР Н. С. Ханаев и В. Н. Лубенцов, заслуженные артисты РСФСР Г. В. Жуковская, М. П. Максакова, А. И. Батурин и С. Н. Агрельцов, артисты Большого театра СССР и театра им. К. С. Станиславского, Государственный хор Союза ССР под руководством проф. Н. М. Данилина, хор Московской государственной филармонии под руководством Г. П. Лучежина, Государственный симфонический оркестр Союза ССР под управлением заслуженного деятеля искусства Н. С. Голованова, симфонический оркестр Московской филармонии под управлением заслуженного деятеля искусства А. Ш. Мелик-Пашаева и народного артиста СССР Л. П. Штейнберга.

Музыкальная драматургия Мусоргского

Музыкально-драматический стиль Мусоргского имеет два основных источника. Одним из них является психологический реализм Даргомыжского с присущим ему методом детальной и конкретной интонационной характеристики человеческих индивидуальностей, как живых представителей определенной социальной среды и носителей разнообразных душевных свойств и переживаний. Другой источник — высокий героический пафос, монументальная широта драматургического плана и прямая народность опер Глинки.

Начиная с самых первых музыкально-драматических попыток Мусоргского, народ, масса играет у него очень большую и важную роль. Так, в 1858 г. им была начата музыка к трагедии Софокла «Эдип царь», в которой основное место занимают широко, монументально задуманные хоры. В 1863 г. (может быть, отчасти под влиянием «Юдифи» Серова) он приступает к сочинению оперы «Саламбо» по роману Флобера. Здесь также огромного развития достигают массовые хоровые сцены, проникнутые высоким драматическим пафосом и ярким восточным колоритом. Но ни то, ни другое произведение не было окончено Мусоргским. От завершения «Саламбо» (значительная часть музыки которой была написана) он отказался, вероятно, по той причине, что не был в состоянии воспроизвести точно и художественно-правдиво живые реальные интонации речи персонажей из столь отдаленной эпохи.

В следующей музыкально-сценической работе Мусоргский поставил перед собой задачу: на самом простом и обыденном сюжете овладеть методом музыкально-интонационных характеристик, основой которых служит воспроизведение живой разговорной речи. Так возник замысел его «разговорной оперы» на полный текст гоголевской комедии «Женитьба» (1868 г.). Достигнуть максимальной иллюзии жизненности — такова была здесь цель Мусоргского.

С исчерпывающей полнотой и точностью определяется значение «Женитьбы» в одном из более поздних писем Мусоргского, относящемся к 1877 г.: «Женитьба» — это посильное упражнение музыканта, или правильнее, не музыканта, желающего изучить и постигнуть изгибы человеческой речи в том ее непосредственном правдивом изложении, в каком она передана гениальнейшим Гоголем. «Женитьба» — этюд для камерной пробы. С большой сцены надобно, чтобы речи действующих, каждого по присущей ему природе, привычкам и «драматической неизбежности», рельефно передавались в аудиторию, — надобно так устроить, чтобы для аудитории были легко чувствительны все бесхитростные перипетии человеческого пасущного дела и чтобы, вместо с тем, они были художественно-интересны».

В этой цитате определяются и положительные основы того метода музыкально-психологических характеристик, который вырабатывает Мусоргский. Сохраняя принцип верности речевым интонациям, он стремится к тому, чтобы главные выразительные оттенки «рельефно передавались в аудиторию» и были «художественно-интересны». Иначе говоря, почерпнутые из непосредственной живой действительности, разговорные интонации возводятся им в переработанной, музыкально обобщенной форме. Так он приходит к выработке своеобразной, экспрессивно насыщенной вокальной мелодики, в которой гибкая передача эмоциональных оттенков речи сочетается с широкой певучестью, закругленностью и нередко большой чувственной пластической красотой линий.

В «Борисе Годунове» Мусоргский достиг органического об'единения и синтеза всех основных элементов, составляющих его музыкально-драматический стиль. Огромное разнообразие человеческих типов — от элементарных и грубоватых комически-жанровых фигур до сложных высоко трагических образов, — все градации чувств и психологических оттенков в пределах этого широчайшего диапазона переданы им посредством необычайно чуткого и выразительного интонационного языка. В соответствии с богатством и многообразием психологического содержания своей музыкальной драмы Мусоргский использует различные формы вокального письма. Мы найдем в «Борисе Годунове» и обычный речитативный говорок, напоминающий некоторые моменты «Женитьбы», и приподнятую патетическую декламацию, отвечающую трагедийному характеру монументальных образов и ситуаций, и свободно льющуюся песенность народного склада, и даже кантиленность итальянского образца.

Вырабатывая исключительно гибкий, богатый нюансами и постепенными переходами вокальный язык, Мусоргский совершенно уничтожает ту грань между «лирическими», закругленными музыкальными «номерами», составляющими как бы опорные точки в развитии действия, и промежуточными речитативно-разговорными сценами, на разделении которых базируется господствующий и поныне тип оперы. Это достигается композитором, однако, не за счет полного растворения оформленных музыкальных построений в текучей и беспрерывно меняющейся сфере речитативных интонаций, как, например, в «Каменном госте» Даргомыжского, а путем обобщенных и органически развивающихся музыкальных характеристик действующих лиц.

Детальная разработка индивидуальных психологических образов в их драматическом сплетении и борьбе — такова одна сторона «Бориса Годунова», определяющая одну из основных линий развития действия и соответствующую ей группу музыкально выразительных средств. Другую сторону содержания оперы составляет народная, историческая драма.

Во второй редакции опера начинается и заканчивается сильными, полными драматизма народными сценами, которые освещают смысл всего ее действия. Мусоргский трактует народ не как безличную массу, покорствующуюся воле ведущих ее за собой «героев», а как самостоятельную движущую силу, живой суб'ект исторического развития. Этим взглядом определяется основной идейный замысел его оперы.

Конкретный исторический сюжет поднимается здесь Мусоргским на высоту большого философского обобщения. В политической борьбе и массовых социальных движениях начала XVII века Мусоргский стремился усмотреть действие общих законов, руководящих историческим развитием народа.

Народные сцены в операх Мусоргского, являющиеся важнейшим элементом их историко-философской концепции, далеко выходят за пределы того, что именуется словом «жанр». По идейному значению большие и грандиозные хоровые полотна «Бориса Годунова» можно было бы сопоставить с монументальными хорами генделевских ораторий или с хором греческой трагедии, выносящим справедливый приговор над судьбами действующих лиц. В этом смысле от юношеских хоров «Эдипа» прямая дорога ведет к широко разработанным народным картинам зрелых оперных произведений композитора. Но оперный хор Мусоргского — это не символическое выражение высшей морали, подобно хору греческой трагедии, и не носитель общего абстрактного героизма, как в ораториях Генделя, а живая, драматически показанная народная масса. Поэтому хоровые картины «Бориса Годунова» обладают яркой реалистической образностью, сочностью и характерностью народного бытового колорита.

Оттенив большую и принципиально важную роль народа во всем ходе драматического действия, Мусоргский смог в корне реформировать существовавший тип исторической оперы, основанной на конфликте отдельных героев, их внутренней борьбе между влечением чувств и долгом и т. п. Масса фигурировала в ней только в качестве декоративного фона или орудия действия тех же героев. Существенно отличается от этого типа «Иван Сусанин» Глинки. Здесь герой является носителем лучших качеств своего народа. Но все-таки в центре здесь — героизм личного мужества и самопожертвования. Мусоргский сумел создать оперу, в которой при огромном богатстве и выразительности индивидуальных психологических образов главной действующей силой является именно народ как таковой.

Этот замысел показать народ, как основное действующее лицо истории, особенно ярко выражен в «Хованщине», которую Мусоргский сам называл «народной музыкальной драмой». «Хованщина» является прямым продолжением и развитием тех идей, которые лежали в основе «Бориса Годунова», но в более широком масштабе, с еще большей смелостью и законченностью.

В музыкальном отношении отличительной чертой «Хованщины» является ее песенность. В «Борисе Годунове» песенный элемент имел также большое значение, но все же он не был основой всей системы музыкального воплощения в такой степени, как в «Хованщине».

Самый принцип построения оперы на песенной основе не нов. Тип песенной оперы широко привился на русской почве еще в XVIII веке. Этот тип продолжал господствовать вплоть до глинкинского «Сусанина». Метод создания подобной оперы был очень примитивен. Музыка состояла из ряда замкнутых, по преимуществу лирических эпизодов и не имела органической связи с драматическим действием, а лишь сопровождала отдельные его моменты. Суть дела не изменилась от увеличения внешних, количественных масштабов оперы в целом и отдельных ее частей. Серов метко назвал «Аскольдову могилу» Верстовского, музыкальные номера которой написаны в сравнительно крупной форме, «громадно-водевильной оперой». И верно: это был лишь выросший до гиперболических размеров водевиль, так как музыка здесь служила лишь некиим дополнением к драматическому действию. Настоящего единства между музыкой и драматическим действием все же не было.

Мусоргский в «Хованщине» делает песню средством передачи ярких, напряженных, драматических ситуаций и органически включает ее в развитие действия. Этим ему удается достигнуть огромной силы драматического выражения и замечательного внутреннего единства в пределах целых крупных сцен. Все первое действие («Красная площадь») и значительная часть третьего действия («Стрелецкая слобода») насыщены кипучим движением, драматизмом, борьбой народных страстей и могут служить великолепными примерами того мастерского владения большими сценическими массами, которое составляет одну из самых замечательных особенностей Мусоргского, как музыкального драматурга.

Противопоставляя буржуазной исторической опере, основанной на действии «героев», свое понимание исторической оперы как «народной музыкальной драмы», Мусоргский не сумел, однако, создать вполне законченной концепции. Народ остается у него все же стихией, не руководимой сознательной, организующей волей. Отсюда та известная нечеткость и рыхлость действия оперы в целом, которая отмечалась много раз. На это указывал Мусоргскому еще В. В. Стасов в период работы над «Хованщиной». «Всего у вас до сих пор было вдоволь в опере, — писал он композитору, — и народности, и истинного народного колорита («Так ли, дети!» и т. д.), и противоположных партий, и противоположных племен и народов, противоположных характеров и стремлений, злых и хороших, чистых и грязных людей, серьезных и смешных — всего, всего было вдоволь, одного только не было: элемента политического, активного, предпринимающего что-то, идущего к какой-то цели».

Путь создания настоящей исторической оперы — в сочетании и тесной связи личного героического элемента с народным. Герой должен быть показан, как «плоть от плоти, кровь от крови» народной массы, как ее вождь, организатор и истинный выразитель ее интересов и чаяний. Мусоргский не смог этого достигнуть в силу естественных слабостей и противоречий его мировоззрения. Задача эта должна быть выполнена советскими драматургами и композиторами, вооруженными марксистско-ленинским научным методом и имеющими перед собой ясную историческую перспективу.

*

Драматургические принципы Мусоргского имеют огромное значение для развития советской оперы. Между тем до сих пор они не только не усвоены и не переработаны творчески, но даже по-настоящему не освещены. О драматургии Мусоргского говорилось и писалось большей частью в очень одностороннем плане, в связи с методом интонационно-психологических характеристик и отчасти с использованием народной песни. По-настоящему постигнуть смысл и значение гениальных исторических музыкальных драм Мусоргского — это значит прежде всего понять их философскую идею и ее выражение в завершенной, органически целостной музыкальной форме. Задача именно такого освоения музыкально-драматического наследства Мусоргского должна быть выдвинута как перед советской музыкальной мыслью, так и перед нашими композиторами. Пусть толчком к этому послужит нынешний столетний юбилей со дня рождения великого народного композитора.

Ю. КЕЛДЫШ

Народный артист Михоэлс

Шел 1919 год. Страна преображалась. Народ чувствовал себя вновь пришедшим на землю. Революция заново перекраивала людей. И для мечтателя студента Шлоймы Вовси не был неожиданностью звонок по телефону, приглашавший его явиться в комиссариат по еврейским делам.

На фронтах росла и зрела будущая великая победа. Молодое революционное искусство питалось разбуженными силами целых народов, пением на площадях, ритмами мощных маршей. С вихревой быстротой комплектовались театры, студии, агитбазы и трибуны, через которые хлынуло революционное народное искусство.

По указанному адресу студент явился в здание бывшего министерства внутренних дел. Сейчас здесь временно помещался комиссариат по еврейским делам. Комната, в которую студент вошел для первого знакомства с комиссариатом, в свое время была кабинетом Столыпина. Одно это могло показаться театральным представлением. За столом сидел еврейский ученый. Он спросил вошедшего:

— Поете?

— Пою! «Дуду» Лейви-Ицхока из Бердичева!

Ученый посмотрел с удивлением на студента, точно последний, больше по неосторожности, чем по присущей ему смелости, передал привет от ушедшего мира, не совсем чуждого и самому ученому. Ученый пожал плечами:

— Так!.. А декламировать умеете?

— «Последнее слово»! — снова прозвучало в ответ.

На сей раз ученый серьезно задумался над «репертуаром» странного молодого человека, которого ему рекомендовали, и сказал, очевидно, чтобы отделаться:

— Да... Но ведь тут идет речь о театре. Организуется еврейский театр!

— Прекрасно! — ответил студент, как отвечают приветствием на приветствие.

— Ступай, — спохватившись, попросил ученый.

— Тоже неплохо, — успокоил его студент.

Тогда в руках ученого появился бланк, и студенту, изучающему юриспруденцию, было предложено подписать договор.

И здесь же впервые в порядке импровизации он выбрал свое имя.

Студент написал:

— Соломон Михайлович Михоэлс.

●

От латыни — к балету, от юриспруденции — к театральной дикции и от римского права — к праву реальному, к реальному праву на жизнь освобожденного человека и освобожденного сына народа с великим и гордым правом творить для большого советского театрального искусства.

И уже тогда, во взбудораженном революционном Петрограде, задумывается Михоэлс над необходимостью создания своей, индивидуальной театральной азбуки, национальной азбуки пластики и выражения, которая исходила бы непосредственно из народа, из его своеобразия, из его специфики и которая в то же время была бы интернациональна, благодаря реалистической правде, которую она несла в себе. На эти искания уходят первые два года, — так называемый петроградский период. Между двух больших потоков, между мировой драматургией и драматургией национальной несется Михоэлс до того, как приходит ко второй своей импровизации — к собственной пьесе «Строитель» и к большому артистическому путешествию вместе со студией в Москву.

●

Расстояние от Чернышевского переулка до Малой Бронной равно примерно полутора или двум кварталам. Пройти это расстояние — дело четырех-пяти минут. У Михоэлса, как и у всего театра, это заняло около трех лет. Это были три года искания собственной судьбы и наметок большого будущего.

Чернышевский переулок находится в стороне. Он захватил где-то немного зелени, легко и прозрачно замаскировался ею и оберегает творческую тишину. Если бы на этой асфальтированной улочке поставить рояль для настройки, настройщик, наверное, мог бы услышать и уловить разницу в звучании на пол- и четверть тона. Большая бурлящая Москва с ее изумительным многоречием не помешала бы. Здесь, на этой тихой улочке, Михоэлс еще раз, а может быть, и впервые пересмотрел свое детство. И детство своего поколения. Пересмотрел, прислушался к нему и принялся снова натягивать его на себя, как натягивают струны на арфу. Из какого же материала мог он вывести струны, чтобы пронесть свое детство, как не из удивительно напевных строк, которыми плакал и улыбался Шолом-Алейхем устами всего народа?

Михоэлс хорошо понимал, что речь идет не о собственном его детстве, а о детстве века. И дабы сыграть на Шолом-Алейхемских тембрах так, чтобы они были услышаны и поняты в большом мире, артист должен был вооружиться великой культурой мира и через нее поднять свою национальную культуру. И не случайно, что к Шолом-Алейхемскому «Мазалтову» Михоэлс пришел после того, как сыграл Уриэля Акосту, а после того, как он окунулся в мировой репертуар. Но это были пробы виртуозные. Будто на пианино или трехлитровом инструменте. Но ясно уже и тогда Михоэлсу было ясно: отпевать и поднять свою собственную национальную культуру он со всем совершенством своего дарования сможет лишь на пути великой интернациональной мировой культуры. Этот путь Михоэлс выбрал для себя.

Михоэлс с самого начала сразу же устремился к проблеме, а не к роли, которая была ему выжжена в тексте. Уриэль Акоста, например, был для него не вопросом хорошо сыгранной роли и трагедии Гуцкова, а прежде всего задачей — художественно, театральными средствами, еще раз вскрыть великий процесс идейной борьбы за человеческую свободу, за дух человеческий. Михоэлс переступил театральную рампу, как мыслитель, которому предстоит исследовать богатства человеческой мысли и продолжать борьбу за ее решительную победу и освобождение. При таком подходе уже с первых театральных шагов начали складываться его собственные и своеобразные художественные средства. Он не станет играть только слово, только текст, как бы сочен он ни был, — он прежде всего будет играть проблему, мысль, диалектический процесс того или иного исторического факта, той или иной общественной или философской идеи.

Здесь происходит процесс художественного формирования его возможностей. Тут же он приходит к необходимости создать в своей игре язык пластической афористики и формул. Кратко, лаконично и резко, как закон.

Преувеличенно резкая красочность укрупненного плана, чересчур стремительный жест. Разноцветный, разрисованный костюм, разбитое на слоги слово, часто звучащее, как крик, движение рук, помноженное на все, что может усилить жест, несня там, где логически достаточно обыкновенного разговора, танец, как органическое продолжение и усиление слова, мысли, экспрессии и просто шага, — все это художественная гипербола.

Через такую художественную гиперболу была блестящим образом раскрыта социальная и реалистическая правда тех слоев и тех времен, которые театр вызвал на художественный суд великой социалистической эпохи. Так Михоэлс, руководитель и вдохновитель театра, блестящей гиперболой во весь голос высказался в «200.000», в «Человеке воздуха», в «Ночи на старом рынке», пока не пустился в свое большое эпическое «Путешествие Вениамина III».

Во всех представлениях, во всех созданных им образах, везде при самой сильной эмоциональности Михоэлс остался мыслителем.

Он раскрыл свои образы, как собственные дневники.

Он судил их высшей мерой художественной мудрости и сам нес за них ответственность...

Это не случайно.

В каждом из этих образов молнией сверкнул кусок его собственной жизни, вкрапленной в них.

Он щедро наделил их энергией из своих богатейших артистических запасов. Он вознес их на высоты наиболее полных обобщений. Вознес для того, чтобы иметь возможность там, на высотах, взорвать их.

Михоэлс никогда не становится точным «отражателем» своих об'ектов. На них только фиксируется его творческое внимание. Сам художник преображает свой об'ект.

Этот сложный творческий процесс дает ему возможность достигать высшей степени художественной самостоятельности и свободы и позволяет демонстрировать через об'ект свою собственную художественную индивидуальность и общественный, социально-философский опыт своего времени.

Здесь Михоэлс идет по единственно правильному пути тех подлинных художников, которые не рабски копируют натуру, а изменяют ее. И когда он демонстрирует натуру в собственной своей художественной трансформации, на образе сверкает виза той среды и тех отношений, которые сформировали самого Михоэлса. Эти художественные опыты он блестяще проделал над материалом еврейской классики. Вообще так называемый классический период Госета стал в известном смысле актерской и художественной биографией Михоэлса.

Первое 15-летие Московского Государственного еврейского театра закончилось блестящей художественной победой — постановкой «Короля Лира».

Для Лира Михоэлс мастерски использовал все художественные напластования пятнадцати лет работы Госета, а также воспринятые в детстве сказания библейского эпоса.

Трагедия Лира в трактовке Михоэлса — это трагедия прозревшей королевской головы, не слетевшей вместе с короной.

От образа к образу, как со ступени на ступень, по лестнице классической галереи Михоэлс поднимал до своего Лира. Он шел к нему с пригоршнями, полными лирики и драматической силы, он шел к нему с отточенным оружием гротеска и мастерством, накопленным в работе над галереей образов еврейской классики, и слепил образ Лира суммирующим, подытоживающим все прежние работы артиста.

И не случайно, что таким многообразным путем Михоэлс пришел к двадцатилетнему юбилею театра с такой зрелой и совершенной работой, как «Тевье-молочник», которая по своей художественной силе, мысли и мастерству несомненно войдет в золотой фонд всей нашей советской театральной культуры. В «Тевье» раскрывается высота и глубина еврейского человека из народа, его инстинктивного стремления к свободе, диктуемого высшим гуманизмом.

Характер актерской игры Михоэлса проистекает из глубокого понимания еврейской истории и путей, по которым она идет.

Здесь мы узнаем еврейский народ, трудящийся народ, тосковавший по свободе и плативший за эту тоску лучшим из того, что у него было, — своими детьми.

До сего времени еще тянется творческий спор: трагедийный ли актер Михоэлс или комедийный? Нужно от этого спора отказаться и установить, что Михоэлс прежде всего еврейский национальный артист, актер-художник, впитавший необычайный трагизм, необычайную жизнеспособность и жажду жизни своего народа. И здесь — корни его амплуа, художественный характер актерского искусства Михоэлса, как театрально-художественного интерпретатора еврейской истории. Как подлинный национальный художник-актер, он, разумеется, прежде всего отразил в своем искусстве образ своего народа, и это само по себе дает исчерпывающий ответ на спорный вопрос о том, к какому жанру принадлежит Михоэлс как актер.

В образе Тевье Михоэлс утвердил это с максимальной силой своего художественного опыта.

Но в «Тевье» Михоэлс об'ективно показал детство века. Сейчас Михоэлсу предстоит пройти в средние и зрелые годы нашего великого столетия, в формацию нового социалистического еврея, уже не в Тевье-молочника, а в его сыновей, в новорожденных сыновей еврейского народа, которые вместе с лучшими сынами всех народов выполнили и осуществили мечту Тевье, мечту гонимых и преследуемых народных масс.

Высоты, взятые Михоэлсом в «Тевье», — это снова ступень к новым, большим художественным высотам.

ПЕРЕЦ МАРКИШ

■ ■ ■

На торжественном вечере, посвященном 20-летнему юбилею Московского Государственного еврейского театра. На фото: народный артист СССР И. М. Москвин приветствует Госет от имени МХАТ СССР им. Горького

Фото С. Шингарева

Праздник еврейской культуры

Истина познается путем сравнения, подлинная мера вещей становится точнее и вернее при их сопоставлении с фактами прошлого. Самым радостным, волнующим событием в моей жизни еврейской актрисы является существование и творческий расцвет театра, руководимого крупнейшим мастером сцены Михоэлсом. В дни празднования 20-летнего юбилея Госета я вспоминаю свой первый приезд в Москву в 1916 г.

Наша опереточная труппа с большим трудом добилась не столько ангажемента, сколько права на жительство актеров-евреев в «порогопрестольной» столице. Но право это было чрезвычайно своеобразным. Только я, Б. Юнгвиц и еще несколько актеров имели право нанять номер в гостинице, вся остальная труппа — несколько десятков актеров и актрис — должна была слоняться ночи напролет по городу или дремать, сидя на скамейке около памятника Пушкину. На 10—15 минут каждый из них забегал, бывало, к нам в гостиницу погреться и отдохнуть. А вот теперь в этой же самой Москве, столице мощного Союза Советских Социалистических Республик, вся культурная общественность страны празднует 20-летний юбилей старейшего еврейского театра в СССР.

Я вспоминаю и другое — в странах фашизма неистовствует вакханалия человеконенавистничества. Погромы, надругательства, оплевывание культурных ценностей, созданных и накопленных народом в течение его тысячелетней истории, откровенная ставка на физическое уничтожение всего еврейского народа — вот та атмосфера, в которой вынуждена прозябать еврейская художественная культура в странах капитализма.

Я вспоминаю свои встречи с И. Л. Перецом, Шолом-Алейхемом, Менделе Мойхер-Сфорим. Эти замечательные писатели всегда мечтали об одном: чтобы их драматические произведения были поставлены на сцене театра культурного, культурными актерами и культурной режиссурой. Но великие еврейские писатели при жизни не дождались этой радости. Зато с какой полнотой, с какой тщательностью и любовью мечта этих классиков еврейской литературы была осуществлена Московским Госетом.

Создателем и руководителем Госета является его первый актер — Михоэлс. Он — революционер на театре и одновременно продолжатель национальных культурных традиций. В ролях Тевье, Зайвла Овалиса, Михоэлс сумел показать самое сокровенное, задушевное, человеческое в жизни людей нашего прошлого. Да и король Лир, эта почти библейская фигура, в истолковании Михоэлса примыкает в какой-то мере к галлерее национальных образов.

Мастером исключительного чувства меры, грации, артистической тонкости является Зускин, Шут — в «Короле Лире», Сенгера — в «Вениамине третьем», Ангел добра — в «Десятой заповеди» глубоко волнуют мысли и чувства зрителей. Особенно сильна игра Михоэлса и Зускина в сцене «бури» третьего акта «Лира». Мне, первой Корделии на еврейской сцене, это особенно приятно отметить.

Прекрасным эмоциональным актером, умеющим создавать убедительные человеческие характеры, является Фінкельграут. Созданные им образы дедушки Овадиса и профессора Полежаева доказали нам, что Госет сумел воспитать нового прекрасного актера-реалиста. В той же прекрасной реалистической манере создают свои образы и Гольдблат, Ротбаум, Минкова, создательница прекрасного образа Марии Львовны Полежаевой; Ром, создавшая такой простой и трогательный образ Годы в «Тевье-молочнике»; много лирического обаяния в игре актрисы Розиной.

Творческий процесс — всегда динамический процесс. Мы на протяжении 20 лет наблюдаем движение Госета от чистого отрицания, от осмеивания и разоблачения отживших социальных устоев — к любовному и мастерскому показу положительных героев нашего великого социалистического настоящего и героического прошлого еврейского народа. Какой театр мира мог бы похвалиться такой необычайной и быстрой эволюцией развития и в то же время не растерять основное свое художественное достояние, накопленное в трудной, но плодотворной борьбе. Госет во-время понял, что нельзя всегда высмеивать, всегда издеваться, показывать все разнообразие народной жизни только сквозь гротеск и приемами актера-комедианта. И Госет под руководством С. М. Михоэлса, актера-мыслителя, актера-художника, актера-режиссера, народного артиста в подлинном смысле этого слова, сделал крутой поворот к реализму. «200.000» и «Тевье-молочник» — это не только две, по-разному трактованные пьесы Шолом-Алейхема, но и два разных художественных миросозерцания. «Колдунья» и «Бар-Кохба», полусимволическое абстрактное «Прах рассветом» и «Четыре дня», «Десятая заповедь» и «Гершеле Остропольер» — это разные отношения к прошлому и настоящему родного народа, разные подходы к историческим и художественным задачам театра. И все это есть в сокровищнице Госета. Я знаю, что самые гордые, самые человечные слова, проникнутые самыми высокими идеалами справедливости, революционного пафоса, идеями торжества социальной правды, прозвучат на сцене Госета, их произнесут его актеры и актрисы в пьесах, уже написанных, и тех, которые еще будут написаны Бергельсоном и Маркишем, Галкиным, Добрушиным и Даниэлем.

И меня охватывает чувство зависти. Вот, после 35 лет сценической деятельности, я чувствую, что душа моя, душа актрисы и художника, никогда не знала подлинного творческого удовлетворения. Все крупнейшие мастера старого еврейского театра (а их имена — я уверена — Михоэлс знает и чтит не меньше меня) вынуждены были продавать свою душу театральным дельцам и малокультурной, но жадной до зрелищ толпе. Поэтому я считаю себя вправе, обращаясь со словами привета к моим друзьям и братьям по искусству из Московского Государственного еврейского театра, выразить чувства многих десятков актеров старого еврейского театра.

Вы осуществили лучшие из наших мечтаний, вы создали прекрасный театр, которым вправе гордиться трудящиеся евреи всего мира и вся Советская страна. Честь вам и слава!

Клара ЮНГ

З. Баженова. «Бег». Выставка женского творчества

Фото Б. Клементьева

■ ■ ■

«ГОРОД НА ВОЛГЕ»

Смотр театров Ярославской области

В Ярославском драматическом театре им. Ф. Волкова и Рыбинском городском драмтеатре идет пьеса молодых драматургов И. Назарова и М. Хардина — «Город на Волге». Используя исторические материалы 1918 года, авторы создали пьесу о большевистском мужестве и бдительности.

Лето 1918 года. Время бурное, тревожное... В областном волжском городе арест контрреволюционное восстание. Окружной военный комиссар Давидсон, посланный Лениным из Москвы, пытается установить в городе порядок. Основная масса рабочих-большевиков ушла на фронт. Небольшая партийная организация коммунистов слишком тесными узами с рабочими массами, с деревенской беднотой. Но и внутри большевистского штаба действует враг, предатель — начальник административного отдела Малинин.

Драматурги сумели яркими и сочными красками написать эти два центральные образа пьесы.

Давидсон, философ по образованию, старый революционер по профессии, подпольщик. По натуре своей он романтик, но романтика не мешает ему быть пламенным бойцом, неутомимым организатором масс. В первом действии он появляется, чтобы успокоить толпу около хлебной лавки, — он идет на очередной митинг к рабочим. Во втором действии он показан у себя в штабе. Это наиболее интересная сцена пьесы и спектакля. Давидсон организует сопротивление тайному врагу, подготовляет его разгром, он воспитывает окружающих его бойцов, он выдвигает новые кадры командиров, он вдохновляет их на боевые подвиги подлинно большевистской, ленинской мечтой о том, какой будет Россия в 1926—1938 гг. Он не только видит сегодняшний день, он умеет смотреть далеко, предугадывать будущее.

В Ярославле играет Давидсона засл. артист РСФСР Д. Летковский. Талантливый артист, он как-то сухо-деловит, его Давидсон слишком сдержанно-будничен. Актеру не удалась эта лирико-романтическая роль.

В Рыбинском театре актер Л. Меримсон сумел найти и ярко, талантливо раскрыть эту лирико-романтическую линию образа военного комиссара Давидсона.

Если в хорошем ансамблевом спектакле Ярославского театра образ комиссара Давидсона является самым слабым звеном, то у рыбинцев в несколько еще сыроватом спектакле образ Давидсона представляет бесспорно самое значительное достижение. Актер Меримсон — один из старейших актеров Рыбинского городского драматического театра, он работает здесь непрерывно 16 лет. Меримсон сумел найти нужные краски для создания художественного образа своего героя — иногда лирико-драматические, иногда героико-романтическая. Особенно удались ему сцена мечтаний о будущем волжского города, сцена с письмом жены, сцена разговора с полковником Сахаровым в тюрьме.

Другой образ, который драматурги противопоставили Давидсону, — образ Малинина. И здесь авторы молодых авторов в том, что они избежали трафарета. Их Малинин — сильный и рассчетливый враг. Малинин признается в своих ошибках, он как бы преодолевает их, но все это — маскировка.

Оба исполнителя этой роли — С. Ромоданов (Ярославль) и А. Галкин (Рыбинск) совершенно правильно, ярко и глубоко раскрыли трудный и сложный драматургический образ. Каждый из них играет Малинина по-своему. Трудно сказать, кто из них лучше справляется со своей задачей; внутреннюю правду, жизненность образа хорошо передают оба.

Воспитательно-агитационное значение спектакля очень велико. И Рыбинский и особенно Ярославский театры сумели из этой, во многом еще несовершенной пьесы, создать действительно волнующий, острый спектакль. Его атмосфера овеяна романтикой и героикой первых лет революции. Ярославская режиссура сумела в полной мере дать именно такое романтико-героическое звучание этому хорошему спектаклю.

Что следует сказать о недостатках пьесы? Подлинная зрелость драматурга выражается в его мастерском умении лепить не только главные, но и вторые и третьи роли. Такой зрелости у наших молодых драматургов еще — увы — нет. От этого пьеса сильно проигрывает. Хорошо и сильно написанные центральные роли иногда поэтому как бы повисают в воздухе. В спектакле чувствуются пустые места — в художественной ткани пьесы возникают белые пятна, которые никаким актерским приемом не заполнишь. Такие пустые места ощущаются особенно в первом действии, в частности в беседе двух крестьян (сыгранных фальшиво и в Рыбинске и в Ярославле). В их разговоре о Давидсоном чувствуется слишком уж много элементарной политграмоты. Пустоты имеются и в сцене белогвардейского штаба и в последней заключительной картине у моста.

Несмотря на то, что премьера выпущена, Ярославский театр им. Волкова, готовясь к своей гастрольной поездке в Москву, продолжает вместе с драматургами работать над спектаклем. Будем очень рады увидеть этот интересный спектакль в Москве окрепшим, доработанным.

И. ЧИЧЕРОВ

ОБРАЗНОСТЬ И СТАНДАРТ

Выставки 20-летия ВЛКСМ и женщин-художниц, на которых на этот раз представлены не только Москва, но и Ленинград, Одесса, Харьков, Минск, позволяют судить о некоторых тенденциях в развитии нашей скульптуры. Первое, что бросается в глаза, это сравнительно высокий уровень работ молодежи, правда, скорее в смысле анатомических и прочих школьных знаний, чем художественного творчества. Некоторые молодые скульпторы смело берутся за статуи крупного масштаба, за сложные композиции. Однако многие из этих дерзаний, не подкрепленных живым чувством и художественной культурой, кажутся неоправданными. Вместо творческого своеобразия, которое хотелось бы видеть в портретном этюде и в монументальной композиции, мы слишком часто сталкиваемся с бесчисленными, давно приевшимися стандартами.

Надо прямо сказать, что заученные стандартные решения довольно распространены в нашей скульптуре. Это сказывается в выборе типажа и мотивов движения, в понимании форм и пропорций, в самом подходе к темам. Многие полагают, что физкультурница должна быть атлетической, мужеподобной, спортсменка — обладать молодцеватой выправкой, будто в знаке отличия доза бодрости, решительности, жизнерадостности, обязательные для тех или иных изображений. Есть в набор стандартных атрибутов: цветочки-дошкольники, лыжка — рабфаковцу, труба — пионеру и т. д. Есть даже установленные позы и движения. Не так давно на художественном совете по поводу одного женского портрета было сделано замечание: «Ведь это не летчица, а текстильщица, так почему же у нее приподнята голова?». Известен случай, когда отличный эскиз Ватагина «Тигр, нападающий на оленя» был отвергнут, как слишком «печальный» (!). Такого рода требованиям, разумеется, суживают творческие возможности художников. На этой почве и возникает обезличенное произведение. И сейчас, как на прежних выставках, мы довольно часто сталкиваемся с немощным натурализмом.

Родин, борясь с культурной красивостью, утверждал творческую самостоятельность скульптора, звал к натуре, но постигнутой через интеллект и живое чувство художника. Создается впечатление, что часть молодых скульпторов забыла реалистические уроки Родена, великого разрушителя академических стандартов. Так, например, способный, грамотный В. Фалько хронологию отдельных складочек одежды и даже шнурки на ботинках, но забывает о самом главном — экспрессии композиции, пластическом ритме. В результате затушена такая тема, как прощание с убитым товарищем. Портретные бюсты Л. Андреевой и З. Ракитиной также отличаются мелочной, сухой трактовкой формы.

Никто не отрицает необходимости пристального изучения натуры — это рекомендовал своим ученикам и такой импульсивный художник, как Бурдель. Но штудировка должна быть творческой работой, а не изготовлением муляжей. Пусть протокольные штудии остаются в стенах школы, пусть не вторгаются они в произведения, претендующие на передачу волнующих тем.

Весьма хотелось были показаны на женской выставке работы А. С. Голубкиной в связи с десятилетием со дня ее смерти. Какая могучая интеллектуальная сила чувствуется в лице Л. Н. Толстого, как прочувствовано движение больного ребенка, делающего первые шаги («Митя»)! В этих вещах есть глубокая человечность и огромная психологическая сила. Во имя экспрессии Голубкина иногда жертвовала четкостью формы. Это, конечно, пройденный этап крайнего импрессионизма, когда поиски образности завершались порой утратой образа, тонущего в бесформенной материи. Конечно, в творчестве Голубкиной, как и в поздних вещах Родена, отразились отрицательные стороны эпохи символизма. Не «Лермонтов» с глубокими провалами глаз, с изможденным лицом, напоминающим врубелевского «Демона», — образ пессимистический, упадочный.

Есть довольно значительная группа скульпторов, которых не удовлетворяет камерная станковая форма, характерная для роденовской школы. Они добиваются монументальных обобщений. Но это здоровое стремление сочетается у них с боязнью живой детали, с пристрастием к мнимой законченности. За гладкой поверхностью их статуй не чувствуется живой плоти. Они вступают на проторенную дорожку позднего академизма. А это путь вовсе не безопасный: он ведет например к «пустотелым куклам академического искусства, скованным могильным холодом», по саркастическому выражению Родена. Конечно, усвоение классических традиций могло бы послужить хорошим коррективом. У нас, например, есть богатое наследие золотого века русской скульптуры — от Шубина до Мартоса и Пименова-старшего. К сожалению, эта сокровищница нашего искусства недостаточно использована. Значение скульпторов эпохи классицизма, у которых строгость стиля сочеталась с чувством жизни и экспрессией, не осознано нашими скульпторами. Характерен в этом смысле ошибочный призыв В. Д. Королева на обсуждении выставки ВЛКСМ «сбросить со счетов» скульптуру XVIII и начала XIX веков, как «псевдофилософскую», подражательную. Но ведь в это число попадут и великие реалисты Шубин и Гудон, и гениальный Фальконе, и вся блестящая плеяда русских монументалистов.

В противовес Королеву надо сказать, что недостатки, которыми страдает наша монументальная и отчасти станковая скульптура — схематизация формы и движения, условная красивость, — в значительной степени об'ясняются недостаточным знакомством с классическим наследием. Эти недостатки заметны, например, в «Узбечке» Мурановской, в «Стаханове» Отрелкина и Сарилсова, в вещах Богрушевой, в модернистски стилизованных работах Ленина, в «Обнаженной женщине» Пароваченко, отчасти в портретах О. Лишевой.

На женской и молодежной выставках есть произведения, оригинальные по замыслу и выполнению, исполненные живого чувства. Особенно заметно это в портрете, в частности, в изображениях наших женщин. Исполненный Н. Нисс-Гольдман и Л. Бруни бюст И. В. Сталина — один из этапов продолжительной работы над новой углубленной интерпретацией этого величественного образа. Прекрасный образ И. В. Сталина в ранней молодости дал народный художник Грузии А. Николадзе. Бюст Ленина работы С. Алешина выделяется своеобразной патетичностью, крепкой мужественной формой. Ценен по тонкой характеристике и оригинальной композиции портрет Ленина работы М. Интезарова (учащийся московской киностудии ВКСПС). И. Пароваченко (Одесса) удалось раскрыть героический образ Димитрова. Правда, нельзя согласиться с данной трактовкой одежды и покроя, противоречащей крепко моделированной голове. О творческом росте М. Рыжаковской говорит реалистический, радостный, очень пластичный портрет Мамлакат; «Гоцова таджика» слабее, в ней чувствуется еще увлечение стилизацией. Не лишены выразительности работы И. Оберского. Симптоматично появление подлинного портрета настроений: «Софии Парнок» Н. В. Крандиевской — вещь, интересная по поэтическому замыслу.

Все эти портретные работы очень далеки от протокольности, в них заметны попытки создать образную скульптуру, найти новые средства выражения. Это можно сказать и о некоторых композициях. «Краснофлотец» Негиной жестковат по форме, поза не ритмична. Однако стоило художнику отойти от общепринятой поверхностной трактовки, подчеркнуть в лице индивидуальный характер, интеллект, и вещь приобрела углубленный смысл: перед нами сознательный боец, хорошо знающий, что «у нас есть что защищать». Ряд недостатков есть и в «Беге» Баженовой: некоторая вялость движения и суховатость. Ценно, однако, стремление художника дать поэтический, женственный образ. Прохорова глубоко прочувствовала тему материнства, и это искренне чувство вылилось в ритмичности движения, в пластической цельности группы. Столь же искренно и любовно, но в более монументальном плане сделана «Мать» С. Анбиндер (Харьков). Общее выгодное впечатление ослабляет некоторая скованность движения. В «Колхознице» М. Лопатинской (Харьков) привлекает благородная простота, умелая трактовка поверхности и прекрасно найденный типаж.

На женской выставке показано несколько работ, не вполне завершенных, но ценных тем, что в них сохранена свежесть первого впечатления: характерно взята «Стахановка» Лаврової, согретая живым чувством «Северянка» Мордохович, живой, энергично вылепленный «Певец Шаумарян» О. Мануйловой. Ее статуэтки узбечек отличаются композиционной законченностью. Много непосредственности и теплоты в небольших вещах Лины По, всего удачнее «Дело чести».

Надо отметить, что на выставках отсутствуют барельефы, что, конечно, является крупным пробелом. Другой недостаток в том, что большинство экспонатов показано в таком неблагодарном материале, как гипс, по большей части даже не патинированный. Это несомненно снижает ценность выставок. Среди немногих работ в мраморе выделяются вещи Алешина, Крандиевской, Интезарова. Заслуживают внимания хорошие фаянсовые статуэтки М. Холодной и фарфор работы одесских скульпторов Мюллера, Пятенного, Моисеевой.

Х. РОММ

По художественным выставкам

М. В. Рукобратская

Выставка произведений М. В. Рукобратской, показанная в Клубе художников на Масловке, обрисовала интересный и своеобразный облик художницы. Рукобратской чужд крохоборческий натурализм. Она идет к реализму. Ее волнует сущность изображаемого мира, а не только его иллюзорная внешность. Рукобратская—хороший колорист. Палитра ее сдержанна, но не однообразна.

В последние годы, работая на природе, серьезно изучая в живописи свет, цвет, воздух, художница почти освободилась от искусственности и схемы, которые все еще дают себя знать в некоторых ее крупных работах. Например, в картине «РОКК на маневрах» цветовые отношения искусственны, слабо нарисованные фигуры точно окаменели.

Некоторые художники почему-то считают зазорным писать здания архитектурно грамотно, полагая, что это засушит их произведения. Они думают, что если хорошо нарисуют дом, правдиво и точно передадут особенности его стиля, не перекашивая его стен и окон, — их произведениям потеряют «живописность». На мой взгляд, это неверно. Задача заключается в том, чтобы сочетать живописную смелость с точностью рисунка архитектурных форм.

Неснимание к архитектуре портит некоторые ее пейзажи. В «Пейзаже с лыжником» и «Пейзаже с оленями» много воздуха, верно написаны горы, хорошо передано величие полярной природы.

Хороши натюрморты Рукобратской; особенно выделяется «Натюрморт с апельсином». Он пространственен, материален, весь проникнут светом.

На выставке — десятки этюдов. Многие из них написаны великолепно. Лучшими надо признать украинские «Плавни» и «Лиман», севастопольские этюды: «Бухта», «Перед штормом», «Шхуна». В них много света, воздуха, теплоты.

С большим умением и блеском написана серия этюдов «На Масловке» и подмосковные осенние пейзажи. В них есть свежесть, живописность, правдивость. Очень красивы бурятские вещицы Рукобратской «Митинг» и «Столовая».

Б. РЫБЧЕНКОВ

И. В. Озерский

На-днях в московском союзе советских скульпторов состоялось обсуждение выставки работ скульптора И. В. Озерского.

Председатель союза скульпторов С. С. Алешин в своем вступительном слове говорил о большом значении подобных отчетных выставок, дающих возможность широкой художественной общественности познакомиться с творчеством отдельных мастеров.

В обсуждении выставки участвовали скульпторы Шадр, Королев, Писаревский, Манизер, Гонгорьев и др.

Озерский — преимущественно мастер портрета.

В лучших работах — «Голова негра», «Портрет матери»—ему удалось добиться не только психологической выразительности, но и дать социально обобщенный образ,— об этом говорили в своих выступлениях участвовавшие в обсуждении скульпторы.

Менее удались скульптору портреты тт. Буденного и Коробова. Эти работы отмечены некоторой сухостью, схематизмом.

Выставка скульптур Озерского и впечатления от некоторых других выставок дали повод многим выступавшим отмечать необходимость расширения и углубления тематики скульптурных произведений, более глубокого творческого подхода к созданию образов людей нашей эпохи.

Т. МАЛЬЦМАН

Концерт Г. К. Агриковой

О концерте Г. К. Агриковой (концертный зал ВТО) хочется написать именно потому, что эта певица привлекает большой серьезностью своего творческого облика, своей незаурядной музыкальностью, продуманностью своих музыкальных намерений.

Голос Агриковой, довольно редкий по тембру (меццо-сопрано, приближающееся к контральто), не всегда звучит устойчиво; ему порой недостает силы и многокрасочности. Думается, что если бы артистка поработала с опытным и культурным педагогом, она могла бы в вокально-техническом отношении достигнуть результатов значительно больших, чем те, которыми она сейчас довольствуется. А поработать ей стоит, ибо выразительная сила искусства Агриковой достаточно велика.

Агрикова—настоящий музыкант со своей собственной творческой индивидуальностью, способной заинтересовать и привлечь к себе слушателя.

Любопытна была уже сама программа концерта Агриковой: Брамс, Вольф, Метнер — редкие гости в программах наших вокалистов. Даже у Чайковского, которому было посвящено второе отделение концерта, певица сумела выбрать вещи, относительно менее заезженные, например, гениальный романс «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи»).

К лучшим качествам Агриковой относится и ее умение создать образ. С большим настроением спела она «Одиночество» и «Неутолимую любовь» Вольфа и, особенно, «Ночь» Чайковского, где в ее исполнении почувствовались подлинные трагические интонации. Агрикова отлично чувствует слово в пении. В романсе Чайковского «Нам звезды кроткие сияли» вспоминались очень выразительно сказанные слова «Мы были юны, мы любили», так же как и слова «А я? Мне грустно, как и прежде» в романсе «На землю сумрак пал».

Вместе с тем следует указать, что творческие горизонты Агриковой замкнуты пока в довольно узкой сфере. Драматический порыв, трагические размышления — вот небольшой по диапазону, хотя и глубокий по содержанию круг чувств и образов, в котором певица проявляет себя с наибольшей силой.

Концерт Агриковой интересен тем, что свидетельствует, до какой степени неверно ходячее мнение об отсутствии культурно-музыкальных интересов у широкого слоя наших вокалистов. Нет, среди них есть люди, упорно ищущие в этом направлении, способные расширить рамки репертуара за пределы обычного, уже набившего оскомину; среди них есть люди, обладающие большой и своеобразной музыкальной культурой.

И если с такими артистами (речь здесь идет вовсе не об одной только Агриковой) концертные организации поработают всерьез, если им действительно творчески помогут, — как знать, может быть среди них найдутся музыканты, которым откроется путь для большой концертной деятельности.

В. ПОПОВ.

«Лес» в Малом театре. На фото: артист Игорь Ильинский в роли Счастливцева

■ ■ ■

В президиуме ЦК Рабис

Обследование ряда районов Московской области показало, что, несмотря на постановление президиума Мособлисполкома, запрещающее устройство концертов и спектаклей частными предпринимателями, ряд членов союза Рабис продолжает заниматься частно-посреднической деятельностью по устройству концертов и спектаклей.

Широкую антигосударственную деятельность этого рода развил, например, Р. К. Киреев, преступно используя бланки и штампы училища им. Глазунова. Приглашая для участия в концертах студентов музыкальных учебных заведений, Киреев систематически их обсчитывал: выплачивая им по 50 рублей за выступление, он брал с них расписки в получении 100 и 150 рублей.

Таким же противозаконным посредничеством занимались члены союза Рабис С. Ф. Артишевский, Абрамов, Галенецкая, М. С. Потулов, И. П. Соколов, Е. Мигель, Теплицкий и многие другие. Теплицкий пользовался для устройства спектаклей фальшивыми бланками со штампом «СССР. Московский областной передвижной драматический театр». Галенецкая выдавала себя за представителя «Театра драмы г. Дмитрова». Соловьев со своей женой артисткой Карцевой заключали договоры от имени... Управления колхозных цирков. Е. Мигель ставил спектакли от имени некоего «Государственного драматического театра» и т. д.

Пианист Норкевич развил свою частно-предпринимательскую деятельность далеко за пределами Московской области и ставил под своим «музыкально-художественным руководством» опереточные монтажи в Белоруссии и других республиках.

Сейчас все дела о частных посредниках переданы в Московскую областную прокуратуру.

Президиум ЦК Рабис осудил действия членов союза, принимающих участие в концертах и спектаклях, организуемых частными посредниками. Всем месткомам союза предложено применять к таким членам союза самые строгие меры вплоть до исключения из союза.

ЦК Рабис считает, что антигосударственная практика посредников могла получить распространение только потому, что ряд заведующих клубами и домами культуры систематически нарушал правительственное постановление о контроле над зрелищами. Весь материал о заведующих клубами Московской области, потворствовавших частникам, передан в президиум ВЦСПС.

ЮБИЛЕЙ МИРОНА ПОЛЯКИНА

В ближайшее время исполняется 25 лет артистической деятельности одного из крупнейших скрипачей современности — Мирона Борисовича Полякина, блестящего представителя прогремевшей на весь мир знаменитой плеяды ауэровских учеников (Я. Хейфец, М. Полякин, Н. Цимбалист, М. Эльман).

Полякин уже в раннем детстве обнаружил исключительное музыкальное дарование. С 1914 г. (по окончании Петербургской консерватории) начинается интенсивнейшая концертная деятельность Полякина в Европе и Америке. Последние годы М. Б. Полякин совмещает свою концертную работу с педагогической (сначала профессор Ленинградской, затем, с 1937 г., — Московской консерватории).

В Управлении по делам искусств при Моссовете

Управление по делам искусств при Моссовете в специальных приказах отметило высокое качество последних постановок театра имени Ермоловой «Кубанцы» и Московского театра для детей — «Сказка».

В приказе говорится, что театру имени Ермоловой удалось создать волнующий спектакль (постановка народного артиста СССР Н. П. Хмелева, режиссер Г. А. Герасимов, режиссер-ассистент Я. Л. Дубовская). Молодой актерский коллектив показал в этом спектакле ряд правдивых, убедительных образов. Управление по делам искусств при Моссовете объявило благодарность художественному руководителю театра Н. П. Хмелеву, режиссеру театра Г. А. Герасимову и всему коллективу работников, занятых в спектакле.

В приказе о Московском театре для детей говорится: «После выпуска весьма значительного по своим художественным качествам спектакля «Сказка об Иванушке и Василисе-прекрасной» театр одержал крупную творческую победу, создав спектакль «Сказка», который является лучшим в репертуаре театров юного зрителя. Этот спектакль свидетельствует о больших возможностях коллектива».

Управление по делам искусств при Моссовете выразило благодарность автору пьесы М. А. Светлову, постановщикам О. И. Пыжовой, Б. Бибикову, художникам С. К. Вишневецкой и Е. М. Фрадкиной, композитору В. А. Оранскому, заведующим цехами и артистам, занятым в спектакле.

«В БУРЮ»

Государственный музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко усиленно работает над оперой Т. Хренникова «В бурю», премьера которой состоится в первых числах мая.

Ставит оперу режиссеры П. А. Марков и П. С. Златогоров, дирижер В. А. Акулов, художник Б. И. Волков.

В настоящее время сценическая и вокальная работа над оперой вчерне закончена, ведутся репетиции под оркестр.

На-дни режиссура сдавала свою работу В. И. Немировичу-Данченко. Состоялась полная сценическая репетиция оперы (под рояль). Дальнейшие репетиции будут проводиться непосредственно В. И. Немировичем-Данченко, который осуществляет общее руководство постановкой.

Спектакль одновременно подготовляется двумя составами исполнителей. Главные роли исполняют: Сторожев — Кандалаки, Блинков; Листрат — Анкиленко, Лапшин; Ленька — Эфрос, Пермяков; Наталья — Кузнецова А. В., Прейс; Фрол — Блинков, Корсунов; Андрей — Добролюбов, Олейников; Аксинья — Големба, Розанова, Кузнецова М. Г.; Антонов — Мигеев, Пенин; Косова — Остроумова, Янко, Козьмина.

СОВЕЩАНИЕ ПЕРИФЕРИЙНЫХ ТЕАТРОВ

Управление театров Комитета по делам искусств при СНК СССР организует с 15 по 20 апреля с. г. совещание о работе периферийных театров. Совещание созывается для подготовки и проведения дальнейших мероприятий по стационированию театральных трупп.

На совещании будут заслушаны: доклад управления театров о результатах работы по стационированию театральных трупп и дальнейших ее перспективах; отчетные доклады начальников Управлений по делам искусств при СНК РСФСР и СНК УССР о стационировании театральных трупп в республиках; доклады Ростовского, Воронежского и Белорусского драмтеатров о постановке учебно-воспитательной работы и доклад Управления театров Комитета по делам искусств о введении положения об условиях труда в театрах и типовых правил внутреннего распорядка.

Премия имени Горького за лучшую пьесу

Секция драматургов союза советских писателей подняла перед Комитетом по делам искусств при СНК СССР вопрос об учреждении ежегодной премии имени А. М. Горького за лучшую пьесу.

Комитет по делам искусств согласился с секцией драматургов и разработал положение об этой премии. Размер премии установлен в 30.000 рублей. Она будет присуждаться за лучшее советское драматическое произведение (трагедию, драму или комедию), написанное в течение данного года. Пьесы на соискание премии могут представляться на любом языке. Драматург ничем не связан в выборе тем, жанров и эпох для своего произведения.

ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНЦЕРТНЫЙ АБОНЕМЕНТ

Существующая в настоящее время система концертной работы на периферии приводит к тому, что большинство городов Союза лишено возможности видеть на своих концертных площадках наших лучших исполнителей.

Всесоюзное гастрольно-концертное объединение, приступая к перестройке концертной работы в СССР, намечило организацию всесоюзного концертного абонемента.

Тематический план всесоюзного концертного абонемента состоит из 50 концертов, проводимых в каждом городе из расчета по одному концерту в декаду. К участию в каждом абонементе привлекается до 75 исполнителей.

Помимо сольных концертов, в плане абонемента — концерты-лекции, посвященные советской музыкальной культуре, объединенные концерты молодых исполнителей, вечера, посвященные юбилеям величайших русских композиторов.

Для общего руководства концертами абонемента создан художественный совет в составе В. В. Барсовой, Г. Г. Нейгауза, Д. Ф. Ойстраха и Я. В. Флиера.

Управление музыкальных учреждений Комитета по делам искусств при СНК СССР предложило Всесоюзному гастрольно-концертному объединению провести абонемент в сезоне 1939—40 г. по шестнадцати маршрутам. Опытное проведение абонемента начнется в первых числах апреля по трем маршрутам РСФСР и БССР.

Первые концерты абонемента состоятся в Минске, Смоленске, Туле, Сталиногорске, Иваново, Орле, Курске, Воронеже и Брянске.

Предполагается ввести единые расценки на билеты абонемента.

ТЕАТР НОВЫХ ПЬЕС

Секция драматургов союза советских писателей окончательно установила профиль Театра новых пьес (другое его название— Театр автора), намеченного к открытию осенью этого года.

Основной задачей нового театра секция ставит показ лучших советских пьес, которые по тем или иным причинам не включаются в репертуар московских театров (главным образом, пьес молодых драматургов).

При постановке пьес основное внимание будет обращаться на верное истолкование авторского замысла, на точную передачу текста. Как правило, автор пьесы будет привлекаться к участию в постановке на правах сорежиссера или консультанта.

Художественное руководство театра будет осуществляться коллегией, состоящей из драматургов и главного режиссера. Заведывать литературной частью нового театра будет бюро драмсекции.

При театре решено открыть мастерскую драматурга, которая будет вести лабораторно-экспериментальную работу.

Предполагается, что театр сможет давать в год до 10—12 премьер.

Оргкомитет нового театра образован в составе Н. Н. Вирты, А. Г. Гладкова, Ю. В. Писаренко, Б. С. Романова и Н. Н. Чичерова.

В ближайшее время вопрос об организации Театра автора будет обсуждаться в президиуме союза советских писателей.

Стахановка золотошвейного цеха фабрики художественных знамен «Всекохудожника» Г. А. Горохова, выполняющая план на 200 проц., за работой над вышивкой герба

■ ■ ■

Хроника

★ Управление музыкальных учреждений Комитета по делам искусств при СНК СССР разрабатывает план гастрольных поездок национальных музыкальных коллективов. Эти гастроли будут проходить в порядке обмена выступлениями ансамблей песни и пляски, оркестров народных инструментов и национальных хоров.

★ Завтра в Большом зале консерватории состоится выступление Государственного украинского ансамбля «Думка».

★ Центральный театр Красной Армии приступил к работе над пьесой Сурова-Кобылина «Дело». Спектакль ставит заслуженный деятель искусства А. Д. Попов (режиссеры— Афонин и Тушкин). Роль Варравина поручена артистам Комиссаржевку и Рыжкинову, Муромского играет Хмелев, Тарелкина — Хмелевский, Исправника — Майоров, Лапшину — Хачикова, Атуеву — Оленина и Печкина.

★ В Центральном театре транспорта выпущена репетицию специального варианта пьесы «Сын народа» Ю. Германа. Режиссер — В. А. Гольф, художник — М. С. Варнек.

★ В пятимесячном театре «ЮМЮ» начались репетиции инсценировки рассказа Горького «Макар Чудра».

★ 4 апреля в Малом театре репетиция спектакля «Волк» переносится на сцену. Выпуск премьеры намечен на 26 апреля. Одновременно в театре репетируются еще 2 пьесы — «Варвары», «Бои наши миновали», «Уриель Акосты».

★ Театральное училище им. Щепкина готовит три выпускных спектакля — «Варвары», «Три сестры», «Павел Гурович».

★ 8 апреля балетная секция ВТО организует показ и обсуждение нового балета.

★ Во второй половине апреля на заседании совета клубника Горького и совместной драматургии ВТО П. А. Марков и В. Г. Сахновский сделают доклады о работе литературной части МХАТ и драматургии.

★ На роль Екатерины в спектакле Малого театра «И чужому пиру похмелье» введен артист В. Ф. Губанов. На роль Отеля в спектакле «Растерянная улица» введена артистка Г. П. Волгина.

★ 5 и 6 апреля московский Дом кино организует общественный просмотр и обсуждение нового художественного научного фильма «Шорс» (производство Киевской киностудии, режиссер А. Довженко).

★ Госцирк 7 апреля выпускает премьеру пьесы Подгорального «Сядьте в подтяжки» в постановке режиссера Бондарского.

★ Московский театр для детей готовит два спектакля, которые поставит в нынешнем сезоне пьесу Е. Шварца «Снежная королева» в постановке Дорохина и Окуньковой и «Воспитанницу» Островского в постановке Доброва.

★ В выставочном зале Всекохудожника открылась выставка работ художниц игрушки, текстиля, фарфора. Организовала продукция мастерской «Всекохудожника», работы студентов Московского художественного училища им. Калинина и др.

★ Недавно в московском новом художественном кинотеатре состоялся, посвященном подготовке к Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Художественные работы по оформлению интерьера приобрели чрезвычайно большой размах. Уже сейчас на выставке работают 600 московских художников и 400 периферийных. Начальник оформительского сектора выставки Вершинин сообщил присутствующим, что в оформлении находится около 7.000 квадратных метров живописи, столько же фотомонтажей и более 200 крупных скульптур.

★ Секция драматургов союза советских писателей возобновляет издание новых пьес на стеклографе. Ежемесячно будут выпускаться 10 новых пьес тиражом в 1500 экземпляров каждая.

★ Президиум ЦК Рабис постановил устроить свое ближайшее заседание в Центральном доме Красной Армии и выслушать на этом заседании итоги сотрудничества Центрального театра Красной Армии с театром им. Вахтангова.

★ В секции драматургов союза советских писателей создана творческая группа либреттистов и авторов песенных текстов. Руководитель группы — С. М. Городинский.

★ 3 апреля в помещении издательства «Индустрия» состоится творческий вечер-обсуждение выставки молодых художников, посвященный двадцатилетию ВЛКСМ.

★ В выставочном зале МОСХ открылась выставка художницы Н. П. Бехтеевой, в работах которой показаны народно-революционные праздники и быт Монгольской Народной Республики (МНР). На выставке представлены 36 живописных работ, 26 рисунков («Отставание в стрельбе из лука», «Бывалый борец на окраинах», «Дети у юрты», «Пограничное войско» и др.), несколько эскизов декораций и костюмов к постановкам Государственного Монгольского театра (Улан-Батор).

Памяти В. Н. Домогацкого

30 марта после длительной болезни скончался заслуженный деятель искусства скульптор Владимир Николаевич Домогацкий.

В текущем году исполнилось тридцатипятилетие творческой деятельности В. Н. Домогацкого.

В. Н. Домогацкий дебютировал в 1904 г., но лишь в эпоху революции окончательно сложилось его мастерство. Глубокий интерес к жизни, внимательное изучение действительности лежат в основе его творчества. Ученик С. М. Волнухина, испытавший в эпоху формирования своего творчества воздействие импрессионизма, Домогацкий преодолевает в дальнейшем это влияние и создает ряд глубоких, подлинно реалистических произведений.

В 1918 г. Домогацкий создал статую Байрона, находящуюся ныне в Академическом Малом театре; в позднейшие годы он разработал ряд проектов памятников (Гоголю, Пушкину, Горькому), создал ряд монументальных надгробий (герою гражданской войны Петрову-Сергееву, народному артисту Сумбатову-Южину и др.).

Особенно ярко дарование Домогацкого сказалось в искусстве портрета: им выполнены портреты Маркса, Белинского, Пушкина, Толстого, Тургенева и современников — писателя Вересаева, проф. Кожа, скульптора Витгина, портрет сына, автопортрет и др.

Деятельность Домогацкого неразрывно связана с художественной и общественной жизнью московских скульпторов. Он состоял товарищем председателя, а затем председателем первого профессионального объединения скульпторов в 1918 г., возглавлял секцию скульптуры в первом ЦК Рабис и т. д. Следует вместе с тем подчеркнуть глубокий интерес В. Н. Домогацкого к теории и технологии скульптуры. Особое внимание покойный уделял изучению материала (мрамора, камня).

В последние годы Домогацкий принимал деятельное участие в работе Московского института изобразительных искусств, он был профессором и деканом скульптурного факультета и вселял горячую любовь учеников.

З. Н. Быков, С. С. Алешин, И. Э. Грабарь, В. С. Кеменов, В. И. Мухина, В. А. Весник, А. М. Герасимов, И. Д. Шадр, К. Ф. Юон, С. Д. Лебедева, Н. С. Ефимов, Н. М. Чайков, В. А. Ветагин, А. Н. Златоустовский, С. Д. Меркуров, М. Д. Рындзунская, Л. М. Писаревский, Г. И. Копкина, С. В. Герасимов, М. П. Опекин, Б. Н. Терновец, Е. У. Шишкина, А. Е. Зелинский, И. Г. Фрих-Хар, И. Г. Мешковцев, А. И. Зотов, М. Н. Райхиштейн, Р. Р. Индах, Б. Д. Коропев, И. А. Менделевич, П. П. Кончаловский, Е. Е. Ланцер, А. В. Куприн, И. Л. Слонин, И. Ф. Рахманов, Н. И. Соколов

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ИЗДАТЕЛЬ: Гос. изд-во «Искусство»

СУФЛЕР ТРЕБУЕТСЯ
театру имени Евг. ВАХТАНГОВА.
Справки по телефону Г 1-12-83.

ВНИМАНИЮ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ

НА БЕРЕГУ ЧЕРНОМОРСКОГО ПОБЕРЕЖЬЯ
между Туапсе и Сочи, при жел.-дор. платформе «Лекрабис» (14 клм. от Туапсе), в живописной местности, на территории лесных массивов, с 1 мая с. г.
ОТКРЫВАЕТСЯ ДОМ ОТДЫХА
ОБСЛУЖИВАЮЩИЙ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ.
ПУТЕВКИ РАСПРЕДЕЛЯЮТСЯ через общественные, профсоюзные и республиканские комитеты профсоюза работников искусств.
ВАЛЮТЫ НА ПУТЕВКИ ПОДАВАТЬ В МЕСТКОМЫ ПО МЕСТУ РАБОТЫ.
УПРАВЛЕНИЕ САНАТОРИЕВ и ДОТДЫХА ПК СОЮЗА РАБИС

ЯКУТСКОМУ РАДИОКОМИТЕТУ НУЖНЫ КВАЛИФИЦИРОВАННЫЕ АРТИСТЫ:
ПИАНИСТ-АККОМПАНИАТОР,
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР,
ВИОЛОНЧЕЛИСТ,
МУЗЫКАЛЬНЫЙ РЕДАКТОР.
Оплата по договоренности, в зависимости от квалификации.
Квартирами обеспечиваются.
Распространяются льготы Крайнего Севера.
Под'емные, суточные — в двойном размере.
Срок работы не менее двух лет.
С предложением обращаться по адресу: МОСКВА, М. Путинковский пер., 2, ВРК, отдел кадров.

«На берегу Амура»

Премьера в Московском театре оперетты

Это хорошо и неожиданно. На сцене вдруг Дальний Восток, хетагуровки, настоящая жизнь, подлинные страсти, живые люди нового социалистического общества.

И все это происходит в оперетте, у которой такая скверная, опасная «наследственность». Вот как описывает Я. Ярон в своих мемуарах («Моя жизнь») первые впечатления от опереточного спектакля 70-х годов прошлого века драматическая актриса А. В. Шуберт: «...С непривычки я была оскорблена этим представлением как женщина и актриса. Какой тон, какие телодвижения! Я сидела в креслах, кругом меня были мужчины, — хорошо, что посторонние. Они как-то ржали от восторга...»

Позже, спустя 30 лет, кугелевский журнал «Театр и искусство» писал об оперетте: «Не то это театр, не то зрелище, не то искусство, не то декольте. Но здесь не вина оперетты как жанра, а оперетты в ее полном гротеск и пошлых формах».

Конечно, жанр тут ни при чем. За годы революции мы видели целый ряд опереточных постановок в Москве и в Ленинграде, в Малеготе и в театре им. Немировича-Данченко, осуществленных крупнейшими мастерами Советского Союза; постановки эти красноречиво говорят о полноценности опереточного жанра.

Весьма солидно пересматривается сейчас Московский театр оперетты. Последняя его работа очень в этом смысле показательна. «На берегу Амура» — культурный, веселый и по-настоящему современный спектакль.

«На берегу Амура». Сцена из 1 акта. Заслуженный артист РСФСР В. С. Володин в роли старшины Никиты Мальцева и артистка Е. А. Покровская в роли хетагуровки Симы.
Фото С. Шингарева

Трудный, ответственный путь выбрал Яронъ-режиссер. Его борьба с опереточной «тайгой», с опереточной рутиной, с худшими ее традициями заслуживает пристального внимания и поддержки.

Чем правдоподобнее — тем лучше, чем глупей — тем потешней, чем бессмысленнее — тем «классовее». Вот «наследство», вот «традиции», преодоленные которые, Яронъ утверждает советскую тематику и советский стиль исполнения на опереточной сцене.

Начав с классики, с Гоголя, с «Сорочинской ярмарки», Яронъ перешел на «Свадьбу в Малиновке» (гражданская война на Украине), а сейчас показал сегодняшний день, Советский Дальний Восток.

Яронъ долго и сосредоточенно готовился к этому спектаклю. Еще в сентябре месяце, отдыхая в Кисловодске, Яронъ с жаром рассказывал мне о своих планах постановки «На берегу Амура». Детально обдуманный и выполненный режиссерский план претворился сейчас в интересный спектакль.

Крепко слаженное либретто, превосходно, живо очерченные образы отдельных персонажей, к сожалению, слабо воодушевили, вдохновили композиторов М. Блантера и Б. Александрова. Музыка получилась недостаточно оригинальная, трудно запоминающаяся, не та, которая выносится из театра на улицу, с улицы в дом, в быт, на фабрику, на заводы, которую мурлычат про себя и поют на площадях. Впрочем, отдельные песни и дуэты, наиболее мелодичные и доходчивые, понравились зрителю. Так, например, большим успехом пользуется дуэт, пожалуй, лучший во всей оперетте, «Но все проходит», а также хор девушек-хетагуровок («Шли ребята»), прибывших на строительство. Имеется, однако, в музыке недостаток органический и непоправимый: в ней нет ни одной характеристики действующих лиц — даже самых главных. Такая музыка не может стать основным, ведущим, определяющим все остальное, элементом спектакля. А для оперетты — это обязательно.

Мало содействовал под'ему и процветанию музыкальной части спектакля дирижер Н. Г. Александров. Оркестр играл на этот раз несколько хуже обыкновенного.

Либретто «На берегу Амура» сделано В. Тихотом и В. Колосицким талантливо, с большим умением. Это настоящая пьеса, написанная по всем правилам драматургического мастерства. Тема бдительности разрешена в ней достаточно удачно.

На приказ В. Хетагуровой со всех концов Советского Союза едутся в Приамурье лучшие люди Страны советов. Туда же пробираются и враги, предатели, вроде Пенькарева, который, правда, несколько схематично сделан либреттистами, но с достаточным тактом подан в спектакле. Сцена поимки шпиона умело поставлена режиссером.

В спектакле «На берегу Амура» показано одно из крупных оборонных строительств Дальнего Востока. На строительстве работает много девушек, из которых три девушки-хетагуровки очерчены в новой оперетте особенно любовно и внимательно. Это — Сима Вакуленко, Аня Тройкина и Таня Иванова. Две из них приезжают из Москвы, третья, Сима, из Полтавы.

Сима Вакуленко — одна из блестящих фигур либретто и спектакля. Ее, что редко бывает в оперетте, нельзя забыть, уходя из театра. Надолго останется в памяти Сима-парикмахерша с ее трогательной, нежной любовью, ревнивой любовью к родной Украине, Полтаве, Днепру.

Рядом с Симой Вакуленко следует поставить ее жениха старшину Никиту Мальцева; он так же удался либреттистам и еще больше исполнителю — талантливому комедийному артисту Володину.

Замечательная пара!

Особо хочется выделить и отметить сцену в женском бараке, с тонким вкусом поставленную Г. М. Яроном. Здесь отлично играют Власова (Ася), Гедройц (Таня) и Покровская (Сима). В этом эпизоде особенно ярко сказался советский стиль исполнения на опереточной сцене.

Впрочем, и остальные участники спектакля — Яронъ, Бах, Страницкий, Бровин (зачем только этот неудачный говор на «о») и Зарубеев—играли в том реалистическом стиле, которым отмечена вся постановка в целом.

ВИКТОР ЭРМАНС

Уполн. Главлита В—1297. Типография газеты «Индустрия», Москва, Цветной бульвар, 30. Адрес редакции: Москва, Страстной бульвар, 11. Телефон 3-49-45. Прием об'явлений: Петровка, 26, 3-е эт., пом. 53, тел. К 1-90-55.