3-й ГОД ИЗДАНИЯ

№ 13 (151) 15 марта 32 г. ЦЕНА НОМЕРА 10 КОП.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Тверская, 51. Тел. К 1-44-86

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

Подписка принимается только почтой не позже установленного ею срока

Газета издается Журнально-газетным об'единением

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

[illegible] ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ ИНСТИТУТА ЛИТ. КОМАКАДЕМИИ И ВСЕРОСКОМДРАМА

ЗА ТВОРЧЕСКОЕ ПЕРЕВООРУЖЕНИЕ

Детское театральное движение насчитывает за собой десятилетнюю давность в советской стране и некоторых «преданья» в виде специальных детских спектаклей в дореволюционное время. Но до сих пор оно почему-то не заслужило еще должного внимания ни со стороны теоретического фронта, ни у печати, ни среди широких кругов педагогической и театральной общественности.

Вообще никто, включая сюда и ЦДХОД, и Наркомпрос, и ЦК Рабис, не может сказать, сколько у нас по Союзу театров для детей, какие потребности в театральной сети и как отражаются важнейшие вопросы, выдвигаемые партией в работе театра для детей.

Эти театры часто возникают стихийно, ликвидируются прежде, чем успеют показать свое лицо либо за отсутствием материальной базы, либо по причине творческой несостоятельности. Специфика театров для детей, определяемая возрастными категориями, степенью развития и особенностями восприятия детской аудитории выдвинула на эту работу особую группу людей, своих теоретиков, своих постановщиков, артистов, художников, музыкантов, — людей, часто оторванных от общего театрального движения. Они проходят весь путь классовой борьбы на театре, определения творческого метода, путь борьбы за нашу тематику, за идейный театр в своем замкнутом кругу.

И поэтому теории и «теорийки», классово-враждебные нам, выхолащивающие политическую направленность театра, получившие достойную оценку и добиваемые сейчас на фронте профессиональных театров и самодеятельного движения для взрослых, в театре для детей протаскиваются как теории «новые», имеющие свои корни и свои права на существование в силу специфики детской аудитории.

Эта пресловутая «специфика», за которую пытаются укрыться идеологи эстетских и формалистических направлений, специфика, с которой мы должны считаться, но которая не исключает важнейшего качества нашего театра классовой целеустремленности, не может служить ширмой, под прикрытием которой классово-враждебные группы пытаются утвердить свои позиции в детском театре.

С одной стороны, влияние мелкобуржуазного гуманизма приносит в театр для детей [illegible] уводит детскую аудиторию от нашей действительности в область легкой, приятной, веселой жизни,—сказки,—это явно классово-враждебная практика не получила еще достаточного отпора со стороны руководства театральным фронтом печати и общественности. С другой стороны, желание многих театров дать политический спектакль в сугубо схематичном виде привел их к опошлению политических вопросов и разрешению политических проблем бесполезно неправильно, а подчас вредно.

Особо нужно поставить вопрос о вредности своеобразного авангардизма в спектаклях для детей. Установилась традиция показывать в театре для детей активными борцами за социализм преимущественно детей, причем дети эти с легкостью необычайной побеждают все препятствия, поднимают восстания, расправляются с капиталистами, руководят революциями и проч. и проч.

Это — традиция, дезориентирующая детского зрителя, демобилизующая его и потому в корне вредная. И даже независимо от этой детской ура-революционности, бесспорной ошибкой является показ детей, оторванных от взрослых в их общей борьбе за социализм и в частных задачах, конкретизированных партией и правительством на каждом этапе этой борьбы.

Вопросы репертуара театра для детей упираются в отсутствие драматургических кадров. «Большие» драматурги не пишут для детей. Весь груз детского репертуара ложится на плечи немногих драматургов, постоянных работников в области детской пьесы. Очевидно силы этих драматургов недостаточны. Об этом свидетельствует детский репертуар, не могущий на сегодняшний день похвастаться ни многочисленностью продукции, ни ее политическими и художественными достоинствами.

Привлечение мастеров-драматургов к театру для детей и работа с молодыми драматургами, пришедшими из детдвижения в театр и уже показавшими хорошие образцы — настоятельная задача Всероскомдрама, ЦДХОД и самих театров.

Исключительного внимания заслуживает вопрос творческого метода в театре для детей. Немногочисленные «детские» теоретики утверждают, что в театре для детей должен быть свой особый творческий метод. Теорий существует множество. Одни базируются на преимуществах движения перед словом, так как в известном возрасте у детей моторная память сильнее, чем слуховая, и предлагают в качестве разрешения этой проблемы спектакль-пантомиму, спектакль-танец. Таковы теории проф. Аркина. Таков спектакль «Я — мало, мы — сила», выросший на основе этих теорий, — спектакль, где движение убило идею.

Другие правляют фантастику в том случае, если несуществующие «жар-птицы» и «Коньки-горбунки» изображаются реальными действующими лицами и поэтому якобы утрачивают свою фантастичность. Таковы высказывания т. Брянцева в статье, которую мы сегодня печатаем. Мы повторяем — теорий множество. Все они в той или иной мере пытаются внести поправки в единственный и для «взрослых» и для «детских» театров метод диалектического раскрытия об'ективной действительности, метод реалистического показа нашей жизни, борьбы и путей, по которым идут к [illegible] коммунистическому обществу и взрослые и дети.

Перед работниками театров для детей стоит важная задача овладеть диалектико-материалистическим методом и, отметая в сторону классово-враждебные теории, бороться за создание театра идейного, политически устремленного, воспитывающего строителей коммунистического общества.

Открывающаяся конференция драматургов театра для детей и предстоящая в мае первая всесоюзная конференция по вопросам детского театрального движения, а также десятилетний юбилей Лентюза, имевшего крупные ошибки на своем творческом пути, но одного из славных пионеров в создании этих театров, — все это должно послужить толчком к привлечению внимания партийных организаций и широкой педагогической и театральной общественности к вопросам коммунистического воспитания детей средствами театра.

АВТОРЫ ПРОЕКТОВ О ДВОРЦЕ СОВЕТОВ

ТВОРЧЕСКАЯ ДИРЕКТИВА

Оба предыдущих конкурса себя оправдали уже тем, что воспитывали идею Дворца. Указания совета строительства особенно важны в отношении большого и малого зала, которые на предыдущих конкурсах трактовались или отдельно друг от друга или сливались в один общий зал, разделяемый при помощи механически поднимающихся перегородок. И то и другое решение не удовлетворило правительственную комиссию, которая выдвинула требование самостоятельного разрешения двух зал, связанных между собой в единый архитектурный комплекс. Разделение в хозяйственном и эксплоатационном отношении необходимо, так как первый зал на 15.000 человек предназначается для массовых собраний, а второй зал для с'ездов и театров.

Что касается внешнего оформления Дворца Советов, то установка на монументальность архитектуры с использованием богатейших цветных каменных пород нашего Союза и применением всех достижений новейшей строительной техники оформления — обеспечивает достаточно эффектное и отвечающее требованиям эпохи оформление Дворца.

В работе над внутренним оборудованием Дворца Советов необходимо учесть технические усовершенствования — движущиеся лестницы, [illegible] и особую конструкцию лифтов.

Сцена театра должна быть универсальной. На сцене должны даваться постановки, где стирается грань между рампой и партером, и постановки классических опер и драм, требующие писаных декораций и колосников.

Академик А. ЩУСЕВ

ЯЗЫК ЭПОХИ

Небывалое в истории число представленных на конкурс проектов Дворца советов, массовый приток рабочих предложений говорит о большой популяризации идеи создания памятника великой эпохи строящегося социализма.

Несмотря на проявленный энтузиазм, задача создания проекта Дворца советов еще не получила своего окончательного решения — намечены только вехи,—это свидетельствует о необычайной сложности и трудности проблемы.

Трудности заключаются не только в технической стороне вопроса (в сочетании грандиозных зал в 15 000 и 6.000 чел.), но главным образом в отыскании правильного архитектурного оформления, выражающего идею Дворца советов.

Дворец советов должен быть памятником нашей великой эпохи и может быть выражен только языком нашей эпохи.

Язык классических форм, как бы они ни были совершенны, является языком прошлого, и им нельзя выражать настоящее.

Советская архитектура за краткий период ее существования не могла еще дать законченных образцов, и поэтому в конкурсных проектах еще много схематичного, примитивного, как во всякой начальной стадии творческой работы.

Но несомненно, что только путем упорной работы советских архитекторов может быть разрешена задача постройки Дворца советов, так как только советская архитектура содержит в себе элементы настоящего и ростки будущего.

Архитектор В. ВЕСНИН

КЛАССИКА ЖИВЕТ

Мы должны разрешить проблему строительства Дворца советов с таким расчетом, чтобы это грандиозное здание было центром будущей Москвы, определяющим и определяющим всю планировку столицы.

В древнейших западных городах здание [illegible] и часто не является [illegible] душой в городе. В Париже, в Вене, в Лондоне имеется много красивых зданий, но все они не определяют стиль города. Дворец советов в противовес этому должен определять стиль Москвы.

Это тот принцип, который был положен в основу архитектурной планировки античных городов. При проектировке Дворца советов следует поэтому учесть богатейшее культурное наследие античности.

Нам придется опереться на этот исторический стиль, и от него уже идти более современными путями к нашим дням. Такими историческими отправными точками могут быть только Греция и Рим и как завершающий момент—Рим.

Опираясь на Грецию и Рим и используя новую технику, мы найдем пути для создания новой архитектуры.

И. ЖОЛТОВСКИЙ

От редакции. [illegible] беседы с архитекторами И. В. Жолтовским, В. Весниным и академиком А. Щусевым, которым наряду с другими тт. Совет строительства поручил составление окончательных проектов Дворца, редакция считает необходимым указать на ряд спорных положений, выдвинутых в беседах, которые должны быть уточнены в результате широкой общественной дискуссии о методах и путях использования культурного наследия в архитектуре.

Дело чести

КОНКУРС НА ОПЕРУ, БАЛЕТ И СИМФОНИЮ

Выдвинутый партией лозунг «За Магнитострои литературы», подхватываемый всеми отраслями искусства, выступающими между собой в соревновании за «Магнитострои искусства». Этот лозунг не может быть не подхвачен и в области музыки. Несмотря на значительное отставание музыки не только от темпов социалистического строительства в целом, но и от темпов роста в других областях искусства (литература, театр), музыкальное движение Советского союза, творческая мысль композитора, общественные музыкальные организации накопили в процессе классовой борьбы на музыкальном фронте опыт, позволяющий решать значительно более высокие задачи, чем это было до сих пор. Во весь рост перед пролетарским музыкальным движением и всей музыкальной общественностью СССР встает проблема создания музыки больших форм оперы, балета, симфонии.

XV-летие Октябрьской революции должно быть ознаменовано в области музыки созданием крупных монументальных произведений, отражающих грандиозные успехи социалистического строительства.

Для осуществления этой задачи дирекция Большого театра Союза ССР и редакция «Комсомольской правды» об'являют открытый всесоюзный конкурс-соревнование на создание либретто и музыки оперы, балета и симфонии в ознаменование XV-летия Октября и на музыкально-зрелищное действие, посвященное непосредственно XV годовщине.

Мобилизуя творческие силы на создание музыки больших форм, этот конкурс должен в то же время послужить своего рода смотром творческой работы музыкальных и литературных организаций Союза ССР к XV годовщине Октябрьской революции.

Основным требованием, которому должно отвечать представляемое на конкурс произведение, является сочетание передовых идей нашей эпохи с высоким художественным качеством.

Конкретизация этих идей наиболее широко может быть разработана на следующих темах:

1. Социалистическая индустриализация страны.
2. Социалистическая реконструкция сельского хозяйства.
3. Техническая революция.
4. Социалистический труд.
5. Переделка человека, его сознания и быта.
6. Комсомол и его борьба на всех фронтах социалистической стройки.
7. Национально-культурное строительство (борьба за ленинскую национальную политику, строительство социализма в отсталых прежде странах Востока).
8. Красная армия и оборона страны.
9. СССР — бригада мирового пролетариата.
10. История революционной борьбы (Октябрьская революция, гражданская война, революция 1905 г., рабочее движение в России и странах Запада, национально-освободительная борьба в колониальных и полуколониальных странах).

Примечание. Либретто могут являться переделками лучших произведений современной советской и мировой революционной литературы.

Музыкальное содержание представленных на конкурс произведений должно обладать высокой идейной насыщенностью, соответствующей конкретному смыслу либретто.

Новое содержание оперы, балета или симфонии требует от композитора поисков новых форм музыкального мышления на основе критического освоения музыкальной культуры прошлого.

Составные элементы музыкального произведения должны быть спаяны единством музыкальной фактуры и четко выраженной целевой установкой произведения в целом. При этом обязательными показателями, определяющими качество произведения и достоинства музыкальной композиции, являются их [illegible].

На конкурс сочинение должно быть представлено в клавираусцуге с вокальными партиями и приложением хотя бы одного эпизода в партитуре вполне законченной, с детализированным динамическим и метродинамическим планом и штриховой системой.

Примечание. Партитура должна быть рассчитана на нормальный трехсоставный симфонический состав духовых, 16 первых скрипок, 14 — вторых, 10 виолончелей и 6 контрабасов. Применение звуковых и тембровых эффектов, неупотребительных в современных партитурах, допустимо лишь при условии реальных возможностей для их выполнения. Участие хора может быть использовано с расчетом на максимальный состав до 100 человек. Допустимо деление на два хора и подразделение на 8 голосов с применением [illegible].

Примечание. Сложность и трудность для исполнения как вокальных, так и инструментальных партий, обязательно должна быть оправдана соответствующими эффектами в отношении силы и убедительности художественного воздействия.

В разработке сценария и музыки для балета необходимо преодолеть буржуазно-идеалистические балетные каноны, сохранив в критическом освоении все ценное, что дала классическая балетная школа. Новое содержание балета требует разработки и новых музыкально-сценических форм, вытекающих из этого содержания.

Развитие действия в балете должно ставить четко пластические задачи, причем следует совершенно отказаться от условных жестов, заменив их драматургическими ситуациями и действенными положениями, в которых выражается развитие сюжета.

Примечание. При построении балета необходимо уделить максимальное внимание танцу, не допуская превалирования одной пантомимы. Танец должен являться органическим элементом в развитии сценического действия, а не механическим «вставным номером» дивертисментного порядка.

За представленные на конкурс лучшие произведения по определению жюри устанавливаются следующие премии:

За оперу: 1-я премия—20 тыс. руб., 2-я—12 тыс. руб., 3-я—8 тыс. руб.

За балет: 1-я премия—20 тыс. руб., 2-я — 12 тыс. руб., 3-я—8 тыс. руб.

За симфонию: 1-я—премия—7 тыс. руб., 2-я — 4 тыс. руб., 3-я—3 тыс. руб.

За октябрьское произведение 1-я премия—10 тыс. руб., 2-я премия—5 тыс. рублей.

10. Сроки представления произведений устанавливаются: для оперы и балета—1 марта 1933 года, для симфонии—1 сентября 1932 года и для октябрьского произведения — 1 августа 1932 года.

ОБОГАЩАЙТЕ СВОИМ ОПЫТОМ НЕ ТОЛЬКО МОСКВУ

ПРИКРЕПИТЬ ДРАМАТУРГОВ К КРУПНЕЙШИМ ТЕАТРАМ ПЕРИФЕРИИ

Почти все театры Москвы и Ленинграда уже имеют пьесы, которые будут представлены в дни XV годовщины Октября,—театры же периферии, театры крупнейших индустриальных промышленных центров и новостроек, зрительные залы которых почти всегда заполняются исключительно организованным зрителем, не только не имеют пьес к октябрьской годовщине, но и вообще ощущают острый недостаток в репертуаре.

Театры столиц имеют счастливые возможности—работать совместно с авторами пьес, предварительно обсуждать их и т. п.; театры периферии этих возможностей не имеют: они вынуждены зорко следить за репертуарной хроникой и питаться пьесами, проработанными другими театрами.

Из этого вытекает печальная необходимость включать в репертуар пьесы, которые предварительно не изучены художественным руководством и художественно-политическими советами, которые творческим коллективом не подвергнуты всесторонней критике. Все это, естественно, отражается на спектакле. Часто пьеса, включенная, по необходимости, в репертуарно-производственный план, оказывается, по прочтении, неприемлемой для театра, или, во всяком случае не ведет к прорыву в промфинплане.

Актуальная задача театров периферии—борьба за овладение новым творческим методом. Победа возможна только при полном отказе от «сезонности», при наличии спаянного коллектива, закрепленного за определенным театром, создающего художественно-политическое лицо данного театра. У некоторых театров периферии есть в этом отношении заметные достижения. Но для дальнейшего развития периферийных театров совершенно неприемлема система составления репертуарно-производственного плана без постоянной связи с Всероскомдрамом, РАПП и отдельными драматургами. Необходимо прикрепить драматургов к отдельным театрам крупных промышленных центров и новостроек с целью сближения с этими театрами в процессе совместной работы.

Мы заканчиваем наше обращение к РАПП и Всероскомдраму: перейдите к подлинной практической связи с театрами периферии; обогащайте свой опыт и своим опытом не только Москву; распространяйте свою практическую деятельность и на периферию.

РАБОТНИКИ САРАТОВСКОГО РАБОЧЕГО ТЕАТРА ИМ. К. МАРКСА.

СОРЕВНОВАНИЕ ОБЛАСТЕЙ И РЕСПУБЛИК

На последнем заседании президиума ЦК Рабис подробно обсуждался вопрос о подготовке к XV годовщине Октябрьской революции.

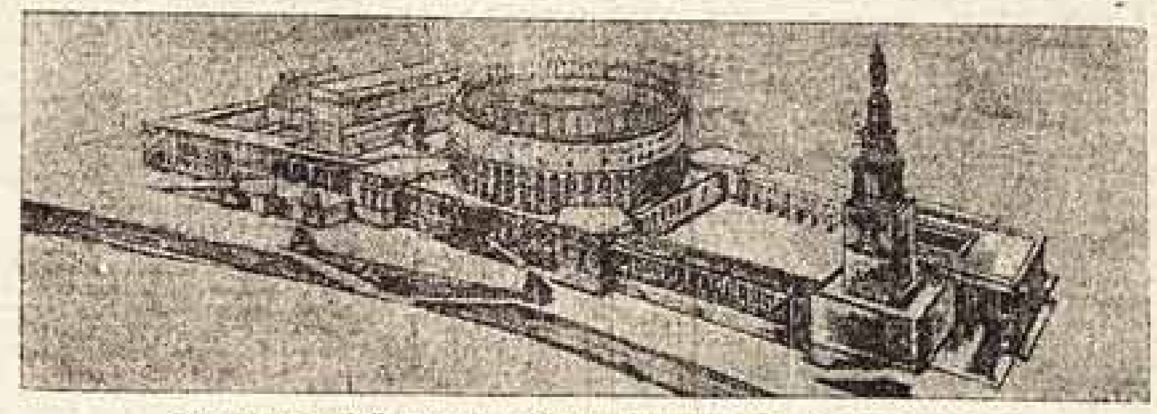
ЦК Рабис предложил всем краевым, областным и низовым профорганизациям немедленно приступить к обсуждению обращения народных и заслуженных артистов республики в ударники фабрик и заводов, направленных [illegible]. Всем профсоюзным организациям предложено сплотить с местными творческими организациями и широкой рабочей общественностью, — только в таком случае подготовка к XV годовщине может увенчаться успехом.

Все краевые, областные и республиканские отделы Рабис должны активно участвовать в подготовке к XV годовщине Октября совместно с шефствующими предприятиями непосредственно на фабриках, заводах, в клубах, казармах.

Всем отделам Рабиса предложено об'явить конкурс-соревнование между республиканскими, краевыми и областными организациями на лучшую подготовку к XV годовщине.

ЦК Рабис организует проверку исполнения подготовки к XV годовщине Октября. На места будут посылаться регулярно специальные бригады.

На ближайших заседаниях ЦК Рабис будут заслушаны доклады творческих организаций, крупнейших художественных предприятий о ходе подготовительных работ к XV годовщине Октября.



Премированный проект Дворца Советов арх. И. Жолтовского

СТОЛЕТИЕ СО ДНЯ СМЕРТИ ГЕТЕ

22 марта исполняется 100 лет со дня смерти Гете. Годовщина смерти великого поэта будет отмечена в СССР научными, писательскими и др. организациями.

В Москве устраивается торжественное собрание Коммунистической академии, совместно с ФОСП и ОГИЗ, на котором выступят с речами представители научной и общественной мысли Союза ССР.

В Ленинграде состоится торжественное собрание Академии наук СССР совместно с другими научными организациями, на котором выступят с речами о Гете акад. Н. Бухарин, М. Розанов, И. Мэнабир и др.

Наркомпрос организует большой вечер-концерт, посвященный памяти Гете.

Большой театр Союза ССР устраивает в Бетховенском зале концерты с участием лучших своих сил.

В библиотеке при местном Малого театра организуется выставка памяти Гете. На выставке экспонируются следующие материалы: «Фауст» в драме, опере, балете и оперетте как на русской, так и на заграничных сценах; наиболее известные Мефистофели: «Эгмонт» в постановке Малого театра в [illegible]; Гете как директор театра и режиссер. В последнем разделе экспонируются собственноручные рисунки (фотографии) Гете к постановкам «Фауста» и «Макбета» в обработке Шиллера, фотографии режиссерского приема Гете, первого акта Фауста и т. д.

ОГИЗ выпускает к 22 марта первые два тома [illegible] (из 13-томного) собрания сочинений Гете под общей редакцией Л. Каменева, А. Луначарского и М. Розанова.

ГОДОВЩИНА ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

● Сегодня в клубе ФОСП им. М. Горького состоится показ литературно-музыкальной композиции С. [illegible] «Парижская коммуна». Читают: Ремизова, Толстова, [illegible], Лебедев. Поют: Александрова, Баранова, Данилов, Кочергин. Партия рояля — [illegible]. [illegible] — К. Жуковская.

● Клуб им. Русакова 17 марта устраивает интернациональный вечер для рабочих русаковского трамвайного парка. В художественной части вечера «История одного убийства» (спектакль Театра революции). 21 марта в клубе состоится общезаводское собрание рабочих, интернациональный вечер московской организации клуба с иностранными рабочими. После докладов и выступлений иностранцев состоится спектакль Историко-революционного театра («Чернышевский и Александр II»).

● Центральный клуб строителей им. Дзержинского 17 марта организует вечер с докладом представителя райкома ВКП(б) и концертом, составленным из номеров, приуроченных к 61-й годовщине Парижской коммуны. Кроме того организуется ряд вечеров с докладами и самодеятельной по филиалам клуба.

● Клуб им. Кухмистерова 18 марта организует вечер с докладом одного из проживающих в Москве участников Парижской коммуны и концертом.

● Клуб им. Октябрьской революции (КОР) 18 марта устраивает совместно с Свердловским райкомом МОПР интернациональный вечер. После доклада о Парижской коммуне и выступлений иностранных рабочих будут заслушаны рапорта интернациональных бригад, обслуживающих культработой поезда дальнего следования. В художественной части вечера состоится выступление «Синей блузы».

● Клуб им. Зуева устраивает 17 марта вечер, посвященный Парижской коммуне. Концертная программа составлена из специальных номеров. 18 марта клуб выезжает в [illegible] трамвайный парк, где будет собрание рабочих, посвященное Парижской коммуне. В художественной части вечера — выступление самодеятельного кружка под руководством т. Шапиро.

● Клуб [illegible] рабочих им. Смирнова 19 марта устраивает тематический вечер с докладом, посвященным Парижской коммуне, после которого состоится спектакль студии им. Завадского «Простая вещь».

Редакция газеты „Советское искусство“ приветствует центральный орган Советского правительства — газету „Известия ЦИК СССР и ВЦИК“ в день ее пятнадцатилетия

Схоласты из ЛОГАИС

Одним из ярких проявлений меньшевиствующего идеализма в музыкально-теоретической работе является документ, вышедший из недр ЛОГАИС, — тезисы «О методологических и методических принципах построения музыкально-исторического пособия», разработанные группой научных работников под руководством ученого секретаря ЛОГАИС т. Тобольцевича. Прежде всего нужно сказать, что мы напрасно стали бы искать на 23 страницах тезисов плюс 6 страниц приложения и примечаний к ним каких-нибудь конкретных наметок построения истории музыки, расположения ее материала, определения основных эпох, стадий и т. д. Авторы ставят перед собой совершенно другую задачу. Назначение этих тезисов—«ограничить возможные с нашей стороны ошибки в применении метода диалектического материализма в специальной области музыкальных явлений от нашего понимания самого марксизма». Здесь делается попытка с самого начала снять с себя ответственность за все извращения. Мы позволим себе, однако, думать, что «самый марксизм» — это и есть применение метода диалектического материализма к об'яснению явлений природы и общественной жизни и активному воздействию на них, а не мертвая схоластическая догма. Поэтому обратимся непосредственно к наиболее интересующей нас части тезисов, в которой авторы стараются все же, хотя бы и в абстрактной, туманной форме, определить некоторые общие понятия истории музыки.

Основной вопрос всякой музыковедческой системы — это понимание ею содержания музыки. Как же разрешается этот вопрос в тезисах Тобольцевича и др.? Авторы пишут: «Не будет преувеличением сказать, что основные категории диалектического развития — единство противоположностей, раздвоение единого, переход в свою противоположность, отрицание отрицания, перерыв постепенности и т. д. — могут быть обнаружены в так наз. «чистой» музыке» (§ 15). Несмотря на добросовестное перечисление ряда диалектических категорий в этой цитате, такое представление о содержании музыки носит чисто формальный характер и ничем по существу не отличается от взглядов Гельмгольца или любого буржуазного идеалиста-музыковеда. Однако т. Тобольцевич считает эту формулировку [illegible] большим достижением, так как она, по его мнению, дает «отображение самых **разнообразных форм движения иного рода, и не в застывших фигурах формальной логики (в лучшем случае дающей описание движения), а в подвижных звукосочетаниях, способных охватить движение в его существенных моментах и передать его в форме наглядного представления**». Пусть будет так, но мы все-таки поинтересуемся, каким образом эти метафизические определения «чистого разума» **обрастают плотью и кровью,** превращаясь в конкретную классовую идеологию? Здесь нам приходится совершить скачок прямо к 38-му тезису, из которого мы узнаем, что музыка в силу своего «беспредметно-динамичного характера» выявляет лишь «**наиболее общие, типические черты классовой психики, не затемняемые (?) случайностями индивидуально-бытового порядка, и приводит к более непосредственному отображению противоречий диалектики общественной жизни**». В этом положении заключен сразу несколько удивительно новых и ценных истин. Во-первых, оказывается, что музыка **не обладает** определенным идейно-эмоциональным содержанием, как другие виды искусства, во-вторых, именно **благодаря** этому обстоятельству она передает «**наиболее типические черты классовой психики**». Иначе говоря утверждается **примат абстрактных форм сознания над конкретными проявлениями общественной идеологии.**

Не ясно ли, что перед нами господствующий идеализм в самом чистом и неприкрытом виде.

Пойдем дальше к вольным определениям стиля, содержащимся в тезисах. В § 34 устанавливается «ряд художественно-исторических категорий, соответствующих определенным социальным категориям», причем о стиле сказано только следующее: «стиль данного рода искусства — соответствующий одному из классов социально-экономической формации». С этой точки зрения каждому классу на всем протяжении его развития соответствует только один стиль. Один стиль представляет собой вся буржуазная музыка, скажем, от Баха до Хиндемита и Стравинского. Трудно себе представить больший схематизм и бессодержательность логических абстракций, подменяющих конкретные исторические определения. Не довольствуясь, по-видимому, сказанным по поводу стиля в § 34, авторы тезисов прибавляют несколько ниже: «Стиль есть тождество противоположностей». Эта формула, как «бог из машины», является желанным разрешением всех трудностей исследования и одного из [illegible] достаточно для того, чтобы снять самую проблему.

В таком же духе применяется и закон перехода явления в свою противоположность. «Диалектика развития этих (т.-е. социально-организующих) свойств музыки,—говорится в § 42, — нередко **превращает социально-положительное их использование в отрицательное и наоборот**», являясь ярким примером перехода явления в свою противоположность. Достаточно упомянуть сатирическое пение религиозных гимнов феодальным крестьянством в эпоху, предшествовавшую реформации, или (обратный пример) проникновение упадочных эмоционально-символических комплексов звучания через советскую эстраду в среду революционного пролетариата СССР». «Смысловой комплекс» этой цитаты в достаточной мере туманен, однако если его расшифровать, то мы увидим, что **за ним кроется по существу блюмовская точка зрения о возможности «пересадки» музыкального произведения из одной классовой среды в другую.** «Невинное» комбинирование отвлеченных логических категорий прикрывает таким образом [illegible] для совершенно недопустимых формалистических положений.

В другом месте авторы тезисов скатываются к дикому биологизму, представляющему собой одну из главных форм буржуазной ревизии марксизма на настоящем этапе. Музыка определяется ими как «единство противоречий биологического и социального моментов» (§ 9). По знакомому уже нам методу слово «единство» заменяется выражением «единство противоречий», но это нисколько не спасает сущности формулировки.

Интересно определение самого метода научной работы, как его понимают авторы тезисов. Отказываясь от непосредственной проработки материала по первоисточникам, они считают «наиболее существенным моментом» своей работы «**определение степени важности, социальной значимости и классовой природы тех фактов, сведения о которых мы вынуждены черпать из работ буржуазной музыкальной историографии**». Таким образом конкретная исследовательская работа оставляется ими на долю буржуазных музыковедов, свою же задачу они сводят лишь к «обработке» и «обобщению» добытого последними материала. Это в корне противоречит всем установкам Ленина о научной работе, неоднократным указаниям Сталина и ЦК партии о необходимости практической разработки теоретиками-марксистами актуальных проблем, выдвигаемых нашей действительностью, глубокого и всестороннего овладения исследовательским материалом. **В основе такой постановки вопроса лежит совершенно извращенное представление о руководящем значении метода, отрыв его от конкретного содержания.** Не стоит останавливаться на многочисленных «философических» перлах т. Тобольцевича, вроде того, что **музыкальная пауза, рассматриваемая с точки зрения диалектических форм движения, представляет собой «инобытие»** (так прямо и сказано!) или совершенно идеалистическое определение музыкального образа как «**чувственно воспринимаемой стихии становления**» (§ 15) и т. д. Энгельс со свойственной ему резкостью выражения своих мыслей отзывался о подобном способе применения диалектики: «Ясно, однако, что при таком отрицании отрицания, которое состоит в детском занятии попеременно ставить а, а затем его вычеркивать, и попеременно утверждать о розе, что она есть роза и что она не есть роза, — что при таком занятии не выясняется ничего, кроме глупости того, кто предпринимает подобную скучную процедуру».

Работа т. Тобольцевича заслуживает внимания не только потому, что в ней получили яркое выражение тенденции меньшевиствующего идеализма, но и потому еще, что ее автор является одним из руководителей ГАИС. Естественно, что при таких установках ГАИС не сможет осуществить задачи руководства переосмыслением популярных музыкально-теоретических кадров, оказались пробежищем всевозможных оппортунистических и реакционно-буржуазных течений в музыкальной науке. Ленинский этап заставляет нас с особенной настойчивостью подчеркнуть необходимость насытить конкретным практически заостренным содержанием теоретические работы всех марксистов-музыковедов и повести решительную борьбу против всяких попыток выхолостить ведущее значение теории в социалистическом строительстве, направить ее в сторону оторванной от жизни пустой и бесплодной кабинетной схоластики.

Ю. КЕЛДЫШ

ГЕРОИ ПЯТИЛЕТКИ НА ЭКРАНЕ

ВЕЛИЧАЙШАЯ ТЕМА ВСЕ ЕЩЕ ЖДЕТ СВОИХ ХУДОЖНИКОВ

Исторические решения XVII партконференции ставят перед советской кинематографией совершенно исключительные задачи. Преодоление буржуазных и мелкобуржуазных предрассудков среди трудящихся, социалистическое перевоспитание многомиллионных масс Советского союза потребуют мобилизации сил всей системы народного просвещения и прежде всего кино, которое является не только самым массовым из искусств, но и самым универсальным и наиболее действенным орудием коммунистической агитации и пропаганды.

Задача социалистического перевоспитания трудящихся в первую очередь означает борьбу за новые социалистические формы труда, борьбу за соцсоревнование и ударничество, за нового человека. Вот почему показ героики будней соцстроительства, диалектический показ формирования психологии современного героя-ударника имеет огромное значение и представляет богатейший материал для художественной кинематографии.

Кадр из фильмы «Нет таких крепостей»

Работники кино вправе задать вопрос — а не является ли эта тема уже исчерпанной? За истекший период выпущены на экран десятки картин о соцстроительстве и ударниках, разве они не отвечают тем требованиям, которые пред'являются к ним решениями партконференции?

На эти вопросы постараемся дать ответ путем анализа соответствующей кинопродукции, выпущенной в 1931/32 году.

Что же представляет собой наш ударник на экране?

Под каким углом зрения изображают этого борца за социализм и пятилетку киносценаристы и режиссеры?

Прежде всего, бросается в глаза общая для всех фильм на указанную тему черта — **в них нет подлинной советской действительности во всем ее многообразии, со всеми ее опосредствованиями, нет живого классового человека, нет сколько-нибудь серьезной попытки диалектического раскрытия психологии героя-ударника.** Все рабочие чрезвычайно грубо и упрощенчески делятся на две резко различных категории: с одной стороны, сплошная безликая масса рабочих «вообще», с другой — такая же недифференцированная группа совершенных героев-ударников, которые с первого и до последнего кадра «энтузиаствуют», обливаются «фотогеническим» потом, кричат «ура» и «да здравствует». Это не люди, не живые активисты-рабочие, а ходячие лозунги, какие-то железные маски с нахмуренными бровями, «коммунистические иконы» в пролетарских штанах. Они не едят, не пьют, не спят, не любят, улыбаются только машинам, — словом, являются «пустиками», не занимаются и думают только о пятилетке.

Именно таких ударников мы видели в картинах 1930 г. — **«Железная бригада», «Симфония Донбасса», «Гегемон»; 1931 г. — «Герои Мархоты», «Капля нефти», «Шторм», «Дела доблести»** и даже текущего года — **«Нет таких крепостей», «Штурмовые ночи»** и т. п.

Вторая, не менее характерная особенность перечисленных и ряда других картин заключается в том, что ударники и их взаимоотношения с остальной массой рабочих показаны **с точки зрения мелкобуржуазного попутчика,** в основе которой лежит достаточно старая, навязшая философия народничества об исключительной роли личности в истории, «о толпе и героях»...

Ударники и массы противопоставлены друг другу: первые всегда возглавляют, нередко подменяя руководство партии, а вторые слепо следуют за ними. Больше того, ударники — это не просто трудовой авангард рабочего класса, а изумительные чудо-богатыри новой формации, сверхгерои и сверхчеловеки из Ницше. Во имя ударничества и социализма они каждую минуту готовы пожертвовать своей жизнью и кровью, готовы разбиться насмерть по первому требованию сценаристов и режиссеров, которые уничтожают их без малейшей необходимости, с единственной целью добиться «эмоционального воздействия» на зрителя. Поэтому авторы ставят своих героев или в невероятно тяжелые «адовы» условия производства (**«Симфония Донбасса», «Подземное солнце», «Капля нефти», «Лес»**), или бросают их на борьбу со стихиями на суше и на море (**«Железная бригада», «Шторм», «Герои Мархоты», «Гегемон», «Сильные ребята»** и др.). В обоих случаях получается грубейшее искажение советской действительности, подмена классовой борьбы и об'ективных действительных трудностей социалистического строительства надуманными производственными гиньолем и трудностями борьбы с различными случайными явлениями природы, с бурями и метелями. **Социальное и классовое заменяется биологическим.**

В качестве примера возьмем две-три наиболее характерных фильмы прошлого и текущего года. Прежде всего, несколько слов о звуковой фильме Союзкино — «Шторм» (режиссер **Левконг,** сценарист **Ядин**). С легкой руки режиссера Вернера, поставившего одну из первых фильм об ударничестве — «Железную бригаду», авторы «Шторма» берут за основу своей вещи шторм на море, являющийся у них главной и единственной трудностью социалистического строительства, которую обязаны преодолеть ударники-матросы. Ни мелкобуржуазные предрассудки и традиции, не обезличка и бесхозяйственность, не лодырничество и шкурничество, не классовый враг и его агентура, а случайное, экстраординарное явление — шторм.

Чтобы не быть голословными, напомним в двух словах фабулу этой фильмы. Около моря в горах разрабатываются цементные месторождения. В самый разгар борьбы за промфинплан внезапно обнаруживается полное отсутствие динамита, необходимого для разработок. Работы останавливаются. Промфинплан под угрозой. Но «в это время» советский пароход уже везет по морю драгоценный груз, преодолевая грозы и бури. В целях создания максимально-трагической «ситуации», авторы извещают зрителя, что ударники-матросы перегрузили корабль сверх нормы и тем поставили его на край гибели, разумеется, ради пятилетки и промфинплана. **Авторам и невдомек, что в данном случае ударники совершили не героический подвиг, а преступное головотяпство, достойное самого сурового осуждения.** Как полагается во всех американских авантюрных фильмах, по дороге разражается чудовищная буря, которая заливает пароход «гигантскими грозными волнами». Матросы-ударники дружно вступают с нею в бой. Однако, во-время вспомнив о необходимости «ликвидации кулачества как класса» даже на море, режиссер выпускает на сцену трусливого подкулачника. В самый драматический момент, когда пароход уже собирается тонуть, этот «классовый враг» резонно предлагает часть груза сбросить в море, чтобы спасти судно. Злосчастного парня немедленно зачисляют в разряд кулаков-шкурников, хотя это последнее обстоятельство остается никак не доказанным и зритель вынужден верить авторам на слово. Затем начинается поистине «героическая» драка ударников с кочегаром и его единомышленниками, разумеется, по пояс в бурлящей воде. Бой кончается в пользу матросов-ударников и... динамит спасен. Буря мгновенно затихает, море становится чистым, как зеркало, а в знак особого благоволения к соцстроительству на небе появляется «божья радуга» (так было в первом варианте!).

Трудно себе представить более наивную аллилуйщину и более отвратительную чисто механическую попытку влить в старую форму авантюрной драмы новое коммунистическое содержание!

Вслед за «Штормом» московская фабрика Союзкино награждает мир новой картиной — **«Герои Мархоты»** (режиссер **Б. Шелонцев**), которая решительно перекрывает все, что мы видели до сих пор об ударничестве. Так как сюжет этой вещи ярко вскрывает неверные творческие и политические установки авторов, мы считаем необходимым рассказать его читателям.

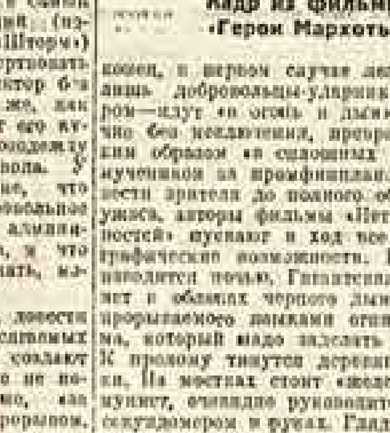
Действие картины развертывается на берегу моря на цементном заводе. Сначала оппортунистическое руководство доводит завод до прорыва, затем появляется новый директор и вместе с ударниками приступает к его ликвидации. Угробив мимоходом и без всякой необходимости одного ударника, вместо стихии производственных неполадок, авторы выпускают на сцену уже испытанный в ряде фильм шторм, который опять-таки поднимается в самый разгар борьбы с прорывом, превращаясь таким образом в «классового врага», подлежащего ликвидации. После речи директора, несмотря на явную опасность, ударники идут работать в самый разгар шторма, но один рабочий (подобно кочегару в фильме «Шторм») струсил, «стазавшись» «сверхурочно» ... во имя и т. д.». Директор бьет тревогу (так же, как и в фильме «Шторм») называет его кулаком, приказывает снять спецодежду и немедленно выгоняет с завода. У зрителя получается впечатление, что ударничество не есть добровольное движение масс, а результат административного нажима начальства, и что всякий, не желающий ударничать, может оказаться на улице.

Между тем, желая, очевидно, довести героизм ударников до недосягаемых высот, авторы наряду с бурей создают новое препятствие, никогда еще не показанное на экране. Внезапно, «за пять минут» до победы над прорывом, режиссер «портит» гигантскую цементную печь, работы сразу останавливаются, а промфинплан снова под ударом. Как быть?.. На арене появляется не то инженер, не то техник и предлагает рабочим отремонтировать печь, не теряя ни секунды и не дожидаясь ее остывания. Помешкав для приличия пару секунд на месте, ударники храбро лезут в огнедышащую пасть **с температурой в 115 градусов** (это выше кипения воды)! И вот, на глазах пораженного зрителя «святые мученики за идею» чистят раскаленную добела печь, задыхаясь от смертельной жары. Под их ногами моментально вспыхивает доска, на них загорается одежда, вот они уже пылают, как сказочный факел, но... продолжают упорно работать до тех пор, пока не падают в обморок. Тогда их вытаскивают на воздух, отливают водой, приводят в чувство. Зрители, конечно, облегченно вздыхают, полагая, что мучительная экзекуция и поджаривание живых людей во имя промфинплана кончилось. Однако режиссер не доволен «подвигом» и все начинает сначала: обгоревший, еле живой, ударник с трудом поднимается на ноги и, пошатываясь, как пьяный, снова лезет в чудовищное пекло ликвидировать прорыв... Само собою разумеется, что вопреки здравому смыслу герой остается жив и выходит из огня невредимым, «аки пророк Даниил».

Спрашивается, чья это философия? Не напоминает ли она древнее христианство с его жертвенностью во имя загробной жизни, с его «великомучениками» и «страстотерпицами», с его обреченностью и ложной героикой? Не ясно ли, что ударники, т.-е. весь трудовой авангард рабочего класса, обречены на гибель во имя грядущих поколений, что все наши разговоры об улучшении условий труда и быта — пустая болтовня и что только сверхгерои и «великомученики» способны стать настоящими ударниками, а прочей «толпе» до них никак не подняться? И, наконец, не доказывает ли эта фильма, так же, как «Шторм», что главными трудностями соцстроительства являются всевозможные стихии (шторм, огонь) и чисто физические препятствия?..

Просмотрев эту картину, мы решили, что она должна явиться последней из серии такого типа вещей и что перекрыть ее уже невозможно. И тем не менее, в начале последнего года пятилетки мы получаем от Украинфильма новую звуковую фильму точь в точь с такой же установкой, с такой же чуждой марксизму философией, но еще более «потрясающей», — фильму **«Нет таких крепостей»** (режиссер **Ф. Лопатинский**).

Мы не станем рассказывать фабулу этой фильмы, так как по существу она мало чем отличается от «Героев Мархоты». Если в одной фильме вручную ремонтируется цементная печь с температурой в 115 градусов, то в другой речь идет уже о доменной печи, раскаленной до... **тысячи пятисот градусов.** Если один режиссер поджаривает своих героев на протяжении только одной части, то второй терзает нервы зрителя две части без передышки. И, наконец, в первом случае лезут в печь лишь добровольцы-ударники, во втором — идут «в огонь и дым» все рабочие без исключения, превращаясь таким образом «в сплошных героев» и мучеников за промфинплан. Желая довести зрителя до полного обалдения от ужаса, авторы фильмы «Нет таких крепостей» пускают в ход все кинематографические возможности. Работа производится ночью. Гигантская домна тонет в облаках черного дыма, зарева прорывающегося наружу огня из пролома, который надо заделать кирпичами. К пролому тянутся деревянные мостки. На мостках стоит «железный» коммунист, очевидно руководитель работ с секундомером в руках. Глаза на секундомер, он сурово командует: «дава-ай, дава-ай!»... и молча, один за другим, непрерывно поливаемые холодной водой из насосов, идут с кирпичами в руках рабочие, исчезая в красном клокочущем огнем пекле. Неумолимый крик «дава-ай!» и резкий ответ «есть!» повторяются в картине 40 раз, бросая к пролому все новых и новых рабочих. Зрителю кажется, что все они гибнут в огне, так как до самого конца не видно, что там делается. Затем раздается острый крик. Тревога. К страшному пролому бросается еще несколько человек и медленно, торжественно выносят на высоко поднятых руках черное безжизненное висящее тело... А затем опять-таки вопреки здравому смыслу и уже показанному кадру, чей-то голос извещает, что все кончилось благополучно и обгоревший жив.



Кадр из фильмы «Герои Мархоты»

Вероятно, в заключение окончательно добить зрителя и отучить от ударничества, авторы этой фильмы параллельно с адской работой в городе, разворачивают целую идиллию в деревне. У домны тяжкий каторжный труд, жертвы, существование впроголодь, а в сельской коммуне все довольны и сыты, выходят на работу до восходу, с прохладцей: сначала идут утята и гусята, затем сотни больших кур и гусей, потом «свиньи», коровы и, наконец, уже коммунары.

Надо ли раз'яснять, что такого рода «параллельный монтаж» работает против нас?

Надо ли доказывать, что подобный показ «героики будней соцстроительства» не мобилизует массы на соцстроительство и ударничество, а скорее демобилизует их?

На третьем году пятилетки соцсоревнование стало, как известно, массовым движением, в котором уже участвуют свыше пяти миллионов рабочих. Соцсоревнование и ударничество превращается на деле в основной «метод строительства социализма». И противоречия установкам и живым фактам мелкобуржуазные попутчики, не понимая существа движения, доказывают при помощи ряда фильм совершенно обратное: ударники — это не просто передовики-рабочие, — они сверхгерои, они «святые великомученики», обреченные устилать своей кровью и телами путь к социализму, и подняться до них «серой толпе», т.-е. обыкновенным трудящимся, невозможно. Таким образом выходит, что ударничество не есть дело миллионов, а лишь дело одиночек, которые парят где-то в заоблачных высотах, подобно небесному Брахме, нисходя на грешную землю только ради «жертв во имя» неведомых целей. **Какая-то дикая мешанина христианской идеологии с народничеством, ничего общего не имеющая с марксизмом-ленинизмом!**

Так дефекты мировоззрения и неумение критически преодолеть буржуазное наследство, зачастую, помимо воли самих авторов, переводят их на **классово чуждые позиции.** Эти авторы не поняли и не почувствовали подлинной героики будней соцстроительства, которая заключается не в исключительных подвигах героев-одиночек, а в упорном повседневном преодолении многочисленных трудностей и мелкособственнической психологии отсталых слоев рабочих, в виде лодырничества и шкурничества, мелкого и крупного вредительства, неумения правильно организовать дела и руководить ими, в виде обезлички, бюрократизма, комчванства, бесхозяйственности, в виде тончайшей работы классового врага и его агентов и др. Борьба партийного руководства, ударников и передовиков-рабочих со всеми этими трудностями и язвами, борьба за новые социалистические формы труда и быта, борьба за проведение в жизнь шести условий т. Сталина и составляет в конечном итоге подлинную героику соцстроительства, и именно здесь должны искать художники элементы большой социальной драмы, большого искусства большевизма.

Величайшая тема нашего времени — героика будней соцстроительства, проблема показа нового человека — борца за социализм — все еще ждет своих творцов и художников. Героический завершительный год пятилетки с новой силой выдвигает эту тему перед художественной кинематографией на первый план. Тема должна быть поднята и показана вновь **в свете марксистско-ленинского мировоззрения.**

В чем причина перечисленных выше отрицательных явлений в кинопродукции?

Ответ весь в был уже дан выше: **чрезвычайно низкий политический уровень творческих кадров** (на 90 проц. попутнических), **значительное влияние буржуазной идеологии и слабость художественно-идеологического руководства на кинопроизводстве.**

Отсюда вывод: борьба за повышение идейно-политического уровня кинопродукции, за партийность является в конечном итоге борьбой за переделку мировоззрения кадров, борьбой за овладение марксистско-ленинской теорией, за подготовку и вовлечение в кинематографию молодых пролетарских сил, пролетарских писателей, комсомола, партийцев. Именно в этом смысле **основным лозунгом на 1932 год должен быть лозунг — борьба за качество!**

П. БЛЯХИН

ДЕСЯТЬ ЛЕТ ЛЕНТЮЗА

ТЕАТР КОММУНИСТИЧЕСКОЙ СМЕНЫ

История организации Ленинградского ТЮЗ неразрывно связана с детским домом. Детский дом был колыбелью профессионального педагогического театра. Исходной точкой в выработке творческого метода была самодеятельная детская игра.

В 1919—20 гг. сеть детских домов Ленинграда была много шире, чем в настоящее время. Прежде чем попасть в один из этих детских домов, каждый ребенок должен был пройти месячный санитарный карантин в особом центральном карантинно-распределительном детском пункте. Понятно, что в условиях кратковременного пребывания той или иной группы в пункте, группы, к тому же составленной из очень разношерстной детворы как в возрастном отношении, так и в отношении учебной и воспитательной подготовки, вести обычные школьные занятия не было никакой возможности. Педагогическому персоналу пункта надлежало выработать свой педагогический метод в плане исключительно клубной, внешкольной работы. Здесь руководители центрального пункта призвали к себе на помощь самодеятельное искусство. Был приглашен ряд специалистов-внешкольников для организации самодеятельной художественной работы с детьми.

А. А. Брянцев

Каждая группа в продолжение месячного пребывания своего обрабатывала, вернее «проигрывала», какую-либо определенную комплексную тему. Стимулом для работы являлся отчетный праздник, которым заканчивалось пребывание данной группы в карантинном пункте. Праздник этот отнюдь не должен был носить характера показательного спектакля или чего-то в этом роде. Просто, ребята различных групп, одновременно заканчивавших свое пребывание в пункте, обменивались результатом своей работы, своими достижениями, воплощенными в выставке их работ и драматизированной на данную тему коллективной игре.

Опыт распределительного пункта в значительной мере помог будущим организаторам ТЮЗ, заставив их крепко задуматься о необходимости создания особого специального театра для детей, театра, который мог бы включиться в общую систему советской педагогики.

Но мало было признать необходимость создания такого театра. Надо было определить хотя бы первые шаги этого будущего театрального организма. Что мог взять будущий театр для детей от театра для взрослых? К тому же от театра, который мы видели в 1920—21 гг. Что тогда шло на наших сценах: «Тот, кто получает пощечины», «В царстве скуки», «Профессор Сторицын», «Холопы», в лучшем случае классическая пьеса в дореволюционной трактовке. Таким образом, кроме профессионального актерского навыка и режиссерского профессионального же умения ставить «вообще», ничего другого взрослый театр дать своему молодому товарищу не мог. Нам казалось, что, строя театр для детей и учитывая, что единство театра и зрителя — основное условие творческой правды каждого театра, мы должны были прежде всего опереться на самодеятельную детскую игру и именно из нее вынести основные предпосылки к созданию нашего спектакля для детей.

Режиссерской экспозиции первой тюзовской постановки классической сказки «Конек-Горбунок» предшествовала игровая проработка текста классической сказки Пушкина о «Рыбаке и рыбке». Основной особенностью работы над текстом сказки было то, что повествовательная форма сказки не была нарушена, и вместе с тем в детской подаче текст перестал звучать эпически, будучи драматизирован самим процессом игры. Если вначале повествовательные места сказки, произносимые ребятами, звучали как ремарка, как руководство к дальнейшим поступкам, то в процессе повторного проигрывания, когда поступки были ребятам уже известны и обыгрывались ими без ожидания «подсказа», тот же текст, несколько опаздывающий, звучал как отношение к конкретно-существующему игровому факту. Если вначале фраза «воротился к своей старухе» звучала безотносительно к тому, как возвращался старик, то та же фраза, воспринятая под впечатлением характера возвращения старика, ожидающего неизменных неприятностей, звучала оправданно, квалифицируя конкретное возвращение именно данного старика, именно в данных условиях. Вот этот опыт с драматизацией повествовательного текста помог тюзовской режиссуре поставить сказку «Конек-Горбунок» без переделки ее в драму, но выявив ее драматичность.

Второй момент. Проигрывая сказку о «Рыбаке и рыбке», детский коллектив, стремившийся быть на сто процентов вовлеченным в игру (пассивных зрителей не было), принимал на себя не только образы основных действующих лиц — старика, старухи, рыбки, — но и всего игрового окружения (живого), как-то: синее море, невод, землянка, избушка, терем, дворец, старое и новое корыто, тина, морская трава и т. д. Это исключило из сказки всю мистическую фантастику. Когда мы применили детский опыт в профессиональном театре, мы постарались обратить в большие об'емные игрушки, в конкретный, игровой инвентарь всю сказочную мистику. Кони-самоцветы, жар-птица, месяц-месяцович, чудо-юдо-рыба-кит — все это потеряло свою фантастичность и зажило реальной игровой жизнью на площадке ТЮЗ.

Кстати, несколько слов о самой площадке. Уводя ребенка из чуждого ему старого дореволюционного театра, театра, отвечающего формуле «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», мы решили сразу же покончить с основным орудием этого обмана — сценой-коробкой. Площадка ТЮЗ — открытая орхестра, окруженная амфитеатром.

Но самым трудным, самым ответственным участком нашей работы был репертуар. Его не было, его надо было создавать. Начав в 1922 г. с классической сказки, которая в условиях борьбы с «Княжной Джавахой» и «Лесной царевной» была шагом революционным, ТЮЗ через старую детскую бытовую повесть (Том Сойер) и героическую легенду («Похититель огня» — **Гориной**) подошел к пьесам революционно-героическим («Гаврош» — **Бруштейн** и «Гражданин Дарней» — **Макарьева**).

В 1926 г. ТЮЗ ставит свою первую советскую пьесу — «Тимошкин рудник» Макарьева. На этом ТЮЗ опередил своего зрителя. Свидетельством тому служит медленное продвижение этого спектакля в широкие школьные массы. В те годы еще сильна была так называемая «золотая библиотека». ТЮЗ пришлось дать ряд плановых бесплатных спектаклей для пионерорганизаций, чтобы с их помощью бороться за дальнейшую советизацию своего репертуара.

Последующий период (до 1929 г.) надо охарактеризовать как культурнический, еще не вполне свободный к тому же от вышеупомянутой «золотой библиотеки» («Принц и нищий»), но уже включивший также тематически нужные спектакли, как «Перевальная тропа» и «Так было».

Крутой поворот в тематике тюзовского репертуара определяется пьесами: «Дружными ходом» — Макарьева и Оресовского, «Винтовка № 492116» — Крона, «4.000.000 авторов» — Бруштейн и Зона, «Против масс» — Даля, «Соль-фын» — Ландис, «Мастгум» — Задыхина, «Мы» — Вочина. Конечно, и здесь не все может быть зачтено в актив Ленинградского ТЮЗ. Ведь мало одной тематики, важна и ее трактовка.

Нам кажется, что та непосредственная близость к детскому коллективу, которая в первые дни работы ТЮЗ предопределила некую стихийную правду этих дней, сейчас, через десять лет, в значительной мере утеряна, и этому способствовал наш отход от органической увязки с самодеятельным творчеством, вызванный ростом театра.

Десятая годовщина застает ТЮЗ в горячей внутренней дискуссии. Мы надеемся, что победит основная линия советского педагогического театра. Молодежный театр может и должен жить с определенной четкой целевой установкой — быть одним из звеньев общей советской педагогической системы, воспитывающей новые кадры строителей социализма, быть орудием коммунистического воспитания.

А. БРЯНЦЕВ

Ваш юбилей — знаменательная дата

Десятилетний юбилей старейшего из детских театров является знаменательной датой не только для вас, работников Ленинградского ТЮЗ, прошедших трудный и радостный путь строительства театра.

Для всех, работающих в области детского театра, для всех, кому дороги интересы воспитания крепкой бодрой коммунистической смены, день вашего юбилея является важным этапом.

Мы, работники Московского театра юного зрителя, театра молодого, идущего во многом иными путями, чем вы, горячо приветствуем вас. Ваша высокая требовательность к себе, ваша величайшая добросовестность, дух театральной культуры, — все это, даже при расхождении, заставляло нас всегда с глубочайшим уважением следить за вашей работой.

Не простым праздником должен быть день юбилея, а смотром всего пройденного, дающего новые силы к новым работам по созданию подлинного пролетарского театра, на который возложена почетная и ответственная задача воспитания коммунистической молодежи.

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

Перед ЛТЮЗ — гигантские задачи

Московский театр для детей горячо приветствует Ленинградский ТЮЗ в день его 10-летия.

Театр для детей большое, трудное и новое дело. Особенно много трудностей приходилось преодолевать пионерам этого начинания. На опыте своей одиннадцатилетней работы Московский театр для детей хорошо знает эти трудности и потому особенно крепко жмет руку своему брату-пионеру, Ленинградскому ТЮЗ.

Ленинградский ТЮЗ сумел спаять художественно полноценный, верящий в свое дело коллектив. Вторая пятилетка выдвигает перед театрами гигантские задачи.

Московский театр для детей уверен, что, критически проанализировав пройденный путь, ЛТЮЗ найдет и новым победам на фронте искусства в системе детского коммунистического воспитания.

Привет руководителям, артистам, педагогам, рабочим и всем строителям ЛТЮЗ!

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ

Выше знамя пролетарского театра

Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР им. Бубнова, Государственный центральный театр юного зрителя и Гос. центр. театр кукол юного зрителя, дирекция, местком, партколлектив и все работники приветствуют Ленинградский государственный театр юных зрителей, одного из своих старейших собратьев на фронте пролетарского театра для детей, с 10-летним юбилеем его существования.

В момент широкого развертывания социалистического строительства страны перед нами, работниками на фронте культурной революции, стоит почетная и ответственная задача подготовки всесторонне развитых строителей коммунистического общества. Все растущее и укрепляющееся по Союзу детское театральное движение, одним из родоначальников которого десять лет назад был Ленинградский государственный театр юных зрителей, дает нам уверенность в том, что общими усилиями, помогая друг другу в росте и накопляя опыт, мы добьемся новых блестящих побед. Желаем Ленинградскому театру юных зрителей еще выше поднять знамя пролетарского театра для детей. Нам нужно искусство, в котором наша героическая эпоха нашла бы свое достойное выражение.

К борьбе за Магнитострой в искусстве для детей, будь готов!

ЦДХВД ИМ. БУБНОВА

За большое искусство большевизма

Коллектив работников Театра рабочих ребят шлет пламенный привет Ленинградскому театру юного зрителя в дни его десятилетнего юбилея.

За десять лет Ленинградский ТЮЗ показал высококачественные образцы работы на фронте педагогического театра. Пусть это послужит залогом успешной перестройки Ленинградского ТЮЗ в борьбе за пролетарский театр для детей. Вперед! На борьбу за овладение методом диалектического материализма, за спектакль, достойный эпохи; за большое искусство большевизма!

ТЕАТР РАБОЧИХ РЕБЯТ

О ПРОЛЕТАРСКОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ И ТЕКСТИЛЬНОМ РИСУНКЕ

Небольшая, но насыщенная материалом выставка по оформлению ткани, открытая в театре им. Ленина при Трехгорной мануфактуре, снова выдвигает на широкое обсуждение проблему текстильного рисунка.

Сдвиг, происшедший в этой области в течение последних лет, бесспорен. Преодолевая большие трудности (из них не последняя — консерватизм художественного руководства в текстильной промышленности, упорное пристрастие хозяйственников к старым, «апробированным традицией» образцам), новая тематика все настойчивее и настойчивее проникает в текстильный рисунок. Выставка свидетельствует об этом с большой выразительностью.

Тем большее значение приобретает сейчас проблема творческого метода в оформлении текстиля. Попытка отмахнуться от этой проблемы ссылкой на то, что текстиль-де не нуждается в «своем методе», что он лишь следует по путям, прокладываемым другими отраслями изоискусства, означала бы безоговорочный отказ от серьезной постановки вопроса, а своим следствием имела бы чисто механистический, сугубо формальный подход к тем сложным художественным требованиям, какие пред'являются к искусству текстиля. Такого рода попытки сказываются в некоторых образцах текстильного рисунка, механически переносящих на ткань методологию плаката и особенно — книжной иллюстрации.

На выставке есть несколько образцов такого иллюстративного текстильного рисунка, причем предназначен он не только для тканей мебельного типа, но и для одежды. При этом художника мало заботит судьба его рисунка в быту: будет ли этот рисунок, изображающий подчас целую сцену, фигурировать на одежде и на какой именно, как будет он восприниматься, пройдя раскрой и пошивку, насколько полноценно будет доходить его содержание до потребителя, — все это как будто не касается художника. Это — **линия наименьшего сопротивления в художественной работе над текстилем.** Она выражается, в частности, в стремлении наделить текстильный рисунок «развернутым сюжетом», т.-е. подойти к рисунку на ткани так, как художник должен подходить к плакату, картине, иллюстрации. Стремление это исходит из хороших предпосылок: художник хочет дать на ткани рисунок, насыщенный содержанием, передающий большую идею. Но вместо того чтобы реализовать это намерение средствами, соответствующими особенностям оформления одежной ткани, берется готовый метод (подчас даже готовый прототип) из других отраслей изоискусства, на одежную ткань механически переносится... книжная иллюстрация.

Порочность этой «методологии», наделяющей ткань иллюстрациями на разные темы, трактованные подчас реалистически, подчас чрезвычайно условно — вплоть до растворения темы в отдельных пятнах и линиях (сравн. рис. «Демонстрация» ф-ки «Пятрость», «Выстрел» ф-ки им. Алексеева и др.), — обнаруживается весьма отчетливо. Мы сталкиваемся здесь со своеобразной тенденцией к сужению творческого диапазона, творческих средств и возможностей изоискусства. Если в живописи, в плакате борьба за идейное искусство предполагает борьбу за развернуто сюжетное построение произведения, — то механическое перенесение этого принципа на ткань (предназначенную для носки), означает лишь то, что художник берет под сомнение возможность выразить определенные идеи, определенную идеологию иными средствами: **берется под сомнение возможность создания пролетарского декоративного искусства, возможность образного творчества средствами этого искусства.** О корнях этой тенденции — ниже.

Надо сказать, что развернуто сюжетные изображения на одежной ткани занимают на выставке довольно скромное место. Значительно обширнее круг рисунков, представляющих собой разработку различнейших эмблематических мотивов. Трактор с пятиконечной звездой, колеса трактора, комбайны и жатки фигурируют здесь в качестве эмблем реконструкции сельского хозяйства; под'емные краны, контуры домен, трансмиссии, шестерни служат эмблемами индустриализации; электрификация представлена также серией эмблем: электролампочка, мачта, даже... фарфоровый изолятор. Далее, мы имеем ряд различнейших эмблем на мопровские темы (красный платок, просунутый через решетку), пионерские (труба, барабан), красноармейские и др. Есть и более сложные эмблемы: «догнать и перегнать» — два несущихся локомотива, «пятилетка в 4 года» — цифра 5 из шестерни и три флага и т. д.

Практика художников-текстильщиков, усиленно культивирующих этот эмблематический рисунок в течение ряда последних лет, вызывает однако серьезные возражения. Конечно, рисунок этого типа, позволяющий в очень сжатой, сгущенной форме затронуть большие идеи, занимает очень значительное место в оформлении текстиля. Революция создала свою обширную эмблематику, играющую большую роль на массовых праздниках, в жизни молодежи и пионеров, в Красной армии, в интернациональном пролетарском движении и т. д. — и художники-текстильщики имеют возможность разрабатывать и применять своими специфическими средствами этот тип массового образа-лозунга. Но нам уже приходилось в свое время подчеркивать, что эмблематический рисунок может легко вырождаться (и в целом ряде попавшихся образцов вырождается) в пустую, ничего не говорящую схему, в формальную отписку от темы, в условный и никак «не читаемый» намек, лишенный художественного содержания. В самом деле, почему изоляторы для электропроводов или те же колеса от трактора художник выбирает для текстильного рисунка? Если они призваны здесь служить эмблемой индустриализации, то такого рода эмблема крайне примитивно сделана и говорит очень мало о своей теме. Если же эти изоляторы, колеса (и еще трансмиссии, паровозы, краны и т. п.) фигурируют на ткани «сами по себе», не в качестве эмблем, то в этом случае мы имеем лишь проявление хорошо знакомой нам фетишизации машины, чему не чужды многие художники — текстильщики и нетекстильщики.

Перед искусством текстиля во всей глубине стоит проблема тематического рисунка, **но решаемого не в плане «иллюстрирования» одежды теми или иными сценами хотя бы на очень актуальные темы, — а в плане декоративного искусства, перерабатывающего эти темы в своих специфических формах.** Думается, нет нужды доказывать то вздорное положение, что декоративное искусство (в том числе и искусство ткани), как и всякое искусство, представляет собой идеологию, выраженную в образах. **Пренебрежение декоративным искусством, пренебрежение к орнаменту,** чисто формалистический подход к нему, отрицание его образной природы, **отрицание возможности наполнить декоративное искусство новым идейным содержанием** — корнями своими уходит в лефовскую концепцию «отмирания искусства». Леф устами и перьями Б. И. Арватова и др. «доказывал», что станковое искусство есть продукт буржуазной культуры и пролетариату не нужно. Лефовщиной же другого конца является аналогичная «операция» по отношению к искусству декоративному, по отношению к орнаменту. Пора понять, что пролетарское искусство вовсе не нуждается в каких-либо операциях, суживающих его материал и его творческие возможности, обедняющих многообразие средств и орудий, которыми оно может располагать; **пора понять, что не изгонять декоративное искусство, не «ликвидировать» орнамент нужно в таких отраслях, как текстиль, — а создавать новое содержание этого орнамента, — создавать новый орнамент, критически используя при этом лучшие образцы старого текстиля.**

Предельная лаконичность образа, умение выбрать в данной теме наиболее яркие черты, поддающиеся декоративно-образному оформлению, умение сосредоточить в этом образе большую тему, не растворяя ее в абстрактной схеме, внимательный учет «многократности» текстильного рисунка (т.-е. одновременного восприятия множества повторяющихся на ткани одинаковых композиционных единиц), учет свойств самой ткани и особенностей ее полиграфирования — обо всем этом не должен забывать художник-текстильщик, работая над новым рисунком для одежной ткани.

Все то богатство идей, все то богатство новых образов, которые каждый день приносит наша эпоха, не должно пройти мимо текстильного орнамента. Работая над новым орнаментом, наши художники не должны забывать о единстве художественно-идеологического оформления одежного рисунка и утилитарно-бытового назначения ткани, — должны помнить, что они **оформляют не какой-то отвлеченный «текстиль в куске», а в конечном счете одежду,** одежду, предназначенную для того, чтобы ее носили. Проблема массовой одежды есть в такой же мере проблема художников-текстильщиков, в какой и швейников. Отрывать здесь оформление ткани от оформления одежды нельзя.

Из образцов текстильного рисунка. Пример примитивной «отписки» на новую тему (красная авиация)

Напротив того, надо добиваться совместной работы художников-текстильщиков и швейников. Надо добиваться того, чтобы следующая выставка по художественному оформлению ткани показала не фабричные «образчики» и куски текстиля, а готовые предметы одежды, сделанные из этого текстиля. Тогда многие моменты, представляющие камень преткновения для художника, работающего над новой тематикой, над новой методологией текстильного рисунка, приобретут большую ясность и наглядность, перестанут служить помехой в творческих исканиях.

Д. АРКИН

Новые постановки

РАДОСТЬ БОРЬБЫ

„УЛИЦА РАДОСТИ" В ТЕАТРЕ РЕВОЛЮЦИИ

В начале спектакля название «Джой-Стрит» кажется злой насмешкой над мрачным ущельем закопченных доходных домов. «Улица радости», но из чего может разгореться бодрое, веселое чувство в атмосфере нищеты, безработицы, мелкого хищничества?

Мелко-буржуазный пессимизм, прорывающийся в отдельных персонажах, грозил пресечь основную линию растущей и крепнущей радости борьбы за ясно осознанные классовые цели, отдаленную перспективу социалистического общества. В пьесе стянуты в единый фокус разнородные и борющиеся между собой тенденции, и художественная задача состояла в том, чтобы достаточно глубоко мотивировать победу тенденции коммунистической, преодоление отсталости и колебаний.

Можно было пойти путем глубокой ломки мировоззрения. На больших исторических проблемах может быть раскрыта вся ограниченность мелкобуржуазных иллюзий, еще пронизывающих рабочий класс, вся непригодность мелкобуржуазных воззрений для решения настойчиво выдвигаемых классовыми антагонизмами вопросов. **Н. А. Зархи** не принял этого маршрута. «Улица радости» берет маленьких людей, взволнованных грошовыми интересами, людей, эмпирически ощупывающих действительность, и опускает на их головы молот неопровержимых фактов. Судьба Рубинчика, размышляющего о всемирном гробе, оказывается связанной с Советским союзом; маленький Луиджи, вступающий в

Рис. А. Костомолоцкого

Штраух — Рубинчик

поединок со своей хозяйкой-хищницей, оказывается раздробленным полицейскими дубинками капиталистического государства; Долли, мечтающая о тихой семейной жизни с любимым мужем, вынуждена отбросить свои мечты, потому что [illegible] покупается предательством.

Правилен или неправилен путь Н. А. Зархи?

Он приходит на позиции, с которых [illegible] становится критика мелкобуржуазной практики, пессимизма и суеверия, ненависти к политике и мелкого политиканства в угоду буржуазным [illegible], до обобщенных состояний идейные высоты, с которых могут быть разгромлены основы мелкобуржуазного мировоззрения.

Ной Рубинчик несет на себе многолетний груз тяжелого труда, [illegible] со стороны хозяев. Еврейские погромы заставили его бежать из царской России. Он единица в капиталистической иерархии. Магнаты биржи и индустрии находятся на вершине—рабочие бессильны покинуть низшие ступени. Рубинчик—лейборист, но в нем немало политической активности.

Что заставляет сознание Рубинчика? Его увольняют с фабрики, и Хилтон, карьерист из фашиствующихся лейбористов, может только помахать [illegible] этой досадной истории. В Рубинчике начинают шевелиться сомнения; какой-то червь подтачивает его привычное [illegible] с действительностью. Крах наступает окончательно тогда, когда Рубинчик получает письмо от сына, уехавшего в СССР. Сын Рубинчика, Давид, в СССР стал директором фабрики и зовет отца на работу. «Нужны квалифицированные мастера,—ничего, что ты стар—здесь так ответ на общий вопрос о выходе из нищеты, из ожидания гроба. На Рубинчика [illegible], наполняет радостью, [illegible] другое. Его сын стал директором! Вот почему Рубинчик является [illegible] в тех, кто пойдет на СССР войной, вот почему он гибнет под [illegible] полицейских [illegible] на губах!

В пределах образа Рубинчика подобная мотивировка проникнута глубокой правдивостью, и замечательная игра Штрауха обязательна тем, что он ни на одну минуту не пытается лишить переживаний Рубинчика их интимности, не отрывает его политического пробуждения от неполноты личным счастьем. Но в личном счастье Рубинчика [illegible] в судьбе огромных [illegible], для которых в условиях СССР радикально изменилась их общественная функция, которые на [illegible] во все [illegible] старого [illegible] дома.

На исходных Рубинчика остается в пределах мелкобуржуазных чувств и [illegible]. Рубинчик не возвышает [illegible] своей мелкобуржуазной ограниченностью, но жить по-прежнему становится невозможно.

Анархист Слависта стремится в Гоувера, которого он считает воплощением [illegible] своего [illegible]. Слависта, выброшенный фашистами из Италии, [illegible] заниматься политикой. Его партия не [illegible]. Утром Слависта [illegible] фашистских [illegible], дым он во-

сит на продажу. Слависта становится штрейкбрехером, отказываясь найти другую работу. Крах Слависты, которому неведом [illegible], коммунист Стеб, кричит о фальши, слышащейся в его пении Интернационала, крах анархистских идей автор пытается раскрыть, как и в случае с Рубинчиком, на пересечении личных интересов. В результате, мы видим личное бессилие Слависты, но анархизм, в конечном счете выступающий союзником буржуазии, остается идейно неразоблаченным.

В пьесе проходит Долли, работница, влюбленная в Хилтона, но логикой событий толкаемая к разрыву с ним, как с носителем классово-чуждых идей. Каким источником питается психологический конфликт в образе Долли, мы уже упоминали: чувство и долг. В лейбористе Джексоне классовые корни предельно обнажены сильнее, но зато он почти не включен в действие, риторичен, оторван от всей органической ткани пьесы.

Путь, которым пошел Н. А. Зархи, не мог привести его к углубленному раскрытию фигур коммунистов. Норрис—проповедник, Стеб—весельчак, [illegible], насыщенный бодростью и уверенностью в свои силы, должен несколько дополнить образ Норриса, но в результате обе фигуры получились односторонними, лишенными того единения рационального и эмоционального начала, какое дает убедительность образа.

Сниженным оказался и образ Хилтона. В нем много от Ромео, и самые фашистские взгляды выглядят чересчур очищенными [illegible]. В Хилтоне—опасность лейбористских влияний на рабочий класс — не предстает во всей силе. Ловкость, изворотливость, умение нажать на педали цеховых отсталых настроений, опыт политических маклеров не воплощен в Хилтоне.

Наконец последняя ослабленная линия пьесы: лагерь эксплоататоров. Отвратительная хамоватая маска Кесси Гоувер, [illegible] в своей праздности, как рабовладелица. Облит [illegible] презрения ее плотоядный муженек. Мэксон, паук, подстерегающий несчастья своих жильцов, чтобы овладеть их имуществом, грусой. Мечтания Холла о богатстве, которое он думает приобрести с помощью всех заповедей «Делового евангелия», и полицейского Пабоссы о посте на Оксфорд-Стрит, четко очерчивают круг жалких интересов этого лагеря.

Но где подлинные властелины, где те, кто стоит наверху? Борьба со швейной компанией разыгрывается за кулисами. На сцене дано только ее отражение в личных катастрофах и бедствиях. «Джой-Стрит» становится островом горя и нищеты, а матерые хищники [illegible] для глаза. Так метод Н. А. Зархи приводит его к самому краю, на волосок от клейкого провала. Но провала не происходит потому, что пьеса раскрывает масштабность событий в сопоставлении частного и общего, штрихуя с этого фланга мелкобуржуазные лейбористские иллюзии. Рубинчик видит решенной свою личную судьбу, судьбу любимого сына, но решение дано через всемирно-историческое явление: СССР. Долли порывает с Хилтоном, движимая чувством долга, [illegible] эмоционально окрашен [illegible] ареста Норриса и торжеством Хилтона, как выразителя антикоммунистических [illegible] устремлений.

В этом зритель уходит со спектакля, ощущая радость, осознавая, что сквозь напластования безысходности, горя, покорности пробиваются вешние ручьи радостной борьбы, что подмывает волна революционного движения самый фундамент капиталистического общества.

Театр Революции явился бесспорно соучастником художественной удачи пьесы. Но и театру необходимо предъявить ряд упреков.

Н. А. Зархи дал пьесе большой эмоциональный заряд, большой динамичности и красочности. Если некоторые персонажи пьесы несколько [illegible] (Стеб, Джексон), то все же драматургический материал дает единство художественного приема. Мы сталкиваемся с интересным опытом социальной мелодрамы, [illegible] условно. Сумел ли театр соблюсти такое художественное единство в сценическом воплощении пьесы?

И. Шлепянов [illegible] злоупотребил конструктивной предметностью. Трущобы Лондона могут быть отвергнуты с точки зрения документальной: [illegible] иные архитектурные и живописные детали содержит в себе подлинный Лондон. Но заброшенность, придавленность, теснота той жизни, какая протекает на Джой-Стрит, отражена в оформлении Шлепянова с большой силой. Двор — мрачное дно колодца. Клочок земли под призрачный сад отвоевали себе Гоуверы. Загородка—символ собственнических инстинктов.

Музыкальная расцветка спектакля тоже лишена [illegible]. Образ Стеба в известной мере [illegible] на сцену полной бравурной музыки. Хорошо обдуманы мизансцены, дающие возможность каждому актеру, не отрываясь от общего стержня спектакля, раскрыть свою роль во всей полноте движения. Тут надо упомянуть выигрышную именно вследствие удачной мизансценировки роль Фанни, с большой четкостью проведенную **Тер-Осипян**.

Недостатки спектакля лежат главным образом в плоскости развития буржуазных персонажей. Постановщик пошел по пути гротескной передачи этих образов. Но такое намерение привело к разрыву в самом спектакле. Спектакль расслоился на две части, внутренне не взаимодействующие. Отдельных же исполнителей гротеск толкнул на клейкое выхолащивание образа.

Нельзя удовлетвориться, несмотря на внешнюю остроту рисунка, трактовкой роли Кесси артисткой **Глизер**. Кесси—хамка, сластолюбивая эксплоататорша, в своем властолюбии содержащая в [illegible], показана Глизер в плане откровенной клоунады. Кесси не нужно разоблачать, не надо тратить усилий на вскрытие внутренней сути [illegible] облика лицемерия—Глизер [illegible] ее распахнутой настежь. Но мало того: Кесси раздроблена на ряд антре. Вместо тонкой поступи социально-вызывающего образа стяжательницы и хищницы на сцене комические [illegible] старухи из какой-то кунсткамеры.

Та же участь постигает и образ Гоувера в трактовке **Миллера**. Мышиный жеребчик, жалкий [illegible] своей жены, а что дальше?

Но отдельные неудачи искупаются обилием замечательных актерских достижений.

В первую очередь надо отметить **Штрауха**. Артист сумел создать цельный образ, благодаря чему перелом в Рубинчике обосновал наглядностью интонации и жеста, создающими необходимую эмоциональную убедительность. Штраух идет в своей роли от социальных корней Рубинчика. Оттого личная радость Рубинчика воспринимается, как канун духовного раскрепощения от частных предрассудков целой общественной прослойки.

Превосходен **Астангов** в роли Слависты.

Человек—раздавленный капитализмом. Анархизм — безудержное отрицание, как оборотная сторона, примирения с безвыходностью, примирения с системой. Астангов вложил в образ Слависты много горечи, [illegible] безработицы, [illegible] для [illegible] действий Слависты.

Один из лучших образов спектакля—мальчик Луиджи, в исполнении артистки **Ивановой**. Имеется нечто от Диккенса во всей ситуации Кесси—Луиджи. Можно было впасть в сентиментальность, сострадательное [illegible] беднягами-мальчика. Иванова нашла в роли другое звучание. Луиджи унижается перед Кесси, чтобы не лишиться работы, но в нем живет неугасимая ненависть к эксплоататорскому классу. Он восхищен Стебом. [illegible] растущего бойца.

Долли сделана **Страховой** по выкройке английских романов для [illegible] чтения. Наивная и веселая девушка. Образ, не создающий необходимых предпосылок для перехода Долли в лагерь коммунистов, но в своем плане сделанный без напряжения.

Норрис у **Лукьянова** не стал преодолением схематизма, заложенного в тексте.

Ничуть не обогатил и роль Хилтона **Латышевский**.

С чрезмерной размашистостью, напором, но мажорно, бодро проводит роль Стеба **Музалевский**. Он — весельчак, боксер, наделен всеми качествами рубахи-парня, боевого докера, не знающего сомнений. Кое-кто склонен возмутиться такой обрисовкой коммуниста, но тут возмущение питается мелкобуржуазным риторизмом, отрицающим право на эмоциональность, право на жизненную красочность у положительных персонажей.

Интересная роль папа Прежинского. Это эксцентрада, [illegible] не связанная ни с общим замыслом пьесы, ни со всей тональностью спектакля. **Костомолоцкому** нельзя отказать в талантливости, но неужели вся роль создана только для показа своеобразного дарования артиста?

Спектакль— бесспорное достижение для театра Революции, свидетельствующее о возрастающем мастерстве и идейной целеустремленности всего коллектива.

«Улица радости» является «гвоздем» в активе текущего театрального сезона, как спектакль большой социальной остроты и [illegible], как яркое проявление творческого роста нашей драматургии и сценических сил.

Н. ЕЛЕЦКИЙ

ПОЧТИ ХРОНОЛОГИЯ

О ПЬЕСЕ „ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И АЛЕКСАНДР II"

«Действительная жизнь бывает отменно драматична для драмы».

Чернышевский.

Драматург **Н. Лернер** тщательно работал над источниками. От справок в энциклопедии Брокгауза до статей Л. Каменева, переписка, дневники, протоколы, допросы. Чернышевский—революционер, писатель, муж, ссыльный.

Н. Лернер отлично запомнил все даты, имена и названия. У Чернышевского в годы «Современника» бывал дома студент-грузин Николадзе. В пьесе Лернера студент военно-медицинской академии Андроникадзе посещает квартиру Чернышевских.

В Вилюйский острог приезжал жандармский полковник Купенков. Он вошел в комнату Чернышевского, произвел в ней обыск и взял рукописи. Жандармский офицер, по пьесе Мартынов, приезжает в Вилюйск и добросовестно воспроизводит повадки бравого полковника.

Пьеса документально воспроизводит биографию «великого узника». Трудолюбивая реставрация подлинника, неизменная преданность историческому факту, почти хронология. Драматург достигает портретного сходства. Но каковы итоги этого натуралистического подхода?

В первом акте — черная борода. В четвертом—поседевшие волосы. 21 год крепости, каторги и тюрьмы изменяют только цвет волос. Образ Чернышевского, которого Энгельс в известной статье о народниках-утопистах (1894 год) называл «великим мыслителем», образ первого русского политика, стремившегося отобрать политическую власть у дворянства, образ идеолога «мужицкого демократизма» автор пытается создать методом биографического документализма.

Бесплодная попытка! Не по пути голого исторического воспроизводства дат и событий должен идти драматург в историко-революционной пьесе.

Зрителю рассказывают, что жену Чернышевского звали Ольгой Сократовной, что у автора «Антропологического принципа в философии» на квартире жила гувернантка Верочка. Да, так это и было. Но становится ли от этого отчетливее образ писателя-борца? Конечно, нет.

Настойчивая, семейно-интимная линия, проходящая через всю пьесу, снижает ее историчность, переводит ее в бытовой план. Социальная среда трактуется как семейное окружение.

Майские пожары 1862 года в Петербурге, польское восстание, студенческие волнения. Правительство считает Чернышевского главным вдохновителем революционного движения. Жандармы видят в Чернышевском подстрекателя, заговорщика, бунтаря.

У Лернера в это время Чернышевский пьет чай, нервно ходит по комнате и говорит незначащие фразы.

Мы не против чая. Чернышевский, как известно, [illegible] любил пить чай. Драматург вправе усадить своего героя за обеденный стол. Но воспроизводить Чернышевского в «туфлях и в халате», вводить в семейно-бытовую трактовку этого «светоча и [illegible]», идти по пути, который избрал драматург Лернер,—неверно, ошибочно.

«Причем же «туфли и халат»?» — может возразить автор. [illegible] Александра. [illegible] портрет?». Но и в своих сценах драматург не постигает сущности Чернышевского. Он копирует действительную жизнь. Но она оказывается слишком драматичной для его драмы.

В своих высказываниях об эстетике Чернышевский очень часто повторял, что его интересуют характеры, мысли, поступки героев. Он требовал активного отношения автора к образу. Известно, что Чернышевский очень не любил Тургенева. Это были представители двух враждующих классов, двух враждебных мировоззрений. С особенной [illegible] Чернышевский пишет о тургеневской живописности, о тщательном выписывании «деталей и побрякушек». О романе «Что делать» Чернышевский говорил, что он важен для него, как более действенная форма идейной пропаганды. Он не любил тургеневской портретности, метод биографичности был принципиально чужд писателю.

Совсем недавно один из исследователей обратил внимание на то, что в наиболее популярном романе Чернышевского «Что делать» наиболее популярный герой Рахметов не имеет имени.

Напрягите память и вы вспомните, как фамилия Акакия Акакиевича, [illegible] пушкинского «станционного смотрителя». А вот у Чернышевского так и неизвестно, как звали Рахметова. Что это—писательская небрежность или особенность жанра? Небрежность или авторский прием?

«Читайте повести из народного быта гг. Григоровича и Тургенева со всеми их подражателями—все это насквозь пропитано запахом «Шинели» Акакия Акакиевича»,—писал Чернышевский.—«Прекрасно, благородно, особенно благородно до чрезвычайности. Только, какая же польза из этого народу?..»

В пьесе Н. Лернера — запах «Шинели», натурализм портретной историографии.

Систему взглядов Чернышевского, непримиримого неистового разоблачителя идеологии господствующих классов, черты подлинной революционности и беспощадного отрицания драматург пытается дать в репликах, беседах с Некрасовым и Антоновичем, в декларациях перед следственной комиссией. Но политические декларации—наиболее уязвимое место у автора. Идеология живет порознь, по соседству с бытовой коллизией. Монологи Чернышевского надерганы, цитатны и неубедительны. Тенденция автора ощущается как движение вовне. Она неорганична, не слита со всем произведением. И потому в пьесе ощущается холодок скуки. Опытный драматург не мог не почувствовать этого холодка и, чтобы компенсировать идейную беспомощность пьесы, ввел галерею именитых персонажей в сенаторских мундирах и в царских фраках.

Типичный прием буржуазной драматургии.

У Лернера в первом акте Добролюбов, Некрасов, Антонович, Александр II и сонм титулованных министров.

Зачем появляется Добролюбов? Кому понадобился Некрасов? Они приходят в

Рис. Б. Владимирского

Лазарев — Чернышевский

пьесу вне сюжетной закономерности. Они только—историческая бутафория, жертвы метода документальной реставрации.

Ставка на портретное сходство опять бита. Тощий, чахоточный студент, загримированный под Добролюбова, это еще не Добролюбов. Борода Некрасова—это еще не Некрасов.

Уже в предыдущих пьесах Н. Лернер испытывал склонность к коронованным героям. Пушкин и Николай I, Чернышевский и Александр II. Если такое противопоставление в принципе вполне уместно, то в данной пьесе оно выпрямляется как мелодраматический эффект, как историческая экзотика. Сцены во дворце и на квартире Чернышевского не связаны в единый сюжетный узел, не об'единены общим ходом драматургического действия.

Правда, на этот раз Лернер находит выразительные средства. «Царь-освободитель», сперва поданный в несколько мягких, гуманистических тонах, впоследствии достойно разоблачается автором. Зритель видит полного сомнений и колебаний «безвольного деспота», кровавого усмирителя крестьянских восстаний. К сожалению, Нелидов, играющий Александра, не понял своей роли. Он старательно разглаживал усы и гордо выпячивал молодецкую грудь. Карикатурность, гротескность коронованного себялюбца Нелидов не почувствовал.

Актер **Лазарев**, играющий Чернышевского, много работал над ролью. Он играет мягко, без нажима. Никакой надрывной, визгливой интеллигентской рефлексии. В сцене допроса актер дает волевое напряжение и подлинную мужественность революционера. Возражения вызывает элегическая приглушенность сцен в остроге. В местах Лазарева сквозит обреченность, отчаяние каторжника. Это исторически неверно.

Интересна фигура жандармского офицера, сопровождающего Чернышевского на всем его пути. Сперва ротмистр, он к концу пьесы пробирается по иерархической лестнице в жандармские генералы.

Актер **Свобода** играет жандарма с большой выразительностью. Это подлинное лицо чиновника 3-го отделения, [illegible] опричника русского самодержавия. О других актерах говорить трудно. Никто из них не создал запоминающихся образов, не показал настоящего мастерства.

Марксистская наука учит нас, что всякое историческое произведение должно об'яснить **существующее сегодня**. Изучение прошлого должно показывать наше место в современном общественном процессе. Такие драматургические произведения нужны театру. Пьесу Лернера трудно отнести к их числу.

АЛ. МАЦКИН

ДЕСЯТИЛЕТИЕ ЗАКАВКАЗСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

12 марта исполнилось десятилетие создания Закавказской социалистической федеративной советской республики, торжественно отпразднованное интернациональным союзом трудящихся масс Азербайджана, Армении и Грузии, нашей партией и всем СССР.

В день своего исторического праздника рабочие и трудящееся крестьянство Закавказской федерации были горячо приветствованы ЦК ВКП(б), а также президиумом ЦИК СССР, Совнаркомом СССР, Наркомвоенмором т. Ворошиловым, Советом национальностей ЦИК СССР, ЦИК и Совнаркомом УССР и всеми братскими республиками и областями нашего Союза.

В ближайшем номере нашей газеты редакция даст развернутые статьи и обзоры о путях развития и достижениях национального пролетарского искусства в братских республиках ЗСФСР.

ПО СТОПАМ ДЖОНА РИДА

ВЫСТАВКА В ГОСМУЗЕЕ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

Основанный радикальными кругами художественной интеллигенции в 1929 году клуб Джона Рида в настоящее время становится руководящей пролетарской культурной организацией САСШ. Об этом с достаточной четкостью свидетельствует та программа, которая была принята на конференции культурных организаций, созванной клубом Джона Рида летом 1931 г.

Программа выдвигает следующие положения: защита Советского союза — отечества рабочих и крестьян всего мира против буржуазных контрреволюционных замыслов; борьба с опасностью империалистической войны; борьба против шовинизма в Америке, в частности, борьба против преследований и линчевания рабочих-негров и рабочих национальных меньшинств; борьба против фашизма и социал-фашизма.

Осуществлению всех этих задач и посвящается выставка художников, об'единенных клубом Джона Рида. Произведения многих художников, представленных на выставке, разоблачают подготовку к войне, мобилизуют на борьбу с социал-фашизмом. Следует также подчеркнуть, что часть рисунков впервые была воспроизведена в коммунистических газетах и журналах («Нью Массес», «Дейли Уоркер», «Янг Пионир», «Нью Пионир» и др.). Таким образом художники Джон Рид клуба участвуют непосредственно в классовой борьбе американского пролетариата. Однако некоторых участников выставки все же приходится расценивать только как мелкобуржуазных художников. К представителям мелкобуржуазной радикальной художественной интеллигенции следует прежде всего отнести таких художников, как **Германо, Зуни Мод, Цинковский, Золотарев и др.**

Действительно, Германо, с характерной для него деформацией реального образа («Война — детище капитализма») стоит еще всецело на почве мелкобуржуазного экспрессионизма. Нервные, размашистые мазки, неуравновешенная композиция служат для выявления интимных переживаний художника.

Зуни Мод в своей критике капитализма не идет дальше мелкобуржуазной трактовки страданий и нищеты пролетариата, а Цинковский, если и выводит в своих рисунках пролетариат как активно действующую силу (например, в рисунке «Американский пролетариат на пути Октябрьской революции»), то и здесь не умеет показать ни пафоса единения рабочих, ни пафоса демонстрации. Такие художники, как **Золотарев и Бурлюк**, оценивают действительность лишь со своей суб'ективной точки зрения (или не вскрывают противоречий капиталистического общества, пример, работающих батраков и тут же надсмотрщика, стоящего заложив руки в карманы. Однако это только тематическое противопоставление. Для него характерно пространство, взятое сверху, орнаментально-декоративная трактовка образов. Под крылами его золотых солнц уютных ферм нельзя предположить классовой борьбы, отчаяния закрепощенного фермерства.

Таким образом, все эти художники еще стоят на позициях мелкобуржуазного гуманизма или неопределенной еще буржуазной фетишизации техники.

Некоторых других художников мы можем уже рассматривать как пролетарских художников **(Гроппер, Берк, Берд)**. В первую очередь должен быть отмечен **Вильям Гроппер**, который не только разоблачает в своих работах капиталистическое общество, но и показывает революционный выход из противоречий капитализма.

Рисунки Гроппера динамичны, выразительны, эмоционально насыщены, в каждом штрихе ощущается классовая ненависть, революционное разоблачение капитализма.

Гроппер добивается выразительности необычайно лаконичными приемами. Примером может служить рисунок Гроппера «Капиталисты, призывая к войне, порабощают рабочий класс», на котором изображена только одна фигура, но дана так, что вскрывается вся политика капиталистов и социал-фашистов.

Резкую критику капиталистического общества дает и **Берк**. Он высмеивает буржуазную благотворительность («Помогите бедным безработным»), разоблачает социал-фашистов («Участь безработных», «Крокодиловы слезы», «Грин и Уол» и мн. др.), дает правильную оценку конференции по разоружению («Танец смерти»), и, наконец, показывает революционный под'ем пролетариата («Голодный поход»). В своих приемах Берк несомненно стоит близко к **Домье**. Свои пластически выразительные фигуры Берк передает в монументально обобщенных формах, избегая детализации и только изредка подчеркивая и акцентируя какую-либо **деталь** (напр., капли вина на подбородке сытого буржуя в рисунке «Кто сказал, что мы умираем с голоду?»). Тем самым он достигает наиболее острой характеристики, в которой наиболее ясно выражается направленность его творчества.

Приходится сожалеть, что на выставке не показаны произведения крупнейшего пролетарского художника **Роберта Майнора**, а **Эллис** представлен малохарактерными, незначительными работами, по которым трудно дать правильную оценку творчеству Эллиса — художника, неутомимо разоблачающего

БЕРК ЯКОБ — Репродукция Д. Козлова

Империалисты «просвещают» студентов, подготовляя к войне

не показывают активной силы пролетариата, не показывают пролетариат в его классовой борьбе. Для них Америка — это ремесленный труд, небольшие фермы, рыбацкие селения.

В противоположность Золотареву и Бурлюку **Лозовик** пытается выразить индустриальные ритмы крупно-капиталистического города. В его рисунках несомненно сказывается фетишизация техники, он не показывает неразрывно связанного с капиталистическим производством процесса порабощения человека машиной. Следует однако указать, что Лозовик за последнее время стремится творчески перестроиться. Если вспомнить развитие Лозовика, то становится ясным, что от чисто индустриальных абстрактных орнаментов Лозовику надо было пройти громадный путь, чтобы дать хотя бы такие работы, как «Рождение небоскреба» или его «Безработный» (на выставке не представленный).

Значительно решительней, чем Лозовик, идеологию крупной индустриальной буржуазии преодолевает **Пасс**. Пасс находит выразительные образы для об'личения эксплоатации пролетариата («Портной»). В его картине «Швея» показано, как механический труд в капиталистических странах превращает человека в придаток машины, наконец в его картине «Губернское [illegible]» он противопоставляет два класса, он подчеркивает пропасть, которая разделяет эксплоататоров и эксплоатируемых. Наконец его «Углекоп» — это демонстрация силы пролетариата — призыв к борьбе.

Однако Пасс все эти многообразные темы берет не в конкретной обстановке — абстрактно, схематично. Чисто формалистические задачи берутся у него к [illegible] его произведения.

Когда смотришь на его «Углекопа», то кажется, что это активная фигура, призывающая углекопов к стачке, однако одновременно она может восприниматься и как отвлеченное конструктивное сочетание повторяющихся ритмичных линий и контрастов белого и черного.

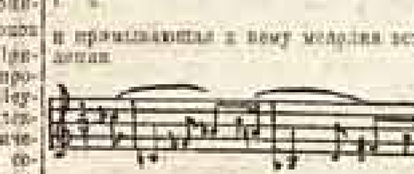
Формализмом проникнуто и творчество художника Рыбака. Рыбак пытается вскрыть противоречия капиталистического общества, поскольку он дает, на- империалистическую политику САСШ. Однако, несмотря на то, что выставка является далеко неполной и не отражает во всем об'еме той напряженной борьбы, которую ведет Джон Рид клуб против капитализма, тем не менее она является чрезвычайно показательной. Уже по этой выставке можно судить о под'еме пролетарского искусства в империалистических странах, она демонстрирует пути творческой перестройки мелкобуржуазных художников, все более решительно переходящих в процессе классовой борьбы на позиции пролетариата.

Н. ЯВОРСКАЯ

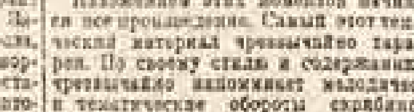
НЕПРЕОДОЛЕННЫЙ СКРЯБИН

В последнем концерте творческого смотра в Большом театре была исполнена симфоническая поэма Вл. Крюкова «1920 год». Темой поэмы является показ героической борьбы Красной армии, ее побед над белыми и интервентами. Очень важно, что советская тематика все больше привлекает наших композиторов. В частности, оборонная тематика еще почти совсем не нашла своего отражения в крупных симфонических произведениях. Однако Крюков не справился с выполнением темой. Причем в данном случае мы имеем не просто случайный срыв композитора. Неудача Крюкова связана со всем комплексом вопросов перестройки, идеологического и творческого перевооружения советских композиторов. Обращение композиторов к современным темам— факт большого положительного значения. Высокие тематики — первая фаза, верное свидетельство о начавшейся творческой перестройке. Однако здесь встает серьезная опасность для композитора — опасность чисто внешнего приспособления злободневных названий к старому содержанию, «перемены вывески» без внутренней органической переплавки, ломки самого содержания творчества. Этой опасности не избежал Вл. Крюков. Обратимся к его музыке.

В поэме дано одно основное тематическое зерно — ведущий музыкальный образ



и примыкающая к нему мелодия вступления



Изложением этих моментов начинается все произведение. Самый этот тематический материал чрезвычайно характерен. По своему стилю и содержанию он чрезвычайно напоминает мелодические и тематические обороты скрябинских симфоний. В нем есть внешний пафос, под'емность, патетика. Но все это отмечено типично интеллигентскими, хорошо известными нам хотя бы по музыке того же Скрябина чертами. Музыкальная тема в «1920 году» — внутренне совершенно неподвижна. В ней нет никаких потенциальных возможностей для развития, для развертывания подлинного активного движения. В этом отношении характерны и болезненная изломанность второй мелодии, чисто механическая повторность одной и той же фразы в основной теме. Этот характер основной темы в значительной мере предопределил стиль и характер всего произведения. После медленного, претендующего на многозначительность и глубину вступления, мы приходим к быстрому движению, где основная тема проходит ряд этапов, переносится в разные инструменты, в разные планы звучания. Но именно **переносится**, а не органически развивается. По сюжету, которому следует в своей поэме Крюков, музыка рисует различные моменты из жизни Красной армии: здесь и от'езд отряда на войну, и эпизод, характеризующий настроение провожающих, бой и т. д. Но все эти моменты, все эти эпизоды в музыке сочетаются, сплетаются чисто механически. Никакого музыкального драматизма, музыкальной борьбы, развития нет. Музыка, сообразно сюжету, приобретает то маршеобразно бодрый тон, то лирически окрашивается, то устремляется в быстром темпе вперед, но при всем том она остается внутренне безвольной, пассивно-статичной. Основная тема, подвергаясь чисто внешним (инструментовка, темп) изменениям, по сути своей остается неизменной, звучит так же, как и в начале, повторяясь множество раз, она в конце поэмы звучит не столько убеждающе, сколько назойливо. Чрезвычайно характерно и исключительное гармоническое однообразие, однотонность гармонического плана всего произведения. Только в последнем аккорде поэмы композитор прорывается из этого тупика, но это не спасает положения так же, как и те чисто изобразительные моменты (ход поезда), революционные слова, к которым прибегает композитор, но которые совершенно выпадают из плана всего произведения.

Взяв тему и сюжет о 1920 годе, Крюков не смог преодолеть их, не смог отрешиться от старых творческих приемов, вкусов, своих художественных симпатий и привязанностей. Поэма Крюкова чрезвычайно близка его же бальмонтовской «Незнакомке», старому произведению Крюкова, когда он еще находился в полном плену скрябинских традиций, скрябинского увлечения. Но языком музыки 1914—15 гг. нельзя говорить о героике 1920 года. Все это свидетельствует о том, что творческая перестройка Крюкова только намечается. Крюкову нужно проделать еще серьезную внутреннюю революцию для себя, и только тогда он сможет по-настоящему воплотить нашу тематику, дать подлинно революционную музыку. Поэму «1920 год» трудно связать с образом нашей Красной армии, ждущей еще своего художественного полноценного воплощения в музыкальном творчестве.

М. ГРИНБЕРГ

„ГАМЛЕТ" В ТЕАТРЕ им. ВАХТАНГОВА

Репетиции «Гамлета» в театре им. Вахтангова перенесены на сцену. Первые два акта почти закончены и 11 марта демонстрировались и обсуждались на заседании художсовета театра.

Роли распределены следующим образом: Гамлет — **Горюнов**, Клавдий—**Симонов**, Полоний — **Щукин**, Лаэрт — **Шихматов**, Горацио — **Козловский**, Фортинбрас — **Кель**, Йорик — **Лобашков**, Розенкранц — **Рапопорт**, могильщики — **Глазунов и Басов**, Гильденстерн — **Миронов**, актеры — **Яковский, Журавлев и Тутышкин**, Марцелл — **Хмара**, Бернардо — **Державин**, Франциско — **Смирнов**, королева — **Орочко** и Офелия — **Вагрина**.

Постановщик и художник **Н. Акимов**, режиссеры: **Б. Захава** (ответственный режиссер), **П. Антокольский, А. Рапопорт, Р. Симонов, Б. Щукин.**

Музыка **Д. Шостаковича.**

На фронте художественной самодеятельности

СЕЗОН — КРУГЛЫЙ ГОД

Индустриальные гиганты не знают строительных сезонов. Их сооружение требует непрерывного, независимого от времени года, героического труда рабочих. Жизнь производственных участков и строительных поселков протекает бесперебойно круглый год. Трудовые процессы чередуются с отдыхом и с длительными нормами как в июле, так и в декабре.

А между тем художественное обслуживание их страдает, как и еще нет, сезонными чертами. Сезон открывается в августе: театры, бригады, ансамбли, концертанты снимают в Кузбасс, на Днепрострой и Бобрики. С наступлением первых заморозков пыл угасает, «гастроли» покидают рабочих хозяев.

Нужно ли доказывать вредность и крайнюю вредность такой «установки»? Указания партии о необходимости усиления культобслуживания новостроек выполняются медленно. Как общее правило, масштабы, темп и уровень художественной работы гораздо ниже их производственных заданий. Это всюду, на всех новостройках. Разница лишь в том, что одни из руководителей оправдываются ссылкой на отсутствие денег, другие выдвигают теорию очередности — раньше, мол, строительство, а потом вопросы культурной революции, третьи эту мысль выражают более четко. Секретарь партколлектива Гутовского участка на строительстве железной дороги Новосибирск—Ленинск т. Глазачев местному кружку ответил коротко: «Поменьше занимайтесь культурой». Конечно, Глазачевых — единицы, но они представляют яркую иллюстрацию того, до каких пределов доходит недооценка художественной работы.

Магнитогорский культсектор не знает, сколько художественных ячеек на территории строительства, в постройкоме Автостроя нет работника, ответственного за художественную работу. На новостройках нет контроля за репертуаром, нет кадров руководов, а кое-где вообще отсутствуют самодеятельные кружки.

Это на строительстве гигантов. На менее крупных стройках положение сейчас еще хуже. Инструкторы из центра туда не посылаются, бригады и театры там не гастролируют. Установить, что происходит на этих новостройках, затруднительно, так как вообще учет поставлен безобразно плохо. Вот, например, известно ли кому из «ведающих» учреждений о том, что в Соликамске — центре строительства калийных рудников — не ведется вовсе никакой художественной работы? Никаких самодеятельных кружков там и в помине нет. Только недавно додумались до организации синеблузной группы (!?), так что десять тысяч рабочих и значительное население нет уж два слишком года довольствуется только демонстрируемым кино. Среди молодежи много желающих работать в кружках, имеются средства, но ничего не предпринимается, потому что нет работника, который взял бы на себя организацию инициативы.

Развертывание художественной работы на основе единого культплана почти не ведется. Одной из особенностей работы художественных коллективов является ее случайность: под'ем сменяется затишьем, иногда полным замиранием деятельности кружков и агитпробригад.

Активизация коллективов в большинстве случаев происходит в результате большой «кампанейской» инструкторской работы центральных бригад, трамов, инструкторов. Эти «наезды», кампании, не имеющие системы, ни плана, к сожалению не всегда обнаруживают достаточную подготовленность и осведомленность приезжающих на стройки работников. Но даже при этих недостатках обслуживания крупные строительства все же оказываются в лучшем положении: живая связь с центром стимулирует работу, тогда как целый ряд средних строек лишены живого руководства, инструктивной помощи, пребывая в полном забвении.

Беспечность местных руководящих организаций характеризуется не только приведенными примерами, но и тем, что осуществленную усилиями трамов, бригад и инструкторов работу художественных ячеек местное руководство не может закрепить. После от'езда инструкторов эта работа постепенно хиреет, и вскоре от достигнутых успехов не остается и следа. Так, в результате поездки инструкторов ЦДИСК, трамов, ГНПТ и бригад на СТЗ, Автострой и Челябстрой были созданы все предпосылки для организации опорных пунктов на этих стройках. Фактически же их нет до сих пор. Этой участи не избег и Магнитострой.

В конце января ЦДИСК направил в Магнитогорск национальную инструкторскую бригаду, которой поручалось организовать филиал по национальной художественной работе. Но бригаде пришлось начать прежде всего с организации самого опорного пункта, того самого пункта, в создании которого в августе прошлого года принимала участие бригада Комакадемии и инструкторы ЦДИСК. Этот пункт, как оказалось лишь теперь, существовал только на бумаге. Никаких иных следов его существования бригада не обнаружила. На слете агитпробригадников, трамовцев и кружковцев (лиц участников строительства), созванном сейчас же по приезде дисковской бригады, выяснилась и общая картина состояния массовой художественной работы. Агитпробригады и кружки работают самотеком, никакого руководства. Лишь по линии трама дело обстоит благополучно, потому что трам находится в ведении городского комсомола.

На состоявшейся вскоре после слета общегородской конференции, кроме представителей парт- и профорганизаций, присутствовало 600 кружковцев. Конференция вынесла решение о немедленной организации опорного пункта.

На-днях пункт организован, помещение отведено, средства отпущены, один штатный работник приступил к работе. Наркомпрос, ВЦСПС, ЦК союза, ЦС трама должны помочь созданному опорному пункту. Пора, наконец, создать необходимые условия для развертывания его работы, как базы художественной самодеятельности! Армия художественного актива достаточно велика и, несмотря на то, что она не имела до сих пор необходимой поддержки, росла и развивалась «самостоятельно», за ней числится не одно достижение. Опыт лучших художественных ячеек поэтому должен быть передан другим, менее мощным.

До сих пор учтено (да и эти данные не полны) 72 художественных кружка, из которых только 3 изо и 8 музо, остальные — зрелищные. На строительстве работает трам, имеются трамядра. Растет агитпробригадное движение: зарегистрировано 13 русских агитпробригад и 6 бригад других национальностей. Бригадой ЦДИСК организованы недавно еще две агитпробригады из иностранных рабочих — немецкая и американская. Художественная самодеятельность неудержимо растет: еще осенью на территории строительства работало около 40 кружков, за полгода число кружков увеличилось вдвое.

Отряд в 1.300 кружковцев и бригадников необходимо политически и художественно вооружить так, чтобы его участие в борьбе за промфинплан, за новые формы труда, за овладение техникой, улучшение быта было эффективным и давало зарядку строителям.

В данное время на магнитогорском гиганте работает 145 тысяч рабочих (при общем населении в 210 тысяч человек). Широким потоком вливаются новые массы из деревни. Ударная самодеятельного искусства прежде всего должны помочь перевоспитанию этих новичков в сознательных строителей, поднять их до уровня тех, для которых труд стал «делом чести, делом славы, делом доблести и геройства».

36 национальностей входят в национальную группу, насчитывающую 14 тысяч рабочих, из которых 5 тысяч составляют татары. Работа среди этих групп требует особого внимания, особого напряжения.

До сих пор совершенно не было организовано художественного обслуживания среди большой группы иностранных рабочих. Создание двух бригад вопроса не разрешает.

ГорОНО открывает краткосрочные курсы руководов, кроме того ВЦСПС посылает 22 руководителя.

Борьба с халтурой художественной работы должна вестись на местах строительства решительной и конкретной.

Помощь со стороны центральных организаций и советской общественности должна оказываться не «налетами» и рейдами время от времени, а постоянной живой и действенной связью.

А. ГЕДДА

ПЕРЕХОДЯЩЕЕ ЗНАМЯ

Рис. Гр. РОЗЕ

Быв. СЕЗОННИК АКТЕРУ: Получайте-с по заслугам — наш брат уже давно круглый год работает!..

ВЫЗОВ ЛУГАНЦЕВ

Прочитав заметку «Для марша и для песни», помещенную в газете «Советское искусство» № 8, мы, кружковцы духового оркестра Луганского завода № 60, выражаем свое возмущение. Нам казалось, что каждый духовой кружок нашей социалистической столицы должен находиться на значительно более высоком политическом и художественном уровне. Мы ушли гораздо дальше, чем кружки, отмеченные в заметке.

В 1931 г. на Луганской музыкальной олимпиаде мы взяли первое место. Мы ведем у себя в кружках борьбу за качество репертуара, укрепление трудовой дисциплины. Мы под руководством Ассоциации пролетарских музыкантов Украины продвигаем пролетарскую песню в рабочие массы; проводим идейно-воспитательную работу. Мы обязались немедленно пересмотреть весь репертуар, изъять вредные музыкальные произведения и взамен их выучить не менее 15 пролетарских песен.

Вызываем на соревнование духовой кружок Харьковского клуба «Рабочий», мы считаем, что задача музыкальных духовых кружков, перестраивая свою работу, мобилизовать рабочих на завершение пятилетки.

БЮРО КРУЖКА АПМУ ПРИ ЛУГАНСКОМ ЗАВОДЕ № 60.

ИМЕНИ IX С'ЕЗДА ПРОФСОЮЗОВ

Заключенный между строителями Москвы, Ленинграда и Харькова социалистический договор о лучшей подготовке к IX всесоюзному с'езду профсоюзов является документом, за реализацию которого борются московские художественные коллективы союза промжилстроительства. Бригады дали ряд конкретных обязательств: агитбригада клуба им. Ворошилова обязалась инсценировать [illegible] в бараках, организовать один семинар, вовлечь в члены союза 100 чел., провести в бараках культурно-бытовой минимум. Агитбригада Мособлстроя обязалась организовать две хозрасчетных бригады к IX с'езду, провести подписку на заем среди вновь прибывающих рабочих. Такие же обязательства даны и рядом других агитбригад.

Одновременно идет усиленная подготовка к общемосковскому смотру, который охватит около 60 художественных коллективов.

Агитбригады союза промжилстроительства средствами искусства борются за выполнение и перевыполнение стройфинпланов своих построек, за лучшую подготовку к IX с'езду.

А. ШАФЕРОВ

ОПЫТ СТАНЦИИ ЛЮБЛИНО

Поворот художественной самодеятельности московского ж.-д. узла «лицом к транспорту», осуществляется очень медленно. До сих пор, например, агитпробригады мирно сосуществуют с аполитичными кружками. Тем большее значение должно иметь создание опытного пункта на ст. Люблино и тем интереснее его первая работа.

Взяв получив от ЦК железнодорожников разрешение на организацию опытно-показательного пункта культмассовой работы, художественные ячейки люблинского клуба им. III Интернационала приступили к своей первой работе — рейду по проверке выполнения приказа т. Андреева. В условиях недоверия, в обстановке обособленности и при полном равнодушии местных профорганизаций прошла работа коллектива, который новый хозяйственный год встретил сплошным «прорывом». К концу рейда вместо 96 человек, ранее работавших в кружках клуба, было уже 320 человек.

Самый мощный зрелищный коллектив выделил три отраслевые агитпробригады (сл. тяги, движения и пути) и кроме того шефскую. Они собрали, обработали и оформили богатый местный материал. За время рейда обслужили бараки, столовую, отдельные участки производства, красные уголки. То же проделали хор и оркестранты. Хор разбился на три отдельные бригады. Духовой оркестр так же как и струнный, выделил по три бригады. Кроме того, были организованы бригады гармонистов. Изо и фотобригады оформили 9 окон сатиры, нарисовали отдельные производственные моменты для многотиражки, приготовили для светофотосерии для журнала, выпустили диапозитивы и т. д. Сидели вплотную целые недели и субботники.

Ударным лейтмотивом художественной агитпропколлектива проступила в проведении второго этапа перестройки. Развертывается культпоход, который проводится под знаком мобилизации внимания к перевыборам месткомов и ко II железнодорожному конкурсу «[illegible] бригад». Культпоход решено [illegible]. В деревне — общественно-политическое воспитание масс агитпропколлектива, [illegible] — борьба за выполнение плана, вовлечение в художественную работу новых рабочих и в четвертом — превращение каждого члена агитпропколлектива в подлинного культармейца и организатора художественной работы на транспорте.

Фактический рейд проведен только силами художественного коллектива (111 ударников), остальные секторы клуба не участвовали в проведении этого мероприятия. Театрализованный доклад просмотрели лишь партпрофорганизации службы тяги. Таким игнорированием руководства художественной самодеятельности и об'ясняется то, что в театрализованном докладе не занимают серьезного места темы о движении грузов, тогда как внимание должно было быть обращено на вопрос о простое вагонов.

А. Г.

БРИГАДЫ МОУТ — НА ПОСЕВНОЙ ФРОНТ

На-днях начался просмотр спектаклей бригад Московского областного управления театрами (МОУТ), которые выезжают для художественного обслуживания весенней посевной кампании в районы Московской области.

В репертуаре бригад: «Ярошевы» — **Розенбаум-Арского**, «С поличным» — **Тюрина**, «Весенний буксир» — **Ильинского**.

ЭПИЛОГ „АВТОМОБИЛЯ“

Несколько месяцев назад по настоянию ряда общественных и государственных организаций в Москве был организован театр технической пропаганды под руководством режиссера-изобретателя **Н. Рижского**. Проработав 4 месяца, театр приготовил спектакль «Автомобиль», который был показан представителям государственных профсоюзных организаций и прессе.

«Советское искусство» после просмотра писало, что метод показа на театре технологических процессов, предложенный Рижским, является неприемлемым.

Художественный руководитель театра Рижский оказался крайне слабым режиссером, постановщиком и организатором. Стремление заниматься бороться с неправильными установками Рижского привело к обострению взаимоотношений и к созданию крайне нездоровой обстановки в театре.

После этого УМЗП, в ведении которого находился театр технической пропаганды, решило его ликвидировать.

На-днях вопрос о театре и о Рижском разбирался на президиуме Мособлрабиса. Рижский отказался защищать свой метод, обвиняя во всем коллектив, который, якобы, мешал ему работать и развалил дело. Выступавшие в прениях актеры театра говорили, что изобретатель Рижский мало знаком со сценой и режиссером его назвать нельзя.

Председатель Мособлрабиса т. **Городинский** в заключительном слове заявил, что большой ошибкой союза было, что союз не следил за работой Рижского во время постановки «Автомобиля».

В итоге — союз согласился с ликвидацией театра, а Рижскому запретил когда бы то ни было и где бы то ни было быть руководителем театра.

ШОПЕНОВСКИЙ КОНКУРС В ВАРШАВЕ

6 марта открылся в Варшаве шопеновский конкурс пианистов. Советские пианисты — участники конкурса — впервые выступили в программе третьего дня. Выступавшие — **Дьяков, Михайлов, Сагалов** — были встречены аудиторией и прессой чрезвычайно сочувственно.

По отзывам польского официоза «Газета Польска» никто из выступавших до сих пор участников конкурса не сыграл с таким законченным мастерством шопеновские мазурки, как **Сагалов**.

СМОТР-ПРОВЕРКА РАБОТЫ КЛУБОВ

Культсектор МОСПС проводит смотр-проверку работы клубов и красных уголков с точки зрения реализации ими в культработе решений XVI с'езда ВКП(б) и шести условий т. Сталина.

Но несмотря на то, что смотр начался 1 марта, до сих пор большинство облпрофсоветов союзов не сумело по-настоящему развернуть работу. Так, например, облотделы металлистов и железнодорожников не выслали бригад для проверки работы клубов даже на своих показательных участках в культработе, первый — на Тульский металлокомбинат и второй — на станцию Перово.

Ряд союзов не выделил работников, отвечающих за проведение смотра, не наладил контроля и повседневного наблюдения за этой работой. Поэтому сейчас возникает опасение, что сроки окончания смотра-проверки работы клубов и красных уголков при таких темпах не будут осуществлены по намеченному плану, к 25 марта.

Культсектор МОСПС должен еще раз подтвердить свою директиву о проведении смотра.

КИНООРГАНИЗАЦИИ НЕ ПОМОГАЮТ ОЗПКФ

На президиуме ЦК Рабис разбирался на-днях вопрос об обществе **«За пролетарское кино и фото»**.

В вынесенной резолюции ЦК Рабис отметил **исключительное невнимание и недооценку работы общества со стороны киноорганизаций и, в частности, со стороны Союзкино и АРРК**. Созванная недавно оргкомиссия по реорганизации общества **не встретила должной поддержки** со стороны этих организаций. Местные профсоюзные организации не принимали участия в работе общества, не оказывали ему должной поддержки, что способствовало ослаблению деятельности ОЗПКФ.

Основной задачей оргкомиссии на ближайший период президиум ЦК Рабис считает — обеспечение максимальной активизации общественности в подготовке и проведении местных районных и областных с'ездов ОЗПКФ.

Придавая вопросу развития работы ОЗПКФ большое значение, президиум ЦК Рабис обязал союзные организации принять все необходимые меры к оживлению и перестройке работы общества. Союзные организации должны нести ответственность за развитие работы общественности вокруг кино. В планы союзных организаций должны быть включены вопросы связи с ОЗПКФ и реальной помощи обществу.

Президиум ЦК Рабис обращает внимание Союзкино, Востоккино, Межрабпомфильм на явно нетерпимое отношение к работе ОЗПКФ. Киноорганизации обязаны помочь ОЗПКФ кадрами, материальными средствами, чтобы в дальнейшем вопрос о денежных средствах не служил помехой в работе ОЗПКФ.

ЦК Рабис предложил АРРК выделить специальных товарищей и прикрепить к активам ОЗПКФ.

ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

● В конце марта в Большом театре Союза ССР состоится премьера оперы Верди «Отелло». Постановщик Н. Смолич, художник П. Соколов, дирижер Мелик-Пашаев, балетмейстер А. Чекрыгин. В главных ролях: Ханаев, Озеров (Отелло), Головин, Политковский (Яго), Держинская (Дездемона), Жуковская, Шарапова, [illegible].

Во второй половине апреля [illegible] под руководством А. Моисеева и А. Чекрыгина [illegible] постановка «Щелкунчика».

В мае пойдет балет «[illegible]» Асафьева. Постановщик Игорь Моисеев, художник П. Соколов, дирижер Ю. Файер. Главные партии [illegible].

● 5 марта состоялось первое заседание нового состава художественно-политического совета Государственного музыкального театра им. Немировича-Данченко под председательством И. Гронского. На заседании был заслушан доклад заведующего художественной частью театра П. Маркова о плане работ театра. Доклад вызвал оживленные прения, в которых приняли участие тт. [illegible], И. Гронский, Глан, К. Рейзнер, Г. Столяров, [illegible], П. Саратовский, А. Тулубьева, И. Шлуглейт, [illegible]. По докладу принята следующая резолюция: утвердить для постановки в 1932 году «Ярославну» (к XV годовщине Октября), «Корневильские колокола» и «Фальстафа». Образовать комиссию для проработки дальнейших репертуарных предложений театра [illegible] в составе тт. [illegible], Гронского, Глан, [illegible], Рейзнера, Петровского и представителя ВАПМ.

● 17 марта в помещении ГИТИС [illegible] организует диспут под председательством т. Подольского о постановке пьесы [illegible] «Улица радости» в Театре революции. В диспуте примут участие [illegible] театра — художественный руководитель театра т. Попов, о работе над пьесой — Зархи, [illegible] — Шлепянов.

● 14 марта в клубе Октябрьской железной дороги открывается первая музыкальная конференция Московско-Казанской железной дороги [illegible]. На конференции будут заслушаны доклады [illegible] о состоянии музыкальной работы [illegible].

● 14 марта в помещении клуба ФОСП [illegible] выставка работ художников Кукрыниксов.

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

Издатель: Журнально-газетное об'единение.

СТРАХОВОЕ ОБЩЕСТВО „НЬЮ ЙОРК“

ПРИСТУПИЛО К РАСЧЕТАМ ПО ПОЛИСАМ СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН

ПО ЖЕЛАНИЮ ПОЛИСОДЕРЖАТЕЛЕЙ 15% СЛЕДУЕМОЙ ИМ СУММЫ БУДУТ ОПЛАЧЕНЫ ОРДЕРАМИ ТОРГСИНА. ПРИЕМ НОВЫХ ПОЛИСОВ ПРОИЗВОДИТСЯ ДО 1 АПРЕЛЯ 1932 г. В А/О КРЕДИТ БЮРО (ПОМЕЩ. ГОСБАНКА — НЕГЛИННАЯ 12. ПИСЬМЕННО — ГЛАВНЫЙ ПОЧТАМТ, ПОЧТОВЫЙ ЯЩИК № 903), КОНТОРАМИ, ОТДЕЛЕНИЯМИ И АГЕНТСТВАМИ ГОСБАНКА И СБЕРКАССАМИ ПО ВСЕМУ СССР.

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

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

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

Книгоиздательское объединение

Книга — строителям социализма

Изд-во «Критико-библиограф. институт» Огиза

(Выпуск еженедельных бюллетеней по отраслям литературы)

В БЛИЖАЙШИЕ ДНИ ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ

№ 1 БЮЛЛЕТЕНЯ ИЗОПРОДУКЦИЯ

СОДЕРЖАНИЕ: От редакции. [illegible] — Выполнение шести условий т. Сталина. — Задачи [illegible]. Новостройки в плакате. [illegible]

Требуйте № 1 во всех книжных магазинах и во всех киосках Книгоцентра и Союзпечати.

Цена номера 25 коп.

[illegible]

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА (с января и т. д.) на 1932 г. на бюллетень Изопродукция

Подписная цена на год — [illegible]

ВНИМАНИЮ

НАУЧНЫХ И ИНЖЕНЕРНО-ТЕХНИЧ. РАБОТНИКОВ, РАБОЧИХ-УДАРНИКОВ, КИНО-РАБОТНИКОВ

КОНКУРС

НА ПРОЕКТЫ (ЛИБРЕТТО) И СЦЕНАРИИ ТЕХНИЧЕСКИХ ФИЛЬМ, А ТАКЖЕ НА ГОТОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ОБ'ЯВЛЯЕТ

сектор производственно-технической пропаганды НКТП и трест Техфильм.

Наименование тем и типов фильм:

1. Механизация погрузочного транспорта (инструкт.).
2. Проходка шахт и капитальных выработок (учебн.).
3. Производство меди (учебн.).
4. Литейное дело (учебн. для ФЗУ и [illegible]).
5. Кузнечное дело (инструкт.).
6. Револьверный станок (инструкт.).
7. Фрезерный станок (инструкт.).
8. Подготовка руды к доменному процессу (учебная для втузов и [illegible]).
9. Доменный процесс (учебн. для втузов и техник.).
10. Производство высокого чугуна (инструкт.).
11. Борьба за качество (обогащение) угля (инструкт.).
12. Новое в бурении (инструкт.).
13. Торфодобыча (учебн.).
14. [illegible] (инстр.).
15. Сооружение электропередач [illegible] (научно-попул.).
16. Крупнейшие производства основной химии (учебн.).
17. [illegible] (инстр.).
18. Производство строительных материалов на базе глины и [illegible] (инструкт.).
19. Новые строительные материалы на базе [illegible] (инстр.).
20. Сборные железобетонные конструкции (уч.).
21. [illegible] (инстр.).
22. [illegible] (учебн.).
23. Система допусков и калибров (инстр.).
24. Принципы и способы изготовления зубчатых колес (инстр.).
25. Методика испытания станков (инструкт.).
26. Условия и общая сборка пассажирского металлического самолета и его испытание (инстр.).
27. Промышл. автозавода «АМО» (научно-попул.).
28. Производство тракторов на Харьковском тракторном заводе (научно-попул.).
29. Сборка комбайна «Коммунар» (инструкт.).
30. [illegible] мотор [illegible] (уч.).
31. Энергомашиностроение (уч.).
32. Турбо-машиностроение (уч.).

Сроки представления проектов (либретто) для всех тем: 15 апреля 1932 г. Сроки представления сценариев по первым семи темам — 1 июня; по следующим трем — 15 июня, по всем остальным [illegible].

Премии устанавливаются следующие:

Пять премий для проектов: 3.000 р. (одна пр.), 2.000 р. (две премии), 1.000 р. (две премии). Пять премий для сценариев: 5.000 р. (одна), 3.500 р. (две премии), 2.000 р. (2 премии). 3 премии для [illegible]: 30.000 р. (одна премия), 20.000 р. (одна премия) и 15.000 р. (одна премия).

Председатель жюри Г. М. КРЖИЖАНОВСКИЙ.

Проекты и сценарии сдаются в [illegible] на машинке [illegible] под девизом. Девиз [illegible] в запечатанном конверте, [illegible] записку с своей фамилией и адресом.

Подробные условия конкурса высылаются бесплатно почтой.

Справки выдаются от 1 до 4 часов, кроме выходных дней. Пл. Ногина, НКТП, 1-й под'езд, 4-й этаж, комн. 415.

АКТРИСА В ПЬЕСАХ, НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ

I. ПРОШЛОЕ

Скучно и бледно проходит жизнь советской актрисы!

То ли дело в «доброе, старое время». Какие красочные, потрясающие события!

Вот — Варвара Николаевна **Асенкова**, одна из блистательнейших русских актрис. По словам **Некрасова**, она [illegible] «благородно» понять призвание актрисы:

Исканья старых богачей
И молодых нахалов,
Куплеты бледных рифмачей
И вздохи театралов —
Ты все отвергла...

И что же? [illegible] не отвергнутые «[illegible]» бросили и одно из центральной карьеры **злоумными шутками**, а старые, но влиятельные «соблазнители» распускали вокруг нее такие отравленные цветы, что по словам этого же поэта:

Переходя из уст в уста,
Коварно и бесчестно,
Крылатой змеей клевета
Ползала повсеместно.

[illegible] через пять лет работы на сцене артистка умерла от чахотки. Деликатные летописцы русского театра называли это убийство... чахоткой!

А вот роман, в век императрицы Екатерины II, когда актрис при дворе называли **«театральными девками»**, великолепный светлейший князь, государственный канцлер А. А. Безбородко, [illegible] внимание на [illegible] воспитанницу театральной школы **Лизаньку Уранову**, невесту известного актера **С. Н. Сандунова**. Любившие друг друга [illegible] поженились, [illegible] принуждены покинуть столицу, бросив на прощание своим преследователям [illegible]:

Куда же итти? Туда:
Где бы театральные и графы и бароны
Не сыпали моим Лизетам миллионы,
И по сердцам златой не делали бы мост.

Наивный автор! Как будто от баронов и графов с их «златым мостом» можно было куда-нибудь скрыться? Этот мост **протянулся на целые столетия**, вплоть до Октябрьской революции, хотя феодалов уже сменили менее романтические персонажи, в длинных сюртуках, но с повешенными запасом золотых червонцев в карманах. И ранее уже в другую эпоху одна из знаменитейших русских актрис, **М. Г. Савина**, не записала в своей дневник: «В Петербурге я была окружена толпой поклонников, смотревших на меня, как на **живой товар**. Каждый рассчитывал приобрести меня, так или иначе».

Не менее ценное признание мы имеем и в автобиографии **Е. Корчагиной-Александровской**, теперешней героини «Страха». Сколько раз театральные историки останавливались в недоумении перед тем фактом, что ряд талантливых молодых актрис начинали свою работу на сцене с ролей старух. Ах, особенности дарования. Пожалуйте, — О. О. Садовская, это же органическая черта!. А вот пришла Е. П. Корчагина-Александровская и написала просто и честно: «Мои первые выступления — на амплуа комических старух. Начала я их играть потому, что видела, что мне **не под силу делать туалеты**, которые требовались для молодых ролей».

II. ПЬЕСЫ

Смешно бы было услышать теперь жалобу советской актрисы на необходимость играть старух... из-за отсутствия костюма! Но у нее есть другой счет с современностью. Она может сказать многое основательно:

— Пусть будет проклято то время, когда актрисы превращались в живой товар! Но почему же советские драматурги пишут о нас так, как будто ничего не изменилось?

Не может быть! Как? В годы, когда [illegible] **М. М. Блюменталь-Тамарина** в холодных казармах играла перед красноармейцами Островского, а затем ночью, пешком, с далеких окраин, возвращалась к себе домой, прижимая к груди пару поленьев, подаренных ей красноармейцами, когда ряд актрис под пулеметным огнем на передовых позициях обслуживали Красную армию передвижными спектаклями, и затем, уже во времена более мирные, строили общими усилиями советский театр, подчас, в очень тяжелых условиях, — в эти годы... не может быть!

И все же это — правда! Нет более **позорной страницы в истории советской драматургии, чем образы актрис на советской сцене**. В то время как французская актриса Адриенна Лекуврер на сцене Камерного театра купалась в лучах славы и благоденствия, в это же самое время на сценах московских театров наши собственные Лекувреры обливались бесчестными помоями и нечистотами...

Началось это с **«Проходной комнаты»** В. Пушкина в театре б. Корша. Среди той мерзости, которая изображалась в этой пьесе, артистка [illegible] была самым ярким благоухающим бутоном всяческого разврата и разложения. Недаром тогдашняя критика заметила: «Такого распоясывания [illegible] один театр, [illegible] никогда не позволил. Даже «[illegible]» Запад не позволил бы своему театру такой мерзости», — так писал возмущенный [illegible] в «Современном театре».

Не менее «тепло» была изображена на сцене этого же театра в пьесе А. Толстого **«Фабрика молодости»** какая-то Юлия Беспредельная.

Затем прошумела [illegible] в **«Воздушном пироге»** Б. Ромашова, соблазнившая честного советского работника на открытие своего собственного театра и толкающая его на растрату... вплоть до преступления...

Уж **совсем недавно прошла «Смена героев»** того же автора на сцене Малого театра. И кто скажет, что в этой специальной актерской пьесе советская женщина — актриса нашла свое верное изображение! Интригующая и властная «старуха», болтливая, глупая «героиня», [illegible] «кокетка», «инженю-кокетка» — все эти традиционные женские маски остались на своих местах, разве только «инженю» стала уже не «[illegible]», а девушкой-комсомолкой, то есть лепечущей об «ударных бригадах»...

И последняя пьеса об актрисе **«Список благодеяний»** Ю. Олеши. Казалось бы — вот образ большой трагической советской актрисы, вдохновленной самыми благородными намерениями! Не будем повторять всего того, что об этом уже писалось. Добавим лишь, что таких актрис — плохие ли они или хорошие — в **советской действительности... нет!** Спросите об этом у любой из советских актрис, и она вам скажет, что вся эта Елена Гончарова от головы до пяток выдумана изобретательным автором. И говорит не так, и ходит не так, и даже мечтает совсем иначе!

III. СЕЙЧАС

В сознании нового женского театрального поколения все вышеописанное может прозвучать чем-то совершенно **фантастическим**, на подобие «Шехерезады». Напомните сейчас бригадиру театрального клуба, активной участнице всех его начинаний и собраний актрисе **Е. М. Шатровой** о том, что известнейшая русская актриса **Стрепетова**, во времена Ленского, Южина и Немировича-Данченко, требовали на первом всероссийском актерском с'езде... запрещения [illegible] поступать на императорские сцены, — не поверит!

Скажите артисткам Гельцер, **Бабановой, Мансуровой** и многим другим, выдвинутым в эти годы — первые разы советского искусства, участницам художественных советов, производственных совещаний, что для принца Ольденбургского устраивались в Большом театре специальные [illegible] «Наяда и рыбак», во время которых принц сидел в партере **в абсолютном одиночестве**, — они только улыбнутся недоверчиво, так как не может вместить такой факт теперешнее сознание советского актера, хлопочущего о расширении существующих театральных зданий, уже не вмещающих напора организованного рабочего зрителя!..

Да, быстро летят годы! На [illegible] Красной армии с народными артистами республики сидит рядом с Буденным М. М. Блюменталь-Тамарина и вспоминает:

— Всю жизнь боялась генералов. А теперь — ничего. Они побаиваются уже меня... старуху! И какие же это «генералы»? Товарищи!..

Вот то слово, которое **русская артистка не знала никогда за долгие годы существования русского театра**. Простое слово, а ведь в нем какая огромная эпоха! Такие же простые, как те слова, которыми В. И. Ленин подвел итог спорам о свободе художника и артиста.

«Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания. И мы социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески».

Эти фальшивые вывески еще [illegible], к сожалению, на всех театрах мира, за исключением Советского союза. Но они уже пошатнулись и вот-вот будут окончательно сорваны международным пролетариатом.

М. ЗАГОРСКИЙ

Мособлит 1434.

Интернациональная (89) тип. «Мосполиграф», пл. им. Свердлова-Скворцова, д. 3.