Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 44 (270)

Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Понедельник, 23 сент. 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

ЦК ВКП(б)—ВОЖДЮ НАРОДА ТОВ. СТАЛИНУ

Мудрейший вождь и друг всех трудящихся, т. СТАЛИН!

Всю свою жизнь я мечтал своими трудами хоть немного продвинуть человечество вперед. До революции моя мечта не могла осуществиться.

Лишь Октябрь принес признание трудам самоучки; лишь Советская власть и партия ЛЕНИНА—СТАЛИНА оказали мне действенную помощь. Я почувствовал любовь народных масс и это давало мне силы продолжать работу, уже будучи больным. Однако, сейчас болезнь не дает мне закончить начатого дела.

Все свои труды по авиации, ракетоплаванию и межпланетным сообщениям передаю партии большевиков и Советской власти — подлинным руководителям прогресса человеческой культуры. Уверен, что они успешно закончат эти труды.

Всей душей и мыслями Ваш,

с последним искренним приветом всегда Ваш

К. ЦИОЛКОВСКИЙ.

13 сентября 1935 г.

Знаменитому деятелю науки товарищу К. Э. Циолковскому

ПРИМИТЕ МОЮ БЛАГОДАРНОСТЬ ЗА ПИСЬМО, ПОЛНОЕ ДОВЕРИЯ К ПАРТИИ БОЛЬШЕВИКОВ И СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ.

ЖЕЛАЮ ВАМ ЗДОРОВЬЯ И ДАЛЬНЕЙШЕЙ ПЛОДОТВОРНОЙ РАБОТЫ НА ПОЛЬЗУ ТРУДЯЩИХСЯ.

ЖМУ ВАШУ РУКУ.

И. СТАЛИН.

Москва, товарищу СТАЛИНУ

Тронут Вашей теплой телеграммой. Чувствую, что сегодня не умру. Уверен, знаю — советские дирижабли будут лучшими в мире.

Благодарю, товарищ Сталин, нет меры благодарности.

К. ЦИОЛКОВСКИЙ.

Умер К. Э. Циолковский

КАЛУГА, 19 СЕНТЯБРЯ. (МОЛНИЯ, СПЕЦКОР ТАСС). СЕГОДНЯ В 22 ЧАСА 34 МИНУТЫ УМЕР УЧЕНЫЙ, ОРДЕНОНОСЕЦ КОНСТАНТИН ЭДУАРДОВИЧ ЦИОЛКОВСКИЙ.

НОВЫЕ ТЕАТРЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Решением Московского комитета партии организуется шесть новых театров для обслуживания рабочих и колхозников Московской области. Два из этих театров будут работать в промышленных районах и четыре — в колхозах.

Не так давно в г. Веневе, Московской области, был организован первый профессиональный колхозный театр. Сейчас Московский комитет решил организовать еще четыре театра, а по всей стране количество колхозных театров составляет несколько сотен.

Московское областное управление театрально-зрелищных предприятий, которому поручена организация новых театров, по решению МК, направляет на эту работу уже сложившиеся коллективы, показавшие свою жизнеспособность, художественные возможности и крепкий состав актеров. На долю этих коллективов выпала большая честь — оправдать доверие партии, стать носителями коммунистических идей, проводниками социалистической культуры в колхозах. Мы не сомневаемся, что колхозники с огромным вниманием и заботой отнесутся к новым театрам. Мы не сомневаемся, что руководство этих районов окажет всяческую помощь и поддержку молодым коллективам, особенно на первых порах. Мы не сомневаемся, что Московское областное управление театрально-зрелищных предприятий тщательно подготовит и обеспечит всем необходимым работу новых театров.

Об улучшении театрального обслуживания области

Секретариат МК ВКП(б) признал необходимым увеличить сеть передвижных театров Московской области УТЗП на 6 театров.

В дополнение к имеющимся трем межрайонным колхозным театрам и двум городским театрам, обслуживающим промышленные центры области, должно быть организовано еще четыре колхозных театра и два городских передвижных театра.

Новые межрайонные колхозные театры организуются в **Рижском** районе с обслуживанием Ново-Деревенского, Кораблинского, Уколовского, Сараевского и Желтухинского районов; в **Шиловском** районе с обслуживанием Чучковского, Ижевского, Спасского, Пучежинского, Шелуховского и Пителинского районов; в **Можайском** районе с обслуживанием Рузского, Верейского, Уваровского районов и в **Воловском** районе с обслуживанием Куркинского, Ефремовского, Тепло-Огаревского, Сафоновского и Каменского районов.

В Рижске, Шилове, Можайске и Волове должны быть оборудованы помещения, намеченные под базы для организуемых колхозных театров. Такая же подготовка должна быть проведена в районах, входящих в зону обслуживания этих театров.

Для создания наиболее высококачественных колхозных театров МК признал необходимым реорганизовать в колхозные театры театральную школу МОСПС и «Молодой театр». МК признал необходимым, чтобы один театр был организован театром Революции (в качестве его филиала), один театр — УТЗП.

Работа двух новых городских передвижных театров должна быть сосредоточена в Подмосковном бассейне и текстильных районах области.

Письмо тов. Хрущеву

Дорогой Никита Сергеевич!

Как радостно нам, молодым работникам искусства, видеть и чувствовать грандиозный рост культуры в самых отдаленных уголках Союза.

Мы видим воплощение в жизнь великих идей Ленина — Сталина, ведущих к уничтожению грани между городом и деревней. Лучшим доказательством тому является последнее решение московских большевиков об организации четырех новых колхозных театров.

Коллектив вновь организованного Рижского колхозного театра благодарит в Вашем лице МК партии за то доверие и честь, которые вы оказали нам, посылая на ответственный фронт культурной работы в колхозы. Мы комсомольцы и рабочая молодежь, в прошлом ударники московских предприятий, воспитанные под руководством московских профсоюзов, заверяем, что бросим все силы, всю нашу молодую энергию на выполнение почетной задачи, возложенной на нас партией.

По поручению коллектива колхозного театра: художественный руководитель ТРУСОВ, секретарь комсомольской организации ПЕРЦОВ, председатель профкома НЕЗНАМОВА.

Памяти К. Э. Циолковского

«Все свои труды по авиации, ракетоплаванию и межпланетным сообщениям передаю партии большевиков и Советской власти — подлинным руководителям прогресса и человеческой культуры». Это замечательное завещание написано великим ученым и изобретателем, знаменитым деятелем науки по дирижаблестроению К. Э. Циолковским. Жизненный путь ученого-самоучки, с невероятным упорством и настойчивостью овладевавшего новыми областями науки, был тяжел и безрадостен. Только на склоне своих лет, 60-летним старцем, получил Циолковский признание как ученый. Только после Октябрьской революции жизнь великого труженика была окружена заботой и вниманием, а для его работы были созданы все необходимые условия.

Воздухоплавание за пределами атмосферы, реактивное движение, ракетные полеты, канал, казалось бы, далекая от практической жизни область деятельности. И вот на поучительном примере жизни дерзкого фантазера и научного исследователя Циолковского мы видим, что не может быть науки, оторванной от действительности. Циолковский мечтал своими трудами двигать человечество вперед по пути прогресса. Но в условиях старого режима его мечта не могла осуществиться. Строй варварства и рабства всегда был могильщиком культуры, в которой он видел грозного и неумолимого врага. В странах фашизма мы видим сейчас эти же полчища звериной ненависти и страха перед культурой. Величайшие ученые и художники Германии подвергаются гонениям и преследованиям, напоминающим долгую и трудную жизнь Циолковского в годы царизма. Великая гордость за нашу страну, за новых людей, воспитанных ею, владела нами, когда мы читали предсмертные слова Циолковского: «Лишь Октябрь принес признание трудам самоучки; лишь Советская власть и партия Ленина—Сталина оказали мне действенную помощь. Я почувствовал любовь народных масс и это давало мне силы продолжать работу будучи больным».

Страна социализма дала Циолковскому радостную старость. Его работы и изобретения получили всеобщее признание. Чертежи и вычисления на советских заводах и в лабораториях превращаются в стройные конструкции дирижаблей и сложнейшие технические приборы. Имя ученого стало любимым и уважаемым. Высшей наградой отметило правительство его недавний 75-летний юбилей. И Циолковский впервые почувствовал себя молодым. С огромной энергией и поразительной неутомимостью стремился он завершить свои научные работы, осуществить планы межпланетных полетов, над которыми работал всю свою жизнь. И вера в то, что его проекты будут осуществлены, не покидала ученого до самой последней минуты. Свое письмо товарищу Сталину Циолковский заканчивает словами: «Уверен, знаю — советские дирижабли будут лучшими в мире». Осуществление своих идей Циолковский завещал большевистской партии и Советской власти, которым он безгранично верил как единственным вдохновителям и организаторам человеческого прогресса. Его письмо — документ мужества, безграничного доверия и любви к своей родине, к ее вождям.

Циолковский умер. Страна наша сделала все возможное для того, чтобы продлить эту ценнейшую жизнь. Но могущество науки бессильно пока еще перед лицом смерти. Люди нашей страны, лучшие представители мировой науки, все честные борцы за культурный прогресс надолго сохранят память о замечательном труженике науки — Циолковском. Умер подлинный советский гражданин, лучший нам пример беззаветной преданности своей родине, отдавший все свои силы поискам новых путей к ее могуществу и славе.

Циолковский работал во имя грядущего, и в этом высшее призвание подлинного ученого. Тысячи работников социалистической науки и техники будут стремиться к тому, чтобы осуществить идеи Циолковского. Вместе с Циолковским мы твердо верим в то, что его завещание будет выполнено в ближайшем будущем.

ПОРТРЕТ УЧЕНОГО

В 1933 г. по заказу Реввоенсовета, я поехал в Калугу, чтобы написать портрет К. Э. Циолковского для выставки «Пятнадцать лет РККА».

Начальник калужского Дома Красной армии предупредил меня о необычайной скромности великого изобретателя и рекомендовал располагать его к себе сначала беседой о межпланетном ракетоплавании, а потом уже просить разрешения писать с него портрет.

... В сильный мороз пришли мы в дом Циолковского. Мы стояли внизу в сенях и ждали, пока о нас докладывали. Ждали мы недолго. Сверху послышался старческий кашель, и через минуту перед нами стоял хозяин. Запомнилось навсегда его бледное лицо, большой истребленный нос, залохмаченные волосы и резко приподнятые брови.

Циолковский любезно пригласил нас наверх, в свою скромную рабочую комнату в мезонине. Постель, два стола, множество книг и ветхое кресло, в котором работал К.Э. и в котором он мне потом и позировал,—вот и вся обстановка кабинета великого ученого.

Я чувствовал себя вначале очень стесненным, так как в беседе о ракетах большого давления я абсолютно не был подготовлен. К счастью, мой спутник, начальник ДКА, решил приступить без обиняков к изложению нашего дела. К. Э. вначале уклонялся, не считая возможным отрываться от своей работы. Разрешить писать себя во время работы он также не хотел, так как совершенно не терпел чужого присутствия в часы занятий. К нему, говорил он, приезжали иностранные художники, которым он позировать отказался.

И все же его доводы и склонен был объяснить скорее природной скромностью, чем иными соображениями. В этом смысле весьма характерна фраза, которая звучала примерно так: «Что вам во мне, старике, писать? Вы лучше портрет красивой девушки».

Только через полторы недели я получил разрешение приступить к работе. Во время сеанса К. Э. непрерывно работал. Сидя в своем ветхом кресле, он держал на коленях доску с листом бумаги, на которой он все время что-то чертил и писал. Уже на первом сеансе я почувствовал необычайную душевную теплоту этого большого человека, который стал для меня любимейшим хозяином дома и «натурой», постоянно озабоченной успехом работы художника.

Меня очень тронула эта забота К. Э. Он старался коснуться в беседе близких мне тем. Он рассказал, что среди его многочисленных корреспондентов числится и художник Бурлюк. Бурлюк писал часто Константину Эдуардовичу и даже прислал ему брошюру, выпущенную к пятилетию художника. «Возьмите, покажите это московским художникам»,— сказал Циолковский, передавая мне брошюру, прибавив, впрочем, с покупающей искренностью, что в «теориях» Бурлюка он ничего не понимает.

Работа над портретом подвигалась медленно, так как я чувствовал, что позировать Циолковскому тяжело, что согласился он на мою просьбу скорее из деликатности, но желая отказать советскому художнику. После четвертого сеанса я работу прекратил и закончил портрет по фотографии и этюдам с натуры.

Часы, проведенные мной в доме Константина Эдуардовича, оставили неизгладимое впечатление. Я редко бываю доволен своими работами и не могу сказать, что доволен я этой. Портрет был показан на выставке «Пятнадцать лет РККА». Сейчас, когда мне открылись новые яркие черты характера великого ученого, я имею еще больше оснований критически относиться к своей работе.

М. О. ШТЕЙНЕР

«Портрет К. Э. Циолковского» Худ. М. О. Штейнер

Три встречи

Работникам искусства часто приходится сталкиваться с научными деятелями. Многие художественные произведения посвящены у нас проблемам науки и техники. Но когда работник искусства идет к большому научному деятелю, он обычно испытывает какое-то чувство робости и боязни. Нам кажется, что этот большой человек непривычно встретит нас, художников, вторгающихся в мир науки иногда излишне бесцеремонно.

Но все эти опасения исчезли при первой же встрече с Константином Эдуардовичем Циолковским. Константин Эдуардович много говорил нам о гармоническом сочетании науки и искусства, возможном только в нашей стране. Особенно он интересовался вопросами кинематографии.

В 1933 г. я обратился к К. Э. Циолковскому с письмом, в котором написал буквально следующее: «Неизвестный вам кинорежиссер Василий Журавлев обращается к вам — пламенному энтузиасту межпланетного дела — с просьбой оказать помощь в постановке фильма «Космический рейс».

Через четыре дня почтальон принес мне посылку из Калуги. В ней была книга «Цели звездоплавания». Вместе с книгой я получил письмо, в котором К. Э. дал согласие участвовать в этой работе и пригласил меня приехать в Калугу. К. Э. писал:

...«Надо прежде проникнуться этим делом и оценить его трудности. Вздорный кинофильм не хотелось бы составлять. Через десять дней составлю альбом картин, тогда уведомлю вас. Читали ли вы мое «Вне земли»? Если не можете достать, то сообщите. Пришлю на месяц, после чего прошу вернуть, так как имею мало этих книг...»

При последующих встречах К. Э. подарил мне все-таки эту книгу.

В августе 1933 г. я впервые вместе с В. Шкловским и работником Мосфильма Шленбом выехал в Калугу. Дом Константина Эдуардовича мы нашли сразу, так как знали его по фильму «Циолковский в Калуге», который я видел на экране еще в 1926 г.

Первая встреча с Циолковским была исключительно теплой. Константин Эдуардович приветствовал нас как ближних друзей. Мы рассказали о возможностях постановки научно-фантастического фильма. Великий ученый проявил живейший интерес к кино и говорил о трудностях постановки. Мы попросили рассказать о проблеме межпланетных путешествий. Через десять минут мы, как зачарованные слушали Константина Эдуардовича и нам казалось, что говорит человек, неоднократно бывший на луне, настолько красочен был этот замечательный рассказ.

Я был у Константина Эдуардовича три раза. К. Э. во всех беседах и письмах неизменно говорил о взаимодействии науки и искусства, ставил перед нами задачу популяризации научных дисциплин через кино; он подчеркивал, что всякая научная истина может стать достоянием масс, если будет найдена доступная форма ее передачи.

Хочу привести одно из характерных писем Циолковского, показывающее, как глубоко великий ученый вникал во все детали производства картины:

«Я вам троим (кинорежиссеру, художнику и оператору.—В. Ж.) послал месяца 2—3 назад план кинофильма. Но он так громоздок, что осуществить его можно только отрывками. Для меня все же он нужен. Вам надо как-нибудь приехать с простецким, но бойким художником, который набросал бы вчерне то из моих работ, что вы найдете подходящим. Даже мы одни с вами можем свести копии с моих рисунков. Приехать ко мне можете, когда хотите. Станции и пилоты— все будет предоставлено вашей фантазии. Мое дело только устранить ошибки, явные ненаучности и дать материал. Поговорим при свидании.

Ваш Циолковский»

Константин Эдуардович внимательно рассмотрел присланный нами сценарий фильма и сделал множество существенных замечаний и поправок.

Встречи с К. Э. Циолковским дали нам огромный материал для работы.

Наш творческий коллектив сейчас завершает двухлетнюю работу над научно-фантастическим фильмом «Космический рейс». Вся работа велась при непрерывном участии и под руководством К. Э. Задача фильма — возбудить интерес наших детей к изучению физики неба. Мы хотим привлечь внимание наших юных изобретателей к проблеме межпланетных путешествий. Если не нам, то нашим детям ведь придется практически решать проблему полетов в атмосферные дали.

«Космический рейс» — немой детский фильм — будет выпущен на экраны Советского союза к XVIII годовщине Октябрьской революции. Мы надеемся, что он возбудит в наших юных зрителях интерес к жизни и работе знаменитого деятеля науки Константина Эдуардовича Циолковского.

В. ЖУРАВЛЕВ

ПЕСНИ О КИРОВЕ

Мугиз выпускает в октябре сборник песен «Памяти Кирова».

В этот сборник вошли песни «На смерть товарища Кирова» (слова Е. Долматовского, музыка А. Гейхмана), «У гроба вождя» (слова Максима Рыльского, музыка Д. Сапиман-Владимирова), «Над товарищем убитым» (слова М. Светлова, музыка В. Фере), «Почетный наряд» (слова М. Светлова, музыка В. Шебалина), «Снегами обвьюжены зори» (музыка Иоффанского, текст С. Михайлова).

ВЫСТАВКА «ИНДУСТРИЯ СОЦИАЛИЗМА»

ЗАЯВКИ ХУДОЖНИКОВ

В комитете выставки «Индустрия социализма» продолжается работа по закреплению тем за художниками, включающимися в подготовку к выставке.

Большое творческое задание поручено академику живописи **Бялынницкому-Бирулю**. Он создаст ряд произведений на тему: «Север до и после Октября». Художник частично уже собрал в Поморье, на работах ЭПРОН по поднятию со дна моря ледокола «Садко», в Мурманске и других местах Севера значительный подготовительный материал. В ближайшие дни он выезжает, по заданию комитета выставки, в Нижстрой.

Академик **Лансере** будет работать над большим полотном «Волга у стен Кремля», которое покажет канал Волга — Москва в его завершенном виде. Засл. деятелю искусств **И. Грабарю** оргкомитет выставки поручил написать ряд портретов старых рабочих Сормовского завода.

Художник **Крылов** будет работать над темой «Центральный парк им. Горького». Молодому художнику **Ромадину** поручена тема «Страна советов»; художнику **Адливанкину** «Праздник на новостройке».

Засл. деятель искусств **В. Мешков** работает над картиной «Кемерово» (Кузбасс). **С. Герасимов** создает панно «Новые люди социалистической деревни».

Привлечены к работе для готовящейся выставки приехавший на днях из Чехословакии немецкий революционный художник **Эрнст Нойшуль**, худ. **Н. Глущенков** (Париж), а также известный французский скульптор **Н. Аронсон**.

О РАДОСТНОМ ТРУДЕ

Известный французский скульптор **Н. Л. Аронсон** вчера после трехмесячного пребывания в СССР выехал в Париж.

Перед отъездом в беседе с нашим сотрудником Н. Л. Аронсон сообщил о своем намерении создать для выставки «Индустрия социализма» скульптурную группу на тему «Радостный труд».

— Я всегда мечтал создать произведение на тему о радостном труде. Но нашел я его сейчас только в Советском союзе. Замечательные впечатления, полученные мною в этом году в Советской стране, вдохновили меня на то, чтобы творчески включиться в юбилейную выставку «Индустрия социализма». Я увожу с собой множество эскизов, набросков, фото. Полагаю приступить к работе по возвращении в Париж. Впрочем, я радуюсь предстоящей возможности приехать уже текущей зимой в Москву.

В МОСКВЕ—НА РОДИНЕ

Я не только тронут тем приемом, который мне оказан товарищами в Советском союзе, я радуюсь также и тому, что здесь, в Москве, я получил новую творческую зарядку.

По договору с комитетом выставки «Индустрия социализма» я должен создать большое полотно, посвященное людям промышленного гиганта «Электросталь».

Как я решу эту задачу? На это я могу ответить только после посещения самого предприятия. В настоящее время поэтому ограничусь только некоторыми общими замечаниями.

Я полагаю, что только в условиях пролетарской диктатуры художник может стать подлинным оптимистическим выразителем эпохи. Буржуа требует от своего художника прославления его радостей, которые не являются радостями народа и к которым художник может приобщиться лишь тогда, когда он добровольно следует желаниям правящего класса.

Но реалистом может быть лишь тот, кто участвует в самой жизни и тем самым утверждает ее. Сознательная революционная воля предохраняла меня от того, чтобы стать пессимистом, а отсюда — квиетистичным и формалистичным. Только здесь, в стране пролетарской диктатуры, художник прозревает будущее, только здесь художник учится правильно ориентироваться в действительности, только здесь могут расцвести его краски.

Я буду удовлетворен своей работой, если мне удастся верно подметить выражения и ритм движений изображаемых рабочих.

Показать новых людей в их новых отношениях к новой технике, показать социалистическую полнокровную реальность — задача художника. И я буду счастлив, если мне удастся ее решить.

ЭРНСТ НОЙШУЛЬ

Похороны К. Э. Циолковского. Траурная процессия на улицах Калуги

ВОСПИТАНИЕ АКТЕРСКИХ КАДРОВ

О ТВОРЧЕСКОЙ СМЕЛОСТИ

КАДРЫ театра им. МОСПС — это в большой мере окончившая школу молодежь, способная к жаждущая творческой работы. Ряд молодых актеров — Терентьева, Николаева, Парфенов, Дымов, Воронов, Исаев, Виландт, Гамалольский, Лашкарев — дебютировал в ответственных ролях на нашей большой сцене, еще не закончив учебу.

Театр делает все возможное, чтобы занять молодежь в спектакле, в пределах возможности роста актера, развития его дарования у нас в театре крайне ограничены. Причина этого — в репертуаре, в отсутствии свежих пьес. Ограниченность репертуара мешает росту актера, приводит его в штампу, а часто обрекает на безделье и неизбежную дисквалификацию.

Без нового репертуара нет актера, а без роста актера нет театра. Очень своеобразна у нас в театре роль художественного руководства, призванного воспитывать молодые актерские кадры. Являясь одновременно директором школы и директором театра, нар. артист К. О. Любимов-Ланской хорошо знает каждого ученика училища и почти всегда является инициатором выдвижения молодых дарований. Но все дело в том, что выдвигать, по существу, некуда. Нет у нас репертуара. При этом как-то забывается, что забота о расширении репертуара — первейшая обязанность художественного руководителя театра и его директора. Многие наши актеры считают, что есть еще один, менее плодотворный, но все же путь выдвижения молодых актеров. Это дублерство. Однако в нашем театре дублерство не в почете. И, пожалуй, это правильно. Дублерство, как система противоречит органической природе творчества, даже тогда, когда оно — путь выдвижения, а не «скорая помощь». Дублер, в особенности дублер неопытный, неизбежно копирует основного исполнителя. Дублерство вредит не только актеру, но и театру. Двойной состав требует увеличения репетиционного периода вдвое, а ввод дублера в игровой спектакль снижает качество исполнения. Кроме того дублерство рождает обычно среди исполнителей антагонизм, создает нездоровую атмосферу в театре.

За последнее время «Советское искусство» помостило ряд статей об актерских кадрах советского театра.

Из всех этих высказываний наиболее развернутую поставил вопрос в редакционной статье «Актер — душа театра». У меня есть расхождение с этой статьей только по вопросу о дублерстве. В остальном статья имеет все основания стать программой воспитания советского актера.

Своевременно и правильно ставит проблему роста молодого актера также В. Сахновский в своей статье «Как рождается актер».

Пристального внимания и широкого обсуждения требуют высказывания режиссера Дикого, отличающиеся большим размахом и острой постановкой темы. Я целиком согласен с мыслями автора о творческой смелости и мне совсем непонятен ответ Вишневского, направленный, по-моему, совсем не по существу. Кроме того Вишневский несколько упрощенно подошел к и другой мысли Дикого — о слиянии драматурга и режиссера.

Вопрос об актерских кадрах поставлен «Советским искусством» скорее поздно, чем рано. Остается только пожелать, чтобы газета, продолжая эту кампанию, привлекла к дискуссии всех крупнейших мастеров нашего театра.

В. ВАНИН

В РОЛИ «ПОЖАРНОГО»

ЗА четырнадцать лет своей актерской жизни я сыграл около 50 ролей. Из них, примерно, половина — так называемые «чужие» роли, т. е. роли, исполнявшиеся в порядке дублерства. Нужно сказать, что на разу при этом я не узнал, как по-настоящему актер должен входиться в пьесу.

В «Принцессе Турандот» я дублирую одну из трех масок. В девять часов вечера мне сообщили, что основной исполнитель заболел, спектакль срывается, публика злится и т. д. Через полчаса я был уже на сцене.

Еще более анекдотичен случай с «Сенсацией». Выучить большую роль, которую я должен был дублировать, за один день невозможно, а играть заставили. Пришлось выйти на сцену с тетрадкой в руках. Где уж тут думать об образе, трактовке малера и прочих вещах! За долгую свою дублерскую практику мне почти никогда не удавалось репетировать роль... два раза.

Обычно при вводе в пьесу дублер не получает никаких указаний. На его исполнение не обращают внимания, считая, что с дублера нечего спрашивать. Особенно вредно такое положение сказывается на молодом актере. Он отвыкает изучично работать над ролью, становится механическим воспроизводителем текста.

Дублер — при правильной работе с ним — должен не только вводиться в пьесу с самого начала репетиций, но и создавать вполне самостоятельный образ, со своеобразным гримом и пр. Только так можно подготовить полноценных очередных исполнителей. При существующей в нашем театре системе дублерства мы готовим не актеров, а «пожарных».

Следует еще учесть, что крупные актеры обычно отказываются выступать в роли таких «пожарных». Они естественно, не хотят рисковать своей актерской репутацией. В итоге вся тяжесть и весь вред плохо организованного дублерства ложится целиком на еще неокрепшую актерскую молодежь.

Б. ШУХМИН

СУДЬБА ТРАВЕСТИ

ПРОБЛЕМА актерских кадров, очень своевременно поставленная газетой «Советское искусство», особенно волнует нас, работников театров для детей. А театров этих не так уж мало в СССР — 62 профессиональных театра для детей, в них работает около 3000 актеров.

Труппы ТЮЗ количественно меньше трупп взрослых театров, и наши актеры не только полностью загружены, но подчас принуждены работать сверх меры.

Театры для детей остро ощущают нужду в актерах нашего основного амплуа в актерах-травести. Детские переодежки на сцене театра для взрослых встречаются редко. В театрах для детей они преобладают. Не всякий актер может играть ребенка или подростка, для этого недостаточно соответствующих внешних данных — маленького роста и высокого голоса.

У нас роли детей исполняются в большинстве случаев фальшиво и шаблонно. Руки, заложенные в карманы, широко расставленные ноги, наивно округленные глаза и приоткрытый рот — такой обычно именно облик ребенка на сцене. Актрису, обладающую дарованием Фаинеки Галь, хотели бы иметь в своей труппе все театры юных зрителей.

Судьба травести у нас часто оказывается очень печальной. Проходит десяток лет, и травести, умеющая играть только детей, остается не у дел.

Драматурги, пишущие пьесы для детей, образы взрослых рисуют схематично, сухо и бледно. Актер обижен. Он стремится уйти на «взрослую» сцену, он убеждается, что в театре для детей он не сможет развернуть своего дарования. Только классические пьесы дают богатейший материал для актерской игры.

Хорошая пьеса дает актеру все возможности творческого роста и в детском театре. Мы знаем актеров, ставших зрелыми мастерами на сцене детского театра. Это засл. артист республики Макарьев, артист Любашевский (Ленинградский государственный ТЮЗ), Гушинский (Бакинский театр рабочих ребят), Доронин (ГосцентТЮЗ) или такие травести, как Сверчкова (ГосцентТЮЗ), Коренева (Московский театр для детей) и многие другие.

Актеры театров для детей как и театры в целом, не пользуются вниманием критики; только в последнее время о наших постановках стали писать, но развернутого критического анализа нашей работы все еще нет. В итоге актер считает, что ТЮЗ это только путь в «настоящий» театр. Подобная точка зрения есть и у работников театраспреда УТЗП. Там попросту отговаривают хороших актеров от работы в ТЮЗ. Квалифицированные силы театраспред отдает театрам для взрослых, а в ТЮЗ посылают «остатки».

Уже давно пора всерьез заняться подготовкой актерских кадров для ТЮЗ. Потребность в тюзовских кадрах с каждым годом растет. Она, конечно, не покрывается тем контингентом, который могут дать существующие театральные учебные заведения (и здесь лучшие уходят в театры для взрослых). Актеры ТЮЗ обязаны не только владеть основами сценического искусства, но и хорошо знать своего будущего зрителя, должны им интересоваться. Говоря о «специфике» актера ТЮЗ хочется привести слова Константина Сергеевича Станиславского, которыми он ответил на вопрос: «Как нужно играть для детей?»

«Так же, как и для взрослых, но только чище».

В. ЗЕЛЬДОВИЧ

ПРОТИВ ДУБЛЕРСТВА

НА первый взгляд дублерство как будто обеспечивает подготовку кадров и гарантирует от срыва спектаклей. Но если присмотреться ближе, то окажется, что это не так.

В условиях МХАТ замена ведущих исполнителей дублерами снижает качество спектакля. Дублер обычно слабее основного исполнителя уже потому, что у него мало времени для проработки роли. Кроме того при широко практикуемом дублерстве индивидуальность актера в какой-то мере нивелируется.

Театр часто перед спектаклем по телефону спрашивают о составе исполнителей. Театр ссылаясь на то, что показывается спектакль, а не отдельный актер, отказывает в такой информации. А ведь, по существу, зритель имеет право интересоваться именами актеров, так как при разных составах спектакль звучит по-разному.

Приведу курьезный пример из практики нашего театра. Режиссер, работающий как член месткома по кадрам на одном из заседаний горячо защищал идею дублерства. На другой день режиссеру предложили ввести дублеров в его постановку, но он категорически отказался это сделать и заявил что накануне он выступал за дублерство как член месткома, а как режиссер спектакля он не может на это согласиться.

Как же бороться с неаккуратностью актеров, с такими серьезными срывами спектаклей?

По-моему только не дублерством. В нем нет нужды при рациональном подборе труппы. Труппа, составленная из актеров, владеющих всеми нужными амплуа, не только обеспечит работу актерам, не только создаст гарантию от непредвиденных срывов, но и сыграет положительную роль в составлении репертуарного плана. При этом, для того чтобы актеры второго и третьего положения могли творчески развиваться, необходимо ставить специальные спектакли для второго состава.

Руководство театра обязано своевременно сказать актеру, на что он может рассчитывать в театре, а не успокаивать его необдуманными обещаниями. Мы знаем случаи, когда актер не найдя места в МХАТ, уходил в другой театр и приносил там огромную пользу. Промышленно составленная труппа всегда будет полностью загружена. Лишних актеров не должно быть в театре.

В. ТОПОРКОВ

Совещание в „Советском искусстве"

17 сентября в редакции «Советского искусства» состоялось совещание, посвященное проблеме актерских кадров.

Открывая совещание, в котором приняли участие работники московских театров и театральных училищ, О. С. Литовский подробно развил точку зрения, кратко изложенную в передовой статье «Актер — душа театра» («Сов. иск.» № 43).

Работники театров выступили с интересными речами, некоторые из которых, как, например, речи С. И. Амаглобели и И. Н. Берсенева, носили характер программных деклараций.

На совещании было затронуто много вопросов, остро волнующих передовую театральную общественность. Но каких бы тем ни касались участники совещания, говорили ли они о театральных школах, о исключительном количестве новых постановок в столичных театрах, о взаимоотношениях режиссеров с актерами, о постановочном хозяйстве, — их выступления объединялись одной общей темой — о воспитании и выдвижении актера как основной силы театра.

★

Прения начались выступлением С. И. Амаглобели, затронувшим более широкий круг проблем, чем намечалось повесткой совещания.

С. И. Амаглобели указал, что увлечение громоздкими, дорогостоящими спектаклями, высокие тиражи советских спектаклей и в связи с этим возможность материально преуспевать и не стали новым постановок, — все это привело к затяжным темпам подготовки спектакля. Сейчас в столичном театре спектакль готовится не менее восьми месяцев. Актер обычно играет одну новую роль в два года. Если актер получает роли еженедельно, он уже считается чрезмерчайно нагруженным. При такой системе актер может сыграть 15, максимум 50 ролей за всю свою жизнь.

Значит ли это, что надо вернуться к старым дореволюционным традициям, отказаться от достижений режиссерской и художественной работы последних лет? Тов. Амаглобели считает, что выход надо искать в отказе от театра режиссера, в возвращении к театру актера.

Художественный руководитель Московского драматического театра В. С. Смышляев, так же как и С. И. Амаглобели, считает, что театр страдает от чрезмерного роста отдельных его частей, в первую очередь его постановочного хозяйства.

Основную часть своего выступления тов. Смышляев посвящает вопросу о методах актерского обучения. Он вспоминает свой разговор с К. С. Станиславским. Константин Сергеевич говорил, что к нему часто обращаются со словами: «Вы счастливый режиссер, счастливый директор театра. Вам пользуются исключительно талантливые актеры». В таких случаях К. С. имел обыкновение отвечать своим собеседникам: «Никаких особенных дарований нет. Есть правда, способные актеры, и моя задача состоит в том, чтобы развить эти способности актеров».

То обстоятельство, что школу Станиславского прошли почти все наши крупнейшие режиссеры и актеры, показывает, что в системе Станиславского заложены основные положения правильного воспитания актера. Но одновременно надо и в Москве и на периферии усиленно бороться с людьми, которые, часто даже не имея отдаленного представления о системе Станиславского, все-таки преподают не в техникумах и клубах.

Театральная школа должна максимально расширять диапазон актерского дарования. Конечно, у каждого актера есть свои природные данные, которые влекут его к определенным ролям, создают его профиль, но нередко в иной по характеру роли его дарование раскрывается с новым неожиданным блеском.

Одним из серьезных препятствий в практике театральных школ является недостаток педагогических кадров. Вот уже 20 лет тов. Смышляев встречает в театральных школах одних и тех же людей, которые на его глазах успели поседеть, постареть и продолжают говорить то же, что они говорили 20 лет назад. Новых педагогов в театральных училищах очень мало.

Что же касается воспитания актера в самом театре, то оно может быть продуктивным только при правильном разрешении вопроса о взаимоотношениях актера и режиссера. Это должны быть отношения учителя и ученика. Режиссер должен «развернуть» актера, показать ему, как надо играть.

Режиссер Нового театра Ф. Н. Каверин считает, что у нас вполне достаточно больших актеров.

— Я в советское время учился в театральной школе и позже в ней преподавал, и я не могу согласиться с тем, что у нас нет актеров, — говорит он. — Их много и будет еще больше, но какая-то ограниченность все же есть. Если сейчас в нашей драматургии да и во всем нашем искусстве намечается поворот к романтическому началу, то актеров этого жанра у нас как раз нехватает.

Здесь во многом сыграла свою роль постановка дела в наших школах. Существовали и существуют до сих пор шарлатаны-преподаватели, которые под именем «системы Станиславского» преподают всякую отсебятину. Была и другая линия в школьных занятиях, линия вульгарного рационализма. Преподаватель доводил ученика до того, что тот не мог сказать самую простую фразу. Например: «мне хочется есть», молодому актеру для этого надо было нарисовать пятнадцать схем, вычислить пропорционально, как идет «кровная роль» и т. д.

В результате, на драматическом отделении вуза часто нельзя подыскать актера, который мог бы после года работы над ролью горячо сыграть Чацкого. Оказывается, что есть актеры всяких родов, особенно много характерных, но нужных «горячих» актеров почти нет.

Тов. Каверин предлагает смелее выдвигать молодых актеров на ответственные роли. Руководимый тов. Кавериным Новый театр предполагает широко использовать молодых актеров в спектаклях нынешнего сезона. Вместе с этим надо искать актеров и на периферии.

Обычное выдвижение актеров в театре начинается с того, что актер получает маленькую роль. Но эта маленькая роль так же ответственна как и большая. Надо, чтобы наша критика проявляла внимание не только к 4—5 крупным исполнителям, не только к Лиру и Чацкому, но и к исполнителям второстепенных ролей.

Очень большим злом тов. Каверин считает нехватку у нас в театре дельных средних режиссеров. Каждый режиссер, как правило, одновременно работает над многими постановками. Он получает огромные деньги, которых часто ему не следовало бы платить.

Ф. Н. Каверин резко возражает тов. Амаглобели:

— Если актер сейчас играет небольшое количество ролей, это зависит не от того, что декорации чересчур громоздки. Нет никакой необходимости знать актера, режиссера и художника назад, к старым спектаклям Малого театра, говорить, что мы слишком долго работаем над пьесой. Сейчас это звучало бы призывом если не к старой бескультурности, то к чему-то подобному.

Труппы в наших театрах огромные. И вполне возможно выпускать премьеры через каждые полтора месяца, тогда актеры будут чаще получать новые роли.

Режиссер С. Марголин свою речь посвящает театральным училищам.

— Очень часто, — говорит он, — театры не задумываются над перспективами роста молодых актеров, недостаточно внимательно их воспитывают.

Производственная практика молодежи в театральных школах обычно начинается со второго, а иногда и с первого курса. Театральные техникумы таким образом являются убежищами для вспомогательного состава труппы, а не учебными заведениями.

Выступивший с большой речью директор МХАТ II И. Н. Берсенев приветствует почин «Советского искусства», поставившего на общественное обсуждение важнейшие проблемы воспитания актерских кадров. Наступила пора пересмотреть целый ряд позиций в этой области.

— Советский театр — говорит тов. Берсенев, — стоит на очень высоком художественном уровне. Это признают и наши друзья и наши враги. Но мы видим также, что многое делается в нашем театре не так, как нужно. Сейчас мы особенно остро ощущаем, что у нас недостаточным вниманием пользуется актер. Тревога, которая прозвучала на совещании, совершенно обоснована. Театр должен иметь смену, резерв.

Тов. Берсенев особо останавливается на выращивании актера в самом театре.

— Прежде всего, — говорит он, — надо сказать, что мы мало рискуем. Каждый из нас думает: «подожду пока рискует сосед», а сосед тоже выжидает. Нам надо условиться и с прессой и с общественностью, что мы не только можем, но и должны рисковать.

Я не согласен с тем, что у театров нехватает людей. Надо только, чтобы каждый режиссер был предельно использован у себя в театре. Когда режиссер начинает растаскивать по другим театрам, это значит, что в его театре дело поставлено плохо.

Какое количество пьес может выпускать театр в сезон? Вот вам пример из личного опыта. Недавно я вышел у себя в театре за 15 минут до начала репетиции в актерское фойе. Там собралось человек 60 актеров. Раздался хлопок, и все эти актеры разошлись по трем помещениям, где три группы одновременно работают над тремя пьесами. Я считаю такое явление нормальным, вполне возможным и в других театрах. Секрет в том, чтобы несколько спектаклей готовились одновременно.

Я вполне согласен, что интервалы между премьерами не должны быть больше полутора месяца. В этот срок можно подготовить пьесу на сцене и ее смонтировать. Репетиции должны, конечно, проводиться раньше.

Тов. Берсенев согласен, что пресса уделяет недостаточно внимания театральной молодежи и исполнителям мелких ролей, тем самым не стимулирует их роста.

— Это верно, — говорит тов. Берсенев, — но нам, театрам надо и самим помогать этому делу. Надо и внутри театров поддерживать интерес к маленьким ролям. Самое страшное, когда человек рассуждает так: если я буду играть большие роли, это будет интересно, а пока я играю маленькую роль — это неинтересно. Надо чтобы появление актера и в самой маленькой роли было праздничным событием в театре. Без праздника для актера внутри театра не будет праздника в роле.

Наши театры еще очень далеко друг от друга. Если у соседа провал и какая-нибудь неудача, то это не удача не служит уроком для нас всех: она, выражаясь деликатно, не очень огорчает нас. Я убежден, что если бы нам удалось очистить моральную атмосферу в театрах, мы сделали бы гораздо больше. Если в поставке пьесу и она провалилась, то пусть придет ко мне, например Таиров и скажет: «Слушай, так не годится, не хорошо получается». Это даст мне очень много. Если же я буду жить только собственным хозяйством, только собственным сознанием — хорошего не получится.

Из руководителей театральных училищ на совещании успели высказаться тов. Турмачев (директор театрально-музыкального училища им. Глазунова) и тов. Маринич (театральное училище им. МОСПС). Они говорили о тяжелом материальном положении училищ, не обеспеченных удобными зданиями, общежитиями, учебными пособиями, достаточно квалифицированным составом педагогов.

Тов. Турмачев рассказал, что училище им. Глазунова связалось с руководством областной олимпиады и сейчас в составе учащихся есть свыше десяти настоящих дарований. Результаты будут еще более значительными, если в круг внимания театральных училищ включить и периферию.

Тов. Лифшиц (УМЗП) поднимает вопрос об организации постоянных филиалов московских театров вне столицы. Он считает, что в Москве слишком большие актерские штаты и это страшно мешает росту актеров, ибо сейчас не так много пьес с большим количеством действующих лиц. У Малого театра, например, имеются все возможности для того, чтобы без малейшего ущерба для основной работы послать блестящие коллективы на работу в Ростов, Горький и т. д. Актеры будут играть больше ролей, периферия получит прекрасных актеров.

Приемные испытания в театральной школе Московского Камерного театра — Фото М. и ЯРМУШ

Неиспользованные силы

Дублировать в точном переводе означает — повторять, копировать. В таком буквальном понимании дублирование в нашем советском театре не должно иметь места. Желательно назначать на основные роли в пьесе двух или трех исполнителей, при чем у них должны быть одинаковые условия для работы. Меня работа с «дублером» (возьмем это слово в кавычки) всегда обогащает. При одновременной работе с другим исполнителем мне всегда легче лепить образ, легче вскрывать его внутреннее содержание.

Я считаю нормальным и даже полезным для спектакля использование одним из партнеров отдельных наиболее ценных приемов, найденных другим исполнителем, если они помогают вскрыть основную линию образа в его социальной сущности. От этого авторское право не страдает. Другое дело, когда мы наблюдаем использование, копирование внешних формальных приемов актерской техники, когда актер играет, скажем, под Грановскую или под Горин-Горинова.

Мне хотелось бы резко возразить тем, кто считает, что «дублерство» поможет изжить голод на женские роли. Дело здесь, конечно, в преодолении замедленных темпов работы наших театров и драмов — в отставании нашей драматургии. Несомненно одно — мы теряем свою квалификацию при работе над одной ролью в сезон. Мы не имеем возможности практически применить свои новые знания, свое все более глубокое понимание действительности.

Мне кажется, что некоторым выходом из положения может явиться увеличение срока подготовительной работы над пьесой в актером и режиссером за счет уменьшения репетиционного периода.

К. РАШЕВСКАЯ

Ленинград.

Джульетта, Аня, Шарлотта

Моя артистическая карьера началась в школе Художественного театра. Мы готовили «Игру интересов» Бенавенте. Мне предстояло сыграть Коломбину. Но до окончания работы наш художественный руководитель Мчедлов умер. И моим первым крещением на театральных подмостках стала роль Митиль в «Синей птице». И с тех пор пошло. За десять лет своей работы в Художественном театре я играла почти исключительно детей. Так закрепилось за мной амплуа травести.

Я мечтаю о «настоящей» женской роли. Это, конечно, не значит, что я ролей своего репертуара не люблю. Я хочу добиваться против ограничения меня одними только ролями травести.

Когда начинаются у нас разговоры на эту тему, я получаю примерно один и тот же ответ:

— Что же делать, пьес у нас немного, женских ролей в того меньше, а новагруженных актрис очень много.

И я признаю всю неумолимость этого утверждения.

Я, например, хотела сыграть в свое время Луизу в «Сестрах Жерар». Но из-за своего небольшого роста я невыгодно контрастировала бы со своей партнершей и поэтому пришлось отказаться. Шла разговор, чтобы я дублировала Нину во «Врагах». Но и эта возможность оказалась неосуществимой потому, что собрать для репетиций такой почтенный ансамбль, как коллектив наших исполнителей во «Врагах», в условиях нашего театра — вещь фактически немыслимая.

Я назвала свое амплуа «травести», но я допустила большую погрешность. Наша система отвергает вышеуказанные, раз навсегда данные амплуа для актера. Я бы с радостью с этим согласилась. В лицо мне никто не скажет, что я только «травести». Но на деле со мной именно так поступают.

У меня нет ролей взрослых женщин, но я страстно мечтаю о роли Джульетты. Страстность, глубокая женская любовь, простота и драматический аккорд этого образа меня особенно привлекают. Джульетта вся соткана из страстного порыва. Мне не хочется всегда играть только характерные бытовые роли. Имеет ведь советская актриса право мечтать в наше время и о больших, полнозвучных романтических ролях!

При этом я должна сделать одну правдивую оговорку. Я по национальности француженка, русский национальный репертуар влечет меня меньше, чем произведения европейского, в частности французского, репертуара.

Я бы с радостью сыграла эксцентрический образ стервочки в «Укрощении строптивой» Шекспира. В «Вишневом саде» с равной горячностью и с равным интересом принялась бы за работу над ролями и Ани и Шарлотты.

З. МОРЕС

ДВА СОСТАВА

Наш театр к вопросу о дублерстве относится преступно пренебрежительно. Почти на одни из ведущих актеров театра не имеет дублера. Наш труд в театре не нормирован. При загрузке в 26—28 спектаклей в месяц, естественно иногда играешь больным, охрипшим, утомленным. Тщетно просишь дублера! Никто не хочет ломать режиссерский план и снова репетировать с дублером надоевший спектакль. Поступают проще: если серьезно заболел исполнитель, его механически заменяют любым актером, знающим текст. Так снижается качество спектакля, страдает зритель в угоне и дублер, вынужденный просто раскопировать основного исполнителя.

Выход, мне кажется, есть только один: пьеса должна репетироваться параллельно двумя составами исполнителей. В практике театра такой опыт, кстати, целиком оправдавший себя, уже был. Два состава играли у нас «Ричарда III» и каждый из них играл по-своему. Работа над пьесой с двумя составами исполнителей подымает и развивает творческое соревнование и, главное, сохраняет за обоими составами авторское право на спектакль.

В. ПОЛИЦЕЙМАНО

Ленинград.

Маршальский жезл

КАЖДОМУ театру присущи свои методы построения репертуара. Не стоит останавливаться на них, ибо в конечном счете никогда и нигде не было такого положения, чтобы репертуар абсолютно удовлетворял актеров или актрис, или чтобы актер и актриса в своих аппетитах, творческих вожделениях не выходили далеко за пределы пьес, перечисленных в афише родного театра.

Мне хочется говорить о другом: о пути и перспективах моей актерской работы. И в этом плане — о тех ролях, которые мне бы хотелось сыграть. В течение десяти лет моей работы в театре мне приходилось играть почти исключительно во второстепенных ролях. Моей первой крупнейшей работой является дублирование роли комиссара в «Оптимистической трагедии».

По мнению руководства Камерного театра, всякая законная претензия актера на крупную роль должна быть заработана его стажем. Я не считаю, что мой десятилетний актерский опыт в стенах Камерного театра дает мне право с этой точки зрения хотя бы помечтать. Но роли, которые я сейчас буду перечислять отнюдь не являются только вольной импровизацией размечтавшейся актрисы. Они отвечают самому нутру, существу моего актерского «я».

Я годами думаю о шекспировской леди Макбет. Меня влечет этот образ, как средоточие сильнейших трагических страстей. Мне хочется попытать свои силы на таком истолковании этого образа, которое раскрыло бы не только его психологические глубины, мне хочется расшифровать Рок, который пронес эту обуреваемую темными и властными страстями женщину к гибели. Расшифровка этого Рока — отнюдь не только в области подсознательного; социальные философские и исторические предпосылки раскрытия этой роли чрезвычайно глубоки.

Мне кажется, что актерский характер не развивается всегда в одном плане, а сразу в нескольких. Это тесно связано с основной чертой его — умением перевоплощаться. Поэтому и мои мечты актрисы также лежат не на одной линии, а развертываются сразу в нескольких направлениях.

Наряду с ролью леди Макбет я мечтаю также и о роли Ларисы в «Бесприданнице». Меня глубоко волнует трагическая пассивность обреченность и обаятельный лиризм этого образа. Впрочем в русском классическом репертуаре я бы себя не хотела испробовать не очень скоро и очень часто. Я — актриса не специфического национального русского репертуара.

Между творческим процессом использования образа и последующим следованием литературной указке драматурга я не ставлю знака равенства. Поэтому пьесы, в которых женские образы намечены схематично, в которых драматическая судьба и развязка ясны зрителю уже с момента начала экспозиции, чужды мне: не вызывают во мне никакого интереса и волнения. Я мыслю себе развитие образа в борьбе и не только с окружающей действительностью, но и с собой, со своим характером, своими качествами своей судьбой. К сожалению роль комиссара в «Оптимистической трагедии» (мои первая крупная роль) относится именно к тем кожано-бетонным схематическим ролям, о которых я говорила выше. Здесь я не чувствую человека с живыми человеческими страстями. Человек дан целиком готовым уже в начале первого акта. А мне хочется сыграть человека который падает под бременем собственных слабостей и неудач, поднимается, снова падает и находит драматическую или трагическую разгадку своей судьбы в финале пьесы. Своей игрой, своим истолкованием я хочу оправдывать эти образы. При этом я себе не представляю актерского истолкования образа, как единую, непрерывную сплошную психологическую линию, в которой аккомпанементом переживаниям является чрезмерная натуралистическая детализация обстановки. Я хочу выбирать отдельные узловые, наиболее многозначительные моменты и их акцентировать своей игрой.

Я себя не считаю актрисой исключительно трагического амплуа. В органическом для нашего театра репертуаре музыкально-эксцентрического спектакля я также мечтаю сыграть еще не одну роль. Наша музыкальная буффонада драматизированная оперетта соседствует с жанром классической мелодрамы.

Мы приступали к работе над пьесами и с несколько более подчеркнутым сентиментальным колоритом. В своих прежних небольших ролях я неоднократно пробовала силы в этой области. Наиболее удачно является для меня роль Клары (неосуществленная постановка «Кто кого»). В эксцентрическом спектакле я всегда ищу и нахожу материал для трогательного разоблачения пошлого, мелкого, тупоумного в маленьком человеке.

Плох тот гренадер, который не запрятал в свой ранец маршальский жезл! Все это верно, но в чему мечты актрисы, если они не могут получить отражения в направном репертуарном плане! Я говорю «направном», потому что в последнее время у нас работался один только «большой спектакль», в котором действительно играли только 3—4 актера, остальные «участвующие» в «Египетских ночах» были обречены на положение аккомпанирующей массы, «ансамбля», своеобразного хора, лишенного значительных слов и впечатляющих мелодий. А Я. Таиров ведет чрезвычайно активную политику в области советской драматургии. Он многое делает для выдвижения молодых драматургов. Но репертуарная работа не является единственной заботой нашего художественного руководителя. Сама наша литературно-репертуарная часть должна более активно, умело заняться поисками новых пьес.

Но отсутствие пьес — не единственный недостаток в работе нашего театра (какой театр может похвалиться достаточным количеством пьес?). Необходимо еще иметь достаточное число режиссеров. Сейчас их в Камерном театре двое — Таиров и Лукьянов. Этого мало! И мне кажется, что одной из первоочередных задач, стоящих перед нашим театром, является воспитание собственных режиссерских кадров и приглашение на работу в нашем театре режиссеров, наиболее близких нам по своей творческой манере.

Н. ЭФРОН

О театре имени Руставели

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВНАРКОМА ССРГ и ЦК КП(б) ГРУЗИИ 13 СЕНТЯБРЯ 1935 Г.

СНК и ЦК КП(б) Грузии отмечают, что театр им. Руставели, имеющий крупные достижения в прошлом, давший ряд высокохудожественных постановок («Ацаньа» «Нитвраноса» и др.), за последнее время отстал от задач, стоящих перед советским театром, и ослабил свою художественно-творческую работу. За последние два года театр им. Руставели дал всего две новые постановки («Майстера» и «Шаги»), идейно и художественно неприемлемые для советского театра.

Отставание театра им. Руставели и ослабление его художественной работы явились следствием нежелания руководства театра перестроить работу применительно к возросшим требованиям советского театра, результатом самоуспокоенности и самодовольства достигнутыми в прошлом успехами.

В театре установилась практика голого администрирования со стороны директора А. Ахметели, связавшая инициативу ведущих творческих работников и задерживавшая художественный рост театра.

Руководство театра игнорировало внутритеатральную общественность, тормозило развитие самокритики и насаждало совершенно неприемлемую в советском театре корпоративную дисциплину, в замкнутость системы, ничем нарушая указания и директивы советских органов (Наркомпроса и др.).

Против этих чуждых советскому театру методов руководства выступили ведущие работники театра им. Руставели — А. Васадзе, Хораве и др. Вместо того чтобы прислушаться к здоровой критике недостатков в работе театра, руководство театра в лице А. Ахметели встало на путь их отсечения.

Директор театра А. Ахметели повел линию на отрыв театра им. Руставели от советской общественности, широкого массового зрителя, писателей, драматургов, художников.

Яким примером администрирования в замена самокритики явилось неправильное и незаконное увольнение директором театра А. Ахметели народного артиста республики Хораве и снятие с должности режиссера народного артиста республики Васадзе.

В своем решении от 8 августа ЦК КП(б) Грузии отметил отставание театра, указал на серьезные недостатки в его работе и на неправильные методы руководства со стороны директора Ахметели.

В целях укрепления театра и подъема его художественно-творческой работы ЦК предложил Наркомпросу и дирекции театра немедленно развернуть подготовку к новому сезону, разработать репертуарный план на предстоящий год, создать работоспособную режиссерскую коллегию, обеспечить развертывание инициативы и самодеятельности творческих работников театра, тщательно проверить и улучшить работу студий, установить тесную связь театра с советской общественностью, широко развить самокритику и укрепить советскую дисциплину в театральном коллективе.

Наряду с этим, директору театра А. Ахметели было предложено восстановить на работе народных артистов Хораве и Васадзе.

Ни одно из этих указаний ЦК директором театра А. Ахметели не выполнено. Вместо добросовестного проведения в жизнь решений ЦК от 8 августа Ахметели стал на путь игнорирования этих решений, пытаясь сорвать их выполнение.

Директор театра А. Ахметели уклонился от восстановления на работу народных артистов Хораве и Васадзе, повел линию на изоляцию и удаление как этих артистов, так и других ведущих творческих работников театра (режиссеров Асхабадзе и Патаридзе, главного художника Гамрекели, зав. музыкальной частью Тускии, актеров Ашхадзе, Мжавии, Джапаридзе и др.), которые подвергали критике недостатки руководства театра и требовали перестройки работы на основе указаний ЦК.

На общем собрании коллектива театра 9 сентября 1934 г. в присутствии наркомпроса и зав. культпропом ЦК А. Ахметели выступил по существу против решений ЦК от 8 августа, пытаясь их дискредитировать, настроить коллектив театра против существления этих решений ЦК и подорвать подготовку театра к сезону.

СНК и ЦК считают, что дальнейшее пребывание А. Ахметели во главе театра Руставели может привести театр к еще большему отставанию его художественно-творческой работы, задержать его рост и усилить отрыв театра от советской общественности.

СНК и ЦК постановляют:

1. А. Ахметели снять с должности директора и художественного руководителя театра им. Руставели.

2. Директором театра им. Руставели назначить зам. наркомпроса Грузии тов. Горделадзе Ер., по совместительству.

3. Заведующим художественной частью театра назначить народного артиста республики режиссера А. Васадзе.

4. Утвердить представленный Наркомпросом следующий состав режиссерской коллегии театра: А. Васадзе (председатель), режиссер—Асхабадзе, режиссер — Патаридзе, главный художник — Гамрекели, зав. музыкальной частью — Тускии, народные артисты Хораве, Давиташвили и Таварадзе Дм.

5. Наркомпросу совместно с руководством театра наметить и провести все необходимые мероприятия, обеспечивающие нормальную работу театра в предстоящем сезоне.

6. Поручить тт. Татаришвили, Бадин и Гогешвили раз'яснить настоящее постановление на собрании коллектива театра им. Руставели.

(«Заря Востока»)

ТРИБУНА МАСТЕРА

НЕДОУМЕНИЯ РЕЖИССЕРА ПО ПОВОДУ «ОШИБОК ПРОФЕССОРА»

20 сентября этого года кончилась моя спокойная жизнь. До этого рокового дня все было довольно ясно. Как режиссер-практик я за последние годы немало работал над Шекспиром, и эти мои усилия кажется были не совсем неудачными. Причиной этих относительных успехов было, как я думаю, применение правильного метода. Каждый из нас, режиссеров, невольно сделает что-то путное и не лишенное ценности если работая над пьесой он прежде всего будет занят мыслью передать всем ему доступными способами ведущую идею этой пьесы, вместо того чтобы рассматривать ее как случайный предлог для демонстрирования своей постановочной изобретательности и режиссерской гениальности. Надо только верить что внутри драматического произведения — если это крупное, подлинное и органическое явление — довольно простора, чтобы проявить и темперамент, и выдумку, и талант, и вкус, и чувство меры. Без этих же свойств не существует ни постановщика, ни дирижера.

Но для того, чтобы передать идею пьесы, надо иметь шанс правильно ее понять. Вопрос правильного истолкования становится первоочередным. Конечно, это не совсем простое дело особенно если речь идет о Шекспире. Но увильнуться от него не имеет права никто из нас. Другое дело ошибка — ошибаться неотъемлемое право каждого кто не бездействует. Но я должен быть субъективно убежден в объективной истинности моего восприятия.

Вот я и жил до вчерашнего дня в твердом убеждении, что ценность моих работ над Ромео, Лиром, Отелло неразрывно связана с правильной (в основном хотя бы!) концепцией Шекспира. Если же она ошибочна, то у меня на текущем счету останется только пустая сумма отдельных удач в мизансценах, ритмах, декорациях.

Теперь каждому будет понятна тяжесть постигшей меня катастрофы. 20 сентября в «Литературной газете» появилась статья Т. Рокотова под названием «Ошибки профессора». Профессор—это А. Смирнов, ошибка—это его книга о Шекспире, недавно изданная.

До сих пор я думал, что это толковая и полезная книжка, которую я смело рекомендовал бы каждому режиссеру, начинающему работать над произведениями великого драматурга. Конечно, думал я, есть в ней и недостатки. Слишком примитивным казалось мне определение Шекспира как певца английской буржуазии. Однако помня, что прогрессивная часть аристократии очень тесно сливалась с буржуазией («обуржуазилась» по Энгельсу), помня, что все развитие английской истории — в отличие от Франции — не дает примеров резкого столкновения интересов буржуазии и аристократии, и не склонен был считать этот грех Смирнова смертным. Казалось мне также, что, найдя в основе правильный ключ к социологическому истолкованию Шекспира, А. Смирнов старается открыть им решительно все двери всех его пьес, не учитывая вполне всего многообразия мыслей и чувств Шекспира.

Но и этот недостаток совершенно блекнет перед чудовищными пороками сенсационно раскрытыми в этой книге Т. Рокотовым.

Хочу еще раз оговориться: автором вот этой заметки является режиссер-практик, который, как и большинство его товарищей по ремеслу, не имеет возможности заняться за изучение Шекспира с обстоятельностью профессионального ученого, и тем более поэтому склонен отнестись с величайшим доверием к каждой печатной строчке, появляющейся в таком серьезном органе, как «Литературная газета».

Книга Смирнова, — начинает Рокотов, — «пытается взять под сомнение все работы марксистских исследователей творчества Шекспира». Какие же это «все работы», очень хотелось бы все же знать? У нас до недавнего времени пользовалась безусловным признанием теория акад. В. Фриче (повторенная затем П. С. Коганом и другими), теория, утверждавшая что автором «шекспировских» пьес был какой-нибудь аристократ, по всей вероятности Ретленд, поэт-песимист, оплакивающий гибель любезного его сердцу и сходящего с арены истории феодализма.

Нет, повторяю тов. Рокотов говорит о других (может быть, неизвестных мне?) работах, обличая Смирнова в том, что он не может выдвинуть веских аргументов против «общепризнанной в нашей критике концепции, рассматривающей Шекспира как представителя английского дворянства, заинтересованного в капиталистическом пути развития страны» (выделено мной). Насколько я понимаю, такая формулировка ничего общего с концепцией Фриче не имеет. Он ведь говорил об аристократии в той ее части которая не была заинтересована в капиталистическом развитии! Новая неразрешимая загадка: зачем же теперь понадобилось тов. Рокотову наставлять на песимизмы Шекспира? Ведь «заинтересованная часть дворянства» особенных оснований для песимизма не имела! Рука об руку с буржуазией она обеспечивала крестьянство путем знаменитого «ограничения» и отнятые пашни превращала в пастбища для овец, чтобы знаменитой английской шерстью наводнить вновь завоеванные рынки.

Так как же тов. Рокотов? Обязан ли я все же ставить Шекспира как от'явленного песимиста? Очевидно обязан, тем более, что я здесь вы располагаете совершенно новыми и до сих пор нам неизвестными данными о Шекспире. «Все его произведения начиная примерно с 1601 года, целиком проникнуты мрачным песимизмом, не знают счастливых концов» и т. д.

А я до сих пор думал, что «Пимбеллин», «Буря» и «Зимняя сказка» относятся к самым последним годам его творчества!

Я думал, что при величайшем отношении к феодализму почти добитому в век Елизаветы и вновь полуживающему при Якове Стюарте, при самой мрачной оценке проявлений этого феодализма (какие черные краски в Ричарде III, написанном, кстати, до 1601 года), Шекспир неизменно оптимистичен в ощущении громадных возможностей заложенных внутри человека. Эта вера, думал я, есть неиссякаемый источник оптимизма Шекспира, как бы мрачно ни изображал он те или иные конкретные условия человеческого существования.

Если же я в этом ошибался, поучите нас, тов. Рокотов. Раскройте нам те источники, которые сообщили вам ваши сенсационные сведения о Шекспире. А если у вас таких источников нет, признайте, что вы написали заметку неправильную.

Это будет полезно, чтобы не вводить в заблуждение всех режиссеров, которые в огромном количестве театров Советского союза начинают сейчас ответственную и трудную работу над пьесами гениального драматурга.

СЕРГЕЙ РАДЛОВ

ИРАНСКИЕ ГОСТИ В ЦДХВД

20 сентября министр народного просвещения Ирана г-н Али Асгер Хикмет и профессор литературы Иранского педагогического института доктор Сиа-Си посетили Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР им. А. С. Бубнова.

В течение нескольких часов гости с большим интересом и вниманием знакомились с работой дома, с детскими рисунками, скульптурой, работой детского театра и т. д.

Г-н министр дает высокую оценку уровню педагогических знаний работников дома и в книге записей пишет:

«Центральный дом художественного воспитания детей действительно об'ясняет все стороны художественного развития детей. Поздравляю тов. Бубнова с организацией такого исключительно полезного учреждения для детей».

Смотр художественной самодеятельности профсоюзов. Хор народной песни Тульского завода

Смотр художественной самодеятельности

На этом смотре-показе каждый профсоюз демонстрирует лучшие образцы своей художественной самодеятельности.

Смотр начался 19 сентября. На первых показах присутствовали секретари ВЦСПС тт. Шверник, Вейнберг, Евреинов, генеральный секретарь Профинтерна тов. Лозовский, заместитель заведующего Культпросветотделом ЦК ВКП(б) тов. Ангаров, председатель смотровой комиссии Я. Бояршин и др.

Первым выступил симфонический оркестр Киевского краснознаменного завода. Затем выступили баянисты Витя и Шура Кузовлевы—дети рабочего Тульского оружейного завода, старый литейщик Харьковского завода Епишев, мастерски исполнивший несколько песен на свирели и окарине, певица—работница Ленинградского завода—тов. Мовшиц, певец рабочий тов. Зайцев, хор хора народной песни—русский еврейский и удмуртский. Кроме того были показаны старинный татарский танец в исполнении рабочих Киндижановых, цыганский танец в исполнении слесаря Тульского завода тов. Иванова, комический танец «Веселые кочегары», исполненный ленинградскими рабочими тт. Охмалининым, Висоарионовым и Чекиным, и ряд других номеров.

Тов. Вейнберг после просмотра заявил: «Показ художественной самодеятельности в театре ВЦСПС еще раз подтвердил, как много творческих сил таит в себе рабочий класс. Песню, музыку, которую мы слышали, пляски, танцы, виденные нами в исполнении рабочих-кружковцев, показали огромную тягу рабочих масс к искусству».

«Рабочим-кружковцам надо всемерно повышать качество художественного исполнения. Лучшие художественные кружки должны демонстрировать свое искусство на вечерах, посвященных празднованию XVIII годовщины Октябрьской революции. Надо завоевать почетное право выступать на этих октябрьских вечерах»,—указал в беседе с участниками смотра тов. Шверник.

Тов. Лозовский и тов. Евреинов считают, что организаторы недостаточно тщательно произвели отбор исполнит-лей. Ошибкой является выпуск на центральную сцену молодых, еще не сформировавшихся коллективов, созданных только несколько месяцев назад.

Тов. Городинский отметил прекрасные музыкальные и артистические данные зачисленной в Л-ленинградскую консерваторию тов. Мовшиц, но рекомендовал ей пока воздержаться от публичных выступлений. «Не нужно однако, — замечает тов. Городинский, — излишне часто ставить вопрос о профессионализации талантливой рабочей молодежи. У нас сейчас возродился в рабочем клубе тот тип благородного любителя музыки, который исчез в буржуазном обществе. Виртуозное исполнение литейщика тов. Епишева напоминает нам об этом. Музыкальный инструмент окарина должен войти в быт наших школьников, тем более, что обучиться игре на ней не представляет никаких трудностей. Наша музыкальная промышленность должна выпускать инструменты более высокого качества. Прослушанный нами симфонический оркестр Киевского завода мог бы звучать лучше, если бы имел более совершенные музыкальные инструменты».

Зам. артист А. Диний обещал свою помощь рабочим-исполнителям.

В ближайшее время итоги смотра и вопросы, поднятые в связи с ним, будут обсуждены президиумом ВЦСПС.

Певцы, музыканты, танцоры

Интересно и значительно начинание Культотдела ВЦСПС—показ в Москве выдающихся самодеятельных коллективов РСФСР, УССР и очевидно, со временем и других республик.

19 сентября в помещении театра ВЦСПС в присутствии многочисленных кружковцев, артистов, музыкантов и профессиональных деятелей Москвы происходил первый из таких концертов. Это был именно не показ, а концерт. Гордость, звучность есть в этом слове. Оно предполагает наличие мастерства, известную зрелость.

Представлена была самодеятельность восьми городов: Ленинграда, Киева, Харькова, Севастополя, Ижевска, Куйбышева, Тулы и Москвы. Киев продемонстрировал искусство рабочего симфонического оркестра Краснознаменного завода. Мы знаем, что московские профессиональные симфонические коллективы — клубы им. Ногина, ЦЕКУБУ, Дома правительства, клуба им. Дзержинского — в подавляющем большинстве состоят из служащих, педагогов, ученых, учащихся. Процент рабочих в этих оркестрах незначителен. Кроме того на некоторых инструментах, редких в обиходе (гобой, фагот, контрабас, ударные) играют профессионалы. Совершенно иное видим мы в киевском оркестре. Подавляющее большинство его участников—рабочие завода, инженерно-технические работники. Профессионалов в оркестре нет. И тем не менее в оркестру можно подходить с самой взыскательной меркой. Исполнение увертюры к оперетте «Фенелла» и украинской опере «Наталка-Полтавка» не может не встретить одобрения, хотя и не лишено недочетов. Исполнители дисциплинированы. Есть техника, воспитано коллективно чутье. Но инструменты расстроены, при игре получается разнобой, а порою и прямы, режущая ухо фальшь. Ответственность за это ложится в первую голову на дирижера (Билич). В оркестре нужно воспитывать особую строгость в чистоте интонации. Оркестр играет излишне громко. Дирижер мало заботится о красках, а именно в них путь воспитания музыкального вкуса исполнителей.

Певцы-рабочие выступавшие в концерте, обладают прекрасными голосами. У работницы ленинградского завода «Большевик» Мовшиц лирико-драматическое сопрано приятного тембра, но певицу кто-то, очевидно, пытался учить, и печальные результаты не замедлили сказаться. Зайцев, работающий на Куйбышевском заводе им. Масленникова, обладает баритоном густого и вместе с тем нежного тембра. Но и здесь велика опасность «кривого пути», по которому его как и десятки других одаренных рабочих-певцов, ведут некоторые горе-педагоги.

Прекрасное впечатление произвела игра литейщика харьковского паровозостроительного завода тов. Епишева на свирели и окарине. Маленькие примитивные инструменты обретают в искусных руках тов. Епишева неожиданное звучание.

Сыновья тульского слесаря Кузовлева—Витя и Шура (им вместе нет 20 лет)—прекрасно играют на балалайке. Играют Вебера, Моцарта.

Танцы крымских татар—степенные и драматически живописные—были показаны севастопольскими рабочими Киндижановыми. Цыганский танец легко плясал премированный на московской областной олимпиаде рабочий Иванов. Еврейские песни пел хор харьковского еврейского машиностроительного техникума. Хор пел бы значительно лучше, если б была забота о повышении вокальной культуры его участников. Лишь одна песня была спета хором удовлетворительно.

О достоинствах оркестра завода им. Ильича писалось уже в связи с московской олимпиадой. Но нельзя не отметить выступления юных фабзайчат Тульского патронного завода (хор народной песни).

Г. ПОЛЯНОВСКИЙ

РОЛЬ И ОБРАЗ

А. СТЕПАНОВА В «ПЛАТОНЕ КРЕЧЕТЕ»

АКТЕРЫ у нас нередко жалуются на то, что им приходится искать краски вне текста, придумывать лишнюю образа, отсутствующую у драматурга. Тут много справедливой горечи. Когда в «Шланге» Щукин играет паузы, создавая мимическими средствами образ старого мастера Бубенцова, зритель воспринимает это как углубление заданной темы, он запоминает происходящее на сцене он захвачен мастерской актерской художественной характеристикой. Но образ, созданный актером, оказывается вынутым из текста, он «работает» самостоятельно в ином плане, он проникнут ощущением настоящей жизни и подлинных героев, в тексте умерщвленных плоским и серватым языком диалогов.

Происходит огромное снижение творческого коэффициента полезного действия. Никогда, между тем, художника сцены не мешало так усилить контакт с зрительным залом, как сейчас, в советском театре. Каждый актер хочет работать на полный голос, хочет раскрыть свою «технику» до предела, и его тяготят тяжелые и сонные слова иного авторского текста. Но неверно отсюда ставить знак равенства между текстом, предназначенным для сценического воспроизведения, и текстом, предназначенным для чтения. В реалии со сцены всегда есть изучение двойной силы, — полнота звучания определяется не буквенной передачей текста, а умелым нахождением для него всей суммы изобразительных средств, находящихся в распоряжении актера. Когда литературоведы утверждают, что драматургия только вид художественной литературы, они забывают, что второе рождение пьесы происходит через обязательное внесение в пьесу художественных элементов нелитературного плана. Литературный театр, театр, ставящий спектакли-концерты, не нуждается вовсе в пьесе: он может приспособить к своим потребностям любой литературный жанр. Эти простейшие истины важно установить потому, что часто литературно несовершенное произведение может быть отмечено значительными сценическими достоинствами. Так, иногда правильно найденная тема, правильно отысканный повод служат толчком к созданию ярко и запечатлевающейся роли, хотя текст не блещет выдающимися красотами. Так, сценически выигрышное изложение подчас просто обесценивает слова, которые не нужны зрителю, захваченному очарованием слитного — жестом, мимикой, голосом — сценического образа. И, конечно, если бы «Платон Кречет», как утверждает М. Серебрянский в «Литературной газете», был просто плохим литературным произведением (что следует оспорить), то никакие ухищрения актеров не спасли бы спектакля. Ведь внешняя тема пьесы А. Корнейчука не обладает ни эффектом новизны, ни остротой злободневного отклика. Сила пьесы не в том, что автор избрал какую-то новую среду, каких-то новых персонажей, а в том, что он в уже гостившим на советской сцене героям подошел с новой меркой.

До сих пор драматурги обычно пытались усложнить образы современников через приписывание конфликтов, заимствованных из старого театрального репертуара, или, наоборот, упростить с помощью новых конфликтов образы, взятые напрокат у прошлого. А. Корнейчук показывает в своем центральном герое сложность новой, вырастающей социализмом простоты, простоты противоположной той, «которая хуже воровства», ибо возникает она на основе глубокого постижения подлинных законов жизни. Успех «Платона Кречета» основан на правильно найденном сценическом решении образа нового человека. И эта удача искупает литературные дефекты пьесы, из которых главное — пристрастие к книжным ассоциациям (разговор с черепом, перекликающийся с соответствующей сценой из «Гамлета», обращение к чеховским образам и. т. д.). Благодаря тому, что удачно очерчен центральный образ пьесы, значительно облегчается работа всех исполнителей: есть ядро действия, точка притяжения. Но надо прямо сказать, что образы пьесы не могут держаться на одном соприкосновении с ведущим персонажем: они должны обладать своей собственной судьбой, своими собственными очертаниями. А Корнейчук остальных своих героев только намечил и не совсем уверенно. Это относится и к ответственной в пьесе роли Лиды.

Но на сцене Художественного театра роль Лиды стала материалом для образа, по силе обаяния, по свежести и отчетливости красок равного лучшим женским характерам, созданным драматургией. «При чем» или «не при чем» тут драматург?

Лида склоняется перед Кречетом не потому только, что он лично обаятелен. В нем выражены те черты сознания, каких недостает Лиде. Она еще полна тщеславия: он предан своему делу потому, что ощущает его огромную полезность. Она, руководимая Аркадием Павловичем, видит в работе мост к славе: он почти по-базаровски сознает труд, как неотделимый элемент бытия. Она профессионально высокомерна: он видит вещи в широкой перспективе. Лида чувствует правоту Кречета. Кризис наступает, когда она убеждается, что ее преимущества — личный талант, культурность — налицо в у Кречета, но сцементированы новым мировоззрением. Внутренняя пружина для движения образа дана, но сам автор ставит Лиду в такую ситуацию, что она теряет самостоятельность, превращаясь в своеобразного арбитра, оценивающего борьбу двух противостоящих персонажей — Платона и Аркадия.

А. О. Степанова в роли Лиды в «Платоне Кречете»

А. О. Степанова не пожелала так понять и так решить свою роль. Не только взаимоотношения с людьми героини пьесы, но и становление собственного характера — вот содержание образа Лиды в истолковании Степановой. Ее Лида создана на едином дыхании в той свободной, лишенной напряжения манере, какая выявляет глубокую сценическую культуру.

Она входит в квартиру Кречета. Только что ее первый проект признали удачным, талантливым, смелым. Лида охвачена восторгом победы. Кто этот мужиковатый хирург? Вот у отца какая-то подозрительная болезнь. Может потребоваться вмешательство хирургии. Какая неприятность! Но Степанова передает не только эту вступительную завязку, эту исходную ситуацию. Когда она вступает в словесную дуэль с Кречетом, иронизирует по поводу «царицы-музыки», вы уже ощущаете в этом задоре еще непереболи эту юность. Сквозь женственную грацию проступает угловатость подростка — мы присутствуем при самом начале поворота внутренней биографии Лиды.

Все осложнилось, замутились прозрачные представления, наметились какие-то суровые стороны действительности... Кречет выступил против ее проекта. Лида не может согласовать отношение Кречета к ней самой и к ее проекту. Ей хочется возмутиться, она говорит обидные слова, но дело не только в порыве чувства: в Лиде потрясены ее привычные представления.

У драматурга есть ремарка «кандидат партии». Степанова не принимает ее всерьез: ее Лида выхвачена из обычной интеллигентской среды и еще не прошла того искуса, который предшествует в данной среде усвоению подлинного коммунистического мировоззрения. Она только сейчас столкнулась с жизнью, со всеми ее трудностями, бедами и противоречиями. Лида вслушивается в этот хаос звуков и, постепенно напрягаясь, испытывая боль, начинает различать настоящую музыку жизни. Степанова прекрасно передает, как Лида слушает всем существом — это образ девушки, входящей в жизнь с широко раскрытыми глазами и слухом, жадно вбирающим все новое. Может быть, лишь в финале этот обобщающий, идущий от молодости героини аккорд несколько ослабляется. Но в целом характер, задуманный и показанный Степановой, приводит к утверждению рядом с Платоном параллельной значительной и нужной темы, — темы освобождения творческой нашей молодежи от «ячества» и мелкого тщеславия.

Игра А. О. Степановой тем сильнее, что она достигает наибольшей убедительности отнюдь не в самых эмоциональных местах роли. В этом смысле замечательна сцена об'яснения с Аркадием Павловичем. Уже нет между ними ничего общего. Но Лида смотрит на Аркадия и словно сама себя судит: чем увлек ее этот человек, лишенный подлинной человечности, настоящего достоинства и действительного благородства побуждений? Глаза, затуманенные какой-то неотвязной мыслью, осунувшееся лицо, медлительная осторожность движений, какая-то внутренняя скованность придают в игре актрисы всем словам новый раздвигающий рамки образа смысл.

Лида обращается к Платону с просьбой сыграть. Сперва уверенный тон женщины, привыкшей к тому, что ее желания немедленно исполняются, затем капризная настойчивость, затем шаловливая мольба — три оттенка, об'единенные одним острым любопытством к новому человеку — Кречету.

А. О. Степанова прекрасно подает слово. Это не искусство декламации, не графическая строгость словесного рисунка. Актриса доносит до зрителя тончайшие нюансы текста. Богатство нюансов в ее интонациях, сочность и колоритность ее французской полностью подчинены задаче психологического раскрытия персонажа. Поэтому отдельные, отмеченные литературщиной места текста в ее исполнении смягчаются и почти не ощущаются на слух.

МХАТ богат крупными дарованиями. А. О. Степанова в роли Лиды лишний раз это подтвердила. Это победа школы, это иллюстрация живого метода в подготовке актера.

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

КНИГИ ПО ИСКУССТВУ

Из книг по искусству «Academia» выпустит второй том «Очерков по истории архитектуры (Греция и Рим)» М. П. Брунова (I том выйдет в будущем году), «Гамбургскую драматургию» Лессинга с предисловием В. Гриба и комментариями Б. Пуришева, II том Леонардо да Винчи, большой альбом «Фаюмские портреты» с предисловием А. Стрелкова и «Дневники, письма, статьи А. П. Лянского» с комментариями В. А. Филиппова и предисловием П. И. Новицкого.

В конце года выйдет новое издание «Моей жизни в искусстве» К. С. Станиславского. Новая книга К. С. Станиславского, излагающая основы его театральной системы, в издательство еще не поступила и выпуск ее откладывается до будущего года. Тогда же предполагается издать и полный текст дневника Е. Б. Вахтангова.

ТЕАТР В ЕВРЕЙСКИХ КОЛХОЗАХ

В октябре исполняется пятилетие Днепропетровского областного еврейского колхозного театра. Этот театр обслуживает все еврейские национальные районы Днепропетровщины. За пять лет работы еврейский колхозный театр дал свыше 500 спектаклей. В репертуаре театра пьесы Маркиша «Нит гелайгт» («Не тужите»), Шолом-Алейхема «Менахем Мендель», Лавренева «Простая вещь», Шмарина «Чужой ребенок», Тригера «Счастливая женщина».

Украинский центральный совет ОДЕТ отмечает пятилетие Днепропетровского областного еврейского колхозного театра творческой командировкой театра в Москву. 16 октября коллектив театра в составе 35 человек, во главе с художественным руководителем И. С. Радомысленским и режиссером Б. Игнатовым приезжает в Москву. Здесь в течение 14 дней состоятся встречи и беседы народных артистов Вс. Мейерхольда, А. Таирова, С. Михоэлса, зал. арт. А. Дикого, С. Радлова с еврейскими актерами. Коллектив театра проведет цикл лекций по театру. Докладчики прочтут: О. Литовский, С. Динамов, П. Новицкий, Ю. Собольщик.

Концерт „Орфеуса“

Осенний концертный сезон открыт в текущем году московским ГОМЭЦ. 20 сентября состоялся концерт приглашенного им американского хора «Орфеус». Начало сезона нельзя назвать удачным. Хор «Орфеус» (дирижер Чарльз Д. Дав) не отличается выдающимися достойствами. Он несомненно уступает концертировавшему в Москве в прошлом году Вестминстерскому хору. Сама по себе ансамблевая звучность хора неплохая. Налицо и большая дисциплинированность исполнителей. Но самое исполнение однообразно и скучно, пюпитры и интонация заставляют желать многого. Репертуар засорен малохудожественными вещами. Вряд ли хор, внимательно относящийся к подбору исполняемых номеров, стал бы петь такую пустую вещь, как «Мушкетеры» Атканисона. Наиболее интересные номера программы — две старинные кранадские и две негритянские песни, проникнутые большим музыкальным содержанием и неплохо спетые хором. На остальном репертуаре хора лежит печать вялости. Он исполняется в однообразном темпе, без настоящего чувства.

Концерт был организован небрежно. Отсутствовали печатные программы. Плохо связан был с содержанием концерта конферанс (ведущий т. Бернацкий). Организаторы концерта, видимо, неясно представляли себе характер выступлений «Орфеуса». Хор, очевидно, пел именно так, как он привык петь у себя на родине, и подобрал репертуар, имеющий успех у американского слушателя. Надо было об'яснить руководителям хора, какие требования пред'являет советская аудитория, желающая ознакомиться с лучшими образцами американского исполнительского искусства. Об'явленные большими буквами на афишах солисты на первом концерте не выступали вовсе.

Думается, что сейчас нужно всерьез поставить вопрос об устроителях больших концертных выступлений. Концертным делом должны ведать люди, действительно к нему подготовленные, располагающие достаточными знаниями и опытом. В данном случае этого не было.

Е. Б.

Сверх программы

На-днях «Правда» подвергла критике метод «популяризации» драматургов и пьес, применяемый в каталогах Цедрама. Берется хорошее ценное художественное произведение и к нему пишется «аннотация» в виде краткого изложения содержания, причем эта аннотация составляется так, что после ее прочтения пропадает всякое желание познакомиться с самим этим «популяризуемым» произведением (см. «Правда» от 13 сентября, фельетон «И он уезжает с любимой девушкой» И. Львова). Многочисленная армия радиослушателей, увы, слишком часто сталкивается с подобной же практикой «популяризации» лучших авторов и произведений искусства по радио.

14 сентября передавался концерт-монография из произведений Мусоргского. Среди исполненного репертуара был и известный заключительный романс «Полководец» из цикла «Песни и пляски смерти». Редакция очень нужным «аннотировать» это гениальное произведение Мусоргского. Совершенно справедливо предпочитая краткость многословию, редакция радиовещания сопровождала исполнение этого романса следующей, действительно короткой «аннотацией»: «Смерть в виде полководца делает смотр своему войску, жертвам сражения...» Вот и все.

Воспитывание самого цикла «Песни и пляски смерти» редакторы «концерта-монографии» сочли нужным об'яснить радиослушателю тяжелым моральным состоянием Мусоргского в последний период его жизни и творчества. При этом авторы пояснения допустили такое «глубокомысленное» суждение:

«Как и многие русские люди того времени, Мусоргский запил...»

О Мусоргском, очевидно, писать очень трудно. Ибо, как мы видим из этого же концерта-монографии, «для Мусоргского характерно, с одной стороны, сочувствие обездоленным, с другой стороны — юмор и сатира»...

Все это происходило с Мусоргским 14 сентября. А через четыре дня — 18 сентября — была передача оперы «Демон». Опять пояснения. На этот раз радиослушателю было преподнесено довольно полное изложение содержания оперы с богатым цитированием Лермонтова. Не претендуя на особую творческую глубину, авторы пояснения в общем довольно добросовестно изложили содержание «Демона»... Но все же в конце пояснений авторы не смогли обойтись без «идеологической» концовки. И умудрились закончить пояснение следующим «тезисом»: «Цветок гор» (сиречь Тамара) завял в монастырской темнице»... Все-таки подлели проклятый монастырь!

Н. АРСЕНОВ

Сцена из пьесы «Вольные фламандцы» в Государственном центральном театре юного зрителя им. Бубнова. Постановщики И. Доронин и А. Окунчиков; художник Н. Шифрин

Новгородские фрески

В прошлом году экспедицией Третьяковской галлереи было закончено укрепление и освобождение от плесени фресок Нередицы, после чего этот памятник новгородской фресковой живописи буквально ожил.

Другой памятник — фрески Николы на Липне раскрыт экспедицией этого года. Далее работы проводились в церкви Федора Стратилата (середина XIV в.), фрески которой пришли в состояние полного разрушения, и только экспедицией галлереи были спасены от гибели.

В той же манере исполнены росписи в Волотово. Этот сравнительно миниатюрный памятник весь расписан сверху до низу изображениями на изумрудно-голубых фонах. Из числа его сюжетных композиций особенно запоминаются волхвы на воронах и белых конях и нежные переливы утренней зари в надкупольной композиции, выявившиеся после последней промывки этого года.

Снас на Ильине второй половины XIV века, как указывается летописью, расписан Феофаном Греком. Здесь главным образом и работала в этом году экспедиция Третьяковской галлереи. До этого года были открыты только три фигуры в барабане и несколько голов в северном нефе. Теперь окончательно освобождены от залиней, штукатурки и забелки весь барабан и купол, а также северный неф. Открылись для обозрения величественные и мощные фигуры в барабане, написанные столь характерными для Феофана Грека лаконическими штрихами и бликами в коричневых и розовых тонах.

Сильное впечатление производит купол с замечательно сохранившимся кольцом росписей.

Экспедицией были очищены от густой побелки все фрески в северном нефе. Хотя эти фрески, повидимому, исполнены одновременно с росписями в барабане и куполе, но написаны они в совсем другой красочной гамме, более нежной, тонкой и воздушной кистью, преобладают розовые и серовато-белые тона.

По произведенным изысканиям и пробам есть основания располагать, что в этом же памятнике под побелкой сохранилось еще немало фресок, подлежащих дальнейшему раскрытию.

В этом же году экспедиция часть времени употребила на промывку фресок памятника XIV в. в Ковалеве, где фрески были очень загрязнены и забрызганы известью. Только когда смылись эти налеты, фрески заиграли сложной и нарядной красочной гаммой.

Новые ПЛАСТИНКИ

Развлекательная музыка до сих пор остается слабым участком работы Граммпластреста. В плане выпуска пластинок на ближайшие месяцы едва ли наберется 12—16 названий по этому разделу. Среди уже выпущенных пластинок основное место здесь занимает оперетта. Сделаны записи арий и дуэтов из оперетт «Гейша» (арт. Новикова), «Перикола» (тоже), «Фиалка Монмартра» (Р. Лазарева), «Корнеаильские колокола» (арт. Кемарская), «Холостяк» (Лазарева и Гедройц). Исполнение этого репертуара вполне удовлетворительное, но запись почти всей серии оставляет желать много лучшего. Глухота и нерозность, тембровые искажения голоса и особенно оркестра в значительной мере портят впечатление, не передают оттенков, тонких гармонических сочетаний, ни даже большей частью хорошей дикции артистов. Особенно это досадно в отношении такой исполнительницы, как Кемарская. При сколько-нибудь хорошей записи мы получили бы прекрасную, высокую по качеству пластинку.

Произведено несколько записей выступлений певицы Цепестины Кооп, сопровождаемых джаз-оркестром. Это — одна из наиболее культурных и одаренных эстрадных исполнительниц, отличающаяся большой музыкальной чуткостью и сдержанностью. Особенно ей удалась песенка «Лолабай» (колыбельная) и «Желтая роза» Хуне «Рапсодия любви», уступающая названным по музыкальному материалу. К сожалению, запись и этих произведений удовлетворительной назвать трудно.

Особо надо отметить исполнение американской народной песни артисткой Ф. Петровой. Эта запись по художественному материалу, по его красочности и музыкальному своеобразию представляет большой интерес для советского слушателя. Исполнение прекрасное, но, к сожалению, качество записи — более чем посредственное.

Наконец, отметим хорошее исполнение арт. Тропиновым (гавайская гитара) «Кордоны» Альбениса. На обороте этой пластинки — вальс «Марчетта» — безвкусный, пошловатый пустячок.

Вот почти все, чем богат Граммпластрест по разделу развлекательной музыки. Конечно, этого явно недостаточно. Граммпластрестом еще почти не тронуто огромное музыкальное наследие классической оперетты, балетной музыки, народной бытовой песни. Не использовано также творчество советских композиторов, и это особенно непростительно.

С. КУЛАГИН

КОМПОЗИТОРЫ К 20-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

ОПЕРА «1905 ГОД»

Наркомпрос и музыкальное издательство Азербайджана обратились ко мне с просьбой написать оперу на текст пьесы недавно умершего драматурга Джафара Джабарды «1905 год». Пьеса идет сейчас в Баку в драматическом театре на тюркском и русском языках, а также и в других советских театрах. Пьеса представляет большой интерес для композитора. В оперной трактовке эт) должна быть народная драматическая опера.

Составление либретто оперы «1905 год» Наркомпрос Азербайджана поручает пар. арт. В. И. Немировичу-Данченко, который дал принципиальное согласие принять участие в этой работе. Опера будет написана и поставлена в Баку к двадцатилетию Октября.

Р. ГЛИЗЭР.

МОЯ ТЕМА

В настоящее время я работаю над музыкой к пьесе «Город ветров».

Работу над массовой песней не прекращаю, буду участвовать в конкурсах «Правды» в ЦК ВЛКСМ (на массовую и детскую песни). За годы революции в нашей стране создан новый мир человеческих отношений и чувств. Как мало еще выражено это в советской музыке. Как часто еще подлинная смелость и простота, необходимые нашему искусству, подменяются бойкостью и неестественной упрощенностью музыкального языка. Мне хотелось бы к двадцатилетию Октября написать музыкальное действие, оперу, посвященную жизни героя, быть может, хронологически и не современника, но близкого нам по дерзаниям и духу. Поискам либретто и посвящу ближайшее время для того, чтобы в ноябре-декабре приступить к работе.

В. БЕЛЫЙ

ХУДОЖНИКИ СОВЕТСКОГО КРЫМА

Государственный музей восточных культур совместно с крымскими художественными организациями организовал выставку работ художников Советского Крыма.

На выставке представлены 35 художников. Рядом с произведениями академика Н. Самонина и заслуженного деятеля искусств К. Богаевского показаны работы значительной группы художников, отразивших в своих полотнах историческое прошлое и современную жизнь Крыма.

Красочные полотна Л. Брюммера передают живописные крымские пейзажи, различные моменты хозяйственной и культурной жизни края. Тонкие акварели В. Яновского изображают отдельные уголки красочной крымской природы.

Должны быть отмечены произведения молодых художников Анопина «Заснятые в подполье» и Соловьева «Столовая в доме отдыха». Особый интерес представляют работы художника А. Ярмухамедова — яркие живописные полотна, то лирические по настроению («Танец горного чабана»), то динамичные, полные гневного напряжения («Восстание 1855 г.»), свидетельствующие о большой одаренности этого мастера. Приходится сожалеть, что Ярмухамедов не получил систематического художественного образования, что помогло бы ему избежать мелких ошибок в рисунке отдельных фигур.

Небольшой раздел демонстрирует высококачественные образцы реконструируемого сейчас кустарного художественного производства (керамические изделия бахчисарайской артели Иллери, работы татарок-вышивальщиц Эфендиевой, Ибрамовой и др.).

На выставке недостаточно отражен социалистический Крым, мало полотен посвящено богатому революционному прошлому края, слабо представлены художники-пацановцы.

МОЯ НОВАЯ ПЬЕСА

Серго Амаглобели

Пьеса «Моя страна» написана в жанре героической комедии. Действие происходит в течение трех с половиной часов в мандариновом совхозе во время сбора урожая.

Тема пьесы — братство народов СССР.

Я пытался построить остротеатральный комедийный сюжет; важнейшей моей заботой была отделка ролей-образов, без которых нет пьесы для сцены, нет материала для актеров.

«Моя страна» является продолжением творческих установок «Хорошей жизни», установок театра социального оптимизма. Я пытался преодолеть слабые стороны своей первой работы — раздробленность материала, двойственность сюжетной линии, сохраняя оптимистический тонус ощущения действительности радость освобожденного человека, строящего новую счастливую жизнь, готового защищать ценою жизни свою страну.

Пьеса принята в Ленинграде Академическим театром драмы (бывш. Александринским), в Харькове—Украинским театром революции, в Киеве — Театром русской драмы, в Одессе — Театром русской драмы, в Тифлисе — Театром им. К. А. Марджанова.

В Москве пьеса будет показана в одном из центральных театров.

Б. Левин

Я написал пьесу «Родина». Это — пьеса о бдительности, о борьбе с врагом, борьбе которая приобретает сейчас более сложные формы. Идея пьесы — то новое содержание, которым в нашей стране победившего социализма наполнилось понятие родины.

Действие пьесы происходит в Греции, в Москве и в нашей западной приграничной зоне. Действующие лица: с одной стороны, — колхозники, комсомольцы, работники искусств, агрономы, профессора, с другой — наши враги (эмигранты, шпионы). Я старался показать, как в сознании героев пьесы на разных этапах жизни различно преломлялось понятие родины.

Жизнь моих героев охватывает годы империалистической войны, революции и нашего строительства. Под влиянием войны, революции, великого дела строительства социализма формируется сознание моих героев и определяется их жизненный путь. Одна из недавних идей «патриотов» и «борцов с большевистским предательством» на фронте превращаются в подлинных предателей своего народа, своей родины и опускаются до роли обыкновенных агентов международного империализма. Для других понятие родины приобретает новое значение в истории человечества значение. Перед понятием новой социалистической родины ничтожно маленьким кажется весь арсенал старых представлений.

Сюжет пьесы развертывается на фоне встреч моих героев в их повседневной работе, быту, в их общественной деятельности. Последняя из этих встреч происходит в колхозе, куда на праздник с'езжаются земляки одного села, работающие теперь на различных участках нашей страны.

Леонид Гроссман

К столетию со дня смерти Пушкина я готовлю в сотрудничестве с драматургом Н. Вазлевским — на основе романа «Записки д'Аршиака» — пьесу о гибели поэта.

В центре драмы — образ самого Пушкина, затравленного сворой его социальных врагов. Величайший поэт сошел в могилу одиноким борцом с враждебным ему обществом. Его трагическая гибель — проявление глубоких противоречий жестокой и пасмурной николаевской эпохи.

Действие пьесы, как и фабула романа, ограничено предсмертным годом Пушкина. Это драматизированная петербургская хроника 1836 г. с трагическим январским эпилогом. Приезд французского посольства в Петербург, столичный свет, семья поэта и печальная развязка его жизненной судьбы — вот основные узлы этой театральной повести.

Винченцо Беллини

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ

В ФОЙЕ знаменитого миланского театра «La scala» стоит мраморная статуя молодого красивого человека, одетого по моде тридцатых годов. Этот человек — Винченцо Беллини, «творец итальянских мелодий», как значится на обороте золотой медали, выбитой в его честь. Его знает, быть может, забытое предыдущим поколением, сейчас опять на устах.

Винченцо Беллини прожил недолгую жизнь. Он умер вблизи Парижа 24 сентября 1835 года. Его знали и любили Шопен и Гейне. Последний посвятил ему прочувствованные, нежные строки в «Флорентинских ночах». От Беллини ждали многого: он умер на 34-м году (родился 1 ноября 1801 года в Катальонии—Сицилия) проработав на музыкальном поприще всего лишь десять лет.

Винченцо Беллини — один из немногих итальянских композиторов, который был близок к поэтам-романтикам и оказал несомненное влияние на крупнейших представителей музыкального искусства XIX века: Шопена, Глинку, юного Вагнера и других. Его путь — это обычная биография итальянского оперного композитора. Он получил музыкальное образование в Неаполитанской консерватории, где его учителем был дельный музыкант Никола Цингарелли. Беллини дебютировал несколькими церковными и инструментальными композициями и двадцатипятилетним юношей обратил на себя внимание широких кругов своей оперой «Бьянка и Джерландо». Эта первая опера Беллини (если не считать ученического опыта «Адельсон и Сальвини», прошедшего совершенно бесследно) обнаружила огромную, по односторонню школу Беллини в начале своей деятельности следовал штампам неополитанской оперы. Только впоследствии, ознакомившись с музыкой Бетховена, Беллини добивается большей драматической выразительности.

Нелегко было композитору завоевать свое место в европейской опере. Оперные театры того времени всецело были заполнены эффектной продукцией Россини, музыкального диктатора двадцатых годов XIX столетия. Беллини не обладал россиниевской легкостью и блеском письма. Его притягивали сюжеты трагические, звуки скорби и страдания, лирика, окрашенная в меланхолические тона. Без труда и напряжения Беллини находил мелодический отклик этим настроениям. Он любил характерные формы итальянской песни, особенно южной, глубоко ощущал ритм народной пляски и обладал очень развитым искусством построения большого законченного оперного действия из этих элементов. Его опера — это неотъемлемая часть романтического театра, театра, проникнутого заботой о максимальной выразительности голоса и протестом против внешне помпезного, но внутренне опустошенного виртуозного оперного стиля. Этими чертами настоящей поэзии в человечности об'ясняется то глубокое влияние, какое оказал Беллини на музыкантов своей эпохи.

Винченцо Беллини

Беллини написано 11 опер, из которых девять обошли все европейские сцены. Только одна из них, а именно «Норма» сохранила свое обаяние до настоящего времени. Такие шедевры, как «Casta diva» из «Нормы», действительно воспитывали целые поколения оперных певцов и слушателей. Сейчас нам непонятен огромный успех совсем легковесной оперы «Капулети и Монтекки» Беллини, написанной на текст итальянской новеллы. Мы равнодушны к опере «Сомнамбула», которая не в состоянии больше заинтересовать своим смешением сентиментальных, идиллических и трагических элементов. Инструментовка Беллини отталкивает своей примитивностью, и нас же нас привлекает мелодическая сочность, искренность, трогательность беллиниевских мелодий.

Две статьи, написанные юным Вагнером в 1834 и в 1837 гг., свидетельствуют о том, какое сильное впечатление музыка Беллини производила на его современников. Особенно интересна статья, написанная Вагнером в Рите накануне первого исполнения «Нормы». «В этой опере, — говорит он, — в которой самый текст возвышается до трагического пафоса древних греков, музыка Беллини облагораживает его и придает всему произведению торжественный и серьезный характер. В мелодике Беллини, простой, благородной, непосредственной, заключаются такие источники эмоционального воздействия, что, быть может, совершенно прав был Галеви, восклицавший однажды, что он готов отдать всю свою музыку за одну «Casta diva» из «Нормы».

ЕВГЕНИЙ БРАУДО

В МУЗЕЯХ МОСКВЫ

В ноябре будет закончена постройка нового корпуса Третьяковской галлереи. К открытию 9 новых зал корпуса приурочивается выставка произведений И. Репина. Сейчас для выставки собираются произведения мастера, хранящиеся в музеях СССР. 32 музея уже дали согласие предоставить картины Репина на выставку.

★

Осенью в Музее изобразительных искусств намечаются выставки крупнейших мастеров-графиков — А. И. Кравченко, В. Д. Фаворского и П. Я. Павлинова. К 18-летию Октябрьской революции в помещениях Музея изобразительных искусств намечено развернуть большую осеннюю отчетную выставку работ московских художников.

★

В 1936 г. Музей восточных культур организует выставку «Искусство национальных республик советского Востока». На этой выставке будут представлены художественные произведения национальных республик: Туркмении, Бурят-Монголии, Дагестана и Крыма.

★

Государственный театральный музей им. Бахрушина после ремонта здания проводит сейчас реэкспозицию зала верхнего этажа музея.

хроника искусств

✱ 20 сентября на заседании Совнаркома РСФСР обсуждался вопрос о порядке выделения из ГОМЭЦ нового об'единения эстрады. В числе прочих предприятий новому об'единению передаются многие ленинградские театры Москвы, Ленинграда и других городов.

✱ Вчера в Центральном театре Красной армии состоялся сотый спектакль «Гибели эскадры» А. Корнейчука. В юбилейном спектакле играли бессменные исполнители всех ста представлений — артисты Герась, Хехлов, Александров, Кречетов, Осипов, Гликман и Гопицын.

✱ Вс. Вишневский прочел труппе театра им. Вахтангова пьесу Фр. Вольфа «Флориндорф» в своем переводе. Театр приступает к работе над «Флориндорфом», для постановки пьесы выделена режиссерская группа во главе с Б. Захавой.

✱ Премьера новой постановки «Севильского цирюльника» в филиале Большого театра Союза ССР состоится 23 октября.

✱ Засл. деятель искусств П. В. Кузнецов работает над серией портретов: балерины М. В. Семеновой, доктора Замкова и певца Долина-Сотниченко.

✱ Московским областным театром пролетарских ребят принята к постановке пьеса А. Н. Венедиктова «Коля и Ким». Ставит пьесу Елагин, оформляет Ридман.

✱ В Харьковском театре русской драмы на-днях прошла с хорошим успехом пьеса Л. Первомайского «Начало жизни» в постановке засл. деятеля искусств Н. В. Петрова и оформлении А. Рыкова.

✱ 5 октября в МХАТ II состоится премьера комедии Островского «Комик XVIII столетия».

✱ Издательство Итальянской академии в Риме выпустило брошюру С. Амаглобели «Творческий путь советского театра», доклад на римском театральном конгрессе в октябре 1934 г. Брошюра вышла на русском, французском и итальянском языках.

✱ Первой в новом сезоне постановкой театра «Постройка» будет пьеса драматурга Первомайского «Начало жизни». Ставит пьесу режиссер Багатырев. Кроме того театр работает над пьесой Б. М. Левина «Родина». Постановщики спектакля — артисты МХАТ II Шиловцев и Кисляков. В дальнейшем репертуаре театра пьеса на тему о школе и спорт, с ударением окончанием строительства в Москве 72 школ и программа малых форм, включающая ряд эстрадных миниатюр, об'единенных темой о новом человеке.

✱ В драмсекции Союза писателей состоялось заседание по вопросу об издании произведений покойного Н. А. Зархи. Произведения Н. А. Зархи решено выпустить в трех томах.

✱ Скульптор И. Чайков приступил к работе над серией портретов советских писателей. В первую очередь им будут сделаны портреты поэта Б. Л. Пастернака, писателя М. Пришвина и еврейского писателя Л. Бергельсона.

✱ Издательство «Всекохудожник» готовит к выпуску крупный автобиографический труд засл. деятеля искусств И. Э. Грабаря «Моя жизнь».

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

Адрес редакции: Москва, Садовая-Каретная, Божедомский пер., 1. 3-й Дом Советов (во дворе направо) или 1-й Самотечный пер., д. 17. Телефоны Д 1-99-55 и Д 1-99-56.

ТРЕБУЙТЕ ВО ВСЕХ КИОСКАХ СОЮЗПЕЧАТИ НОВЫЙ № 27

За рубежом

В НОМЕРЕ:

«Двоюн к Бруно» — рассказ из жизни английской школы.
Материалы о французской и американской школе.
200 премьеров антифашистской борьбы композитора Германии — отрывки из книги.
«Тайная война» — эпизоды борьбы наемников хаоса и искусственного голода.
Переводный очерк об итальянской армии. Военные планы Абиссинии. К материалам дана подробная карта линий возможного наступления итальянской армии и контрнаступления абиссинских сил.
Абиссинская живопись — впервые печатаются образцы абиссинского искусства.
Дж. Шерр о художниках Америки.
Портреты современников — Джейкс Форд.
Федьтсоны Уилла Роджерса (подборка).
Рабочая Британской научной ассоциации.
Путешествие на автомобилях через Ливийскую пустыню.
Отклики из «Таймс».
Заметки о кинулиме теннисном союзе.
Подробная таблица современных достижений по легкой атлетике.
«Парижские интервью» — юмористический рассказ в переводе Вал. Очагина.
Служба справок: Наш вклад, Памятные даты, Текущий словарь.
Цена — 1 рубль. Подписная цена — 30 руб. в год.
Подписку направляйте почтовым переводом: Москва, 6, Страстной бульвар, 11. Журналов единично или сдавайте агентурам и уполномоченным Журнала на местах. Подписка также принимается повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.
ЖУРНАЛОБЪЕДИНЕНИЕ.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВСЕКОХУДОЖНИК»
ОТКРЫТА
ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДПИСКА
НА МОНОГРАФИИ

Заслуженный деятель искусств
ИГОРЬ ГРАБАРЬ
„МОЯ ЖИЗНЬ“

Автомонография Игоря Грабаря охватывает не только весь жизненный и творческий путь автора, но и содержит в себе ряд живых характеристик того громадного круга деятелей искусства, литературы и науки, с которыми автору приходилось встречаться и близко соприкасаться на протяжении всей жизни.

Книга далеко выходит за пределы одной лишь автомонографии, расширяясь до пределов книги истории живописи в России за последние 50 лет.

Автомонография выходит в художественном переплете. Об'ем издания 25 печатных листов; 24 цветных и 120 одноцветных иллюстраций.

Цена 40 рублей.

Заслуженный деятель искусств
КОНСТАНТИН ФЕДОРОВИЧ
ЮОН

Предисловие Н. И. Бухарина.
Текст Я. Н. Апушкина.

Николай Иванович Бухарин в предисловии к монографии пишет:

...среди крупных мастеров живописи, перешедших на сторону революции, одно из первых мест принадлежит К. Юону...

Исследования Апушкина содержат в себе подробную характеристику творчества К. Ф. Юона, занимающегося одним из крупнейших знатоков русской природы и народных типов как дореволюционного, так и послереволюционного периода.

Монография выходит в прекрасном переплете. Об'ем издания 18 печатных листов; 24 цветных и 65 одноцветных иллюстраций.

Цена 24 рублей.

ТИРАЖИ СТРОГО ОГРАНИЧЕНЫ

Заказы и деньги направлять по адресу: Москва, Кузнецкий мост, 11/2. Издательство «Всекохудожник». Тел. 2-96-66.

Всероссийское Театральное Общество

совместно с лекционно-экскурсионным бюро МОСПО созывает в январе—феврале текущего сезона

КОНФЕРЕНЦИЮ РАБОТНИКОВ ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА

рассказчиков, чтецов, лекторов.

Лица, желающие принять участие в конференции, просят обращаться в ВТО к тт. Е. В. Гарт или Н. А. Уланич для регистрации и выдачи анкетных листов. Тверской бульвар, 16 от 5—8 ч.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК ВКП(б)
„КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“
Вышел из печати и рассылается подписчикам
№ 15 журнала
„КОЛХОЗНЫЙ ТЕАТР“
со следующим содержанием:
Н. М. Рабинович — «Работа актера». Методическое пособие для драмкружков. С иллюстрациями. Об'ем 1½ печ. листа. Вс. Шток — «На аукционе». Пьеса в 1 действии. С режиссерскими комментариями Н. М. Горчакова и статьей Н. Калинцева «Оформление спектакля». С иллюстрациями. Об'ем 1½ печ. листа.
А. Николин — «Самоучитель для балалайки». Об'ем 1 печ. листа.
В журнале статьи:
К. С. Станиславского — «Драматическая школа». А. Бородина — «Об инсценировках». А. Фирсова — «В. И. Давыдов». В. Страшнолюбского — «Хор Яркова». А. Борд — «В плену ошибок» (о колхозно-совхозных театрах Сталинградского края).

Уполн. Главлита В—28933.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.