Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 50 (216) 29 ОКТЯБРЯ 1934 г. Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР

ИСКУССТВО И СОВЕТЫ

Кампания по перевыборам советов по времени совпадает с подготовкой к XVII годовщине Октября. Таким образом мы одновременно не только подводим итоги за время с VI до VII С'езда Советов, но просматриваем весь наш пройденный путь.

Советы, олицетворяющие диктатуру пролетариата, руководимые партией и ее вождем т. Сталиным, провели большую работу по культурному воспитанию масс. Одним из показателей роста культурных запросов является расширение театральной сети. Если в 1918 г. на всей территории старой России было только 250 театров, то к началу 1934 г. в одной РСФСР было свыше 300 театров, а к концу второй пятилетки у нас будет 574 театра. Советы внимательно руководят строительством новых театральных зданий. Многие отдаленные от центров колхозы создают театральные коллективы, строят новые театры. К концу второй пятилетки мы будем иметь 200 колхозных театров. Сейчас в одной РСФСР насчитывается свыше 50 национальных театров.

Перечень успехов не может отвлечь нашего внимания от тех недостатков, которые мы еще имеем в нашей работе. Отчетно-перевыборные собрания на местах должны не только показать наши достижения, но также развернуть самокритику, установить собственные ошибки и наметить пути их устранения. Три с половиной года назад наши художественные организации и предприятия послали своих делегатов в советы. К сожалению, очень мало предприятий интересовалось работой своих представителей. Необходимо организовать проверку этой работы, поставить доклады депутатов на общих собраниях.

Увеличились кадры советской интеллигенции, составляющей сейчас большую группу избирателей в нашей стране. Работники искусств должны послать лучших своих представителей в советы. Надо обеспечить в первую очередь представительство ведущих профессий. Необходимо вовлекать молодежь.

От наших делегатов в советы мы должны требовать конкретной, практической, деловой работы, внимания к насущным, быть может, на первый взгляд мелочным, а на самом деле чрезвычайно значительным бытовым вопросам. Культурные секции советов должны заняться изучением нужд работников искусств и запросов рабочего зрителя. Разве нормально то положение, что некоторые наши уже признанные театры работают в совершенно нетерпимых условиях, препятствующих их нормальному росту? Что, например, театр п/р Завадского ютится в тесном подвале? Что театры наши не создают настоящей обстановки для отдыха зрителей, что в них душно, грязно, неуютно? Что, например, в театре Красной армии зрители первых рядов лишены возможности видеть действие, точно так же, как и обладатели билетов на боковые места в театре п/р Завадского? Такая «хозяйственная мелочь» превращается в издевательство над зрителем. И это далеко не единичные факты. А стоит зайти в некоторые наши кино с их грязными, неуютными фойе, чтобы понять, что мы еще в ряде случаев не умеем уважать запросов рабочего зрителя, не умеем по-настоящему его воспитывать. Члены районных и городских советов должны заняться театральным «благоустройством» и искоренением этих «мелочей».

Обращение ЦИК СССР от 27 сентября отмечает, что: «Перевыборы советов 1934—35 г. будут проходить под лозунгом борьбы за успешное выполнение во второй пятилетке программы построения бесклассового социалистического общества, ликвидации капиталистических элементов и классов вообще». Это еще раз подчеркивает те основные задачи, которые стоят перед искусством нашей страны, являющимся могучим средством уничтожения пережитков капитализма в сознании людей.

Наше искусство должно отразить рост и крепость нашего государства. Наши драматурги, киноработники, живописцы должны показать ярчайшие об'екты строительства, новые социалистические города, различные участки рождающегося нового быта. Архитекторы должны включиться в борьбу за новый социалистический стиль зданий, украшений парков и садов. Таковы задачи, которые ставит перевыборная кампания советов непосредственно перед работниками искусств.

ОТКЛИКИ

СТАНИСЛАВСКИЙ конструирует особый прибор, при помощи которого режиссер сможет дирижировать темпо-ритмом на сцене. Изменение силы света должно помогать актеру во время спектакля находить правильный темпо-ритм, соответствующий интенсивности психофизической жизни образа в данном куске. Система К. С. Станиславского предусматривает десять таких ритмов. Первый соответствует состоянию умирающего человека, второй — бессознательному состоянию, пятый — нормальному самочувствию и т. д.

Обо всем этом говорила засл. арт. республики Е. С. Телешева на докладе «Система Станиславского». Доклад, организованный ВТО, привлек большое количество актеров самых различных театров.

Огромное внимание во время двухчасового доклада, горячие споры и обмен мнениями в перерывах говорят о возросшем интересе актерской массы к системе Станиславского. По словам Е. С. Телешовой, выход в свет книги Станиславского о системе ожидается весной.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ поэтесса **Анна Радлова** перевела на русский язык четыре пьесы Шекспира: «Макбет», «Отелло», «Ричард III» и «Ромео и Джульетта». Советская литературная общественность горячо приняла эти работы. Своевременность работы А. Радловой более чем очевидна, ибо в последние годы интерес к творчеству Шекспира необычайно повысился. Однако, в большинстве случаев его пьесы ставятся по старым переводам.

Переводы А. Радловой включены в план предпринятого Ленинградом издания полного собрания сочинений Шекспира, но, судя по реальным темпам издательства, выпуск этих книг следует ожидать не ранее, чем через два года. Почему бы Ленграду, учитывая действительно огромную потребность в культурных переводах Шекспира, не напечатать эти переводы, не дожидаясь академического издания Ленинграда.

Кроме переводов А. Радловой шекспировских трагедий существуют прекрасные новые переводы **Лозинского** и **М. Кузьмина**, которые также заслуживают быть как можно скорее опубликованными.

РЕДАКЦИЕЙ «С. И.» из села Палеха от мастера И. Вакурова получено письмо — отклик на статью Вл. Костина «Искусство Палеха» («С. И.» № 49). Печатаем его ниже:

Что надо сделать для того, чтобы наше искусство правильно развивалось?

Поднять расценку творческих работ так, чтобы мастер делал вместо 4—5 коробочек 1—2 коробочки в месяц. Высокохудожественные произведения оплачивать особо, не по сантиметрам.

Продолжая работу над коробочкой, следует искать и другие работы: книгу, декорацию, фреску, фарфор, текстиль, реставрацию древней росписи и древних икон.

Особое внимание следует обратить на молодую смену мастеров: **Бажанова, Коурцева, Буреева, Буторина, Баринова, Салабанова, Вакурова, Лятова**, так как на них лежит задача продолжения нашего искусства. Дать им имя и продолжительные творческие командировки для практического изучения на месте фресок, в особенности Ярославля, Ростова, Новгорода и т. д., исторических библиотек, книг, древних рукописей, фарфора.

ДВА ГОДА НАЗАД театр им. Вахтангова осуществил постановку первой части трилогии Максима Горького «Егор Булычев и другие». Двухсотое представление этого спектакля состоялось 27 октября в несколько необычных для «юбилея» условиях. «Егор Булычев и другие» был исполнен в радиостудии на ул. Горького и через мощную станцию им. Сталина передавался по всему СССР. Перед началом передачи режиссер спектакля засл. арт. **Б. Е. Захава** рассказал слушателям историю постановки «Егора Булычева». В передаче принимали участие основные исполнители спектакля. Егора Булычева играл засл. арт. **Б. В. Щукин**, бессменный исполнитель этой роли. Трансляция «Егора Булычева» — первый опыт дирекции Драматического радиовещания по передаче драматического спектакля из радиостудии полностью — прошла весьма удачно: большой спектакль Вахтанговского театра звучал в эфире достаточно выразительно, с сохранением всех нюансов.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ПОХОД

Первым из кинопредприятий в производственный поход имени С'езда советов включился Московский кинокомбинат. В ответ на его обращение включились в поход и другие кинофабрики Москвы и Ленинграда. Главные об'екты соревнования Московского комбината и фабрики Белгоскино — досрочный выпуск картин, находящихся в производстве, и своевременная заготовка сценариев.

По киносети производственный поход будет проводиться по планам местных организаций в пределах данного района. Главный упор делается на выпуск местных киножурналов и хроники, посвященной перевыборам советов.

ПЕРЕВЫБОРЫ СОВЕТОВ

БОЛЬШАЯ ЖИЗНЕННАЯ ШКОЛА

Б. И. Никольский

22 года назад в Малый театр пришел «наниматься» в актеры сын певца Большого театра Борис Иванович Никольский. 18-летнего юношу приняли в театр. Но работа в театре продолжалась недолго. В годы гражданской войны т. Никольский бросает сцену и уходит на фронт. Он — доброволец Красной армии, сражается под Орлом с деникинцами и мамонтовцами.

Закончилась гражданская война. Борис Никольский возвращается к своему любимому делу — в Малый театр. Молодой актер работает над повышением своей квалификации и готовит себя к режиссерской работе. В 1929—30 г. он выпускает первые самостоятельные режиссерские работы. Он ставит в МТЮЗ «Пороги» Афиногенова, в театре Красной армии «Междубурье» Кудрина. В Малом театре Б. Никольский совместно с режиссерами Прозоровским и Хохловым ставит «Мстислава Удалого» и «Последнюю бабушку из Семигорья».

Сейчас т. Никольский — заведующий художественной частью филиала Малого театра.

Кто в Малом театре не знает одного из первых ударников, передового общественника — Бориса Ивановича. В числе шести лучших ударников театра — Б. И. Никольский.

Общественность Малого театра послала делегатом в Дзержинский райсовет своего лучшего ударника.

1931 г. — знаменательная дата для Бориса Ивановича. В этом году, одновременно с выборами в члены районного совета, т. Никольский вступил в ряды коммунистической партии.

Двойной долг, двойная обязанность. И этот долг, эту обязанность — работу партийца и делегата совета — Б. Никольский выполняет успешно.

В Дзержинском райсовете с некоторых пор стала часто появляться знакомая фигура режиссера Малого театра.

— Тов. Никольский! Поезжай, обследуй жилищное строительство в районе. Знаешь, тебе надо принять участие в работе военной секции.

И Борис Иванович ездил и обследовал строительство и работу школ, клубов, приходил в военную секцию.

Бригадира культмассовой секции Дзержинского райсовета т. Никольского хорошо знают в совете. Бригаде нужна хорошая культбригада. И Борис Иванович привлекает к секционной работе отдела народного образования актеров Малого театра тт. Григоровскую, Орлову, Истомина, Баринову, Непомнящую. Они проверяют работу школ, клубов и детских садов в районе. Борис Иванович налаживает запущенный участок художественной самодеятельности клубов коммунальников. В клубе «Рот-фронт» организуется профтеатр.

Дзержинский отдел народного образования за хорошую работу бригады награждает Б. И. Никольского грамотой.

— Коллектив Малого театра дал нам, делегатам, ряд наказов по благоустройству города, района. Просматривая сейчас эти наказы, можно признать, что громадное большинство пунктов наказа выполнено, — с радостью рассказывает делегат совета Б. И. Никольский.

Избиратели не ошиблись, послав его в районный совет.

БИОГРАФИЯ ДЕЛЕГАТА

Александр Пирогов

Отец мой—крестьянин села Новоселова Степан Иванович Пирогов — в девяностых годах плотничал в Рязани. Плотничал он вместе со старшим сыном Григорием. Отец, мать, сестра были неграмотные. Жили мы все большой семьей в подвальном помещении.

Мой брат Григорий обладал выдающимся голосом. И только случай его выдвинул. Однажды Григорий ехал в вагоне вместе с плотниками на работу и пел «Стеньку Разина». Прекрасный голос брата заметил некий «меценат» Песчанский и предложил ему ехать учиться в Москву. Брат согласился. Отец всеми силами противодействовал от'езду брата:

— С каких это достатков ты поедешь петь? — угрожал отец...

Григорий все-таки уехал в Москву и стал учеником Московской филармонии. Одновременно он служил в часовой фирме Перлова. Днем Григорий развешивал чай, вечером пел в Филармонии. Но Филармонию он не окончил. Выдающиеся способности быстро выдвинули его на большую сцену...

Я остался в Рязани. Вскоре Григорий стал посылать деньги отцу из Москвы. На средства брата я поступил в рязанскую гимназию и окончил ее. В 16 лет у меня уже сформировался голос. Через год я поступаю в Московскую филармонию и одновременно в Московский университет. Но недолго продолжалась учеба. Началась гражданская война. Боевое крещение профессионала-певца я получил на фронтах гражданской войны. Первой аудиторией моих слушателей были красноармейцы.

Помню полуразрушенную Пермь, куда я попал в 1920 г. после отступления Колчака. Здесь мне пришлось организовать красноармейский гарнизонный клуб, музыкально-хоровые коллективы. Здесь же я выступал как певец.

Мой первый оперный дебют состоялся в Белорусской академической опере, которая в то время работала в Москве в кинотеатре «Урал». Затем, 1922 год—служба в опере Зимина. Мне, 22-летнему певцу, поручаются главные партии Мефистофеля в «Фаусте», кардинала в «Жидовке», и др. В 1924 г., по приглашению дирекции ГАБТ, поступаю в Большой театр. Пою: Мефистофеля, Дон-Базилио, Мельника, Руслана, Галицкого, Досифея и много других. За 16 лет на сцене я спел около 35 партий...

Большая и ответственная работа в Большом театре. Но не забываю и о своем общественном долге. Работал членом цехкома театра, в делегатском институте, неоднократно выступал на заводах, являюсь бригадиром по шефству театра над двумя пассажирскими пароходами по линии Москва—Уфа.

1931 год—выборы в Совет. Громадный коллектив рабочих и служащих Большого театра удостаивает меня высшей общественной чести — избранием в члены Московского совета.

Билет № 1928. Александр Степанович Пирогов. Служащий Большого театра. Член Московского Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов созыва 1931 года.

После выборов я начал работать в художественно-зрелищной комиссии Моссовета. Был очень аккуратен. Как делегат участвую в обследованиях рабочих клубов, театров. Лично обследовал художественно-самодеятельную работу клуба «Красные текстильщики». Написал в секцию Моссовета докладную записку о состоянии работы этого клуба. Затем обследовал работу Радиотеатра и т. д. Во время стоянок и рейсов подшефных пароходов проводил беседы с командами о работе Моссовета.

К сожалению, моя работа профессионала-певца, невероятная перегрузка по театру (участвую в каждом сезоне в новой постановке) отразились на моей работе как делегата Моссовета. Я должен сознаться, что за последние два года не смог активно участвовать в работе секции Совета. И это шло, конечно, не от того, что не было желания работать. Наоборот. Но как я мог выполнять делегатские обязанности, когда заседания секции падали на вечерние часы, как раз когда я должен был готовиться к выступлению.

Я чувствую себя в долгу перед своими избирателями.

Что мне дала работа в Совете?

Непосредственное общение с рабочими, знакомство с советскими и общественными организациями, расширило мой политический кругозор, обогатило меня культурно, приобщило к великой социалистической стройке.

Заслуженный деятель искусств АЛЕКСАНДР ПИРОГОВ

В ЦК РАБИС

На последнем заседании президиума ЦК Рабис обсуждались отчеты московских предприятий о подготовке к С'езду Советов. Отчитывались правление ГОМЭЦ, Управление театрами Наркомпроса и дирекции двух театров: Малого и МОСПС. Президиум признал, что эта работа ведется на предприятиях Москвы очень слабо. Есть тенденция «провернуть кампанию» испытанными методами: развесить лозунги, подготовить интермедии и т. п. Президиум ЦК категорически высказался против этой тенденции.

Каждый театр, каждое предприятие искусства обязано найти свои новые формы пропаганды предс'ездовских лозунгов. Организовать в театре хорошую отчетную выставку не только по промышленности и сельскому хозяйству, но и по искусству, широко использовать все средства для художественного обслуживания широких масс избирателей — вот куда должна быть направлена творческая инициатива работников искусств. Не разбрасываясь по многим об'ектам, театры должны сосредоточить свое внимание на шефах и подшефных — заводах, политотделах, воинских частях, коллективах метро и т. д.

Со своей стороны ЦК в ближайшие дни созывает совещание членов союза Рабис — депутатов Московского совета. Месткомам же предложено на своих заседаниях с активом поставить отчеты своих депутатов и вместе с ними организовать проверку наказов избирателям.

СОВЕТСКИЕ ПЬЕСЫ В ЧЕХО-СЛОВАКИИ

ПОГОДИН, АФИНОГЕНОВ И КИРШОН ПРИГЛАШЕНЫ В ПРАГУ

В последнее время в Чехо-Словакии наблюдается живейший интерес к советскому театру и драматургии. Ряд крупных чешских режиссеров — **З. Ф. Буриан** (руководитель театра «Д 34»), **Индриих Гензль** («Освобожденный театр»), **Мирра Гольцбахова** («Новый авангардный театр»), **Ф. Шпитцер** (главный режиссер Союза рабочих театров, примыкающего к МОРТ) и др.—усиленно популяризируют советские пьесы и продвигают их на сцену чешских театров.

В прошлом сезоне с большим успехом прошли: «Мой друг», «Страх», и «Рельсы гудят». Сейчас намечается постановка «Поднятой целины», «Дороги цветов», «Чужого ребенка».

Национальный театр в Братиславе предполагает ставить «Егора Булычева», «Поднятую целину», «Ревизора» и др.

На последнем с'езде революционных театров Чехо-Словакии, происходившем в Праге в конце сентября, специальный доклад т. Шпитцера был построен в основном на опыте советского театра и материалах с'езда писателей СССР.

В качестве иллюстрации к докладу одна из театральных групп союза показала делегатам с'езда пьесу **Погодина** «Мой друг». Постановка произвела огромное впечатление на делегатов, которые единогласно приняли следующее обращение к автору «Моего друга»:

«Дорогой товарищ Погодин!

Делегаты с'езда Союза рабочих театров в Праге шлют тебе горячий пролетарский привет. Мы заслушали доклад режиссера союза о социалистическом реализме и приняли решение всемерно бороться за повышение художественного качества нашей работы. В этой борьбе мы будем опираться и на твою пьесу «Мой друг», которая привела нас всех в восхищение.

Мы хотим через все 420 групп и театров, примыкающих к нашему союзу, убедить широкие массы трудящихся нашей страны, что их освобождение станет реальным фактом, если они сумеют об'единиться для борьбы против голода и угнетения. Показать реальную возможность нашей победы путем изображения живых борцов за эту победу — вот чего мы хотим. Твой Гай является для нас больше, чем героем, больше, чем образцом, — это действительно наш друг.

Мы желаем тебе дальнейшей плодотворной работы и приглашаем тебя к нам в гости. Приезжай к нам в феврале 1935 г., когда во всех странах, под руководством Международного об'единения революционных театров, будет проводиться интернациональная декада революционного искусства.

Да здравствует МОРТ!

С пролетарским приветом.

Делегаты с'езда и актеры, играющие в «Моем друге».

Такие же приглашения с'езд послал советским драматургам **В. Киршону** и **А. Афиногенову**. Эти письма подписаны кроме делегатов еще и актерами, играющими в пьесах «Рельсы гудят» и «Страх».

С'езд принял также специальное приветствие руководству МОРТ.

В ОКТЯБРЬСКИЕ ДНИ

ТЕАТРЫ ГОТОВЯТСЯ К ПРАЗДНИКУ

✱ Во всех московских театрах созданы октябрьские комиссии. Театры проведут празднество совместно с подшефными заводами и частями. Открываются специальные выставки об итогах летних поездок театров (Реалистический театр и ТРАМ), об авиации (театр Сатиры), политика партии в деревне (Новый театр). Театры художественно оформят колонны подшефных заводов, создадут группы агитбригад-затейников для выступлений на демонстрации.

✱ К октябрьской годовщине оформляется фасад здания **МХАТ СССР им. Горького** по эскизам художника **т. Матрунина** под общим руководством **И. Я. Суданова**. Октябрьскую колонну мхатовцев оформляет художник **Л. Попов**. В цехах МХАТ выпускаются октябрьские бюллетени и стенгазеты. Театр организует для подшефных предприятий (политкурсы им. Ленина, 28-я школа) утренние спектакли в театре. Кроме того, актеры МХАТ им. Горького выступят в октябрьские дни на предприятиях.

✱ **Московский театр Революции** устраивает утренник для детей работников искусств и октябрьский спектакль «Железный поток» для рабочих подшефного завода.

✱ Студенты, окончившие техникум театра Революции, покажут в октябрьские дни в клубе завода «Каучук» премьеру «Недоросль» Фонвизина.

✱ **Бригады театра Сатиры** выступают в обеденные перерывы на подшефном заводе № 1 и организуют концерты и спектакли в 13-й шахте метро.

✱ **Реалистический театр** устраивает утренник для детей работников искусств и октябрьский спектакль «Железный поток» для рабочих подшефного завода.

✱ Студенты, окончившие техникум театра Революции, покажут в октябрьские дни в клубе завода «Каучук» премьеру «Недоросль» Фонвизина.

ПО СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ

ХУДОЖНИКИ ЧУВАШИИ К ВСЕСОЮЗНОМУ С'ЕЗДУ

Художники Чувашии развернули подготовку к всесоюзному с'езду советских художников.

Союз чувашских советских художников насчитывает в своем составе 32 художника.

На организуемой к 15-летию ЧАССР художественной выставке будет представлено около 50 больших живописных произведений. Среди них 5 скульптурных произведений. В Чувашии открыта художественная граверная школа, единственная в Советском союзе.

ПЕРВЫЙ УИГУРСКИЙ ТЕАТР

Решением VIII краевой партконференции в Алма-Ате создан уйгурский музыкальный театр. Театр насчитывает в своем составе 22 актера в том числе 6 актрис уйгуров. Музыкальной частью театра руководит композитор **Ланге**. Первая постановка сезона—историческая музыкальная пьеса «Анархан». В октябрьскую годовщину театр покажет пьесу «Салыр Ханрук» молодых уйгурских драматургов **Асимова и Садырова**.

VII БЕЛОРУССКАЯ ВЫСТАВКА

Художники и скульпторы Минска готовятся к VII Белорусской художественной выставке, которая откроется в марте 1935 г. На выставке будут развернуты отделы живописи, скульптуры, графики, декоративного и бытового оформления. Актив минских художников работает над галереей портретов «знатных людей Белоруссии» (лучших ударников фабрик, заводов, колхозов, МТС). Очень широкое отражение в творчестве художников находит тематика МОПР.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ МИНСКА

Крупнейшим событием музыкального сезона в Минске является реорганизация симфонического оркестра Радиокомитета и увеличение его состава до 65 человек. Для отдельных концертов приглашены на зимний сезон крупнейшие мастера Москвы и Ленинграда — **Штейнберг, Орлов, Голованов, Ипполитов-Иванов, Мелик-Пашаев, Фительберг, Себастьян** и ряд молодых дирижеров из УССР.

В тематический план концертного сезона в Минске входит исполнение крупнейших произведений классиков XIX века (западных и русских) и крупнейших произведений современных советских композиторов. Кроме того намечен цикл концертов, посвященных творчеству белорусских, украинских, еврейских, польских, литовских, латышских композиторов. В концерте будут исполнены симфонические и камерные произведения. Намечен ряд концертов цимбального оркестра БССР (цимбалы и жалейки), еврейского музыкального ансамбля (исполняющего репертуар на 17 языках), белорусского государственного смычкового квартета.

Белорусскими композиторами написано в этом году до 40 оборонных песен, из которых 16 лучших будут преподнесены специальной делегацией минского союза композиторов наркому обороны т. Ворошилову.

Композитор **Аладов** написал симфоническую поэму «Сильнее смерти» (на 10-летие со дня смерти Ленина) и одноактную оперу («Музыкальные киноэтюды») на слова поэмы Янка Купалы «Над рекой Орессой». Композитор **Чуркин**, старейший композитор БССР, написал симфонию на народные белорусские мотивы.

Заканчивается оформление минского Дома правительства, построенного по проекту архитектора Лангбарда. К художественному оформлению Дома привлечены засл. деятели искусств Бродский и Манизер. На снимке: барельеф «Октябрь» на памятнике Ленину работы Манизера, воздвигнутом на площади перед Домом правительства

КРАСНОЗНАМЕННЫЙ ТЕАТР АРМЕНИИ

Первый краснознаменный государственный театр Армении открыл сезон оригинальной комедией **Д. Демирчяна** «Наполеон Коркотян», в постановке засл. режиссера **А. Гулпакяна**. Режиссер **Г. Габриэлян**, оформление **Ст. Тарьяна**. Композитором **Саятьяном** написана к пьесе специальная музыка, использующая народные армянские песни.

После «Наполеона Коркотяна» театр покажет пьесу **М. Джаваха** «Шахнаме», получившую третью премию на всесоюзном конкурсе советских драматургов. Затем в новой постановке возобновляется пьеса **Г. Сундукяна** «Пепо».

В этом году театр заново ремонтирует сцену и зрительный зал. Будет поставлена новая удобная мебель, достраиваются вестибюли, расширяются подсобные помещения театра.

СКУЛЬПТОРЫ УКРАИНЫ

Скульпторы Украины деятельно готовятся к VI всеукраинской художественной выставке. Скульптор **Страхов** готовит цикл произведений, отражающих борьбу пролетариата, начиная с 1905 г. **А. Дараган** работает над большой скульптурной композицией, посвященной трагической гибели 26 бакинских комиссаров. **Я. Рашба** выставляет группу из 5 конных фигур — схватка между красной конницей и петлюровцами. **М. Лысенко** работает над большим барельефом «Борьба с фашизмом». **Л. Муравин** предполагает дать статую Пушкина. **В. Амбиндер** выставляет фигуру пионерки, **К. Булыдин** — большую синтетическую группу «Ленинское братание». Все скульпторы работают также над оформлением Дворца пионеров.

К ВСЕСОЮЗНОМУ С'ЕЗДУ АРХИТЕКТОРОВ

✱ 4 ноября в Москве созывается **всесоюзное совещание архитекторов**, на котором будут представлены 32 отделения союза архитекторов. Совещание разработает повестку с'езда, установит точный срок его созыва и обсудит вопросы, связанные с организацией всесоюзного оргкомитета. На совещании будет разработан вопрос об организации архитектурного фонда.

✱ Правление союза архитекторов делегировало своих представителей для ознакомления с работой местных союзов. В Ленинград выезжали тт. **К. Алабян, Александров**. В Киев выехал член правления союза т. **Мордвинов**. Арх. **А. Крюков** посетил Свердловск и наиболее крупные центры Сибири; член правления союза т. **Бумажный** побывал в Баку, Тифлисе и Эривани. Во время этих посещений были проведены широкие совещания с местным активом архитекторов.

✱ В декабре созывается **конференция московских архитекторов**, на которой будет заслушан отчет правления союза архитекторов и обсужден вопрос об архитектурной перепланировке Москвы.

✱ Во время всесоюзного с'езда будут развернуты **две больших выставки**: «Архитектурная» и «Строительных материалов и строительной техники».

✱ Правлением союза архитекторов **организован ряд комиссий для разработки отдельных докладов, включенных в проект повестки дня всесоюзного с'езда**. Материалы к докладу «О задачах советской архитектуры» разрабатываются комиссией в составе академиков **И. В. Жолтовского, А. В. Щусева, И. А. Фомина, А. В. Щуко** и профессоров **М. Я. Коппи, С. Е. Чернышева, Д. Е. Аркина, А. А. Веснина** и др. Тема «Архитектура, типы и строительство жилых домов» разбита на три секции. Архитекторы **Барщ, Соболев, Турхенидзе, Ганнес Майер** разрабатывают вопрос об архитектуре жилых домов в городах и поселках. Тема «Искусство и художественная промышленность в жилище» разрабатывается акад. **Лансере, Аркиным, Барщем, Бергером и Бархартом**.

✱ 26 октября в Доме архитектора состоялся первый отчет руководителя четвертой архитектурно-планировочной мастерской Моссовета проф. **Г. Б. Бархина**. Докладчик рассказал о проекте реконструкции магистрали «Сретенка—1-я Мещанская». Сретенка расширяется и после переустройства Малой Лубянки получит выход к центру на реконструируемую площадь Дзержинского. Проект этой же мастерской — реконструкция площади Коммуны — предусматривает радикальные изменения архитектурного облика этой магистрали. Вместо нынешней узкой трапеции размером в 1,7 га, неправильно застроенной, образуется огромная прямоугольная площадь размером в 20 га. Крупнейшим сооружением на площади будет театр Красной армии (по проекту **К. Алабяна** и **В. Симбирцева**). Сейчас мастерская работает над переустройством прохода на Цветной бульвар со стороны Сухаревской площади.

ПЕРЕД ТЕАТРАЛЬНОЙ ВЫСТАВКОЙ

ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

В ближайшее время в залах Исторического музея открывается выставка «Художники РСФСР на театре». На выставке будут представлены макеты и эскизы вещественного оформления спектаклей московских и ленинградских театров. Тщательно подобранная коллекция экспонатов покажет современному зрителю путь развития советского театра. Редакция считает необходимым в связи с выставкой широко осветить проблемы театрально-декорационного искусства. В этом номере мы печатаем первые высказывания художников о принципах оформления спектакля.

СОДРУЖЕСТВО ИСКУССТВ

Наш театр, так же как и наша графика, занимает первое место в мировой художественной культуре современности. Это блестящее развитие советского театра создано творческим взаимодействием актера, драматурга, режиссера и художника.

В идеальном спектакле творческая энергия актера, драматурга, режиссера и художника конгениальны. При этом актер, на которого прежде всего направлено внимание зрителя, является только первым среди равных. Именно приближением к этой совершеннейшей форме организации спектакля обязан своими успехами советский театр.

Показать истинную роль и значение работы художника на театре — первая из задач, которую поставили себе организаторы выставки.

Но мало того, существует чрезвычайно распространенное, особенно в кругу художников-станковистов, мнение, что за работу на театре берутся преимущественно неудачники в области реалистического рисунка и колорита.

Художник, работая на театре, будто бы теряет свое лицо, занимает здесь второстепенное, подсобное место, теряет свое, «творческое первородство». Самостоятельная работа над воплощением реального художественного образа здесь будто бы отпадает, и художник превращается в простого технического исполнителя воли постановщиков спектакля.

Мнение это как бы подтверждается той диктатурой постановщика, которая одно время, в начале развития советского театра, давила и на творчество актера. С другой стороны, перегки случаи, когда художник, не имея возможности развернуть свою специально декоративную одаренность в области станковой живописи, находит благодатную почву для разрешения проблемы декоративного искусства именно на театре, где творчество его расцветает неожиданно пышным и прекрасным цветом.

Как бы то ни было, выставка, раскрыв перед нами в многочисленных эскизах творческие замыслы художников, покажет, находится ли качество композиции, рисунка и колорита в этих работах на уровне нашего станкового изобразительного искусства.

Полагаем, что во многих случаях ответ будет положительным.

Мы считаем необходимым в связи с выставкой поставить вопрос об отношении творчества художника на театре к проблеме социалистического реализма.

Довольно широкое распространение получил взгляд, что творчество художника на театре всегда носило сугубо формалистический характер. Здесь будто бы находится главный рассадник формализма.

Не отрицая того, что формализм и тут проявлялся во многих случаях в чрезвычайно сильной степени, мы тем не менее утверждаем, что станковое искусство было заражено им глубже и сильнее, чем творчество художника на театре. Уже один расчет на «доходчивость» сценического образа, без которого нельзя себе и мыслить работу театрального художника, ограничивал формалистических экспериментаторов.

Особенности сценического творчества допускают те или другие отступления от натуры — более свободную игру фантазии художника,— но относить все это к формалистическому произволу было бы нелепостью.

Проблема социалистического реализма иными методами разрешается в творчестве художника на театре, чем в творчество художника-станковиста. Обращение к классическому искусству, к классической литературе, драматургии, музыке в свою очередь выдвигает вопрос о том, как художественное наследство прошлого критически проверяется, перерабатывается и усваивается нашим художником в его работе на театре, где ему сравнительно часто приходится встречаться с классическим автором. Это также одна из задач выставки.

Наконец интереснейший и наименее разработанный в нашей критической литературе вопрос о стиле. Не станет ли он во весь рост перед нами с момента открытия выставки?

Если мы, к сожалению, до сих пор относимся не слишком внимательно к бесстильности в произведениях живописи и скульптуры, то бесстильность в театральной постановке настолько безобразна и антихудожественна, что бросается в глаза даже малоискушенному в эстетических вопросах зрителю.

Как, каким путем художнику на театре удается достигнуть стилистической целостности? Не есть ли то, что мы в данном случае называем стилем, результат поисков типического образа в типической обстановке? Не этому ли прежде всего учат нас классические образцы драматургии?

Здесь в искусстве художника на театре нам кажется легче разрешить некоторые важные вопросы художественного творчества и отсюда, может быть, окажется возможным затем бросить свет на аналогичные вопросы в области живописи, графики и скульптуры.

Взять хотя бы проблему синтетического слияния разнородных искусств—живописи, литературы, музыки, архитектуры, искусство пластического движения и т. д. Где как не в сценическом действии можем мы пока что найти примеры такого сотрудничества? Поскольку роль художников в этом случае приобретает исключительно большой вес, внимательное изучение его работы на театре способно дать ценнейшие результаты и для всей нашей художественной культуры. Пускай подобное гармоническое содружество искусств на театре имеет эфемерный, кратковременный характер. Тем не менее здесь накопляется известный опыт в организации гармонического содружества разнородных искусств, опыт, которому суждено найти свое применение в дальнейшем развитии нашей социалистической художественной культуры.

Н. ЩЕКОТОВ

Бр. Стенберг. Эскиз к спектаклю «Негр» в Камерном театре

ДИСКУССИЯ МАКЕТОВ

Все отчетливее вырисовываются контуры будущей выставки художников советского театра. Мы волнуемся. Это естественно. Это волнение не за свою личную судьбу: выставка — не просто смотр наших сил, это не опись театральных работ, — это отчет советских театральных художников об участии в общей борьбе за бесклассовое общество.

Советский художник не декоратор. Для нас оформление спектакля не украшательство, а средство доведения до зрителя идеи спектакля. Советский художник определяет зрительный образ, стиль и характер спектакля. Он является сорежиссером и сопостановщиком спектакля. Не секрет, что часто наличие талантливого художника возвращает к жизни дряхлеющие театры.

Поражает размах театрально-оформительского искусства в нашей стране. Живые мысли зарождаются не только в пышных и огромных столетних театрах. Искание и новаторство присущи всему театральному фронту, начиная с самодеятельного спектакля.

Достижения и успехи советских театральных художников очень мало описаны и почти не изучены. Две-три статьи, две-три строчки в общих рецензиях о спектакле.

Подбор и экспозиция материала на выставке должны поставить перед искусствоведами вопрос о серьезной работе над изучением этой внушительной отрасли советского пространственного искусства. В связи с выставкой надо будет подумать о наших театральных музеях. Надо их из запыленных архивов, складов макетов и справочных столов по театральным делам превратить в подлинные центры изучения художественной культуры театра.

Макет — это первая стадия реализации творческого замысла театрального художника. В макете он ищет методов пространственного выражения идей пьесы. Найденное в макете переносится на сцену не механически, а творчески. Даже неиспользованный на сцене макет не теряет своей творческой ценности. Культура театрального оформления определила в значительной степени искусство оформления массовых празднеств, демонстраций, выставок.

Мы боимся вмешаться в молчаливую дискуссию наших макетов. Еще немного, и нас можно будет упрекнуть в равнодушии к творчеству товарища. Надо спорить, надо убеждать и критиковать друг друга.

Конструктивизм сыграл в свое время положительную роль в деле очищения сцены от пассивных натуралистических нагромождений, от засорения ненужными деталями и подробностями, от эстетского украшательства. Он положил начало осмысленному функциональному разрешению сценического пространства. Конструктивизм обогатил театр многими техническими изобретениями. Но это было только средство, учеба. Положительные качества конструктивизма превращаются в формалистические приемы, если их не заставить служить общей цели создания идейного и политически направленного спектакля. Сейчас уже не удовлетворяют интересно работающие площадки или «вкусная» фактура. В поисках социалистического реализма мы легко отбрасываем внешние эффекты модерна Камерного театра, или конфектное серебро мирискуснического «Коварства». Мы уже не боимся разумно введенной живописи, или настоящих, из жизни взятых вещей. Мы не боимся лирически окрасить спектакль. Но не эстетическое изобретательство руководит теперь художником.

Мы научились понимать, что на сцене в связи с развитием действия живая, бытовая вещь становится условной и, наоборот, условная становится реальной. Все зависит от сочетания. Движущая связь отдельных элементов делает реальность спектакля. Те, кто оперируют только живыми вещами, работают в плане натуралистического театра. Утверждение голой условности ведет к мертвому стилизаторству. Надо ли ссылаться на спектакли МХАТ, Малого или Камерного театров, чтобы подтвердить это положение.

Нельзя строить оформление спектакля только тематически. Нельзя удовлетвориться статическим показом среды или места действия. Нельзя только иллюстрировать авторский текст. Пьеса — это развитие идей, столкновение людей, вещей и событий. Также в пространстве и во времени должен развиваться и зрительный образ спектакля. Оформление должно жить, как действующая сила, а не как фон. Оформление воздействует со сцены и как предмет и как образ, оно воздействует эмоционально театральной метафорой.

Решение пространственных задач заложено уже в общей идее спектакля, в соотношениях пространства и драматургического материала. Естественно, что оно варьируется и изменяется в зависимости от пьесы. Но есть общие проблемы устройства современной сцены. Важнейшая из них —преодоление старой сценической коробки. Надо снять порталы и вынести место действия в зал.

Надо все время помнить о пространстве, организованном в единое композиционное целое. Однако у нас часто довольствуются не композицией пространства, а размещением отдельных частей. Отсюда отсутствие четкости в движении на сцене, отсюда многословие, потеря лаконичности, разорванность и подмена мыслей «красивой» болтовней. Отсюда и нарушенная связь между сценическим пространством и сценическим временем.

В порядок дня надо поставить особую работу над проблемой света. Меня влекут не дешевые эффекты оптических обманов, свет, не как технический доклиньатор места действия, а как усилитель реальности сценического действа. Уже самый цвет света заключает в себе огромную убеждающую силу.

Невозможно говорить об оформлении, не говоря о цвете. Речь идет не о случайной окраске предметов, а о цвето-пространственной выразительности. Сложная или простая гамма цветовых отношений спектакля и наконец самый тембр цвета — все это существенные средства идейно-эмоционального воздействия.

Я не мыслю себе спектакля иначе как на музыке. Ее помощь велика не только для режиссера и актеров. Она помогает и художнику и, в конечном счете, зрителю. Ритм музыки и ритм оформления — вот те внетекстовые элементы, через которые доходит до зрителя работа актера и, значит, идея спектакля. Работы Мейерхольда блестяще подтверждают и это положение.

Мы работаем вместе с писателем, но в то сложное целое, которое называется спектаклем, мы должны вносить и свои чувства, свой гнев, свою радость.

Н. ШИФРИН

Исаак Рабинович. «Дон-Карлос». Эскиз костюма

ДИНАМИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ЗРЕЛИЩА

Предстоящая выставка — живая творческая дискуссия, где встретятся представители различных стилевых установок, различных творческих приемов.

Выставка театрально-декорационного искусства будет, по существу, первым крупным показом мастерства художников советского театра (ибо, к сожалению, наш единственный театральный музей до сих пор не успел развернуть советского отдела).

Выставка продемонстрирует большой творческий под'ем советского искусства. К сожалению, специфика работы театрального художника не позволяет ему, в отличие от живописцев или скульпторов, в обычной выставочной форме продемонстрировать свои произведения. Они органически увязаны с пьесой, с живым действующим лицом, с развертыванием спектакля.

И тем не менее даже оторванный от театрального организма показ работы театрального художника имеет большое значение. На выставке замыслы художника будут показаны, так сказать, в «чистом виде». На театре работы художников часто осуществляются лишь наполовину, а в отдельных случаях уродуются до неузнаваемости.

Показ работы театральных художников послужит сигналом к повышению качества и культуры исполнения, к более бережному отношению к творчеству художника.

Я покажу на выставке ряд макетов разных периодов творчества, отражающих мою работу в Театре революции, в государственном театре им. Вс. Мейерхольда и наконец последнюю постановку в МХТ II.

Своими работами я вел борьбу за новую форму нового по содержанию революционного театра, против отживающих пышных, бутафорских форм старого театра, против невежества и рутины, против беспринципного декорирования и украшательства сценической площадки «для всех случаев жизни».

Я боролся за принципы оформления, разрушающие «камерность» театра, за вынос театрального зрелища на широкие массы зрителей, на улицы и площади. При этом я часто исходил не столько из определения места действия, сколько из смысловой направленности спектакля.

Я боролся за пространственное оформление, выражающее идейную сущность пьесы, тесно связанное с актерской работой, с задачами спектакля; за наиболее четкую простую и выразительную форму, доносящую образ до спектакля; за динамику сценического зрелища.

Внедрение высокой техники в театральное оформление, совершенство сценической формы, освоение новых материалов и фактур, борьба за новые формы сценической площадки, пропаганда новых элементов быта со сцены — все это важнейшие задачи театрального художника. Изучение опыта театрально-декорационного искусства поможет нам в решении этих задач.

ВИКТОР ШЕСТАКОВ

ДЕКОРАТИВНОСТЬ И СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ

Готовящаяся выставка должна быть исключительно интересной. Это — первая выставка, полно экспонирующая работы художников театра. Таких выставок до сих пор мы не имели.

Искусство художников на театре достигло исключительного расцвета только после Октябрьской революции. До этого на театре чаще всего работал декоратор-ремесленник, скорее «обставлявший» сцену, чем ее оформлявший.

Мы все как художники театра получили возможность расти только в условиях, созданных советской эпохой.

Повысилась культура спектакля. Этому помогли и художники, ответственность которых в создании спектакля увеличилась. Художник становится соавтором драматурга и актера. Он должен передать среду, эпоху. Беспредметный конструктивизм не отвечает задачам театра в эпоху социалистического строительства.

Спектакль должен быть понятен массовому зрителю, а это требует ясности и содержательности художественного оформления.

В своих работах я исходил из этих положений. Работая над сценической архитектурой, я старался достичь идейной и художественной выразительности. Я искал новые средства выражения, могущие обогатить искусство музыкального и драматического театра.

В «Лизистрате» я впервые использовал вращающуюся сцену для создания меняющегося на глазах зрителя «декоративного образа», усиливая этим действенную выразительность спектакля. Наибольшую силу выражения этот метод нашел в спектакле «Пятый горизонт».

Но эта динамика оформления казалась мне недостаточной по сравнению с динамикой света. Я говорю об использовании света не только для освещения, но и в качестве средства для оформления спектакля. Сюда входят опыты создания светового горизонта (к Вагнеру, «Блокаде», «Онегину», «Грозе» и др.). Это — удачное нововведение, заменившее неподвижные задники и позволяющее достичь быстрой смены эпизодов.

Живописно-цветовая выразительность обогащается многообразными фактурными решениями, выходящими за пределы иллюзорной живописной техники. Производятся опыты такого решения площадки и пространства, которое помогало бы выразительности актера.

Я добивался реалистической выразительности в таких работах, как «Блокада», «Пятый горизонт», «Земля», «Интервенция», а также в оформлениях карнавалов в Парке культуры и отдыха, на Красной площади в 1930 г. и пр., но, к сожалению, по техническим условиям макеты этих оформлений не попали на выставку.

ИСААК РАБИНОВИЧ.

ВСЕСОЮЗНЫЙ С'ЕЗД ХУДОЖНИКОВ

На-днях состоялось заседание правления Московского союза художников совместно с активом, обсудившее план подготовки к намеченному в апреле 1935 г. всесоюзному с'езду советских художников.

Председатель МОССХ т. Вольтер сообщил, что создается оргкомитет с участием представителей областных, краевых и национальных об'единений советских художников.

В ноябре-декабре будет проведен ряд научно-теоретических конференций на темы: пейзаж, портрет, натюрморт, жанровая и историческая живопись, вопросы композиции и колорита, а также проблемы тематики и сюжетики в изоискусстве.

Для намеченной проверки членов союза и их перерегистрации создаются специальные комиссии, которые ознакомятся с творчеством членов МОССХ.

В феврале-марте МОССХ предполагает открыть большую отчетную выставку, посвященную с'езду.

КАК ЕЕ ЗОВУТ?

ФРИДРИХ ЭНГЕЛЬС в великолепной статье о Карле Беке приводит из этого поэта «истинного социализма» четыре довольно игривых строчки на чисто бытовую тему («Целоваться? Они это делали стыдливо. Позабавить друг друга? Они это делали тихо»...) и добавляет:

— Вместо того чтобы закончить этой единственной хорошей строфой во всем стихотворении («Работник и работница» К. Бека), автор после этого трепещет и ликует по поводу мелкой собственности, собственных стен, подымающихся вокруг собственного очага, и эта фраза произносится «иронически, а со слезами серьезной грусти на глазах.

Почему это вспомнилось? Пригодится.

Явно намеренно и не без щепетильности Н. Адуев назвал свое произведение «музыкальной комедией в стихах». Возможно, что это означает:

— Просит не смешивать с «советской оперетгой»...

А почему и не так? Советские оперетты могут быть плохие, но ничто не мешает появиться наконец и хорошей советской оперетте. Тем более, что в быту на заглавный ее вопрос («Как ее зовут?») отвечать будут всегда:

— Оперетта.

Мы видели несколько советских оперетт на современные сюжеты, наличканных социально-политическим содержанием «на все сто», по никому радости не доставивших. То, что называется вульгаризацией, упрощенчеством, схематизмом, заводило их до... превращения в собственную противоположность: автор хотел непременно «зарядить» зрителя революционной «бодрой жизнерадостностью», а от спектакля отдавало народией на данный жанр, и становилось смешно как раз в тех местах, которые рассчитаны были на положительный эффект.

Итак, что есть советская оперетта на данном этапе?

Тов. Бухарин на писательском с'езде требовал от советской поэзии создания «социалистического Фауста». Соблюдая необходимые пропорции, мы можем выбросить параллельный лозунг — создания «современной «Прекрасной Елены». Либретисты «Прекрасной Елены» талантливо насытили ее ярко классовым содержанием (нимало, конечно, не «революционным». — для буржуазии-то Второй империи!) — и уже тем самым, не отягощая текста оперетты банковскими гроссбухами, сценами в деловых кабинетах фабрикантов, в лабораториях ученых, в кулуарах биржи, диалогами дипломатов и редакторов газет и т. п., в высшей степени способствовали и содействовали капиталистическому строительству.

До сих пор наша оперетта раскрывала лозунг «советской тематики» уж слишком упрощенно: ежели тематика социалистически-строительная, то стало быть (!) и сюжет — «производственный»... Впрочем, это мы имели на всех участках искусства, — в оперетту оно переехнулось тогда, когда на других участках уже было осознано и начало наживаться.

Ассортимент персонажей в «Как ее зовут?», можно сказать, стандартный в советской драматургии: некий Курстрой и его работники разных степеней, бывший политкаторжанин, ныне ответственный работник наркомата, бывшая дама и ее дочь, мастер литейного цеха, комсомольцы, рабочие, иностранный специалист. Читатель уже зевает: ну, конечно — спецпредитель с бывшей дамой организуют срыв промфинплана, но бдительность комсомольцев, во главе с ответственным работником, опасность предотвращена, и финальный хор бодро и жизнерадостно поет что-нибудь в роде «Горя же, пламя, несем мы знамя»... Ничего подобного!

Молодой французский художник-архитектор Пардессу, приглашенный на работу в Курстрой, с места в карьер влюбляется в директора Курстроя Ирину. Роман не входит в планы последней, но «в интересах строительства», она дает французу двусмысленный ответ. Между тем Пардессу, позабавившись некоторое время с дочерью бывшей дамы, соприкасается в работе с практикантной Женей, которая, к своему ужасу, влюбляется в «буржуя» Пардессу. В свою очередь и француз смущен: ему все крепче и крепче нравится Женя, а он считает себя связанным словом с Ирэйой. Между тем ответственный работник, т. Смелой, человек уже далеко не молодой, немало удручен намечающимися между Ириной и французом отношениями. Но, с другой стороны, и Ирина, не подозревая чисто делового характера вдруг обозначившейся близости Жени и Смелого, начинает ревновать... После ряда забавных ква-про-кво узел разрешается с большой грацией и не без прихотливости, оказывается, Смелой и Ирина — уже 4 года как супруги, Пардессу свободен, Женя убедилась в производственном энтузиазме француза и его «советолюбии».—Пардессу уезжает на 3 недели во Францию, чтобы ликвидировать свои «мелкобуржуазные» отношения и вернуться в СССР навсегда.

Эта линия — личной жизни и взаимоотношений персонажей — переплетается с линией, так сказать, Курстроя: пьеса следит за этапами данного строительства и заботливо отображает успешный его рост в связи с надлежащей расстановкой сил на предприятии, с активностью молодняка и т. п. В этой части либретто много поучительного, но, по правде говоря, все это тяжелит пьесу не меньше... чем «трепетание и ликование по поводу мелкой собственности» в вышеприведенных стишках К. Бека. И сам Н. Адуев это чувствует, облегчая, где только возможно, эти моменты то улыбкой, то даже легким самопародированием.

Курстройская молодежь начинает самодеятельный спектакль. В это время прибыл груз стекол, для которого необходимо расчистить двор, где приготовлен спектакль. Молодежь немедленно решает «отставить спектакль»— и под «производственную» песню организует конвейерную расчистку двора. Этим зрелищем захвачен Пардессу, который, подхватывая припев комсомольской песни, тоже включается в конвейер. Ситуация — нестерпимо пересахаренная, перелакированная, не правда ли? Но вот как преодолел автор опасность бековского «ликования». Во-первых, конвейер составился из соскочивших с эстрады загримированных летунов, попов и чем берленов (ситуация—уже театрализована!), а с другой стороны, в центр вышла сразу же станется Пардессу — но не стыдливо, а в высшей степени конкретно и динамично: под углом зрения решения «проблемы о фраке» (недавно дискутировавшейся им и Женей). Бросившись в конвейер, француз чувствует «стеснение» от фрака, потом срывает его, — и, когда сдвигается занавес, «в щель через оркестр прямо в партер летит пара манжет»... Благодаря этому весь «сиреблузный» дидактизм сцены отодвигается в плоскость фона — и тем самым получает огромное эмоциональное звучание.

Смелой читает Жене целую рацею на тему перевоспитания партией людей. Но на самой высокой патетической ноте оратор обрывает речь и обращается к зрителю: «Простите, товарищи, за монолог. Вы-то знаете. Это я ей об'ясняю». И все сказанное сразу получает действенный смысл, свое место в общей экономии театрального момента — и даже оттенок пародии на ходульности, вульгаризаторски «агитационных» пьес. Мертвенная риторика ожила — приятен стал «проповедник», дороги стали и внезапно согрелись какой-то хорошей теплотой «известные-перенавестные» слова!

В каждом таком отдельном случае Н. Адуев с большой находчивостью и разнообразием приемов преодолевает трудности схемы своего либретто (там, где оно у него «трепещет и ликует»).

Центральная и очаровательная фигура пьесы — француз Пардессу. Конечно, по существу — это «схема», абстракция, фантастика. Но бывает так, немыслимы такие «перерождения». Ведь, по совести говоря, очень подозрителен даже его французский язык, смахивающий на... перевод с русского («Comment elle s'appelle?» «Куа?», «Метресса» вместо «Метр», кабацкая брань «Vache» произносится при «шаме», сама фамилия его звучат не очень по-французски). Француза или другого иностранного специалиста этим самым Пардессу не сагитируешь, но тот советского читателя — будем надеяться, и зрителя этот искусственный, выдуманный образ определенным образом волнует, — и все «трепетания и ликования» укрепляющегося на советской платформе вчерашнего мелкобуржуазного интеллигента выглядят как-то заново, удивительно свежо и... заразительно! В чем дело? Как ее зовут эту виртуозность, с какой автор вдохнул «душу живу» в этот чисто литературный персонаж?

Назовем ли мы ее талантом или умом—это не так существенно. Важно, что автор с большой смелостью и упорной последовательностью не оставляет ни одного момента «трепетания» своего образа без театральной зарядки.

Не будем скрывать от себя, на 50 процентов эффект этому образу обеспечивает его ломаный русский язык. Может быть, кое-кого это и шокирует. Скажут: дешевка, «армянский анекдот»? Неверно. Дело в том, что ломаный язык ассоциируется в нашем сознании со всяческой детскостью, наивностью, непосредственностью. А мы уже установили, что образ Пардессу является методом показа «заново» потрясающей советской действительности, через непосредственное «первое» впечатление. С этой точки зрения детски-дикарская ломаная речь персонажа является отличной психологической «подработкой» зрителя и чрезвычайно благоприятной для всего процесса «средой». Именно этой органичностью, художественной целенаправленностью и отличается ломаная речь Пардессу от грубого, механического «комизма» мещанского анекдота...

Как рядовая оперетта «Как ее зовут?» распадается моментами на отдельные «малоформенные» куплеты,— и тут такому мастеру этого жанра, как Н. Адуев, и книги в руки... Отметим изящество и остроумие таких, например, моментов, как буффонада в палаточниках, лирические куплеты суровой Жени, — пародия на «Маруся отравилась», эпизод вступления в должность Ирины и мн. др.

«Музыку» в советской опереттё мы слушали до сих пор, как вставные номера, которые, без ущерба для спектакля, всегда можно было «выкинуть». В «Как ее зовут?» на музыке идут как раз драматически решающие моменты, причем самые тексты исключают возможность исполнения без музыки.

Наконец (впрочем, пожалуй, прежде всего) «Как ее зовут?» написана великолепным, легким, гибким стихом. Это способствует между прочим тому, что скрадывает кой-какие излишества по части чисто литературного остроумия...

Советская драматургия получила в «Как ее зовут?» интереснейший образчик советской оперетты, сочетающий в своей структуре все черты «старой» советской оперетты (но уже преодоленные!) с ясно проступающими контурами новой, т. е. настоящей советской оперетты.

Пусть «Как ее зовут?» — еще не современная «Прекрасная Елена», но уже очень четкая обнадеживающая ее предтеча.

Я. БЫКОВ

ТРАКТИРНАЯ ЭСТЕТИКА

ЕЩЕ О ДЖАЗЕ

Недавно у одного из московских приказчиков нам случилось наблюдать, как некий гражданин закупал шелковые абажуры. Он отобрал самые «роскошные» экземпляры; от их нестерпимо желтых, красных и лиловых тонов, от яркой бахромы рябило в глазах. Покупатель абажуров самодовольно раз'яснял продавщице: «...У нас в учреждении теперь такая установочка! Насаждаем культуру! Насаждаем быт!..»

Это о них — о «насадителях быта» — писала недавно «Правда»:

«Немало мелких хозяйственников и администраторов с упорством маньяков навязывают советскому человеку свое трактирное представление о красоте, комфорте, отдыхе».

С «насадителями быта» приходится сталкиваться также в нашем радиовещании.

Радио справедливо заботится об отдыхе слушателя. Но к чему сводится эта забота? К аминотажу вокруг джаза и пропаганде джаз-репертуара.

«Радиотехснаб», распределяющий граммпластинки, буквально завален заказами на этого рода продукцию. Фокстротов и блюзов явно нехватает. Ежедневно приезжают в Москву для «нажима» энергичные радиоадминистраторы из Тифлиса, Баку, Ростова и других городов Союза. Они не уходят из кабинетов начальства, покуда не вырвут очередной порции «джазовой экзотики».

Классики идут здесь почти как принудительный ассортимент. А, впрочем, если бы и забрел сюда какой-нибудь старомодный «лирик», любитель Моцарта, Бетховена и Шопена, он бы, пожалуй, ушел почти ни с чем. Ибо поистине жалкую картину представляет собой наличный ассортимент классических и вообще художественных граммпластинок «Радиотехснаба»: 3—4 арии, 2—3 известных романса (Чайковский, Римский-Корсаков), 3—4 обработки народных танцев и песен. Нет здесь, кстати, ни одного произведения советских композиторов, ни одной революционной массовой песни. Надо сказать, правда, что в этом виноват может быть не столько «Радиотехснаб», сколько Граммпласттрест.

Сколько ни нажимают на «Радиотехснаб» — все же не всякую джазовую «изюминку» и не в любом количестве удается здесь добыть. Ибо существуют известные репертуарные преграды. Однако достаточно обладать небольшой долей хозяйственной изворотливости, чтобы обойти эти преграды. В Баку, например, ухитрились использовать торгсиновские ресурсы, даже не затрачивая денег: здесь Радиокомитет попросту взял на себя рекламу пластинок Торгсина по эфиру. Говорят, что коммерческий «эффект» этого дела был удачен, каков же был идейно-художественный, — нетрудно догадаться.

Что думает обо всем этом массовый слушатель? Разумеется, он не против развлекательной музыки и не против «концерта-отдыха». Но у него есть на этот счет кое-какой поучительный опыт. Он знавал уже в старые годы развлекательную музыку. Орудиями ее были трактирная гармошка (шарманка, а еще чаще своя жестокая «семиструнка»).

Радио впервые принесло массовому слушателю новый отдых, согретый и просветленный подлинным искусством. И вот уже несколько лет, как в отдельных рабочих поселках, на затерянных полустанках люди крепко подружились с Бизе, Чайковским и Шопеном.

У нашего слушателя родились новые, в сущности очень скромные желания: он хочет отдыхать, слушая хорошую музыку. А, впрочем, не будем за него говорить, вот несколько отрывков из писем:

«Здесь, в далеких станицах, при полнейшей скудости (пока еще) культурных развлечений радио играет громадную роль. И вот Ростов с упорством, достойным лучшего применения, каждый вечер кормит нас джазами, чорт бы их побрал. Только включишь репродуктор, как на тебя обрушивается «Мистер Браун» и ему подобные «звероподобные» развлечения... Мы хотели бы знать, почему Ростов в качестве музыкального развлечения и просвещения преподает джазы и пиши танцы. Неужели у вас нет хорошего оркестра, который исполнил бы классические произведения?» (Слушатель Брюховецкого радиоузла).

«... просьба освободить, елико возможно, нас, слушателей радио, от гудящих и хрипящих однообразных, похожих друг на друга фокстротов, которые не дают ни уму, ни разуму никакой мелодии» (Старый слушатель из Ростова — Козловский).

«Почему теперь фокстрот завоевал такую могучую силу, как микрофон?» — спрашивает слушатель Нереногин.

О ростовском вещании пишет также рабочий Н. Орехов (Мелитополь).

«Стиль у них свой, особый, назвать его можно «танго-фокстротным»... «25 октября был я выходной. Устал за шестидневку маленько. Отдыхал. Сидели у меня с товарищами по заводу, подсчитывали, насколько удастся перевыполнить программу III квартала. И вдруг ровно в 5 часов: «Внимание!!! Говорит Ростов!!!» Славно! Отчего же не послушать концерт? Пришли поближе к репродуктору. Но... здесь навалось то, что я слушал уже не в первый раз: 1) фокстрот (джаз), 2) вальс (джаз), 3) танго (джаз), 4) фокстрот (джаз), 5) фокстрот (джаз), 6) вальс (свист), 7) неразборчиво, 8) фокстрот (джаз), 9) танго (свист), 10) танго (джаз), 11) танго (рояль), 12) фокстрот (свист), 13) фокстрот (джаз)... В течение 47 минут одни фокстроты — шутка ли?».

О чрезмерном, нездоровом увлечении джазом уже писалось в «Советском искусстве». Вопрос этот—лишь часть более общего вопроса о путях развития наших развлекательных жанров. Положение здесь далеко неблагополучно. Вместо творчества, вместо поисков новых культурных традиций в этой области мы сталкиваемся в ряде случаев с насаждением заурядного буржуазного развлекательства.

Д. ЖИТОМИРСКИЙ

ПРЕМЬЕРА В СТАЛИНОГОРСКЕ

НА ОТКРЫТИИ

Первый спектакль театра-студии под руководством **А. Л. Гриппича** состоялся в самом молодом городе Союза — в Сталиногорске.

Только в декабре прошлого года Бобриковское строительство получило имя Сталина и стало городом. Только в сентябре этого года собралась труппа театра-студии Гриппича. В день приезда ее в Сталиногорск сцена местного кинотеатра «в самом срочном порядке» перестраивалась — только утром был уложен пол, развешены сукна и установлен свет. В подготовке спектакля было больше неорганизованности, чем трудового героизма. Наша рецензия на спектакль должна по справедливости отметить работу администратора и рабочих сцены, подвесивших занавес на портал ровно за час до начала спектакля.

Сталиногорцы исключительно живо и радостно реагировали на спектакль о мещанстве. На монологи о бесцельности существования, на афоризмы о скуке, на жалобы и стоны семейства Бессеменовых зал отвечает смехом. Трудно сказать, кому принадлежит такая трактовка темы, — театру или вратолю. Несомненно, однако, что «Мещане» Горького по-новому сыграны и по-новому смотрятся.

Режиссура (худ. рук. **А. Гриппич**, постановщик **И. Анненский**), сохранив в неприкосновенности общую композицию пьесы, произвела некоторое сокращение текста, в результате чего пьеса обнаружила напряженное, стремительное действие, а в соединении с великолепной живописью характеров дала благодарнейший материал для актерской работы.

Стариков Бессеменовых играют **Вершинин и Любавина**. Обыденный до жути, прозаичный до гротеска — таков Бессеменов в исполнении Вершинина. В нем одинаково отталкивает манера радоваться и огорчаться, он ничтожен и пошл даже в горе — для него смерть дочери не личная трагедия, а позор перед соседями. С большим спокойствием, даже с мягкостью, но убедительно и бесповоротно клеймит Бессеменова артист Вершинин.

Жена, теряющая всякое достоинство в присутствии мужа, хозяйка, потерявшая власть над своим домом,— такова старуха Бессеменова в исполнении Любавиной. Бе ничтожество — это ничтожество пустоты и никчемности, ничтожество пошлого и вредного человека.

Одно из центральных мест в пьесе Горького занимает образ Тетерева. Актер Щеглов нашел в этом образе главное — бессильное, но безграничное отвращение к Бессеменовым. Щеглов с настоящим лиризмом играет этого доморощенного Мефистофеля, гитариста и неудачника, ставшего приживальщиком в доме Бессеменовых.

Актер **Романовский** играет старика-портнихи Перчихина. Перчихин — из числа излюбленных Горьким чудаков. Романовский, актер с склонностью к острой манере игры (достаточно вспомнить его сцену купания в «Разбеге» Ставского — Отлонкова), очертил Перчихина весьма выразительно и любопо.

Едва ли не самым далеким от аудитории оказался тот, кто должен был бы быть ей самым близким и родным, — Нил. Один из первых рабочих в русской литературе, Нил собрал в себе лучшие черты передового пролетария. К сожалению, холодная и равнодушная манера, манекенообразная ходульность, психологическая бессодержательность — вот чем характеризуется игра актера **Витоль**.

Струю солнечной жизнерадостности, яркого оптимизма вносит в спектакль Елена — актриса театра им. Немировича-Данченко **Белякова**, выступающая здесь впервые в драматической роли.

Большинство актеров, собравшихся в новом театре, — актеры опытные, зрелые. Тем не менее свой театр они назвали студией. В основу работы театра-студии положена учеба. Серьезная работа над воспитанием актера может в самый короткий срок сделать новый театр лучшим из передвижных. «Мещане», сыгранные почти в импровизированных условиях, показывают, что основная проблема передвижного спектакля — это проблема актера. Плохо работал свет, не вмешалось оформление, но спектакль состоялся, потому что на актеров, а не на аксессуары была возложена в спектакле основная задача. В этом, в сущности, и не в конструировании всякого рода передвижных подмостков и заключается решение проблемы передвижного спектакля.

Передвижной театр — театр прежде всего подвижной, легкий, гибкий. На следующее же после премьеры утро гитара Тетерева и голос Беляковой раздавались под высоким потолком механического цеха. На этот раз не только софитов, но и занавеса не было. Бессеменов сидел за столом, вытащенным из кабинета начальника цеха. Зрители сидели и стояли на гигантских автоматах, на токарных и сверлильных станках.

Так был сыгран один из центральных эпизодов спектакля. Последние слова Тетерева смешались с гулом только что включенных моторов.

Як. ДОМБРОВСКИЙ

Президиум Сталиногорского горсовета обратился с приветствием к автору «Мещан» — Алексею Максимовичу Горькому.

«На открытии городского театра, — пишут сталиногорцы Алексею Максимовичу, — мы смотрели вашу пьесу «Мещане» в исполнении московского театра п/р Гриппича и от всех присутствующих на спектакле шлем вам искреннюю благодарность.

Желаем вам, дорогой Алексей Максимович, здоровья и будем ждать новых постановок ваших пьес в нашем театре».

31 октября спектакль «Мещане» будет показан в Москве, в помещении Гос. цыганского театра.

ИЛЛАРИОН ПЕВЦОВ

Проф. Бородин («Страх»)

С последнего снимка

Консул Берник («Столпы общества»)

В творческой биографии **Иллариона Николаевича Певцова** есть один трагический эпизод, замечательно характеризующий этого превосходного актера и вообще творчество всякого подлинного актерского дарования.

Певцов, поступая на сцену, имел крупный недостаток речи — заикался. Он рассказывает в своей автобиографии, что этот наследственный недостаток с годами так развился, что, поступив в Виленское реальное училище, он уже не мог отвечать уроков вслух, а писал. Учителя и товарищи привыкли к его дефекту и все шло «нормально» до того «рокового» вечера, который он запомнил на всю жизнь: 9 октября 1893 г., он впервые в жизни попал в театр и на сцене Виленского театра Незлобина увидел Комиссаржевскую (начинающую свой сценический путь) и Бравича в «Блуждающих огнях». «Ошеломленный» новым для него искусством, он пробродил до утра по городу, решив стать актером.

Но ведь с таким недостатком можно ли и мечтать о сцене? Уже позже, при поступлении в Филармонию, В. И. Немирович-Данченко в коридоре о чем-то спросил Певцова. «Собравшись с силами», кое-как Певцов ответил. «Как, с таким дефектом речи?... на драматическое отделение?» — протянул удивленно директор Филармонии. «А вот увидите!» — выдавил я сквозь слезы. И на экзамене совершенно свободно прочитал монолог из Байрона.

★

И вот любопытный факт, вскрывающий основную черту творческого образа Певцова, — не только его энергию, силу воли и настойчивость в преодолении странного для молодого актера дефекта, но и самый метод его творчества. «В жизни я продолжал заикаться попрежнему, но на сцене говорил совершенно свободно». Певцов об'ясняет это исключительно «силой творческого воображения». Сам с собой, наедине, он мог говорить стихи и монологи гладко, «следовательно эта возможность в моей психической природе существовала».

У многих первоклассных певцов голос поставлен от природы. Такая же техническая «постановка» есть удел подлинных прирожденных, а не только «сделанных» артистов. Заикание, явление нервной природы Певцова, проявлялось в его взаимоотношениях с людьми в жизни, но покидало его при взаимоотношениях с огромным количеством этих людей, собранных за рампой в вянущем своей настороженной темнотой зале.

★

В 1915 г. после блестяще сыгранной Певцовым в Москве роли в пьесе Андреева «Тот, кто получает пощечины» рецензент «Театральной газеты» писал: «Только люди, одержимые призванием, могут представить, каким путем невероятных усилий воли, характера Певцов приобрел правдивость быть артистом». На ряде своих сценических работ, удачных и неудачных — «благополучных и неблагополучных» — Певцов сам осознал свой исключительный подвиг, — как опыт не медицинский, не психо-терапевтический, а именно как творческий факт. Вот почему Певцов считает свой опыт «полезным и назидательным» для всякого актера, для всех, идущих на сцену, — а не только для тех, кто обладает дефектами речи. «Когда творческое мое воображение, — резюмирует Певцов свои выводы, — было на сцене так сильно, что переносило всего меня в какой-то другой образ, с другой судьбой, с другими чертами характера, с другой манерой говорить, — когда я делался кем-то другим, говорил текст, идущий органически от этого другого, как слова, ему принадлежащие, — я не испытывал состояния, что я тружусь, что я — Певцов, кого-то изображающий, как исполнитель. Думая перед выходом на сцену не о том, что я иду играть, и как мне это удастся, а думая об обстоятельствах жизни того лица, в качестве которого я выйду, и о том, чего я хочу, как это лицо, — я становлюсь легким и свободным во всех проявлениях, получаю сценический покой, свой «певцовский покой», но при этом чуждое — скажем, петровское — «волнение», волнение выведенного в пьесе Петрова, взволнованного какими-то своими делами». И тогда одерживалась полная победа над «сознательностью речи», т. е. она становилась не только его, певцовской, но и автоматически-действующей чужой речью изображаемого им героя Петрова.

Здесь в сущности сформулирована творческая установка Певцова в искусстве сцены. Сила «творческого воображения» это есть интенсивность творческого процесса, процесса вчувствования, вживания в изображаемый образ. Он не должен был механически, внешними моментами вырабатывать в себе техническое умение «входить в образ», «сидеть в нем по уши». Он, если был охвачен творческим волнением, уже тем самым жил, существовал в образе. Форма, все внешние навыки приходили естественно, сами собой, соответствуя внутреннему содержанию образа, созданному величайшим напряжением и сконцентрированностью всех внутренних психических и творческих сил актера.

Внутренняя свобода творчества на сцене, не имеющая ничего общего с развязностью, распущенностью — эта свобода при полной творческой собранности — может разно называться. «Творческий покой» ли это, или «свободное дыхание» (нужно на сцене «свободно дышать», — учит молодежь такой превосходный актер, как Тарханов), — суть одна: это только внешнее выражение содержательности и органичности идущего внутри творческого процесса.

Внутренняя работа Певцова над ролью тесно совпадала и с его работой над формой. Прослужив 15 лет в провинции, в силу необходимости полного преодоления своего недостатка на сцене, а также в силу того, что он был подлинным взыскательным художником, — Певцов работал над ролью не только до степени полного знания текста, но и гораздо дальше, до той степени, когда начало пьесы застает его целой цепью желаний, выражающихся в поступках и словах «Это в большой степени сохранило от т. н. провинциализма мою технику и создало возможность работы через 20 лет в недрах МХТ».

Иными словами форма была всецело оправдана содержанием. «Я как бы с другого конца пришел к той же правде, которая живет в т. н. системе Станиславского». Певцов в 1905 г. работал в студии Станиславского (на Поварской), в 1922 г. вступил по предложению В. И. Немировича-Данченко в труппу МХТ и сыграл роль Фредриксена («У жизни в лапах»), сыграл «Короля Лира» и Фирса в «Расточителе» в 1-й студии (2 МХТ). «Об'ективно условия работы там были великолепны, едва ли есть в этом отношении театр лучше, но суб'ективно я чувствовал себя не совсем удовлетворенным». Вот почему в 1925 г. Певцов перешел в Александринский театр на более широкую арену для развития своей работы.

Анализ образов, созданных Певцовым (Павла I, Аракчеева в «Александре I», Саввы в Андреевской пьесе, в «Вере Мирцевой» и др.), — дело специального исследования. В таких исследованиях нуждается наш театр. Актер уходит навсегда и бесследно, если мы, современники, не попытаемся сохранить бледные отпечатки этих «следов» во времени.

Вспомним, только, в заключение одну из лучших ролей Певцова за последние годы — образ Бородина в «Страхе». Может быть в этом образе и не было театральной эффектности, внешней яркости, «фламандской радости игры». Образ был сделан художественно-скупо и сдержанно. В нем ощущалась, прежде всего, социальная острота, которая составляет содержание Бородина в самой пьесе и в нашей действительности. Эта социальная четкость,— четкость мысли и чувства — проходит через весь замечательный образ Певцова-Бородина. Образ этот, художественно-идейной наполненности,— находил и соответствующую внешнюю форму совершенной реалистической правды. Образ рос на протяжении спектакля, — и делал весь перелом в Бородине творчески оправданным. Драма Бородина нашла свои художественно-обобщенные, крепкие, словно вырезанные на сером скупом фоне черты.

Глубокая печаль охватывает нас, когда мы думаем, как много потеряла наша сцена с этой смертью актера в полном расцвете своих сил, — замечательного актера, в своем творчестве гармонически разрешившего проблему содержания образа и его формы на сцене.

Д. ТАЛЬНИКОВ.

Телеграмма наркома по просвещению РСФСР А. С. БУБНОВА

«Глубоко опечален смертью одного из самых замечательных советских актеров — И. Н. Певцова. Прошу передать семье покойного и коллективу актеров бывшего Александринского театра мое глубокое сочувствие в постигшем их горе».

У ГРОБА И. Н. ПЕВЦОВА

25 октября в 4 часа 35 минут утра в Ленинграде в больнице им. Свердлова, после полуторамесячной болезни скончался народный артист республики **Илларион Николаевич Певцов.**

В состав комиссии, образованной Ленинградским советом для организации похорон нар. арт. Певцова, вошли тт. **Назаренко** (Ленсовет), **Нечай** (Рабис), засл. деятель искусств **Сушкевич** (Госдрама), нар. артисты **Корчагина-Александровская** и **Андреев**, **Эдельсон** (Массовый отдел Ленсовета) и писатель **К. Федин**. Председатель т. **Назаренко**. Похороны И. Н. Певцова состоялись 28 октября в Ленинграде.

Ленинградский государственный театральный музей организовал специальную выставку, показывающую жизненный путь и творчество И. Н. Певцова. Выставка развернута в фойе Государственного театра драмы.

Союзкинохроника приступила к подготовке специального кинопролога о нар. арт. И. Н. Певцове. В некролог включены с'емки И. Н. в отдельных ролях, кадры из картин с его участием, а также зас'емка похорон.

ИЗ последней ПОЧТЫ

ЕВГ. Л. и «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

В № 242 «Уральского рабочего» (от 18 октября 1934 г.) «критик» Евг. Л. поместил свои заметки о театре—рецензию на премьеру «Евгения Онегина» в Свердловской опере.

О дирижере Фительберге рецензент пишет к примеру так:

«Строгий и темпераментный, он дирижировал так, что все на сцене было удобно и свободно делать свое дело (?!). Мастер руководства в музыке — как и в других областях— расковывает силы, чтобы решительнее владеть ими». «Мы получаем,— пишет Евг. Л.,—поразительное равновесие индивидуального и коллективного (?!) и, конечно, тонкое толкование Чайковского, певца необмышихся ожиданий, безотчетной тоски уходящей радости».

Таким образом по Евг. Л. уже не только один Чайковский, но заодно попадает в упадочники и «певцы ожиданий» также и Пушкин.

Евг. Л. определенно не понравился бы у Греминых.

«Гости показывают зрителям спины...» «Мы стоим (это Евг. Л. стоит!) за большую затушеванность бала у Греминых — его бы унести подальше, за колонны или в задние комнаты».

Город, имеющий превосходный оперный театр, заслуживает рецензентов более грамотных и сведущих, чем Евг. Л.

«ЛЕКТОР» ИЗ ВОРОНЕЖА

Недавно, впервые в этом сезоне, заседала вокальная секция ВТО. Секция открылась докладом Шухнина (Воронеж) на тему: «Совершенная дикция у вокальных и драматических актеров как основа их сценического мастерства». Но докладчик вопреки всем ожиданиям говорил на иную тему. Он говорил о полнейшем упадке вокального искусства в Союзе и о системе «гармонического развития голоса как единственном якоре спасения».

«Где, — восклицает докладчик о должным актерским пафосом, — где расцвет вокального искусства?» «Сходят корифеи со сцены», «завяли листы могучего вокального дуба», «Повсюду строятся дворцы, но знайте, предстоит быть нищими во дворцах».

Нет возможности пересказать все нелепые утверждения находящегося в каком-то поступлении «оратора». Докладчик получил должную отповедь от ряда выступивших в прениях товарищей. Прошедшие недавно фестиваль, конкурсы, олимпиады молодых дарований являются свидетельством, как правильно указал проф. Заседателев, расцвета у нас вокального мастерства. Домыслы Шухнина ни на чем не основаны. Доклад Шухнина дает совершенно неверную, тенденциозную картину состояния советского вокального искусства.

ДИРЕКТОР ЖАРСКИЙ

В Поволжьи гастролирует «русско-украинский театр под управлением **М. И. Жарского** (Андреева)». Замечательный театр и замечательный руководитель!

Как сообщает «Поволжская правда»:

«Жарский — человек больной. Был алкоголиком, перешел на кокаин, теперь морфинист. Выдает себя за партизана, члена партии».

Театр «соответствует» своему руководителю:

«Штат работников подобран по принципу семейственности и близкого знакомства — из кумовьев, отцов и жен».

Оказывается, что это замечательное предприятие никем не контролируется; обер делает «сам» Жарский.

В МАСТЕРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

С. Меркуров • Ю. Пименов • А. Самохвалов • П. Скаля

1

Мастерская скульптора С. Д. Меркурова в Измайлове живет сейчас напряженной жизнью. Приближается к окончанию грандиозная фигура Сталина, над которой скульптор работает более года. Меркуровские фигуры и бюсты Ленина широко известны трудящимся нашей страны. Их можно встретить в самых глухих уголках Советского союза.

Тов. Меркуров сдерживает покрывало, временно накинутое на громадную фигуру Сталина, упирающуюся под самый потолок мастерской. Перед нами на большом движущемся круге модель гранитного монумента во всю его предполагаемую величину (3,5 метра). Заложив руку за борт куртки, распахнув шинель, вождь решительно и уверенно идет вперед.

Скульптор еще не удовлетворен работой, в которую он хочет вложить все свое умение мастера. Он все время переделывает детали фигуры, настоятельно спрашивает посетителей о впечатлении, внимательно выслушивается в их замечания.

— Я думаю, — говорит он, — месяца через два я уже смогу вынести свою работу на суд широкой общественности. Только после этого я приступлю к работе над гранитом.

Фигура т. Сталина — основная, но не единственная работа, которой занят С. Д. Меркуров. Он заканчивает памятник Ф. Э. Дзержинскому для Балахны (из гранита) и работает над моделями скульптурного оформления московских набережных и станции метро «Комсомольская площадь».

Для конкурса, об'явленного театром Красной армии, С. Д. Меркуров заканчивает фигуру, которая должна увенчивать театральное здание и фронтальную группу.

«Между делом» скульптор занимается литературными работами и исподволь накапливает материал для давно задуманной книги «О себе и о скульптуре».

С. Д. охотно читает из нее готовые отрывки. У скульптора неоспоримый писательский талант. Книга — не обычная запись мемуариста. Из своего богатого прошлого Меркуров берет лишь наиболее яркие, художественно убедительные эпизоды и оформляет их в виде законченных новелл. Иногда это — страшные рассказы, вызывающие в памяти тематику и образы Эдгара По. Иногда повествование проникнуто добродушным юмором.

Рельефно и по-скульптурному убедительно лепит Меркуров фигуры больших людей, с которыми он встречался в жизни — своих мюнхенских профессоров, Родена, Кунинджи, Крапоткина и других.

Параллельно в книге идут теоретические высказывания по вопросам искусства. На основе накопленного личного опыта и общения с мастерами мирового искусства Меркуров пытается найти свое разрешение творческих вопросов, до сих пор волнующих скульпторов — о соотношении формы и материала, о натуре и художественном образе, о краске в скульптуре и т. д.

В цепом книга должна будет показать, как из мальчика, родившегося в патриархально-пастушеской обстановке горного Кавказа, вырастал художник-революционер и как, работая над лепкой фигур, художник лепил себя как человека.

Первая часть книги, над которой работает художник, носит заглавие: «Размышления о природе и сущности произведений художеств в общем и о живии в частности, то, о чем преподавали в Академии и что открылось самому в Италии и Мюнхене, и о пути художника».

Автор думает довести мемуарную часть своей книги до наших дней. Но С. Д. Меркуров прежде всего скульптор, а наша эпоха пред'являет огромный спрос на скульптурные работы. Когда мы сидим за столом и читаем книгу, С. Д. получает срочное задание, связанное с решением Московского совета запечатлеть на особом монументе лучшие и образцовые колхозы Московской области. Чтение прерывается.

А. КУТ

2

Ю. И. Пименов сейчас во многом подвергает пересмотру путь остовского модернизма.

— Пользуясь методами остовского модернизма, мы были не в состоянии показать живого человека. Сейчас надо в упор писать натуру. Художники, которые не пользуются натурой, сами себя обкрадывают. Только в набросках с натуры можно найти очерк, характер, индивидуальность.

И вот в масле, угле и карандаше художник фиксирует окружающий его мир в повседневных обычных действиях его «героев».

Лето дало целую серию рисунков, этюдов, картин. Наиболее крупная работа «Женщина в гамаке». Это некий идеал летнего отдыха по-пименовски. Дачный участок обступили розово-желтые сосны «Казанки».

— С тех пор, как я себя помню, я живу всегда по «Казанке», — спешит сообщить Пименов.

Художник сейчас пишет чистыми красками, накладывая их плотным, материально весомым «пастозным» слоем. Он стремится к уравновешенному, добротному мастерству и почти не пользуется для письма мастехином.

Художник должен писать кистью. Когда художник берет мастехин, это значит, просто, что он не владеет кистью.

Последняя большая станковая работа Пименова «Работницы Уралмашстроя». Это трилогия, в которой рассказана жизнь работницы Маруси Коропевой и ее подруг на заводе, в театре (Маруся в роле театра), в семье.

—Я хочу показать реальный характер и тип,—говорит Пименов—а не ахровско-академический сверхчеловеческий характер или остовскую схему человека.

— Я стремлюсь к настоящему простому реализму без фальшивого надрыва, без сверхмощных красноармейцев и засахаренных футболистов.

Пименов только что начал большое полотно «Девочки у реки».

— Я хочу показать фабричных девочек, обыкновенных веселых здоровых девушек, каких тысячи в нашей стране.

В заключение он признается:

— Свою художественную биографию я веду с того момента, когда я отошел от остовских позиций, когда я начал видеть окружающую меня природу, научился любить натуру.

3

Мастерская А. Н. Самохвалова залита солнцем. Улыбающийся художник разворачивает папки акварелей — результат летней работы на Метрострое. Это преимущественно фигуры девушек. Девушки работают. Девушки отдыхают. Девушки смеются. Простые, ясноглазые с мускулистыми, загорелыми руками.

— Мое амплуа такое... девичье — как бы оправдывался, говорит Самохвалов.

Сейчас он готовится к выставке, которая откроется в Ленинграде к XVII годовщине Октября.

И в мастерской, торопливый и легкий, он не пишет чистым маслом, это слишком тяжело, слишком плотно для него.

— Я предпочитаю смешивать масло с темперой, — указывает Самохвалов. Там, где художнику хочется подчеркнуть интенсивность цвета, он прописывает темперой: «Потому что масло по характеру своей фактуры затемняет красители».

Оказывается, девушки в большинстве своем писаны не с натуры. «Натура», приведенная из привычной обстановки в мастерскую художника, обычно стесняется и теряет характерное выражение, не отвечает задуманному образу. «Ничего не поделаешь!» — и, улыбаясь, он грустно разводит руками.

4

В синем комбинезоне, с мастехином в руках, за новыми работами. Кажется, иначе его и нельзя застать. П. Скаля много и упорно работает.

— Обычно мою живопись размещают где-то между академизмом и «Бубновым валетом». Этот год был для меня существенным пересмотром всех художественных ресурсов. Свой «академизм» я считаю необходимым этапом, без которого не может быть настоящего мастерства, но это была для меня временная манера, от которой я сейчас совершенно отхожу.

П. Скаля за последнее время написал много натюрмортов, пейзажей и несколько новых композиционных картин.

— Я отхожу сейчас от принципа разложения цвета, добиваюсь светлых локальных цветов.

В последней работе, посвященной бытовой теме о новой семье, интересно разработаны живописные характеристики противоположных психологических образов. Картина называется «Тяжелый визит». В частной квартире встретились, с одной стороны, молодая женщина, ее муж — молодой коммунист, ее сын-пионер и... отец мальчика, подчеркнуто заграничного вида спец. Он всматривается с тревогой в лицо сына, ставшего чужим. Резкими, длинными мазками написаны собранные и внутренне напряженные фигуры мальчика и молодого человека, тяжелыми хлопьями краски вылеплена фигура отца, осевшая, бесхребетная.

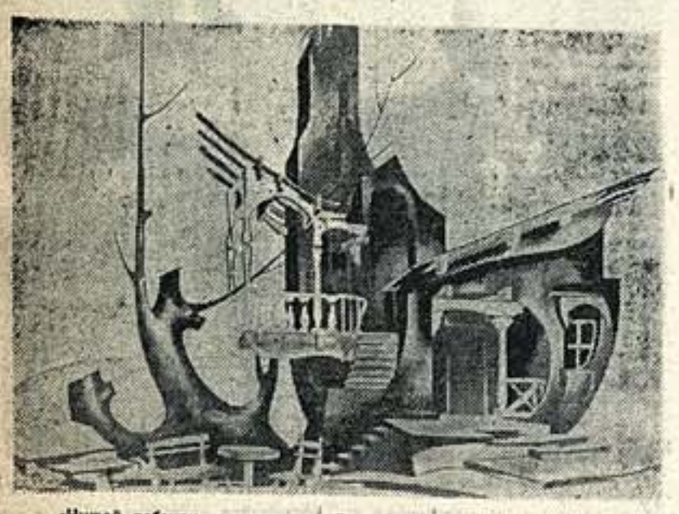
Это картина — начало целой серии работ на современные бытовые темы.

МАРИНА МЕЛЕНЕВСКАЯ

Группа участников юбилейного спектакля Л. В. Собинова (1933 г.). Справа налево: Собинов — Ленский, Александр Пирогов — ротный, Козловский — Трике, Рейзен — Зарецкий

ТИФЛИС

ТЕАТРЫ и ПЬЕСЫ



«Чужой ребенок» в театре им. Руставели. Макет худ. С. Кобуладзе.

Театр им. Руставели начал свой сезон возобновлением «Ни-Тирапос». Из старых постановок в репертуар включены: «Интервенция» — Спаниса, «Душманн» («Враг») Шатберашвили, «Чужой ребенок», «Деловой человек» Галенклевера и «Кангаши» («Тревога») Машашвили. Премьера первой новой постановки «Катами да Месаате» («Часовщик и хурица») в переводе Лордкипанидзе состоится в середине ноября. Отавит пьесу Патаридзе, художник Кобуладзе, музыка заслуженного деятеля искусств композитора Туския. В декабре будет показана «Кацка аламиани?» («Человек ли он?»), трагикомическая сатира грузинского классика Чавчавадзе в переработке и постановке режиссера Шота Ахсабадзе, художник — заслуженный деятель искусств Гамрекели, музыка — заслуженного деятеля искусств Туския. Во вторую половину сезона театром будут выпущены «Ароен из Марабды» М. Джавахишвили и «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе Мачабели; постановка нар. арт. Ахметели, художник Гамрекели, музыка Туския. Во вторую же половину сезона будет выпущен один молодежный спектакль из европейского классического репертуара — предположительно «Трактирщица» Гольдони или «Школа злословия» Шеридана — в постановке Асхабадзе, Васадзе или Ватаридзе.

Театр им. Марджанишвили начал сезон возобновлением «Гурии Ниношвили». Постановка спектакля художественного руководителя театра Антадзе, художник Канобадзе, композитор Швелидзе. Из старых постановок, осуществленных Марджановым, в репертуар включены: «Уриель Акоста», «Отелло», «Гоп-ля, мы живем!», «Затмение солнца в Грузии».

15 октября состоялась премьера «Гибель эскадры» в переводе Прониспирели. Постановка Антадзе, художник Д. Канобадзе, композитор Баланчивадзе. В середине января 1935 г. театром будет показана пьеса «Бахтриани» П. Канобадзе, грузинская сатирическая «Комедия масок» на тему о нравах XVII столетия в Грузии. Постановка пьесы — Ушаги Чхеидзе, художник Оцхели, композитор Мшвелидзе. В марте 1935 г. состоится премьера «Урта» (герой крестьянского восстания в Мингрелии — времен завоевания царской Россией), драмы, написанной белыми стихами драматурга Габискерия. Постановка — Антадзе, художник Д. Канобадзе, композитор Мшвелидзе. В мае 1935 г. будет выпущен спектакль «Соломон Исаакович Мелиграуашвили» Дадиани (по повести грузинского классика Артазиани) — бытовая комедия времен зарождения торгового капитала в Грузии (первая половина XIX в.), постановка Канашидзе, художник Оцхели, композитор Папаничвадзе. Театр пополнил свой состав нар. арт. Черкезишвили — старым артистом грузинского театра, и молодым режиссером Журули — учеником Мейерхольда. Из окончивших студию при театре влилось в состав актерского цеха 12 человек. Заведующим музыкальной частью театра назначен композитор Мшвелидзе.

Тифлисский Гостеатр оперы и балета начал сезон возобновлением грузинской оригинальной оперы «Шота Руставели» композитора Аракишвили (монтаж из оригинальных текстов поэмы «Носящий барсову кожу»), постановка Цуцунава. В репертуар этого года театр включил из своих старых постановок — грузинские оперы «Абесалом и Этери» Папавашвили; «Даиси» («Закат») его же; «Тамара Дабиери» («Коварная Тамара») композитора Баланчивадзе; «Отелло» и «Кето и Котэ» композитора Долидзе. В декабре будет показана новая постановка — оригинальная грузинская опера «Бахтриани» (сатира на феодальную Грузию) Кипадзе (либретто П. Канобадзе); постановка Баратова, художник Вирсаладзе. В феврале 1935 г. будет показана «Латавра», опера Папавашвили на сюжет феодальной эпохи Грузии. В марте 1935 г. будет выпущена третья грузинская оригинальная опера «Динара» — либретто и музыка Аракишвили, музыкальная комедия нравов на Грузию XIX века. Из новых русских опер в этом году будут поставлены «Мазепа», постановка Баратова, художник Иванов; «Именины» Желобинского — постановка Баратова, художник Иванов (премьера в апреле 1935 г.); «Гугеноты» — постановка нар. арт. Ахметели, художник Гамрекели (премьера — в январе 1935 г.); «Ференджи», балет Яновского, музыка Асафьева; «Пламя Парижа» — постановка Иоркина, художник Иванов и Вирсаладзе (премьеры в январе 1935 г.) и «Спартак» Вахвахишвили — балет, постановка Гопейзовского. Художественным руководителем театра приглашен режиссер московского ГАБТ Баратов; заведующий музыкальной частью — германский дирижер Оскар Фрид и на весь сезон приглашен в качестве дирижера парижский дирижер и композитор Марко Фатинетти. Постоянным художником театра приглашен С. И. Иванов.

Государственный русский театр открывает сезон премьерой «Заговор Фиеско» в постановке главного режиссера театра А. Г. Ридаль, художник Вячеслав Иванов, музыка Д. Шведова. В конце октября состоится премьера «Чудесного сплава» в постановке М. Ляшенко; художник Роберг, музыка Шведова. В работе находится пьеса Горева «Вот» (о Беломорстрое), премьера состоится 7 ноября. 20 ноября будет показан «Безумный день» Бомарше, постановка Ляшенко, музыка Шведова. Одновременно идет работа над «Петром I» и «Скутаревским».

Театр Краснознаменной кавказской Красной армии почти целиком обновил свой состав, пригласив ряд молодых актеров и режиссеров из выпускников ЦЕТЕТИС и Бакинского рабочего театра. Сезон открывается 6 ноября возобновлением «Разлома» — постановка Ловинского, художник Симонян. Кроме того в этом году возобновляется прошлогодняя постановка «Мстислава Удалого» (режиссер Ловинский, художник Симонян, делающий новые декорации для спектакля). В этом году театр ставит пять новых пьес. По предложению художественного руководителя шефствующего над ТКА театра им. Руставели нар. арт. Ахметели театр выпустит к концу сезона постановку «Митеж», который будет поставлен на открытой арене. В спектакле примут участие войсковые соединения в полном вооружении.

Государственный армянский драматический театр пополнил свой состав рядом актеров, приглашенных из Эриванского и Ленинаканского театров. Театр открывает сезон возобновлением спектакля «Коварство и любовь», постановка Осипова, художник Гамрекели, музыка Мкртичева. Из старых постановок в этом сезоне возобновляется «Суд» — армянского драматурга Богатура, постановка Капнаканяна, художественного руководителя театра. В начале ноября состоится премьера «Чужого ребенка» в постановке Капнаканяна; в конце ноября — «Шах-нама» Дианана; в декабре 1934 г. — «Незаконный» Погосова (современная бытовая комедия). В марте 1935 г. будет выпущен спектакль «Старый Тифлис» по драматургическому тексту, смонтированному из отдельных произведений армянского классика Сундукяна в постановке Капнаканяна. К концу сезона будет закончено строящееся в районе «Имени 26 комиссаров» новое здание для театра со зрительным залом на 1.500 человек и с механизированной сценой.

Государственный ТЮЗ (грузинский) открыл сезон 10 октября возобновлением «Сурамской крепости» Мгвердадзе по повести грузинского классика Чонкадзе (грузинское крестьянство эпохи крепостничества); постановка — Такайшвили, художник Оцхели, музыка Шверзашвили.

Государственный тюркский театр в этом году реорганизуется и будет работать в качестве передвижного всегрузинского театра с постоянной базой в Тифлисе.

В КОМАКАДЕМИИ

„ЛЕССИНГ И ТЕАТР"

Второй декадник сектора литературы и искусства Комакадемии был посвящен теме: «Лессинг и театр». Доклад на эту тему сделал т. Гриб.

— Просветители, — говорит докладчик, — рассматривали театр, как наиболее действенное орудие воспитания, как «школу нравственного мира». Театр широко использовался в борьбе с идеологами отмирающего феодального общества.

Но есть еще другая причина повышенного внимания просветителей к театру. Дидро, например, отождествлял театр с хорошо организованным обществом. Здесь по его утверждению человеку прививалась любовь к порядку, культивировалось все то, что сплачивало общество.

Еще глубже развил эту мысль докладчика выступивший в прениях т. Лифшиц.

— Театральность, — говорит он, — имела в своей основе теорию так называемой внешней культуры. Чтобы буржуа не ушел целиком в зоологический индивидуализм, его нужно было отвлечь, обмануть («обман обмана») хотя бы внешней, иллюзорной красотой. Пусть это не настоящая культура, но может быть она приведет к равновесию между политической экономией и моралью, между выгодой буржуа и его добродетелью.

В XIX в., когда обострились классовые противоречия, началось постепенное отрицание театральности и утверждение натурализма. Свое завершение эта тенденция находит в последних «произведениях» фашистской литературы.

— Не случайно, — продолжает т. Гриб свой доклад, — что именно вокруг театра развернулись в эпоху Лессинга острые дискуссии. Первая фаза борьбы с классическим театром велась по линии тематики, классификации жанров и назначения театра. Лессинг пошел дальше. Он сосредоточил свое внимание на художественных средствах классицизма.

Лессинг, выступая против рабского копирования скульптуры в литературе, на театре и т. д., высказался за более широкое обобщение, за индивидуализацию искусства. Герой должен равняться не на исключительного, а на среднего, но несколько героизированного человека. Лессинг противопоставляет догмату «власть рассудка» лозунг «власть чувств». Не декретируя моральных целей искусства, он высказывает формулу: что не художественно, то и не морально. А мораль, по его мнению, не плод выдумки, а вывод зрителя из художественного обобщения в произведении.

Но защищая индивидуализацию искусства, Лессинг обрушивается в то же время на сторонников чрезмерного расширения прав индивидуума, противопоставляемого обществу. Другими словами, разрушая классицизм, Лессинг не отрицает его некоторых элементов. Этим он выражает господствующую в то время тенденцию соединить художественный реализм с буржуазно-с элементами классицизма. Эта тенденция основана на представлениях просветителей об обществе, как о договорном союзе социальных атомов. Индивидуум, сопоставляясь с подобными себе, становится абстрактным существом. Человек-гражданин идеален тем, что отрешается от всего индивидуального. Следовательно, в художественном произведении необходима некоторая доля героизации.

Исторически для нас Лессинг является звеном между просветительством и диалектическим идеализмом — утверждает т. Гриб. Изучение его сочинений, в особенности «Гамбургской драматургии», необходимо не только для познания этого интересного этапа в истории эстетики, но и для познания некоторых событий и фактов нашей эпохи.

Тов. Гриб приводит примеры из нашей литературной практики.

— Почему Шолохову в «Поднятой целине» и Шухову в его повести не до конца удаются главные герои? Почему Нагульнов и Шукарь остаются в памяти, а Давыдов нет?

Очевидно в образе последнего мало индивидуального, т. е. местного и много «в общем и целом», образы же других двух перегружены этим местным. Докладчик разбирает сцену бабьего бунта в «Поднятой целине», где в обилии бытовых штришков тонет трагизм положения, трагизм героев.

В прениях по докладу выступили тт. Лифшиц, Лукач, Герцман, Денисова и другие. Тов. Герцман высказал интересную мысль о зарождении в просветительстве элементов реформизма, а т. Денисова поднимала вопрос о неправильной тенденции в последних произведениях советской драматургии («Хорошая жизнь», например).

Доклад т. Гриба является результатом его работы над «Гамбургской драматургией» Лессинга. Книга Лессинга готовится сейчас к печати в издании «Академии».

В. ИГ.

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

Поступить в вуз Московской государственной консерватории в этом году, как и в предыдущие годы, было очень трудно. Приняли только тех, кто обладает большими музыкальными способностями и имеет музыкальное образование. Но и многие из тех, кто был принят, оказались в трудных условиях.

В комнате, куда нас поселили (Трифоновский студенческий городок, корпус 8, комн. 20) живут 14 человек, из коих 3 духовика, 3 струнника, 3 вокалиста, 2 пианиста и 3 композитора. По словам управляющего Славечинского, мы распределены по «совершенно правильному» производственному принципу. В комнате нет фортепиано. Все наши просьбы о покупке инструмента пока безрезультатны. С раннего утра духовики и струнники начинают заниматься, и в комнате подымается такой шум, скрип и гул, что все остальные жильцы вскакивают с постелей, быстро одеваются и убегают в консерваторию. В свободные часы от занятий ищут свободные классы с роялем, где можно было бы немного позаниматься. Такой класс обыкновенно можно достать только с 9 ч. вечера. О каникулах отдыхе и говорить не приходится. Требования по специальным предметам необычайно большие; особенно трудно приходится приезжим, а их большинство. Спим мы на старых, кривых кроватях с грязными матрацами. Наступившие холода уже дают себя чувствовать, так как рамы и стекла находятся в плачевном состоянии. Посетившая общежитие комиссия от Наркомпроса даже не зашла к нам в комнату.

ДВОРЯК, ДЗАХОВ, ИЛЬЯШЕВСКИЙ, СЕРЕБРЯКОВ, ГЛАГОЛЕВ, КАНЕВСКИЙ, ТАВРИН, КОЛЕСНИКОВ, РОТНИЦКИЙ, РАДОВ, КАЛИНКОВИЧ.

Ряд прошедших олимпиад, смотров, конкурсов показал огромный рост музыкальной художественной самодеятельности, выявил массу талантливых людей, певцов, скрипачей, танцоров, целые ансамбли, оркестры и т. д.

Мы полагаем, что вполне назрела необходимость создания в Москве рабочего театра оперы и балета, самодеятельного музыкального театра московских профсоюзов. Для такого театра имеются все необходимые силы — певцы, оркестры, хоры. В качестве основного ядра оркестра можно, на наш взгляд, использовать недавно ликвидированный симфонический оркестр Дома печати.

Народный артист М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ, ВЛ. МЕССМАН.

ГОРЯЧЕЕ ДЫХАНИЕ

„ПАСТУХ И ЦАРЬ" — СЦЕНАРИЙ Н. КАУФМАНА, РЕЖИССЕР А. ЛЕДАЩЕВ

В основном — это документ эпохи, поданный с большим мастерством и страстностью.

Начало века — нищая деревня, нищая страна. Пастух Ванька (артист Н. Батанов) уходит на заработки в Питер, потом перебирается в Москву, где и начинает работать на одном из больших заводов. Здесь он начинает вести партийную работу. Забастовки, митинги, уличные стычки с полицией.

Но вот отгремел героический 1905 год, наступила реакция с погромами, виселицами, столыпинщиной. Иван попадает на каторгу, свершая обычный путь профессионального революционера.

Империалистическая война... Что на языке кино можно сказать о ней нового после тех, правда, немногих, но могучих картин, что зритель уже видел? Однако и здесь режиссер и сценарист подали целый ряд эпизодов с большой остротой. Особенно следует отметить сцену проводов призывников, а также и некоторые фронтовые эпизоды.

И вот нависшую над миром тучу отчаяния разрывает молния «Марсельезы».

Февральский переворот, 1917 год — Петроград, фронт и наконец — Октябрь.

Страна, решительно порвав со своим вчерашним днем, снимается с якорей и на всех парусах устремляется в бушующее море гражданской войны.

Вооруженный пролетариат, первые отряды красной гвардии... Свердлов обходит на Красной площади рабочие полки, отправляющиеся на борьбу с контрреволюцией.

Воля партии кует победу: Калинин и Молотов на первых митингах, Ленин в университете им. Свердлова, Чапаев формирует в уральских степях знаменитую железную дивизию; герои фильмы Ивана мы видим уже на фронте и т. д. Это — скачок истории; большинство кадров заснято действительно в те незабываемые годы.

Действие картины заканчивается сегодняшним днем. До конца она смотрится с неослабевающим интересом и волнением.

К недостаткам фильмы следует отнести слабое отражение классовой борьбы в дореволюционной деревне. Может быть режиссер и сценарист боялись «расплыться мыслью по древу», но один-два убедительных штриха были бы совсем не лишними.

Высшей точкой развития классовой борьбы 1905 г., как известно, было декабрьское восстание, и давать Москву без пылающей Пресни... Но это само по себе уже является огромной темой, и посоветовать здесь что-нибудь (в плане данной картины) трудно.

Неудачно местами музыкальное оформление.

Но, повторяем, большинство из этих промахов устранимы: фильма дорабатывается.

В целом — картина исключительна по своему размаху и ритму, художественной глубине и социальной значимости.

АРТЕМ ВЕСЕЛЫЙ
ГЛЕБ АЛЕКСЕЕВ

РЕИС РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Спектаклями и артистическими бригадными выступлениями Реалистического театра обслужены три железных дороги — Южная, Донецкая и Северокавказская. Около 100.000 железнодорожников смотрели театрализованные произведения Горького и Серафимовича в оригинальной постановке и исполнении молодого театра.

«Благодаря культурной работе и спектаклям московского Реалистического театра, — отмечают ростовские железнодорожники в своем приветствии, — значительно повысилось качество осенне-зимних перевозок».

КАК ЗАПИСАТЬ СПЕКТАКЛЬ?

На днях на заседании режиссерской и театроведческой секции Всероссийского театрального общества состоялся доклад Л. Варпаховского о записи речи и движений актера.

Докладчик указал на необходимость фиксации спектакля для целей производственных, исторических и научных. Театр — единственное из искусств, не знающее преемственности.

Опыты записи спектакля, проводимые сейчас, напоминают XI век в истории музыки, когда были заложены основы современной нотации. Гвидо из Ареццо изобрел первую линейку нотоносца, положив этим начало методу условной изобразительности.

Во время доклада были продемонстрированы образцы записи спектакля «Дама с камелиями» (практические работы по фиксации спектакля велись в ГОСТИМ в течение года). В области речи записаны относительная скорость произношения, цезуры и паузы, сила звука, высота звука, акцент и особенности фразировки (легато, стаккато и т. п.). Еще мало разработана запись зрелищной стороны спектакля. При очень точном изображении всех движений актеров совсем не разработана запись места.

В оценке доклада мнения расходились. Многие из присутствовавших выступили с резкой критикой. Они указывали на невозможность записать сложную человеческую речь, на бесплодность всех этих попыток. Не лучше ли, — говорили многие из них, — ввести усовершенствованную кино-звукозапись.

С большой речью выступил М. Ф. Гнесин. Он указал на бесспорный интерес и значение ведущихся опытов. Затем рассказал о своих трудах в этой области, в которых он основывался не на записи сложившегося спектакля, а на построении теории художественного чтения.

П. И. Новицкий, председательствовавший на заседании, говорил о значении работы по записи спектакля в построении научного театроведения.

хроника искусств

✱ Карл Радек выступил на общем собрании работников МХАТ СССР им. Горького (25 октября) с докладом на тему «Итоги первого всесоюзного с'езда советских писателей».

✱ Гос. Русский музей в Ленинграде приобрел через Всекохудожник работы Ю. Пимонова «Отдых», Одинцова «Бригадирша», Гапоненко «Портрет Ленина» и Вильямса «Портрет Станиславского».

✱ На днях драматург Мизандронцев прочел коллективу ГОСЕТ свою новую пьесу «Стена плача», которая пойдет в постановке В. Федорова третьей премьерой текущего сезона.

✱ «Аристократы» Н. Погодина ставятся в Реалистическом театре режиссером Н. Охлопковым в плане спектакля-карнавала. Оформление художников В. Гицевич, В. Корецкого и Б. Кноблок, композитор А. Гопубенцев. Премьера — в декабре. Следующей постановкой театра будет «Угрюм-река» по роману В. Шишкова в инсценировке автора и Н. Охлопкова.

Художественный руководитель театра Н. Охлопков приглашен на ряд постановок в первой половине 1935 г. в лондонском Экспериментальном театре, которым руководит Андре ван-Гайзегем.

✱ Завтра драматург Н. Зархи прочтет коллективу театра Революции свою новую пьесу «Москва вторая».

✱ Театр Сатиры принял шефство над 13-й и 14-й шахтами Метростроя. Среди обязательств — организация драмкружка, литкружка, проведение концертов, как в бараках, так и в шахтах и др.

✱ Ленинградская кинофабрика готовит к пушкинскому юбилею постановку большой звуковой фильмы по повести «Дубровский». Постановка поручается режиссеру Ивановскому. Сценарий пишет А. Державин.

✱ Возвратился из четырехмесячной поездки по Украине и Донбассу Первый государственный симфонический оркестр гармонистов под управлением Л. М. Бановича.

✱ Музыкальный театр им. Немирович-Данченко приступил к генеральным репетициям «Травиаты» в постановке нар. арт. В. И. Немировича-Данченко. Режиссеры Б. Мордвинов, П. Марков и П. Сергеевский, художник П. Вильямс, дирижирует Г. Столяров, балетмейстер Н. Хмелинский. Премьера состоится в конце ноября. Балет «Соперницы» включен в постоянный репертуар театра.

✱ МХТ II заканчивает работу над «Испанским священником» Дж. Флетчера. Постановщик спектакля С. Бирман, художник А. Лентулов, композитор Ширинский.

Подшефная театру краснознаменная дивизия с 5 по 8 ноября проводит празднование своего 15-летия; на праздник съезжают руководители театра И. Берсенев и В. Запесский.

✱ В Ташкенте открылся русский драматический театр. Ближайшие постановки «Интервенции», «Бойцы» и «Горе от ума».

✱ Вчера директор Малого театра С. И. Амаглобели сделал коллективу театра доклад о международном театральном конгрессе в Риме.

✱ Режиссер Г. Александров приступает на Московской кинофабрике к постановке музкомедии «Под куполом цирка» по сценарию Ильфа и Петрова. Музыку пишет композитор Дунаевский. Картина будет снята на площадке Московской фабрики. Купол цирка будет сниматься макетным способом. Роль американской цирковой актрисы исполняет Л. Орлова.

ЗАБЫТАЯ ПРОФЕССИЯ

Прибыл он к нам из Германии и вместе с потертым коричневым чемоданом, где хранилась многочисленная коллекция камертонов, клинков, ключей и отверток, он привез оттуда унаследованные им славные традиции искуснейших фортепианных мастеров.

Он и сейчас любит вспоминать научение в историю имена Вермейстера, Зиппа, Зорге, Кирнбергера, Тюрка, а имя знаменитого фортепианного мастера — «отца настройщиков» Себастьяна Эрара — вызывает благоговейную улыбку на его старческих губах.

Четверть столетия назад он — в полном расцвете знаний и сил — был подлинным знатоком своего дела. «Профессором» прозвали его в шутку московские музыканты, не раз прибегавшие к квалифицированным услугам немецкого настройщика.

Сейчас, четверть столетия спустя, «профессор», потерявший зрение и слух, ютится где-то на отшибе Москвы. И только стальной камертон работы известного ростовского изобретателя и знатока церковного звона Аристарха Израилева повис на тонком шнурке в петлице изношенного пиджака, как единственная уцелевшая регалия, напоминающая о былой принадлежности к корпорации настройщиков...

У нас, впрочем, этой корпорации как чего-то постоянного не существует, да и не существовало никогда. Культура настройки клавишных инструментов в России — импортного происхождения. Первых настройщиков, по свидетельству музыкальных летописцев, дала Италия. Позднее они появились во Франции и Германии. Оттуда мы их выписывали. У них получили случайные обрывки знаний наши отечественные фортепианные мастера-настройщики.

Обучение происходило приблизительно следующим образом. На фабрике роялей и пианино стоят несколько разобранных инструментов. Молодой подмастерье, одаренный тонким слухом и некоторой технической сноровкой, выпрашивает разрешение у старшего мастера «поупражняться» в свободную минуту на разобранных деталях. Разрешение милостиво давалось, и юный подмастерье приступал к процессу «самообразования».

Дальнейшее зависело от терпения и инициативы самоучки, а также от благосклонности маэстро фортепианных настройщиков.

Совершенно естественно, что при подобной системе обучения могли выходить отдельные специалисты, притом специалисты далеко неполноценные. Не говоря уже о том, что теоретический принцип строя — понятие и понятие совершенно недоступное для большинства представителей этой профессии, и самый практический процесс настройки освоен далеко не всеми в подобающем об'еме.

Подхватит на-лету какой-нибудь самоучка тезис: «строить надо в квинтах». А в каких — ему неведомо. И настроит, скажем, в чистых квинтах так, что две одинаковые ноты (например, ля и ля), взятые в октаву, не сойдутся. Оттого — что в фортепианном строе различаются по числу колебаний квинты чистые и квинты так называемые «тупые». И именно в «тупых» квинтах, дающих определенное число колебаний в минуту, надо строить клавишные инструменты.

Существует доныне ложное подразделение на настройщиков и фортепианных мастеров. Словно эти профессии не связаны неразрывно одна с другой. Отсюда — бесчисленные корчи роялей самими настройщиками, которым никакой тонкий, даже абсолютный слух не в силах компенсировать отсутствие элементарных технических навыков.

Недавно произошел такой случай. Новое пианино, спустя некоторое время, стало издавать неприятно-сухой, жесткий звук. За помощью обратились, конечно, к настройщику. Тот, пустив в ход привычный инструментарий, сделал по шаблону свое дело и ушел. Пианино не звучало мягче. Напротив, звук сделался еще суше и резче.

Оказалось, дело было вовсе не в настройке. На кончике молоточка от частого удара струны образовалась метка. Профессионалы называют ее «мозоль». «Мозоль» — виновница частых фортепианных заболеваний. Ее нужно во-время устранить. Есть даже специальное приспособление — щеточка с острыми концами, которыми прокалывается «мозоль». Тогда звук снова приобретает мягкость и сочность.

Из поля зрения настройщиков, не владеющих искусством фортепианного мастера, сплошь и рядом ускользают такие «мозоли», калечащие инструмент.

На вопрос — сколько у нас в Москве настройщиков? — заведующий прокатным депо Государственного музыкального треста вытянул перед собой обе руки и начал считать по пальцам.

Если кого-нибудь заинтересует статистика этого дела на нашей периферии, пожалуй, и не придется пальцев отгибать.

В столице с трехмиллионным населением едва наберется 9—10 настройщиков. Притом далеко не «профессоров» своего ремесла. Последний «профессор» доживает свои дни в одном из глухих московских переулков.

Последний настройщик Москвы...

К проблеме кадров фортепианных мастеров у нас относятся примерно так, как если бы настройка и ремонт клавишных инструментов были профессией отживающей, уходящей в историческое прошлое. Чем-то вроде профессии извозчиков, которым на смену пришел автомобиль.

Но если «последний извозчик Берлина» вынужден был отступить перед новым орудием цивилизованного транспорта, то нашему последнему настройщику не перед чем отступать.

К концу второй пятилетки ежегодный выпуск клавишных инструментов достигнет цифры в 30 тысяч. Вырастают новые фортепианные фабрики в Ленинграде, в Белоруссии, на Украине, в Закавказье.

Обратимся к прошлому. До войны каждый год на российский рынок выбрасывалось до 15 тысяч отечественных роялей и пианино. Примерно столько же ввозилось из-за границы. Попробуем сложить все эти цифры. Получится сумма в несколько сот тысяч пианино и роялей, которыми пользуются советские музыканты. Часть из этих инструментов уже пришла в негодность, другую часть поджидает естественное разрушение. Спасти от преждевременной дряхлости рояль может рука опытного мастера, в совершенстве знающего все тонкости сложного фортепианного организма. Таких мастеров у нас нет, или почти нет. Ибо, если Москва может выдвинуть цифру в 10 человек, то в прочих местах эта цифра едва ли превышает нуль.

То одинокие попытки, которые делались для того, чтобы как-то организовать систематическую подготовку кадров фортепианных мастеров-настройщиков, не встречали ни внимания, ни сочувствия в так называемых «заинтересованных» организациях.

Попробовал было Мутрест создать небольшую мастерскую при прокатном депо, в котором молодым ученикам передавался опыт (пусть кустарный) старых настройщиков, — существование ее прекратилось за недостатком помещения.

Года два назад при первом московском музыкальном политехникуме существовал класс инструментоведения, где студенты, наряду с теоретическими знаниями, получали и практические навыки фортепианного мастерства под руководством одного из немногих уцелевших знатоков этого искусства. Класс закрыли по невыясненным причинам.

Перспективы таковы, что если буквально сейчас же не будут приняты срочные меры по подготовке кадров фортепианных мастеров, инструменты через короткое время некому будет чинить. Мало того — будущих мастеров некому будет учить.

Фортепианные мастера на исходе. Надо точно же наладить учебу. Надо немедленно организовать специальные ремонтные мастерские, лучше всего при прокатных депо-трестов. «Последние настройщики» должны успеть передать свой опыт и знания новой тысячной армии фортепианных мастеров, которые уже сейчас нужны растущей социалистической музыкальной промышленности нашей страны.

Е. КАНН.

Ответственный редактор О. ЛИТОВСКИЙ
Издатель: Журнально-газетное об'единение

Ленинградский Государственный Академический Театр Драмы с прискорбием извещает о кончине народного артиста

Илларионa Николаевича ПЕВЦОВА,

последовавшей в ночь с 24 на 25 октября 1934 г., после тяжкой и продолжительной болезни.

ВТО
Всероссийское театральное общество
1—3 ноября

ВОКАЛЬНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ.
1 ноября. 1) Проф. Ф. Ф. Василателли: «Пакеты Л. В. Собинова». 2) О. П. Тарская: «О книге Д. Стиглей» (Наука о голосе). Кинозатория Дома ученых (ул. Кропоткина, 10), нач. 8 час.

АРХИТЕКТУРНО-ОФОРМИТЕЛЬСК. СЕКЦИЯ
1 ноября. Доклад В. А. Шестакова: «Выставка «Художники Советского театра» и участие в ней Всероссийского театрального общества». Помещение ВТО (Тверская 6, 26). Нач. 8 час.

МАССОВЫЙ СЕКТОР
1 ноября. (Проф. А. В. ЮФЕРМИН): «Драматургия Лермонтова». Дом печати (Никит. бульвар, 8). Нач. в 8 час.

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ НА 1935 ГОД
МОДЫ сезона
большой иллюстрированный журнал выходит на четыре выпуска в год: весна, лето, осень и зима
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА
12 мес.—24 руб., 6 мес.—12 руб., 3 мес.—6 руб.
Подписка принимается: Москва, 4, Отрадный бульвар, 11, Жургазоб'единением, инструкторами и уполномоченными Жургаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.
ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ.

Уполномоч. Главлита В—8164. Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.