Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 54 (192) 27 ноября 1932 г. Цена 10 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

Выходит при ЦК Жизни учащихся Института имени Академии и Всероссийского драма

БЫТЬ ГОТОВЫМИ

Мы не имеем еще возможности цитиком подытожить успехи, с которыми пришли театры, художники, киноработники к 15 Октября. Тщательный анализ и творческое обсуждение октябрьского репертуара театров, ленинградской выставки искусства СССР, кинофильм еще впереди. И все же итог ясен. Не входя сейчас в обсуждение отдельных ошибок и творческих неудач, мы можем все же отметить, что и театр, и художественные организации, и кино (правда, в меньшей степени, чем другие) достойно встретили 15 годовщину Октября.

Пока идет обсуждение достижений искусства, рапортовавшего творческими работами к 15 годовщине, приближается время еще одной годовщины, огромной исторической политической важности — 15-летия Красной армии.

Мы знаем, какое огромное место занимает Красная армия в укреплении обороноспособности нашей страны. Мы знаем, какое огромное воспитательное значение имеет она для молодых бойцов, вчерашних рабочих, колхозников, трудящихся, получающих в ней не только военную закалку, но и боевое политическое воспитание. Красная армия—это подлинная школа воспитания нового человека.

И несмотря на то, что мы ясно представляем себе огромное политическое значение укрепления Красной армии, мы недостаточно знакомы с ее жизнью, бытом, с теми проблемами, которые стоят перед ней, с теми вопросами, которые она разрешает в своей повседневной работе, учебе, военной подготовке.

И в литературе, и в театре, и в живописи, и в кино наша Красная армия занимает незаслуженно малое место. Если годы гражданской войны, героические годы Первой конной и Чапаева нашли свое отражение в театре, если живопись отметила в полотнах взятие Перекопа и др. исторические эпизоды, если кино запечатлело махновщину (и то больше в юмористическом, чем в историческом плане), то Красная армия наших дней, осваивающая высокую технику, овладевающая высотами военного искусства, показывающая образцы ударной работы и учебы, проводящая огромную воспитательную работу, ликвидирующая неграмотность, помогающая колхозам, — эта Красная армия ждет еще своих драматургов, художников, кинорежиссеров, композиторов.

Характерно, что последние пьесы о Красной армии в большинстве возвращаются к истории гражданской войны. Таковы «Разгром», «Мстислав Удалой». Авторов привлекает героика 1918 г. Они не берут на себя труда ознакомиться с Красной армией наших дней, распознать за будничными днями напряженнейшую работу, не уступающую по героизму днями гражданской войны.

Приближающиеся к годовщине Красной армии мастера советского искусства должны рапортовать не декларациями, не приветствиями, а творческими заявками, полноценными работами в театре, живописи, в музыке, в кино. Из искусства возложена почетная задача—показать всем трудящимся, чем живет Красная армия, как борется за генеральную линию партии, как выполняет ленинские указания, укрепляя оборону Советской страны. Средствами искусства мы должны показать жизнь и быт Красной армии, охватить круг важнейших вопросов, за который она борется, показать ее и внутри казармы, и за пределами, и на военном занятии, и за уборкой урожая.

Особого внимания заслуживает развитие самодеятельного искусства в рядах самой Красной армии. Всесоюзная олимпиада самодеятельных искусств в Красной армии не нашла своего отражения. А между тем клубная самодеятельность — драмкружки, агитбригады, музыкальные, оркестры и др. занимают большое место в жизни бойцов. Самодеятельное искусство в армии имеет огромный удельный вес еще и потому, что многие гарнизоны и части РККА, оторванные от центра, не всегда имеют возможность пользоваться услугами работников профессионального искусства.

Не приходится говорить о том, что некоторые виды самодеятельности, как, например, духовые оркестры, имеют для армии чисто производственное значение в походах на учениях и т. д. К сожалению и кадры авторов, пишущих для клубных кружков, и состав руководителей, работающих в красноармейских клубах и домах Красной армии, особенно вдалеке от крупных центров, не всегда поднимаются до уровня задач, стоящих перед политической и культурной работой Красной армии. До сих пор еще полковые оркестры располагают в очень небольшой степени новой музыкальной литературой, а драмкружки ставят пьесы не высокие по художественным достоинствам, схематичные и малоубедительные.

Намечающаяся олимпиада самодеятельного искусства Красной армии покажет, как широко самодеятельное движение, какие широкие задачи стоят перед ним, и бесспорно еще раз подчеркнет разрыв между творческими возможностями участников самодеятельного искусства и тем материалом, из которого им предстоит работать.

Драматурги, малоформисты, композиторы, художники! Перед вами поставлена огромной политической важности задача — выполнить свой долг перед Красной армией. Работники кино! Вы в значительно большей степени справились с выпуском учебных фильм для Красной армии, чем рассказали о ней в художественных произведениях.

Работники всего фронта искусств! Платите по счету Красной армии творческими делами.

Встретим достойно 15 годовщину РККА.

КРАСНОАРМЕЙСКАЯ ОЛИМПИАДА

К 16-летию Красной армии в февале 1933 года приурочивается **всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства красноармейских частей.**

Приступая к подготовительным работам, ЦДКА созвал в начале ноября совещание опытных объединений самодеятельности, представителей ВЦСПС, ЦДНСТ и ВИНСИ для изучения материалов проведенной в августе этого года всесоюзной олимпиады.

— Культурные запросы бойцов, — сказал начальник ЦДКА тов. **Мутных,**— сильно выросли. К художественному обслуживанию красноармейская масса предъявляет серьезные требования. Она учится отличать, критически разбираться в лучших образцах музыки и театра.

Предстоящая олимпиада должна стимулировать творческий рост красноармейской самодеятельности. К 15-летию Красной армии около 2 000 красноармейцев продемонстрируют свои достижения в этой области. Опыт весенней олимпиады необходимо использовать.

Обстоятельный доклад представителя ВЦСПС тов. **Гепубова** осветил важнейшие творческие моменты в подготовке и проведении всесоюзной олимпиады самодеятельного искусства (хотя ее результаты еще по-настоящему не изучены, теоретически не разработаны), фиксировано внимание на оценке итогов олимпиады и задачах, стоящих перед самодеятельностью.

Смотр, на котором выступало 3 000 человек, выявил характерную особенность: качество работы музыкально-хоровых коллективов выше качества театрально-зрелищных коллективов.

Крайняя ограниченность репертуара вызывает заблаговременно мобилизовать писательские организации в помощь театральной самодеятельности Красной армии.

Необходимо установить равноправие всех жанров и жанров театральной работы. Политическая направленность плюс художественные качества — вот основные требования к самодеятельной работе.

Круг используемых музыкальных советских произведений очень невелик (**Коваль, Дзерженко и др.**). Совершенно отсутствует в репертуаре самодеятельных коллективов современная западная музыка. Олимпиада предъявила творческий счет союзу советских композиторов.

Берлин (ВЦСПС) подвел организационным опытом прошлой олимпиады. Необходимо включить в подготовительную работу ЦК комсомола, наркомпросы союзных республик, организовать систематическую перекличку массовой красноармейской печати. Контакт Политуправления Красной армии с ВЦСПС облегчит проведение предстоящей олимпиады.

Дунаевский (Методцентр ЦДКА) предлагает прикрепить в порядке шефской работы лучшие профессиональные самодеятельные коллективы к красноармейским кружкам. Шефы — профессиональные театры и союз рабис — также должны взять на себя конкретные обязательства в руководстве самодеятельностью бойцов.

В дальнейших прениях выступавшие товарищи рекомендовали особое внимание уделить специальной работе с одиночками-лотейниками.

Первое «международственное» совещание оказалось бесспорно плодотворным. Намечены основные вехи подготовительной работы, которая возложена на выбранную временную комиссию из представителей ПУРА, ЦУОПРА, ВЦСПС, ЦДНСТ, ЦДКА и красноармейских частей.

Ф. П.

ПАМЯТНИК-МАЯК ЛЕНИНУ

В ближайшее время в Ленинграде откроется выставка проектов мирового конкурса на памятник-маяк В. И. Ленину в Ленинградском порту. Грандиозные масштабы конкурсного задания (памятник должен быть высотой в сто—стодвадцать метров и будет возвышаться над всем городом) привлекли внимание архитекторов Германии, САСШ, Франции и других стран. На конкурс представлено много иностранных проектов.

Помимо проектов, присланных на открытый конкурс, на выставке будут демонстрироваться и заказные проекты работы А. Т. Матвеева, В. Синайского, Манизера, Белашова и др. На снимке мы воспроизводим проект скульптора В. Синайского.

МИТИНГ ОКТЯБРЬСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ

ЗРИТЕЛИ О НОВЫХ ПОСТАНОВКАХ

„МОЙ ДРУГ"

М. М. ЛИТВИНОВ

Народный комиссар по иностранным делам

«Мой друг» в театре Революции — нужный спектакль, яркий, талантливый. Сильные, сочные характеристики, острые положения, живые люди...

Еще совсем недавно мы и мечтать не могли о таком спектакле, яро свидетельствующем об исключительном росте советской драматургии.

Образ Гая — партийца-хозяйственника — основная ценность пьесы. Впервые мы увидели на театре подлинно художественное отображение человека пятилетки, без ходульной романтики, без трафаретной плакатности. Впервые мы увидели на сцене сатирически талантливую самокритику.

Нужный, своевременный спектакль; спектакль, волнующий, поучительный и радующий. Будем надеяться, что это только первый спектакль из серии столь же ярких пьес. В них назрела насущная необходимость.

А. ГРИГОРЬЕВ

Рабочий стр. Верхнеудинского вагоноремонтного завода

Постановка пьесы Н. Погодина «Мой друг» в театре Революции мне очень понравилась.

Хозяйственник Гай дан драматургом и театром правильно, верно, со всеми его достоинствами и недостатками. Играет Гая артист Астангов превосходно; остальные роли тоже нашли в театре Революции хороших исполнителей.

«Мой друг» смотрится с большим интересом—я ушел из театра под сильным впечатлением от спектакля и думаю о нем до сих пор.

„МСТИСЛАВ УДАЛОЙ"

Е. Ф. ЩАДЕНКО

Комиссар Краснознаменной академии им. Фрунзе

«Мстислав Удалой» в трактовке ЦТКА—спектакль значительный. Зрительный зал—красноармейскую массу и командный состав—он воспитывает в духе боевого упорства и самоотверженной борьбы. Перед зрителя все время с большим напряжением, он этим своим выполняет значительную агитационную и политическую функцию.

Это, однако, не значит, что спектакль лишен ряда существенных недостатков, в которых повинны и автор пьесы и постановщик т. Завадский. Державин, командир бронепоезда, кадровый офицер, пасынок которого большевик служит делу Красной армии в годы гражданской войны, неправильно обрисован т. Прутом. Вернее, неправильно обрисовано отношение к нему со стороны окружающих. Этой выдержанной, непоказной подозрительности со стороны подчиненной команды и комиссарского состава к командиру-спецу не было в действительности. Отсюда и ряд излишних декламационно звучащих реплик в устах персонажей драмы, как обращение комиссара Лысенко к Державину: «Рабочий класс тебя прощает». Неправильно обрисовано и место, которое комиссар занимал в бронепоезде во время борьбы с тем же Мамонтовым. В руках комиссара Лысенко автор пьесы сосредоточил слишком много командной власти. Даже командир бронепоезда обращается запросто за решением к комиссару. Этим самым т. Прут впал в одну из двух одинаково вредных крайностей. В нашей литературе роль политического комиссара или совершенно умаляется или неестественно преувеличивается. А между тем мы не должны показывать такого комиссара, который оттирает, хотя бы и чисто объективно, на задний план командира. Местами Лысенко слишком суетлив и недостаточно выдержан.

Незабываемое впечатление в точка зрения политпросветительных задач армии, и актерского мастерства, и психологической убедительности произносит пулеметчик Степа. Здесь нет ни одной лишней черточки, ни одной перегруженной детали, и поэтому без всякой натяжки он является центральной фигурой спектакля.

Пышно звучит и пересыпана сцена прощания красноармейца, уходящего в разведку с донесением в штаб дивизии. Красноармеец уходит исполнять боевой приказ командира, а прощается он так, как будто бы уходит на казнь. Естественно, чтобы останавливаться, жалеть и благополучного исполнения им своей задачи и возвращения живым, с подмогой на бронепоезд.

Несколько скучны, однообразны и растянуты отдельные сцены в бронепоезде во второй части спектакля.

Полкрук Кацнаи в сущности как политрук в пьесе совершенно не показан. Роль его как политического воспитателя команды совершенно не отражена. Местами он получается малым политолухом, сплетник. Всегда он плетется к хвосту команды, и вся эта деталь с выдуманной тогей. Любой слишком сладкий и непонятен. Неужели политрук не мог вдохновить на одного товарища на борьбе, по организации, которые помогли бы его в после смерти, кроме вымышленной тени?! К достоинству этой роли надо отметить, что политрук не занимается политической трескотней, не вынирает из рядов всей команды бронепоезда.

Неправдоподобно подана вся сцена прибытия разведчика на бронепоезд в штаб дивизии. Почему-то это изображает сторожевой пароходик, на который прибегает не дежурный по штабу, как должно было бы быть в действительности, а комиссар вместе с командиром дивизии. Командир проявляет здесь исключительно боевую распорядительность. Не высылая никакой армейской части для вымещения боевой обстановки, он бросает всю конную кавалерийскую дивизию на выручку одного бронепоезда. В действительности такой командир дивизии был бы немедленно смещен, и ни один красноармеец сейчас не поверит и в то, что ему показывает эта сцена в спектакле.

Обстановка внутри бронепоезда, по заявлению его командира парламентеру Мамонтова—английской конструкции, технически недостаточно обставлена. Сцена в штабе Мамонтова выиграла бы много, если бы Мамонтов был похож на самого себя. Это тем легче было сделать, что в музее ЦДКА имеется не одна фотография этого белогвардейца.

Я так подробно останавливаюсь на недостатках этого спектакля потому, что высоко ценю его художественные и агитационные качества.

В. Ф. РОДИОНОВ

Начальник агитмассового отдела ПУР

«Мстислав Удалой» в ЦДКА — спектакль большой идейной насыщенности. Он поднимает и доносит до зрителя на большой политически принципиальной высоте всю героику борьбы рабочего класса в целом, и Красной армии в частности, в годы гражданской войны. Несмотря на то, что все основные действующие лица драмы умирают, — в спектакле нет никакого пессимизма, она смерть в спектакле звучит победой жизни.

Горький указал, и в своем «Булычове» показал, какие убедительные социальные полотна можно нарисовать, используя метод психологического анализа. Автор пьесы т. Прут не без значительного успеха использовал этот метод. Такие сцены, как разговор командира о завоевании социализма во всем мире, — после предложения барона Нольдина сдаться, сделанного от имени Мамонтова, — должны быть отнесены к несомненным художественным достижениям автора пьесы.

Целый ряд отдельных реплик, сцен звучит в пьесе вполне своевременно, несмотря на то, что действие развертывается в 1919 году. Это большинство монологов пулеметчика Степы; реплика Лысенко о том, что надо подумать о том, как делать шкуру медведя; замечание рабочего-пикоста о том, что в будущем «мы будем строить не одни только пушки, но и посчитаем побольше».

И оттого штаба Мамонтова театру удалось отойти от изношенного штампа, по которому советский театр показывал белогвардейцев только рыдающими и пьяными в кабаках или шинках. В действительности это далеко не всегда было так, иначе победа Красной армии не была бы такой трудной и такой значительной. Гражданская война показана в «Мстиславе Удалом» не как сугубая сцена, а на материале подавляющего живого людей.

Хотелось, однако, отметить и некоторые недостатки в пьесе. Крепко скомпоновав драму в целом, автор не смог добиться в той такой полноты, которая бы непосредственно перекликалась с современностью. Тем же приемом психологического анализа он мог бы этого без труда добиться.

Необходимо отметить большую победу, которой добился в этой постановке режиссер т. **Завадский.** Из актерского состава различных театральных школ и направлений, набранных в труппу ЦТКА из разных городов СССР, т. Завадский создал крепко сыгранный ансамбль, на фоне которого выделяется мастерская игра **Горга** — комиссара Лысенко, **Хохлова** — командира Державина и в особенности **Петрова,** исполняющего роль пулеметчика Степы. Завадский в этом спектакле показал себя крупным мастером, прекрасно понимающим социальную ткань пьесы, сложную игру различных социальных характеров, сложный переплет классовой борьбы и весь пафос нашего социалистического строительства. Пулеметчик Степа, в исполнении актера Петрова, остается одной из самых ярких и сильных фигур в галлерее героев гражданской войны, показанных советским театром за все 15 лет.

С. М. АСЛИБЕКЯН

Инструктор по вопросам искусства ПУР

«Мстислав Удалой»—крупнейшее достижение театра ЦДКА. А может быть и не только его. В лице постановщика Ю. Завадского мы нашли талантливого и глубокого художника на фронте военно-оборонной тематики в театре. Драматургически пьеса сделана крепко. Даже «счастливый конец» (поскольку можно назвать счастливым финал пьесы, в которой почти все действующие лица погибают, но бронепоезд—об'ект борьбы—все же спасен), этот постоянный камень преткновения наших драматургов и киносценаристов, глубоко и просто автором оправдан. Ряд отдельных монологов, характеров, реплик обнаруживают в т. Пруте драматурга с острой психологической окраской.

Для всего актерского коллектива театра ЦДКА «Мстислав Удалой» является несомненно крупным шагом вперед. Необходимо, чтобы театр понес этот свой спектакль в самую гущу Красной армии, включив его обязательно в свой передвижной репертуар.

Тов. **Завадский** не пошел по линии наименьшего сопротивления и не дал псевдосерьезности. Вместо этого получился спектакль, насыщенный политически и художественно глубоко оправданный. Спектакль сразу, с первой сцены, глубоко захватывает зрителя, не выпускает его из напряжения в течение всех шести картин.

В. И. МУТНЫХ

Начальник ЦДКА

Когда пьеса «Мстислав Удалой» начиналась в нашем театре, мы, отмечая ее крупные достоинства — сценичность, простой и художественный язык, идеологически вполне правильно построенный сюжет — выразили большие опасения, как бы в постановке «Мстислава Удалого» не были повторены те же ошибки, что в театром Мейерхольда в спектакле «Последний решительный». Больше всего мы считали неправильным превращение пьесы на тему о героической борьбе в эпоху гражданской войны в спектакль траурных поминок, похоронного марша.

По постановщик «Мстислава Удалого» тов. **Ю. Завадский** сумел избежать этой опасности, и хотя в пьесе из 15 героев 10 погибают в бою — спектакль их в своей мере не растравляет зрителя на лад печальных раздумий, а является прелестным бодрящим, прямым, яркой мощней не столько о наших жертвах, сколько о победе и торжестве героического дела Красной армии.

Пьеса в постановке Ю. Завадского нашла своего великолепного исполнителя. Весь спектакль построен на симметрическом чередовании сцен. Этой формальной схеме в соответствует и гармоничный внутренний ритм развертывания сюжета. Системы Станиславского, питомцем которой является т. Завадский, оказалась чрезвычайно плодотворной в приложении к такой пьесе тема которой героична по замыслу, а сюжет не только героичен, и он прост.

— Я считаю постановку «Мстислава Удалого» не только значительным историческим этапом в жизни театра ЦДКА, но и огромным событием в политпросветительной жизни РККА полученным добротный спектакль, который в XV годовщину Октября с такой эстетической подъемом рассказывает молодым армейцам о борьбе отрядов 1919 года.

„РАЗГРОМ"

А. ЕРШОВ

Заведующий агитмассовым отделом Ленинского райкома партии

«Разгром», поставленный театром Ленсовета, дает полную картину партизанского движения. Спектакль захватывает. Очень удачно сделано оформление.

Большое разочарование на меня произвела игра артиста Кацнеля. Артист неправильно изображает Ленинова. Я не вижу в нем полного командира, выросшего в годы гражданской войны. У Фадеева Ленинов другой—крепкий человек с большой силой воли. Ленинов в исполнении Кацнеля слишком мягок.

Общее впечатление от спектакля—смотрится с интересом.

А. СОНФЕР

Секретарь Ленинского райкома партии

«Разгром» Фадеева в исполнении драматурга Крашенинникова, поставленный театром Ленсовета,—хороший спектакль. Особенно удачно сделаны массовые сцены.

Ленинов никуда не годится—его не герой. У Фадеева Ленинов не такой. Актер Кацнель, играющий Ленинова, изображает его неверно.

С. РЕШЕТКО

Председатель Ленинского райсовета

Спектакль «Разгром», поставленный театром Ленсовета, произвел на меня очень хорошее впечатление. Постановка прекрасная. Играют хорошо. Очень удачно сделаны массовые сцены.

Невестественным выглядит Ленинов в изображении артиста Кацнеля. На сцене театра Ленсовета Ленинов не похож на руководителя партии. Это не вождь. Он должен быть гораздо сильнее и проще.

Г. ДЕНИСОВ

Мастер горячего производства листопрокатного цеха завода „Серп и молот"

Надо прямо сказать: «Разгром»—пьеса хорошая. Но в некоторых сценах много лишнего, что искажает правдоподобность. Например: белые берут деревню ночью, и вдруг начинается неожиданный переполох крестьян, крики, беготня. На самом деле ничего подобного не бывает. Никто в подвергающейся обстрелу деревне не осмеливается на улицу выходить, а не то что бегать по улицам.

Или вот центральный герой пьесы, комиссар Ленинов. Уж больше много он думает, мечтает. Действует он только в последнем акте. В действительности боевые комиссары в партизанских, красноармейских отрядах не мечтали так много. Они были полезнее, резче, деловитее. Мне очень жалко было, что хорошая пьеса в постановке заслуженного театра не дала все же такого спектакля, какого мы, сверхдолготерпеливые шефы Малого театра, ждали к празднику 15-й годовщины Октября.

ПО СОЮЗАМ

В ССК

На днях под председательством т. **М. П. Аркадьева** состоялось заседание президиума правления союза советских композиторов.

Президиум выделил комиссию по приему в члены союза в составе: тт. **Гольденвейзера, Мясковского, Глиэра, Городинского и Шебалина.**

Президиум одобрил предложение т. Городинского о ликвидации производственно-творческого, культурно-массового и финансово-правового отделов горкома композиторов, ввиду параллелизма их работы с работой союза композиторов. Вся оперативная работа секцию проводила горком, будет исполнено окончательно в соответствующих отделах союза композиторов.

Президиум утвердил структуру союза. В союзе будут следующие отделы: организационный производственно-творческий, культурно-массовый и финансово-правовой.

В ССХ

■ Центральное бюро передвижных выставок МОССХ к XV годовщине Октября отправит в Свердловскую выставку Среди обо представленных экспонатов есть много интересных произведений по Уралу, прекрасно отражающих жизнь и быт крупных промышленных центров.

■ На сельскохозяйственной выставке в Самаре, кроме московских художников прислали также участие лучшие художники Оренбурга, Пензы, Ульяновска. Из работ краевых художников обращают на себя внимание полотна художников **Степанова и Борисова.**

■ Скульптурно-монументальный сектор МОССХ к октябрьским дням поставил в Сызрани памятник Ленину. Работа сделана скульпторами **Черепа, Хвостенко** и архитектором **Осиповым.**

■ В закрытом конкурсе на представление проектов памятников жертвам революции в первому председателю ревкома Цвилину в Челябинске участвуют лучшие силы МОССХ. Заседание жюри назначено на январь.

■ В половине ноября заключен договор с городом Ейском на сооружение памятника Ленину для парка культуры им. Горького.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФРОНТ СССР*

Пути развития музыкальной культуры в нашей стране резко отличны от путей музыки капиталистических стран. Это должно быть понятно каждому, кто воспринял все глубочайшие различие общественного и хозяйственного устройства нашей страны и стран капиталистических.

Антитезы г. Сталина «у нас и у них» дают поражающие результаты в приложении к музыке.

10 лет пролетарской революции были, мы это смело подтверждаем, годами необычайно плодотворного развития музыкальной мысли в нашей стране.

Абсолютно неверно, что в области музыки наши завоевания ничтожны. Музыка отстает в своем развитии от литературы и театра, она еще сильно отстает от темпов социалистического строительства, от роста художественных потребностей масс, но при всем том музыка СССР за 15 лет Октября совершила огромный скачок вперед.

Бурное развитие музыки происходит у нас всесторонне — вширь и вглубь.

У нас, на капиталистическом Западе, музыкальное искусство уже миновало период своего расцвета и неудержимо клонится к упадку, у нас музыкальное искусство стремительно движется вперед.

У них, на Западе, музыка все более и более деградирует к гиперчрезмерно выраженной ритмической выжженности при почти полном распаде мелодической основы и разрушении мелоса. Круг слушателей падающих прекрасной музыки прежнего делается все уже и незначительнее по ту сторону границы.

У нас, в СССР, музыкальное искусство стало достоянием миллионных, многомиллионных масс трудящихся. Растут и множатся кадры новых советских музыкантов, возникают все новые и новые музыкальные произведения, значение которых признается даже злейшими нашими врагами.

У них под ударами всеобщего кризиса закрываются и гибнут крупнейшие музыкальные учреждения и театры (оперная компания Чикаго, ряд музыкальных учреждений Берлина и Парижа и т. д.), десятки тысяч музыкантов выброшены на улицу и продают свои инструменты, чтобы не умереть с голода, консерватории сокращают контингенты слушателей и, лишенные государственной поддержки, живутся средствами буржуазных благотворителей.

У нас в одной только Москве, работают одновременно семь музыкальных театров, не говоря уже о концертной деятельности, достигшей огромных размеров. Нечего говорить о безработице среди музыкантов там, где профессия музыканта уже давно стала эстрадофашистской. Консерватории и техникумы вынуждены увеличивать свои контингенты вдвое и втрое, но даже усиленная подготовка и выпуск музыкантов еще не скоро смогут покрыть возрастающий спрос на музыкальную рабочую силу.

Вся музыкальная пресса Запада в один голос проклинает звуковое кино и радио за то, что они в огромной степени содействуют развитию безработицы среди музыкантов, вытесняя их из театра и кино. У нас же, наоборот, звуковое кино и радио по мере своего развития становятся все более крупными потребителями музыкальной рабочей силы. Звуковое кино и радио стимулировали появление новых музыкальных специализаций и становятся все более важными факторами развития музыкальной культуры СССР. В советских условиях самое предположение о том, что радио и кино могут вызвать безработицу среди музыкантов, является вздорным.

Вся глубина различия между советской и капиталистической системами ясно рисуется в этих немногих приведенных данных.

Выводы напрашиваются сами собой: капитализм уже не в состоянии давать новые импульсы музыкальному творчеству, его песня спета на этот раз в буквальном смысле слова.

Единственной пока в мире страной, где музыкальное искусство может развиваться наиболее полно и свободно, является СССР, первое в мире социалистическое государство.

Само собой разумеется, что наше отношение к музыке точно также резко отличается от отношения к ней идеологов буржуазии.

Мы отвергаем идеалистические бредни о внеклассовом характере музыки, кисло-сладкие гнусности о «языке богов» и пр.

Подвергать сомнению классовость музыки — значило бы сомневаться в классовой природе искусства в целом и следовательно ниспровергать и обратно идеализма.

Мы, советские музыканты, стоим в этом вопросе на позициях марксизма-ленинизма, рассматривая искусство в целом и музыку в частности как орудие классовой борьбы, как важнейший инструмент культурной революции и воспитания масс.

Это вовсе не значит, что мы отрицаем специфику музыки, ее отличие от других искусств.

Когда нас спрашивают наши товарищи из других отраслей искусства, почему мы, музыканты, до сих пор еще в наших спорах обсуждаем вопрос о природе музыкального искусства, мы отвечаем: это объясняется именно необычайно сложным спецификумом музыки.

Люди, падкие на вульгаризацию, на всякого рода упрощенчество и схематизацию, решают все вопросы легко и просто. Они механически переносят на музыку методы и мерила других отраслей искусства, пытаясь «рассудку вопреки, наперекор, стихиям» доказать абсолютную обязательность, изобразительность музыки.

На манер щедринского Неумывайки-Коряко, который, как известно, слышал в музыкальном произведении изображение пирога с капустой или даже пятирублевой ассигнации, они отыскивают голос классового врага в нижнем регистре фагота и т. п. Им противостоят музыкальные метафизики и схоласты, утверждающие, что музыка развивается по своим собственным имманентным законам, что она представляет собой искусство лишенное содержания или какой-либо идеи.

Мы должны с негодованием отвергнуть обе эти точки зрения.

Музыка может нести и несет определенные идеи. Она содержательна в том смысле, что она вызывает определенные ассоциации и образы, воздействуя на сознание человека и организуя его.

Но музыкальный образ условен в гораздо большей степени, нежели образы литературный или живописный.

Установление социально-исторических закономерностей в музыке — дело гораздо более трудное и сложное, чем в других искусствах. Марксистское музыкознание на данном уровне его развития еще не в состоянии решить некоторых вопросов. Но это не разоружает нас, а лишь служит стимулом для дальнейшей упорной работы. То, чего мы не можем сделать сейчас, мы без сомнения сможем сделать уже в ближайшем будущем.

Неустанно ведем борьбу на два фронта в музыкознании, мы добьемся полного торжества марксистско-ленинской теории в музыкальной науке.

Я делаю этот краткий экскурс в область теории (краткий по необходимости) с тем, чтобы еще не раз вернуться к теоретическим проблемам, т. к. мы, советские музыканты, культивируем и развиваем огромное уважение к теории. Мы научились этому у руководящей нами партии большевиков.

Мы решительные враги беспольного методологизирования «по поводу», которым так сильно грешила РАПМ но мы прочно усвоили необходимость соединения революционной теории с революционной практикой.

(Окончание в следующем номере).

В. ГОРОДИНСКИЙ

* Из доклада на расширенном пленуме МОРТ.

Сергей Прокофьев

К приезду в Советский Союз

В вагоне

Почти вслед за тем, как варшавский курьерский поезд подошел к перрону ст. Негорелое, к нам, В. И. Шебалину и мне, командированным Горкомом композиторов встретить Сергея Прокофьева, подошел начальник погранотряда и любезно, но коротко осведомился:

— Сергей Прокофьев?

На наш утвердительный ответ последовало коротко же:

— Приказ.

Через 45 минут Владивостокский курьер-экспресс помчал нас на Москву.

— Я с величайшей радостью возвращаюсь на-днях на советскую землю, — говорит композитор.

Прокофьев внимательно следящий за советской прессой и ведущий регулярную переписку с московскими и ленинградскими друзьями, прекрасно осведомлен о том мощном движении, которым «охвачено все советское композиторство и целеустремленность которого — конкретизация постановления ЦК партии от 23 апреля. Прокофьев замечает о необходимости полной и всесторонней поддержки композиторской молодежи без различия творческих группировок.

Разговор переходит к произведениям самого С. Прокофьева.

— А какие сейчас у вас творческие замыслы?

— Видите, меня сейчас отталкивает обычная сюжетика Запада. Она кажется мне какой-то ненужной, в ней есть безразличие то, что может быть названо формализмом или еще как хотите. Афиногенов, с которым я встретился летом в Париже и которого оценил на ясный взор, обещал снабдить меня сюжетом. Он даже предложил написать комедию из жизни парижской буржуазной мути. Но это была бы пьеса негативных положений, деконструктивная. Меня же манит и советская тематика. Я ищу и хотел бы возможно скорее найти крепкий и цельный сюжет из

советской жизни. Я стремлюсь к созданию произведения конструктивного, бодрого характерного для новой жизни, изображающего строителей, новых людей нашей эпохи. У Афиногенова в этом плане есть очень интересные замыслы. Но он как будто бережет их для своей ближайшей пьесы. Впрочем, мы разговаривали еще не кончая.

Друзья указывали еще на ряд других интересных тем, и, конечно, мое ближайшее сценическое произведение будет построено на сюжетике нашего строительства. В прошлом году состоялась последняя заграничная постановка «Стального скока» в Нью-Йорке. В самом большом театре «Метрополитан» балет был дан в тщательном оформлении — с красными полотнами занавеса и эмблемами серпа и молота. Балет был принят внимательно и сравнительно спокойно. Тут, конечно, могли иметь место те или иные колебания политического мышления. Мне особенно хочется продемонстрировать лично эту вещь во время московских концертов, чтобы попытаться убедить в ее созвучности новой жизни. Заново составленную композиторскую сюиту мне удалось скомпановать так, что в последней части («Фабрика») сохранено постепенное нарастание, которое в балете чередовалось с паузами, мотивированными сценически, но при концертном исполнении создавшими эффект.

Последние беглые вопросы о профессуре С. Прокофьева в Московской консерватории.

— Что касается моей работы в Московской консерватории, то я готов начать ее весной. Задержка, кажется, в том, что еще окончательно не оформлено высшее отделение Meisterschule, как называют немцы. Вряд ли я возьму на себя преподавание дисциплин. Скорее всего я буду вести курс практической композиции.

На этом наша беседа с С. Прокофьевым заканчивается.

ВЛ. ДЕРЖАНОВСКИЙ

ТРИ ЭТАПА

Сергей Прокофьев родился 23 апреля 1891 года. Двадцатилетний творческий путь композитора можно разделить на три основных этапа.

Первый этап был завершен к моменту окончания Прокофьевым Ленинградской консерватории, когда композитор выступил на консерваторском акте 11 мая 1914 г. со своим первым фортепианным концертом. Этот этап сознает с годами учения, годами насыщенными и то же время интересными и яркими творчеством. Прокофьевым были написаны в этот период две фортепианные сонаты, два фортепианных концерта, сказка «Гадкий утенок» (по Андерсену) для голоса с фортепиано, фортепианная токката ор. 11, симфониетта ор. 5, одноактная опера «Маддалена» и ряд других сочинений.

Сфера признания молодого композитора ограничивалась тогда узким кругом передовых музыкантов Ленинграда и Москвы. Широкая публика была еще незнакома с его творчеством. Тогдашние официальные музыкальные круги (Русское музыкальное общество и др. организации), крупные музыканты, как Рахманинов и Метнер, группа последователя и поклонников Скрябина отнеслись к Прокофьеву определенно враждебно.

Несмотря на противодействие основной массы музыкантов, возглавляемой крупнейшими представителями различных школ и творческих направлений того времени, несмотря также на неблагожелательное в высшей степени отношение к его творчеству со стороны критики, Прокофьев все больше завоевывал симпатии концертной аудитории дореволюционной эпохи.

Второй этап творческого пути композитора простирается до 1918 года, когда Прокофьев выехал за границу — по разрешению наркома по просвещению А. В. Луначарского. Наиболее важным моментом этого периода нужно считать исполнение «Сибирской сюиты» Прокофьева 16/29 января 1916 года в Петербурге. Это замечательное во всех отношениях произведение победило музыкальную «традицию» и привлекло на сторону творчества Прокофьева наиболее молодую и наименее заражённую музыкальными предрассудками часть аудитории «Концертов Зилоти» — достаточно прогрессивной концертной организации того времени.

В этот период своей творческой деятельности Прокофьев написал оперу «Игрок» — по Достоевскому. Несмотря на две попытки поставить ее на сцене, опера эта так и не увидела до сих пор света рампы. К этому же времени относится: его балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», концерт для скрипки с оркестром, ор. 19, классическая симфония, ор. 25 и квартет «Семеро их» ор. 30.

Третий период творчества композитора — это период завоевания им широкого признания. Зарубежная музыкальная критика первоначально отнеслась к Прокофьеву исключительно недоброжелательно и враждебно. После постановки «Сказки про шута» в Лондоне английская пресса, по словам Прокофьева, дала около 120 рецензий, из которых 119 было ругательных.

За этот период Прокофьевым написаны 3, 4 и 5 фортепианные концерты, опера «Огненный ангел», балеты «Блудный сын» и «У Днепра», 2-я симфония, струнный квартет, увертюра для 17 инструментов.

С Прокофьев постоянно поддерживает творческие связи с СССР. Отметим, что в балете «Стальной скок» С. Прокофьев сделал попытку дать отображение советской действительности: сюжет балета отнесен к жизни Советской России 1920 года.

Постановка этого балета 1927 г. в Париже и Лондоне этого балета вызвала по адресу композитора бурю обвинений в большевизме и в агитации в пользу советского строя.

Сейчас Прокофьев, в третий раз посещающий СССР, выступит в ряде концертов в Москве и Ленинграде. Будут исполнены новые, неизвестные еще у нас его произведения.

ВИКТОР БЕЛЯЕВ

ГОЛОС ПЕРИФЕРИИ

ПО ПОВОДУ ЗАМЕТКИ «ЗАБОТА О КОМПОЗИТОРЕ»

Если до настоящего времени только в центрах композиторы были организованы и для улучшения их положения принимались какие-то меры, то в совершенно иных условиях находятся периферия. Работая самостоятельно в каком-нибудь оркестровом ансамбле или занимаясь педагогической деятельностью, композитор периферии лишен даже возможности, как, например, на пленуме возможности отдаться своему творчеству.

Когда произведение все же написано — надежды на издание его мало. Связь иногородних композиторов с Всесоюзгосмузиздатом и Музгизом чисто формальная. На запросы об издании авторы получают стандартный ответ: «Обратитесь в Госиздат». Большинство отделений Госиздата возвращает рукописи с удивительно точным объяснением: «Рукопись возвращается как непринятая к печати». Почему? — неизвестно! «Неудобные» термины в докладах, но это никак не помогает им добиться истины.

Также плохо обстоит дело с исполнением. Камерные произведения еще с грехом пополам доходят до слушателей. А вот чтобы исполнить симфоническую программу, приходится преодолевать невероятные трудности.

Система конкурсов как поощрительная мера хороша, но требует значительных улучшений. Жесткость правил, бесследно исчезающие рукописи авторов, оставление их без ответа, а также отсутствие нотной бумаги — все это заставляет работников периферии нередко отказываться от участия в конкурсе.

Такие положения нужно немедленно и коренно изменить.

А. ПОНОМАРЕВ

Таганрог.

ОТ РЕДАКЦИИ. Мы обращаем внимание Сектора искусства, Всероссоюзкниги, союза композиторов и Музгиза на письмо композитора Пономарева. Работе композиторов периферии должно быть уделено внимание и оказана помощь. Местные организации должны предоставить благоприятные условия для работы композиторам.

ОТ АЛЯСКИ ДО ГУДЗОНА

КЛУБНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ — КОНЦЕРТ СОЮЗА «ОПР»

Концерт в самодеятельном порядке начался еще задолго до появления его участников на эстраде Колонного зала. Занимавшие средние ряды партера итальянские делегаты конгресса затягивали: «Авanти popolo de da rossoca, bandera rossa». Им неизвестно пытались подтянуть испанцы и представители латинской Америки.

В партере сидел весь конгресс МОПР и пленум ВЦСПС, на эстраде выступали одни за другим массовые московской клубной самодеятельности. Сборный хоровой массив всех московских фабрик и заводов с большим подъемом пропел делегатам «Голодный поход» композитора Белого, в котором мотивы сюиты перестают от бессильного отчаяния до мощного рокота восстания.

Германский трио «Колонна лишних» продемонстрировал смех на тему о различных настроениях среди некоторой обывательской части иностранных специалистов и рабочих, ищущих в Москве валюту и брюнеток на отсутствие «цивилизации».

Духовой оркестр «Красного богатыря» сыграл с большим подъемом финал третьей части траурно-триумфальной симфонии Берлиоза.

Соединенный хоровой кружок совместно с оркестром «Красного богатыря» исполнил ряд номеров из советского репертуара — «Марш ударников», «Песню гнева», посвященную конгрессу МОПР, и марш «Стой на страже» американского пролетарского композитора Дзаньяна.

От Аляски до Гудзона
Слышите зов: «На страже стой!»

Громовыми аплодисментами зал встретил исполнение «Марша красных летчиков» композитора Мясковского.

Были в программе концерта и «детские» номера — «Гопак» Мусоргского из «Сорочинской ярмарки», «Яблочко» из «Красного мака» в исполнении воспитанников трудколонии № 2 «ГПУ», «Тюркский сюита» Ипполитова-Иванова и др. Закончился концерт тихой но дружной смычкой зала и эстрады, как и начался. Сотни голосов слились в едином, хоть и многоязычном «Интернационале»... Его подхватили медные трубы оркестров.

М. АХР.

ОКТЯБРЬСКИЕ СИМФОНИИ

ПОКАЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Десятки крупных симфонических произведений были прослушаны активом композиторов в закрытых собраниях, организованных Горкомом композиторов, в помещении Большого зала консерватории, начиная с 19 октября вплоть до последних дней. В качестве исполнителей был привлечен молодой еще, но трудоспособный симфонический коллектив Бауманского района под руководством проф. Саразжева. Кроме авторов и проф. Саразжева исполнением произведений руководили дирижеры Свиридов, Цидфель, Ваксман и Жиновский.

Из трех демонстрировавшихся симфоний (Мелкова, Ранкевича, Кабалевского, Полонинкина) — сильнейшее произведение безусловно 3-я симфония Полонинкина.

Ярость, динамичность, большая исчерпанность в настоящий момент, мастерство, законченность формы делают симфонию переломным и несомненно наиболее удачным созданием Полонинкина. Всюду чувствуется большая внутренняя работа, проделанная композитором, желание говорить доступным языком (в умеренно прежних рефинированности и изысканности) причем, все это нисколько не снижает качественности тематического материала и способов его краткой, лаконичной, но сильной и выразительной разработки. Симфония — сильное и интересное сочинение.

Интересно задумана и хорошо звучит симфония Кабалевского. Характерные темы в ладовости, напевности, песенности, своеобразно сочетаются в симфонии с динамичностью, стремлением к усиленному развитию тем, к стремительным красочным эффектам. Суровость даже стерильность подорвет значительной части симфонии приводит композитора к некоторой однотонности, однообразности. Неровность и нарастание истеричности в трактовке драматических эпизодов. Мало удачен фрагмент траурного шествия (обилие ударных). Общее пока что первое впечатление — симфония заслуживает пристального внимания, лучшего исполнения. Она является серьезным шагом композитора вперед по пути насыщения своего творчества социально ценным, изысканным, прежде содержанием.

2-я симфония Иванова-Радкевича программна. Ее название «Два мира» — несколько претенциозно и слишком обязывающе. Симфония Иванова-Радкевича по-своему талантливое произведение. Но ни блестящее владение оркестровой, ни чувство формы не могут восполнить глубины и широты трактовки темы. Она разрешена у Иванова-Радкевича односторонне. Противопоставление мира гниющего, умирающего строящему социалистическому миру переходит у Радкевича в бодрственную совершенность.

Очень много внимания советскими композиторами уделено национальной тематике.

Среди произведений этого рода особо выделяются «Таджикская сюита» Киндлера, «Туркменская сюита» Василенко и «Марийская сюита» Ракова.

Предельное знание «зала» оркестровки, умение выбрать значительные темы, насытить их большим содержанием — такое искусство Василенко, прекрасно выраженное им в «Туркменской сюите».

Раков — автор «Марийской сюиты» — удачно использует свежий содержательный по своей сюжетной канвой материалом национальный материал. Его партитура прозрачна и полнозвучна. В ней много еще непреодоленного «кучкизма», то есть в слов удачно найденные приемы.

Особый интерес представляет попытка композитора Киндлера по-новому подойти к национально-песенному фольклору. Сюита «Вагч» представляет собой 3-ю тетрадь записей таджикских песен, сделанных Киндлером в 1931 г. в ущелье реки Вагч (Предгалирье). Композитору удалось творчески свободно воспроизвести подлинное звучание таджикских песен. Не фотографии, а художественные зарисовки с натуры, сделанные рукой несомненного мастера оркестра, — такова «Вагч» Киндлера. Сжато, иногда жестко, всегда остроумно, с применением всяческой свежих прикладывания новых приемов сделана Киндлером эта исключительно интересная партитура. Из остальных работ заслуживает внимания работа Власова и Фере. Композиторы трактуют темы народов СССР в традициях корсаковской школы, но несколько бледно, с малой долей изобретательности и непосредственности. «Калмыцкие песни» в обработке Абрамского, композитора, владеющего техникой, являются дальше импрессионистическим увлечением автора.

Неправильно, думается, подход композитора В. Крикова к национальному материалу в его «Сюите на еврейские темы». Заключенные в манере французов передальные еврейские мелодии утратили у Крикова свое национальное обличье, не приобрели ничего нового и положительного.

На симфонических увертюр отметим «Героическую увертюру» Алексеева и симфоническую увертюру «Хорошо» (по поэме Маяковского) Соколова. Первая из них — цельное и сложнее второй, очень грузной, перенасыщенной звучаниями. Алексеев нашел хорошие музыкальные темы — особенно удачно найдены лирические эпизоды. У Соколова много зернистости и суетливости, умения владеть материалом.

«Героическая увертюра» Колосовского, «Теплушка» Протопопова и «18 марта» Вятчина были поданы в таком неудобовоспринимаемом виде, что судить о них почти невозможно.

Отдельно несколько слов хочется сказать о первой части документальной симфонии Шебалина «Ленин», показанной автору композиторов на закрытой репетиции в Большом театре.

Задуманная как грандиозная симфоническая эпопея в четырех частях симфония Шебалина представляет далеко незаурядное явление. Вступление — лаконичное, широко развитое — переходит к хоровой фуге, мастерски сделанной, эмоционально насыщенной. Далее следуют эпизоды сольные, с симфоническим сопровождением, в мощное заключение — патетическое, вокальное в адагиаде.

Надо всячески стимулировать почин Горкома композиторов в деле организации тесных постоянных просмотров новых произведений советских композиторов. Это будет иметь огромное значение для самих композиторов и вместе с тем поспособит Музгизу, нашим композиторам ознакомлению предварительно знакомиться с новым творчеством в «слушании», а не только на бумаге.

ГЕОРГИЙ ПОЛЯНОВСКИЙ.

Максина Сиаи певица Колче М.чель, выступающая в Москве

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАТАРИЯ

Профессиональное музыкальное искусство татар — одно из самых новых искусств. Оно фактически родилось в Октябре.

Какие характерные черты несут на себе эти первые образцы профессионального музыкального творчества, демонстрировавшиеся на днях на вечере молодых татарских композиторов?

Все они в тех или иных вариантах говорят о классовой борьбе, о революции, об ударничестве, о социалистическом соревновании.

Однако, татарский композитор еще не вполне высвободился из плена узконациональной стихии. Отсюда его еще непреодоленные недостатки.

Ту заумливость, почти какой-то покорность судьбе, отсутствие напряженной динамики, столь характерные для лирической народной татарской песни, отражающей в этих настроениях психологию угнетенного и порабощенного народа, татарский композитор в достаточно обильных зонах перенес в свое творчество.

Его музыку — проникновенную, лирически-трогательную — нельзя упрекнуть ни в схематизме, ни тем более в приспособленчестве.

Но от композитора, вырастающего Октябрем, воспитанного в совершенно иных социальных условиях, хотелось бы большего соответствия между бодрой революционной тематикой и музыкальным содержанием его произведений.

На вечере татарского музыкального творчества были показаны произведения Альмухамедова, Гобаши, Виноградова (отрывки из их оперы «Работай»), Валеева — песня «Шелкная фабрика» и «Ялы-кыз», Диннгеева «Заря колхоза», Сайдашева (арии из музыкальной пьесы «Пеоишы»), Хамидя «Мы рисуем» и много других.

Уже самое количество демонстрировавшихся на первом вечере произведений говорит о большой творческой активности татарского композиторского молодняка и огромном росте общей музыкальной культуры татарской молодежи.

Эта культура особенно ярко сказалась на исполнении всей концертной программы, исполнении, которое по своей выразительности в большому художественному вкусу (особенно это относится к артистам Татарского государственного театра тт. Садыковой и А. Измайловой) может смело служить образцом для целого ряда наших этнографических артистов.

Е. КАНН

КОМПОЗИТОР НА ТЕАТРЕ

Еще об Илье Саци

Дирижер — благодарное и даже прямо-таки благодарное поле для деятельности музыканта и одновременно — самое неблагодарное. Театральная музыка тонет сплетается в воспоминаниях с любимыми спектаклями, с характерными постановками с незабываемыми жестами и интонациями любимых актеров. Изменить мужику в удачном спектакле, это значит, иногда отнять у актеров и спектакля значительную долю обаяния и успеха.

При новом поставлении пьесы с другими актерами прежняя музыка легко может оказаться ненужной, неподходящей и мешающей успеху. Исполнение же отрывков театральной музыки на концертной эстраде возможно только на протяжении того периода, когда данная пьеса в постановке существует для жизни в памяти слушателей. Для того чтобы музыка эта что-либо говорила сегодняшнему слушателю, нужно чтобы она обладала рядом достоинств уже интегрального порядка.

Примеров такого значения театральной музыки погрешством новой постановки и особенно исполнением на эстраде не на концертную эстраду было немало. Музыка теряла в этих случаях значительная без остатка. Музыка талантливая тогда она лишена достоинств сколько-нибудь ценного музыкального построения) утрачивает во всяком случае значительную долю своего успеха.

Интересно проследить судьбы творчества какого-нибудь очень крупного театрального композитора, например, замечательного деятеля второй половины XVII века композитора Люлли. Он сочинял не только музыку для драматического театра. Он автор множества оперных произведений, выдающийся скрипач, автор гениальный дирижер. Неисчерпаемый и полной мере он всем проявляется теперь через здесь интересует нас одним из крупнейших музыкальных реформаторов. Однако многие ли из его произведений известны не только слушательской массе, но и музыкантам? Если просмотреть программы концертов, сыгранных за всей Европе хотя бы за сто лет, много ли раз мы в них найдем произведения Люлли? Они почти отсутствуют в этих программах!

И это объясняется тем (кроме недостаточной заинтересованности руководителей концертных учреждений), что лучшие музыкальные идеи Люлли заключены в его театральных замыслах. Музыкальные достижения по сравнению с сочинениями других великих композиторов у него тяжеты, зато в опорах Люлли отличается в здесь драматургом, поэтому уже сам принцип жанровых ритмов и танцевальной пляски. Показать все же Люлли на эстраде оперы показать трудно и вовсе это можно сделать лишь в виде отдельных номеров, поскольку в его рассмотрении были блестящие по тем временам средства большого прикладного театра (причем он ставит себе все большие музыкально-технические задания, в том числе впервые задание — эстетически простить мотивы народных танцев в формы культурной композиции; поскольку деятельность его продолжалась около тридцати лет, — ему удалось создать так много, что при большем внимании к его творчеству на него, вероятно, можно будет немало найдешь достойного показа слушателям.

Я не предполагаю проводить здесь сравнение между Люлли и Саци, между которыми мало общего. Но если для минимального ознакомления слушателей с огромным творческим наследием знаменитейшего композитора требуется специально направленная инструкция, что же говорить о судьбах творчества прежде времени умершего И. А. Саци, который кроме театральной музыки почти ничего не сочинил, который жил в России начала XX века, когда театральной музыки у нас вообще не существовало, когда введение музыки в качестве элемента спектакля, осуществленное Саци совместно с Мейерхольдом, было уже реформой. Музыка до тех пор в драматическом театре ограничивалась исполнением в антрактах ничем не связанных с пьесой оркестровых номеров.

Работая в Художественном театре, где музыка (вкупе, правда, ограниченной частью и состав спектакля) применялась по принципу в целях психологического плана, Саци не имел достаточных стимулов для расширения музыкальной формы, для формально музыкальных решений. Театр как бы эксплоатировал сильные стороны природной одаренности Саци, не раздвигая границ в его творчестве. Шкаф, например, при всем своем натуралистическом реформаторстве имел возможность музыкально отзываться в условиях балетных интермедиях. В позже оформившемся театре Мейерхольда роль музыки была более разнообразной — здесь музыкальные ритмы оформлены в сценическую композицию, в жесты и чтение актеров Ветрова Мейерхольда и Саци в начальный период деятельности Мейерхольда («Смерть Тентажиля» в 1905 г.), такая радостная для многих деятелей искусства и многообещающая, оказалась единственной.

Мы знаем теперь, что Саци замышлял нечто великое в форме понадобному театрализованной грандиозной симфонии на заглавных огнях великолепной музыки. Замысел его по своему характеру был величественнее замыслов того же Люлли. Но И. Саци «дал» сцене возможности к осуществлению своей идеи. Очень немногие даже знали о ней. Да и время тогда мало благоприятствовало осуществлению идей этого рода.

Помню, однажды в беседовал с Римским-Корсаковым на тему о необходимости «настоящего народного оперного театра». С какой скорбью он отметил мне тогда: «Ничего этого сейчас не может быть! У нас не разрешены еще задачи более основного значения, в нашем в грамотности пребывает чуть ли вся страна!»

Саци мечтал об «акустических приборах», о новых музыкальных инструментах с универсальными свойствами; в практической же деятельности ему приходилось ограничиваться лишь маленькими обычными и вдобавок заглохшим театральным оркестром, поэтому недостающие «психологические тембры» изукрашивал театрально-бутафорских приборов для воспроизведения шумов. Саци говорил тогда о новом музыкальном языке, о новых гармониях. Действительно в лаборатории Художественного театра несколько лет он с увлечением работал над применением диссонансов как выразительного средства, вводил в свою музыку свежие еще тогда «тритоновые» гармонии.

Эти средства музыкального выражения, новые для театрального зрителя и применяемые с огромным экспрессивными заданиями, несомненно заражали и поражали актерскую среду, вплоть до зала и до театральной публики. Но ведь вся школа Римского-Корсакова разнообразилась тогда, и в гораздо большем масштабе, то же музыкальные средства; вот тем же работал и Скрябин, и Ребиков, и молодая французская школа.

Работы Саци в этом смысле не могли заинтересовать музыкальный мир. Музыканты помимо всего не привыкли вообще к тому, чтобы «настоящий» композитор проявлялся на сцене драматического театра и еще менее того на сцене «Красного зеркала», где также работал Саци.

Учти все это, можно ли удивляться тому, что наш музыкальный мир не заметил Саци. А это надо прямо сказать. Проявление внимания к творчеству Саци со стороны музыкального мира сводится к участию в организованном Художественным театром в 1912 г. посмертном концерте на его сочинений, переоркестрованных для большого симфонического оркестра Р. М. Гинером.

Еще какие-либо проявления внимания, особенно при жизни Саци, неизвестны.

Два раза в присутствовал при чествовании его памяти — в год смерти и лежать лет спустя. Оба раза чествование организовано было театром Саци еще из «Театра-Студии» В. К. Пронским — в «Подвале бродячей собаки» в Петербурге и на «вечерах» в Москве, иначе говоря, чествовали артистическая богема, в которой высоко его ценила, а по — музыкальный мир.

Илья Саци играет на скрипке партию виолончели (с редкого снимка)

Но вот исполнилось уже двадцать лет со дня смерти Саци. Пьесы, к которым он сочинял музыку, не сходили. Музыка его не звучит ни с какой эстрады. Однако почитатели его попрежнему восторженно говорят о нем. Теперь в страницы печати открыты всем, кто хотел бы помянуть его добрым словом и нас, музыкантов, спрашивают, помним ли мы его творчество, говорят ли или что-нибудь его личность, считаем ли мы, что в наше время есть основания для того, чтобы вспомнить о нем и приблизить к нему и его творчеству внимание нового слушателя?

Смело говорю: да,— и постараюсь обосновать это мое утверждение.

Саци был подлинный и подлинно талантливый композитор. Характер его художественной одаренности определяется тем, что в нем проявлялся особый строгость его к музыке, необычайная чуткость к миру звучаний, склонность удивлять своих между музыкальными ощущениями и различными впечатлениями реальной жизни, склонность к «очеловечению» тембров и гармоний, в то же время — обострения любовь к вещам с их земной природой и к фантастическим их перерождениям: почти экстатическая непосредственность в проявлениях и одновременно — ирония как одна из самых характерных черт его натуры — все это предопределяет в нем композитора-сутуба экспрессивной музыки, композитора театрального. По характеру своих природных данных он настолько чужд и искусству, сколько и романтик. Многие страницы его дневника до странности близки к писаниям Гофмана. Если бы не «колдуне» у Саци наряду со всеми этими убеждениями, которые делали его к сценическому натурализму, более бы невозможным, что деятельность его так прочно была связана с Художественным театром, и не с наиболее ярким театром Мейерхольда. Единственная творческая встреча Мейерхольда и Саци, о которой я уже упоминал, была радостной для обоих, многообещающей и плодотворной для истории театра.

Музыкальный язык Саци лаконичен, прост и крайне экспрессивен. Небольшие отрывки, концентрированно выразительные, просто изложенные и скромно, не убедительно оркестрованные, являлись как бы «лейтмотивами» пересмешек или переживаний, плетались в ткань спектакля, повторялись почти без изменения,— вот в все приемы музыкального построения у Саци. Иногда эти отрывки (особенно будучи отдельными от пьесы) кажутся благодаря отсутствующей экспрессивности и примитивному техническому построению несколько истеричными. Но ведь таковы те особенности и пьес, для которых они сочинялись, не предназначались при этом для отдельного от театра существования.

Способность одинаково убедительно отражать в музыке совершенно различные внутренние миры, пользуясь техническими приемами, как уже сказано, примитивными и не разнообразными — показать да это исключительной одаренности Саци и признанности его именно в театральной композиции? Неслучайно он оказался нашим первым театральным композитором.

У Саци несомненно были и чисто музыкальные возможности, значительно превосходившие то, что им было достигнуто на этом пути. И он эти возможности сознавал в прежними перед в их осуществлении. Но отставшем доскональную, бесспорно-гениальную правдивость музыкального искусства в важный момент изучения и борьбе с шедшим из консерваторий академизмом. Саци сознательно уклонялся от подведения технической базы под свое творчество. «Логика убивает красоту, непосредственность», — говорил он, «дефект нашего времени — доказательность и выразительность», «дефекты музыкального искусства: 1) неудовлетворительность драматического действия и 2) техничность направления».

Были у него и другие принципиальные основания для занятий им в этом отношении вывешен.

[illegible] «благоустройство» в музыкальном сооружении представлялось ему показателем того, что автор доволен мировым устройством и благодарит за него «создателя мира».

Саци же не склонен был благодарить «создателя». Он крепко помнил упражнения, которые приходилось ему переживать на почве классовой и национальной. С ними лет вращаясь в революционных кругах, он осознал всю меру мирового «неблагоустройства» и научился критически относиться ко всему, что казалось ему символом попавшего «благополучия» в искусстве. Познакомившись лично с Львом Толстым, он нашел у него поддержку во всех этого рода настроениях.

Толстой говорил ему о том, что «если у кого нет индивидуальности, то никакая школа не может научить его чувствовать», что «копия так отличается от настоящего, как стекло от алмаза», что для человека, призванного служить настоящему искусству, «безразлично, научит ли он у Танеева контрапункты, или не научить».

Возможно, что и опыт Мусоргского вооружал Саци к твердо занятой им позиции в отношении техники в искусстве.

Безусловно, воздействовали на Саци и богемная среда, которую он любил и которая жила вечно напряженными нервами, всегда предпочитает импрессивную композицию, обнаженную эмоциональность — полету конструирующего воображения.

Глубокомысленные, хотя и не бесспорные замечания Толстого, записанные в дневнике у Саци, в сущности касаются лишь вопросов школьной учебы.

Саци же враждебно относился к самой постановке технических заданий в творчестве, хотя бы и не являющихся самоцелью.

Мусоргский, например, хотя и не хотел работать над школьной гармонией и контрапунктом, но ставил себе крупные технические задания. Не доверяя иногда своей технике, он обращался за помощью к другим. Так, в период сочинения «Хованщины» (1876 г.) он пишет Стасову: «Квинтет буду писать в Питере под руководством Римского-Корсакова, ибо технические требования велики!». Изучение переписки между молодыми «кучкистами», вообще дает много доказательств тому, что, боясь школьной учебы и игнорируя школьную терминологию они очень много места уделяли изучению технической критики и постановке технических заданий.

По вопросу импровизации у композиторов Саци сам говорит: «Из импровизатора никогда не выйдет композитора!» — слова, горько звучащие в устах человека, мечтающего о симфонии для нового оркестра, о «новых красках, новых гармониях, новых ритмах», вернее, что ему не «под силу малые, а только большие задачи».

К произведению талантливое и самобытное творчество Саци предназначалось всего лишь семь-восемь лет.

Никто не может знать как широко могло бы развернуться его музыкальное дарование, если бы его творчество не было оборвано преждевременной смертью.

Трудно говорить о непосредственном влиянии музыки Саци на более молодых композиторов, когда большинству из нас (особенно не-москвичей) оно было так мало известно, тем более, что на сочинений его почти ничего не издано. Я лично все же считаю, что его влияние было. Бесспорно, что Саци хотя и в узкой области (в области музыкального «гротеска») был зачинателем нового жанра.

Конечно, в марш Черномора в «Руслане» — гротеск; гротескны и «Шествие Берендеев» в марш из «Сказки» и «Свадебное шествие», в «Золотом Петушке».

Но в скромном, музыкально-слабо развитом, вообще несравненном с вышеназванными произведениями марше из «Синей птицы» Саци есть какой-то совсем новый момент в формировании музыкального гротеска (быть может, деформация марширной ритмики), момент, который однако присутствует и в гораздо позже сочиненном замечательном Прокофьевском марше из «Любви к трем апельсинам».

Я мог бы привести и другие примеры. В частности, несомненно, что в отношении небольшой моей театральной работы «Еврейский оркестр на балу у городничего» (в «Ревизоре» у Мейерхольда) протесные сходные аналогичные попытки являются в известном смысле прецедентом.

Я не буду останавливаться здесь на своеобразных операх-пародиях Саци, не считая их по разным причинам крупным достижением (особенно со стороны музыки как такоеой). Но надо отметить, что «Месть любви», пародирующая итальянскую оперу, послужила прототипом для прославившейся «Бамбуши», что две другие оперы-пародии, являясь гранями образцом «музыкального лубочного» стиля, в известном смысле предшествуют направлению нашей «Синей блузы».

Саци мечтал и сознавал, к страдал от сознания неполноты своих сил, от обременяющего несоответствия окружающей его жизненной обстановки величию его замыслов. Он писал в отчаянии: наша забывчив в чем только возможно было. «Я нужен людям, нужен миру делу — отсюда страх смерти и страх вины», — писал Саци за несколько дней до смерти; «боюсь, что не успею не кончу, даже не начну своей работы; боюсь, что смерть или страшная болезнь, или старость заставят меня отказаться» — писал Саци в «вечные» годы деятельности. За эти страдания общественно ответственного человека и художника, за смелые и светлые, прозрачные и, общественно ценные идеи и стремления за искренность своеобразную и талантливую композиторскую и артистическую деятельность И. А. Саци достоин того чтобы в наше время вспоминали о нем и его творчестве, чтобы его память была в тех или иных формах увековечена и чтобы нынешний новый музыкальный мир проникся к нему то внимание, которого он был лишен в свое время.

М. ГНЕСИН

ИНСЦЕНИРОВАННЫЙ „РАЗГРОМ“

МАЛЫЙ ТЕАТР И ТЕАТР ЛЕНСОВЕТА

Перелицовывая за сценические подмостки повесть пролезает обыкновенно в нечто обнаженной до костяка фабулы. Исчезает то, что составляет сущность повести или романа и не может быть передана в фактуре спектакля.

Такая трудность была, несомненно, и при инсценировке «Разгрома» А. Фадеева. Об этом свидетельствуют довольно значительные перемены в тексте и добавление новых сцен и переконструирование фабульных моментов.

Рис. Б. Владимирского

Канцель—Левинсон

Автором «Разгрома», в Малом театре кроме **М. Нарокова** значится и сам **А. Фадеев**. Это оправдывает все поползновения против оригинала как авторские. Кроме того, мы имеем и по авторскую инсценировку «Разгрома», сделанную **Н. Крашенинниковым**. Она идет в театре Ленсовета. И тоже представляет собой значительную переконструкцию повести — вплоть до добавочной сцены (Метелица убирает калину), отсутствующей у Фадеева.

«Разгром», написанный в толстовском ключе, в значительной своей части построен на приеме психологического самоанализа его героев. Они размышляют, думают — анализируют свои себя, и свои поступки. Это и есть как раз то, что прямой драме не допускается.

Пример. В романе Левинсон после разгрома с Мечиком приблизительно думал о том, как Мечик, — интеллигент А. Фадеева, — вечная слаб лежит в безволии и как же, на самом деле, безрадостна та страна, что в любовном плодит таких людей, изнеженных и нищих. Ведь именно у нас, на нашей земле, — думал Левинсон, — где миллионы людей живут вековой тоской по молчаливому железному солнцу, живут в грязи и бедности, пашут первобытной сохой, верят в алого и глубокого бога, именно на такой земле, на таком скудоумии только и могут расти такие дохлые и безвольные люди, такой никчемный прогонист». Так «думал» Левинсон о Мечике. Что же происходит в пьесе? В инсценировке Малого театра эти «думы» Левинсона, эти слова его включены в аналитической своей части как ремарки в диалоге Левинсона с самим Мечиком. И в итоге речь как будто идет не о Мечике, а о какой-то третьей сцене. И важнейшее место романа, освещающее и раскрывающее социологическую почву Мечиков, таким образом, аннулируется. Выпадает и вся дальнейшая страничка рассуждений Левинсона о Мечике в себе, о «наследстве от угнетенных поколений, воспитанных на лживых бесах о красивых птичках». Эти строки дают мне тем, ключ к социально-классовому и психологическому пониманию Левинсона и Мечика. Ключ к освоению роли отдельных групп неблагородной интеллигенции в пролетарской революции. В одном случае — тщедушный сопливый мальчик, помогающий отцу торговать подержанной мебелью, в надвигающихся последующих лет бесповоротно сдавший в себе это наследство угнетенных поколений и превратился в Левинсона. Научился «видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменить то, что есть, и управлять тем, что есть». В другом случае остался Мечик — Левинсон, безвольный человек, внутренний пустоцвет, но сумевший задавить в себе бездейственной, сладкой тоски по «красивым птичкам» больше всего на свете любящий самого себя, свой стонущий голос, свои страдания, свои поступки, даже самые отвратительные из них, и в своего своих жалких мнениях оправдывающий даже собственную наготу и подлость.

Если Левинсон сравнительно благодарен для показа в театральной инсценировке, — он действует, он ведет, — то Мечик, сценически лишенный самоанализа и субъективных рефлексий, выпукло очерченных в романе, превращается в инсценировках в обаяниную, плоскую, перескрывающуюся в своих противоречиях схему. В пьесе он достаточно слоняет, в пьесе — порою глуп, а то и просто смешон. Точно также и Варя, с ее юным умением любви и мечтами, одновременно и мать, и сестра, и «бобо». Варя с большими грустными непонятными глазами. Лишенная повествовательного анализа, она сценически поневоле оголяется до какого-то физиологизма, как бы ни старались такие опытные актрисы, как **Пашенная**, «долить ее дымкой лирических переживаний». Но веселое обстоит с Варей и в театре Ленсовета. В исполнении **Матиковой** Варя превратилась в какую-то «барышню-крестьянку».

И еще многое, многое остается в инсценировке «Разгрома» неразгаданным, неясным и непонятным, не доходящим до зрителя. Не потому, что инсценировки плохи. Наоборот, и та и другая инсценировки сделаны с большой тщательностью, и любовью. Виною здесь разница композиционных специфик — драматургически-театральной и повествовательно-описательной.

Если взять обе инсценировки, — Малого театра и театра Ленсовета, — в целом, они довольно заметно разнятся одна от другой. В инсценировке театра Ленсовета более широко, более действенно дана сама партизанщина, самый отряд разом запоминающихся фигур. В инсценировке Малого театра ударение сделано на противопоставлении двух начал, двух мировоззрений, — Левинсона и Мечика. Эта инсценировка более индивидуально разрешает идею «Разгрома» и потому в конце моральному поражению Мечика капитулом противопоставлен «победу» Левинсона. Тихий, сильный в своей сосредоточенности и простоте Левинсон вдруг обращается после разгрома к красным партизанам с «речью» — «мы хорошо потрудились, мы густо в кровью заливали сегодня на своей полосе, но неразлаженные пацаны еще без меры и края» и т. д. Такая литературно-лощеная тирада в устах Левинсона, который был только «среди собравшихся самый грамотный», звучит, несомненно, фальшиво. В романе Левинсон, особенно после разгрома, таких «речей» не говорит и говорить не может. «Он весь как-то опустился, с'ежился, в все вдруг заметили, что он очень осиб и постарел. Но он уже не стыдился и не скрывал своей сгибости: он сидел, потупившись, медленно катая длинными мозерными ресницами, и слезы катились по его бороде». Затем он пересиул на тех восемнадцать учителских, что «могча ехали сюдом, и перестал плакать: нужно было жить и исполнить свои обязанности». Таковы заключительные слова романа. Это обнажа та повесть, тот повествовательный стиль, тот прием от автора, который нельзя передать на сцене. Но перевод его в действие финал пьесы все же должен ему соответствовать и в частности и в содержании, а не противоречить. В остальном инсценировка Нарокова, сделанная с участием самого автора «Разгрома», очень бережна и в основе, как мы уже говорили, передает идею романа в плане психологии его основных героев — Левинсона, Мечика, Морозки и Вари. Отчего она несколько статична. В театре Ленсовета инсценировку Крашенинникова и спектакль композиционно определяет другое—массовые сцены, и на их фоне — Левинсон.

Два Левинсона. В Малом театре—новый для Москвы актер **Лепштейн**. В театре Ленсовета — **Канцель**. Если говорить о соответствии роману,—а это, конечно, единственно правильный критерий,—то тот, и другой не дают в полной мере Левинсона. «Он был такой маленький, неказистый на вид — весь состоял из шишек, рыжей бороды да ногтов выше колен». Но в то же время этот маленький, неказистый на вид Левинсон был силен огромной внутренней силой, был силен четким классовым сознанием и волеустремленностью. «Самое глубокое и важное» было в том, что не было бы кто-то другой, если бы не жил в нем огромный, неоранимая ни с какими другими желаниями, жажда нового, прекрасного, сильного и доброго человека». У Лепштейна — и маленький человек, и рыжая борода, и ногти, но нет «самого глубокого и важного» — нет большого Левинсона. За его сознанной, лишенной силы, слегка напорной фигурой с сосредоточенно застывшим лицом лирического поэта никто, конечно, не пойдет, никого он не поведет. И Морозка первый никогда не назовет его «правильным человеком». Порочность образа Канцеля состоит в другом Левинсона он делает актера-техника, подчеркивая телесную немощь как выражение особой остроты духа и воли. Это, конечно, увлекательная точка зрения. Но, если исключить этот порок, Канцель все же дает злободневную фигуру огромной силы и воздействия, которая «с обнаженной, волевой, человеческой красоты господствует над сценой подлецами, над слабым стоном людей».

Рис. А. Костомолоцкого

Ольховский—Морозка

Морозка определенно выше в Малом театре. **Любимов** в театре Ленсовета очень уж упрощает его. Ведь в значительнейшей степени именно в Морозке относится стрела романа, являющаяся в виде мыслей Левинсона одним из идейных лейтмотивов его. «Левинсон глубоко верил в то, что движет этими людьми (партизанами—Э. Б.) не только чувство самосохранения, но и другой, не менее важный инстинкт, скрытый от поверхностного взгляда, неосознанный даже большинством из них, но которому все, что приходится им переносить, даже смерть, оправдано своей конечной целью и без которого никто из них не пошел бы добровольно умирать в ульхонской тайге». Вот в этом сложность психики Морозки. С одной стороны, понятия «правильного», классово правильного человека и готовность отдать за такого человека всю свою кровь «каплю за каплей», с другой стороны — та человеческая «птичка», которая делает из Морозки достаточно разухабистого парня: по остаплявающегося даже перед кражей дыни из чужого сада. «Самальства это у нас — все лишнее, так тот и ні»—искренно клеется он. Такого Морозку Любимов передать не сумел. Чрезвычайно важная сцена покаяния Морозки на мужицком миру у него прошла. Пропал «скрытый от поверхностного взгляда инстинкт», заставивший Морозку пойти добровольно умирать в ульхонскую тайгу. В Малом театре **Ольховский** сыграл этим образом значительно глубже и сумел в Морозке, в человеке массы, оттенить на человеческой «подтинной» его классовый инстинкт, классовую направленность. Только в чему этот физиологически неприятный грим? Ни к чему. Наоборот, в Морозке есть много привлекающего, располагающего.

Постановки «Разгрома» и в том и в другом театре с большим тщанием. В Малом театре ставил **Нероновъ**, в театре Ленсовета **Зубов**. В постановке Малого театра самое удачное место — оформление, декорации художника **Арапова**. Пресный, тяжелый патриархам чрезвычайно однообразно разрешенной тайги, какая не переедет—«хлебных, медовых запахов, от которых задуваются ноздри, раскуриваются морщины, сияют заплывшие глаза и широко и ровно вымахается грудь, ошалелые от солнца, как медь». Арапоровая тайга скорей всего напоминает пожарище. В театре Ленсовета почти все действие сосредоточено на просценуме. Но фон, который, видимо, должен изображать страницы книги, тоже не удался художнику Лапеншину.

Через некоторое время люди очнулись и поняли, что наступило утро. Тайга лежала перед ними в сверкающем росовом инее. В просветы в деревьях проступали яркие клочки голубого неба,—чувствовалось, что там, за лесом, встает солнце». Сейчас, в торжественные дни пятнадцатилетия победы пролетариата, так нельзя более уместно вспомнить тех, кто в тяжелой борьбе отдал жизнь за эту победу, за дело революции. И Малый театр и театр Ленсовета достойно почтили их память.

ЭМ. БЕСКИН

ОТ ВОДЕВИЛЯ К КОМЕДИИ

„Время, вперед!“ В. Катаева в Московском драматическом театре

Когда открывается занавес и перед зрителем проходит первые эпизоды этого интересного и во многом блестящего спектакля, одно время кажется, что пьеса Катаева — одна из средних пьесок обычной и приносящей прозаической драмы.

На сцене горой высится бочки с цементом, громоздится лес, валяются доски, бревна, трубы — весь беспорядочный и разнообразный ассортимент строительства. Хрипит радио, звонит телефон, шумит бетономешалка, вызывает электромотор лязгают ведерки экскаваторы, гудит сирена, тревожит сигнальный колокол.

И среди этого хаоса предметов и звуков двигаются люди в пропыленной прозодежде, в разодранных рубахах, в потасканных пиджаках. Они проходят, вооруженные лопатами, таскают кирпичи, балки и бревна, разговаривают о замесах бетона, о перевыполнении промфинплана, о соревновании в различных методах рациональной организации работы.

Все это заставляет насторожиться. Ожидаешь в сотый раз увидеть на сцене изображение производственных процессов, колесо-бетонных строителей, произносящих «сильно выдержанные» монологи, неизбежно колеблющихся специалистов и вредителей-кулаков, срывающих выполнение профинплана.

Но Катаев обманывает ожидания зрителя. Его пьеса лишена схемы, в ней нет повторения давно известных истин. Она по-настоящему захватывает аудиторию, открывая перед ней мир новых человеческих отношений, показывая живое лицо человека нашей эпохи в его сложных и разнообразных проявлениях. Производственный материал играет в пьесе Катаева не самодовлеющую роль. Процесс строительства взят автором не сам по себе, как стихийная сила, механически захватывающая в водоворот событий людские пласты и перемалывающая их. Процесс этот показан как результат сознательной человеческой воли. Он складывается из цепкого ряда мелких событий и происшествий, смысл и содержание которых определяется поступками различных людей с индивидуальными характерами и личными особенностями. Эти индивидуальности и личные черты окрашивают общий ход событий в неповторимые цвета, создают накрут общего поступательного движения неповторимый драматический рисунок.

«Время, вперед!» — комедия. Сидя на этом спектакле, зритель имеет достаточно поводов для веселого смеха: остроумный, житой диалог, забавные ситуации, иногда приближающиеся к водевильным положениям, целая серия сценок рода эстрадных номеров — маленькие сценки в сценке, как-бутто органически не связанные с ходом драматического действия. Но это — не смех ради смеха, не дешевое зубоскальство. В пьесе Катаева смех осмыслен, он имеет отчетливую направленность. Кроме того он использован не с сатирической целью, служит не для разоблачения отрицательных персонажей, но для утверждения положительных образов нашей героической действительности. Весело смеемся и подшучиваем над своими героями, автор в то время поднимает их образы до пафосного звучания, открывает в них трогательность и сложное психологическое содержание. Смех в комедии Катаева звучит не сатирической насмешкой, но сочувствующей ласковой улыбкой. Он утепляет образы, придает им жизненную простоту и убедительность, приближает их к зрителю, делает их интимными друзьями аудитории.

Умение строить комедию на социально положительных персонажах — высокое и качественно новое мастерство. Пьеса Катаева окончательно разрушает легенду о невозможности создания комедии на положительном материале советской действительности.

«Время, вперед!» литературно и по своим жанровым признакам (это не комедия в общепринятом смысле этого термина. В ней как будто нет цельной комедийной интриги, развивающей одно комедийное положение из другого с логической последовательностью. Она как будто рыхла и бесформенна и по своему композиционному рисунку. События развиваются в ней сначала медленно в беспорядочный клубок, сплетаются на сцене линии различных пер[illegible] на протяжении всех трех актов кипит на сценической площадке лихорадочная строительная жизнь строительства с тысячью мелочей и неурядиц. Этот сложный, многообразный поток как будто не управляется сознательной волей автора. Он развивается свободно, как в жизни, выбрасывая время от времени на берег тот или иной персонаж и опять сливая его в общее течение.

Но, несмотря на эту свою внешнюю неорганизованность, в пьесе Катаева все части сливаются в единое целое подчиняются одному замыслу. Связующим элементом в ней является не последовательность комедийных положений, но образы-характеры, поставленные в определенные отношения друг к другу.

После спектакля остается в памяти не схема событий, не перипетии драматической интриги, но люди, двигающие событиями. Инженер коммунист Марчуле, сердечный товарищ и наивный влюбленный, смешной и трогательный энтузиаст, соединяющий строгий научный расчет с большевистской смелостью и практической работе. Бригадир бетонщиков—татарин Хакумов, бригадир Ищенко и его жена и многие образы этой веселой комедии развернуты в лаконичных, но выразительных и многогранных характеристиках, слагаются из разнообразных живых черточек и психологических нюансов. Как это ни странно, в пьесе Катаева меньше всего удалось отрицательные персонажи: инженер Надбандов — карьерист и сплетник и враг Саенко. На этих фигурах лежит печать шаблона и схемы. Но даже писатель — этот традиционный персонаж производственной драмы, обычно изображаемый драматургами в плоском сатирическом рисунке,—сделан в пьесе Катаева как живая и интересная фигура.

В творчестве Катаева как драматурга «Время, вперед!» — значительное событие. В прежних своих комедийных вещах Катаев оставался в узких рамках традиционной комедии. Сегодняшняя тема была подчинена форме салонного водевиля. Сплавление со сценическим мастерством эти водевили стилизовала острую политическую тематику, стирали ее резкие углы. Самые персонажи их, несмотря на современные словечки и костюмы, казались мертвецами, воскресшими из XIX века для сценической жизни. «Время, вперед!» резко нарушает рамки традиционного комедийного жанра. В этой пьесе драматург отказывается от стилизации персонажа и обстановки. Он идет от реального жизненного материала, изучая и ощупывая новые человеческие образы, подчиняя теме форму и приемы драматургического письма.

Драматург во «Время, вперед!» разрушает традиции жанра и приходит к созданию нового типа социальной комедии. Конечно и в этой пьесе мы можем найти много от водевиля, от классической комедии положений. Но этот традиционный балаж входит сюда в качестве разрозненных элементов. Он составляет только отдельные части и самостоятельной ткани новой комедии.

«Время, вперед!» является значительным этапом не только для творчества Катаева, но и для всей советской драматургии и театра в их попытках создать советскую комедию.

Это с достаточной ясностью показала постановка «Время, вперед!» в Московском драматическом театре (б. Корш). Для коршевского театра — это спектакль неожиданный. «Время, вперед!» показывает, что этот театр за короткое время сумел проделать большой путь в своем общественно-творческом развитии.

Шарж Э. Мордмилловича

Владиславский—Ищенко

На спектакле «Время, вперед!» прошлое коршевского театра дает себя знать главным образом в своей положительной части — в превосходном мастерстве исполнителей. Подход же к построению современного образа, игра, массовые сцены, весь стиль спектакля резко отличается от обычных спектаклей этого театра.

Театр нашел новые краски, свежие слова для перевода катаевской комедии на сценический язык. Прежде всего в спектакле поражает реалистическая убедительность образов, их жизненная правдивость.

В этом отношении превосходно сделала **Коновалова** роль бригадира Хакумова. В небольшой, немногословной роли артист, пользуясь малейшим намеком в тексте, развернул сложный и обаятельный образ легендарного бригадира бетонщиков, страстного поставщика мировых рекордов. С первого появления на сцене запоминается его художественная фигура, длинное лицо с настороженными глазами.

Мимимений с неменьшим мастерством сыграл роль начальника строительного участка Марчуле. Роль эта построена артистом в мягком рисунке на целом ряде деталей, всматривающих сложную психологическую ткань образа этого расчетливого энтузиста, человека с горячим сердцем и непреклонной волей.

Превосходно сделала **Сальникова** женственная роль жены бригадира Ищенко. И сам Ищенко в исполнении артиста **Владиславского** — живая интересная фигура, выхваченная из жизни и полная на сцене с острой выразительностью, хотя местами артист перестарывает, дает чрезмерно резкие акценты. В нашем театре за последние годы выработались свои штампы и трафареты. Московский драматический Театр в значительной степени сумел отойти от этих штампов. Даже в третьестепенных персонажах, не разнятых драматургом в самостоятельные образы, найдены свежие черточки, новый рисунок роли.

В этой удаче спектакля большая доля относится и режиссеру-постановщику Л. Волкову. «Время, вперед!» не пестрит оригинальными режиссерскими трюками. Но в нем есть общий стиль исполнения и общий стиль спектакля, который создает новое лицо бывшему коршевскому театру.

Наименее удачна в спектакле декоративная часть. Громоздкая установка с канавками лесами, бревнами и прочим ассортиментом строительства несколько мешает восприятию спектакля, делает его, делает однообразным. Хотелось бы видеть более простое и законченное разрешение декоративной задачи.

Б. АЛПЕРС

ДЕСЯТЫЙ СЕЗОН

ЮБИЛЕЙ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА

Московский государственный татарский театр отпраздновал десятый сезон. 10 лет назад группа кружковцев решила создать республиканский татарский художественный театр. Начали работу в исключительно трудных условиях. Под лестницами, в коллежных, сырых подвалах, в проходных помещениях происходила репетиция. Кружковцам пришли на помощь студенты КУТВ, учащиеся техруза, консерватории и техникум и небольшой кружок превратился в показательный театральный коллектив.

В первые годы театр обслуживал только рабочих татар московских и подмосковных заводов. (Устраивались вечера в Щелково, Мытищи, Подольск). В 1924 г. театр впервые отправился в Донбасс, где стаяла спектакли в бараках для татар-шахтеров. Постепенно из года в год расширялось поле деятельности театра, складывался крепкий, творческий коллектив, крепла связь со зрителем. За 10 лет театр показал 1000 спектаклей, осуществил 40 постановок.

За последние три года проделан ряд гастролей. Театр посетил крупнейшие индустриальные центры Союза: Урал, Донбасс, Кузбасс, Днепрострой, Нижегородский и Иваново-Вознесенский промышленный край. В Кузбассе театр показывал свои спектакли казанским рабочим—очаровавшим почвенникам.

Средствами искусства театр упорно боролся за национальную политику партии, мобилизуя рабочих, организуя ударные бригады на производстве, принимая активное участие в хозяйственно-политических кампаниях.

Театр сыграл громадную роль в деле воспитания татарской пролетарской молодежи в промышленность и строительство. Для того чтобы ясно представить размах работы театра в Москве, достаточно привести следующую цифру: на московских заводах и фабриках в настоящее время находится 60 000 татар.

Творческое развитие театра все время шло под лозунгом борьбы с натурализмом в формализмом. Театр стал на путь реализма и стремился использовать все достижения передовых театров Советского союза.

В этом году обновляется репертуар театра. Намечены к постановке «На кавказе» **К. Тенчурина**, Тема пьесы борьба за электрификацию колхозов. На колхозную тему будет поставлена еще и другая пьеса—«Голубая поляна» **Ф. Сайфи**. На классики театр ставит «Галиа-Бану» писателя **Файзи**. Пьеса «Робинзон» **Х. Вафа** посвящена революционной борьбе татар Донбасса.

Первое десятилетие было этапом организационным, периодом самоопределения, этапом рождения театра. Несмотря на недостаток средств и отсутствие базы, театр завоевал признание широких масс. Сейчас театр вступает в новый этап. Для создания спектаклей национальных по форме и социалистических по содержанию театр восполнит кадры, обладает мастерством, но ему необходима материальная помощь, необходимо постоянное помещение.

Татарский рабочий зритель требует от театра высокой культуры и мастерской актерской игры. Это вполне законные требования. Десятилетний путь театра дает уверенность, что коллектив татарских актеров сможет создать спектакль высокого идейного звучания и большого мастерства.

Г. АЙДАРСКИЙ

ДВА „МСТИСЛАВА“

Сюжет «Мстислава Удалого» — типовая декламация защитников Брянска — имеет старинную биографию. Это — «отмаршировавший сюжет», кочующий из литературы в литературу из века в эпоху, всегда привлекавший к себе внимание художников особенно драматургов. От Лопе де Веги с его драмой о целом городе, погибшем до последнего защитника, не пожелавшем сдаваться в плен, до незадавшей героической трагедии «Мстислав» с Конрадом Вейдтом о гибели защитников пограничной мельницы, сдерживавшей наступление наполеоновской армии — много вариантов в литературной этого драматического по самому материалу сюжета. Сюжет этот звал упор и на мелодраму, и на лирическое и на героическое обыгрывание «смерти», звал фальшивые и тяжелые одежды гражданского пафоса смерти «за короля», и бутафорский патриотизм с идеей «долга», и шарфюмом романтического толка. И если «Мстислав Удалой» по своему композиционному строению сильно напоминает только что упомянутую немецкую картину полуто до полчества погибших, декламации защитников и одной женщины. Но поменяв фальшивую буржуазию до последнего казара, она патриотична и шарфична одновременно, ей охотно аплодировали бы и Гитлер и Ремарк.

Что привлекает в пьесе Прута, драматургическая, а тем более литературно весьма скромному произведению, — это ее пролетарская мотивировка. Это—идея будущего или социализма, идея построения счастливой жизни человечества, на которое со стоицизмом отличающий героев, умирает тринадцать человек окруженного белыми бронепоезда. Важно отметить как именно Прут вводит в пьесу мотив «будущего» важно с точки зрения драматургической техники, аналогом которой у него является повествование мало. Пушкин сказать что мной этого хотел делал Прутом с таким умно. Красная бронепоезд картечи спереди и сзади разобраны рельсы, есть слабая надежда на помощь, но в расположение которых послан разведчик предложение белых сдаться отвергается, тринадцать минут белым на размышление, используется автором как драматическое внедрение его идеи, мотивы сходны. Здесь комментарии поводыки на тему «умирают за будущее», выгуд и реплики декламационных рефрен[illegible]

В ЦТКА и театре им. Сафонова

сах. Автор поступает иначе. Пулеметчик Суслов, сибиряк, рассказывает о своей родине, о горе Магнитной где кругом дикость и допотопный быт, где дремучие леса и медведи, где человеку страшно.

И все. И уже зритель «выключает» мысль, знает, что горе Магнитная сейчас Магнитогорской, что дикость и медведи, и допотопный быт — прошлое, и что пулеметчик Суслов умирает за Магнитострой. На этом основана симпатия к герою. Обычно подобная симпатия создается другими мотивами: у героя есть семья, маленькие дети, молодая жена, как он молод, хочет жить, — и вот все это он должен потерять, умереть, — так рождается жалость, сочувствие, горечь по поводу гибели героя. В «Мстиславе» значение имел драматическая основа, и жаль, что автор не сумел всего лишнее эту тонкую нить; он начинает обнаться, переходить к декламации, его комиссар так и говорит через тринадцать лет (то-есть в пятнадцатилетию революции, к моменту появления пьесы) жизнь будет такая-то и такая-то хорошая. Это большая тенденциозность, обнажение приема, освобождение идеи от художественной ткани, обнажение совершенно ненужное, раз автор избрал на такую декламацию художественную канву, как гора Магнитная. Подобной нарочитой тенденциозности нельзя в пьесе так, один из бойцов отправляет декламация Сиско: «А у тебя на Кавказе тоже такое красивое небо? И Сиско решительно отвечает: «Небо везде одинаковое». К чему здесь этот чрезмерный налет политграмоты? Сиско мог восхищать своим прекрасным кавказским небом, об дуле, на счастливое будущее которого он умирает и не стал бы от этого менее идеологическим.

Драматизм в пьесе поторопом создается главным образом самим материалом, традиционным сюжетом обреченной на смерть лучше людей. Кроме этого автор вводит ряд сцен различной драматической силы сцена где белый парламентер узнает в комиссаре товарища по кадетскому корпусу сцена суда над дезертиром и другие. Однако основное свойство пьесы, свойство которое не дает оным говорить о «Мстиславе Удалом» как о значительном произведении — это почти полное отсутствие образов. Прут преимущественно занят психологическими ситуациями, драматическими поворотами, но дать более или менее выразительные индивидуальности, характеры, личности он не всегда в состоянии. Он еще беспомощен в умении создать образ. Замечательный пример такого умения мы нашли в «Егоре Булычеве», пьеса в мне, конечно, крупном, но тоже сильном «Броне-солдат» Вс. Иванова, или в инсценированном Федориком «Разгроме». Мы имеем в виду добросовестную инсценировку «Разгрома» Крашенинниковым. Здесь есть Варя—тоже единственная женщина в небольшом отряде партизан. Нежность, теплота, заботливость Вари — все это грани ее личности, индивидуальности, в характеристике которой у Фадеева было определяющая мысль Марьи Поповой из «Мстислава» просто женщина, поднятая в бронепоезд, и то, что автор делает ее сельской учительницей и деревенской рабочего, это только условие для создания образа, но не сам образ. Для других героев, Кашмана или Суслова, автор дает поверхностные намеки, например, портрет английского короля Кетча, которого Суслов считает английским народным вождем, черточки с какой-то боевой стороны, определяющие своеобразие Суслова. Но, повторяем, это только намеки, в честь создания замечательного Суслова в театре Красной армии принадлежит по всякому случаю, автору **Пчелову** и постановщику **Звиадскому**, сумевшим из тех крупиц, которые отпустил им автор, создать центральный и даже определенный спектакль образ.

«Мстислава Удалого» мы видели в двух театрах — театре Красной армии в постановке Ю. Завадского и режиссерстве Яншина и в филиале Малого театра им Сафонова. Первый спектакль-трактат о роле театра и с точки зрения какие имеет автора режиссерский замысел второй — об отсутствии этого замысла и... о тех печальных последствиях, которые за этого происходят.

Завадский вновь решил бодрить в театре [illegible] бодрость спектакля за тем, чтобы часто менялись, если так можно сказать, моменты — стрельба, конница и [illegible]

Рис. Э. Мордмилловича

Комиссар бронепоезда—Герага

ром, о будущем приобрели бы особую, звучащую, очень личную выразительность и в этом своем «задушевном» качестве доходили до зрителя.

С этой целью мы кажется Ю. А. Завадский дал в спектакле только одной антракт или изначально было бы от участия актеров, чтобы даже двадцать минут перерыва не гнали «задушевную» нить спектакля. С этой же целью, вероятно, постановщик и художники Гончаров и Попов дали интересную по размерам площадку бронепоезда. Постановщик здесь «принудил» автора к окутности и, опять, большой спектакль, но выдержал, плотно. В ЦТКА он просто исчезает, спрятав голову. Зрителю видны только его подпрыгивающие плечи. В театре им Сафонова перед публикой во весь рост возникает огромный Зоростый дядя, широко раскрывает рот и как заревет... Киноаудитория достигшие улыбки заметны в зрительном зале. Комиссар то и дело разбрасывает на себе фуфайку. А Суслов... он тоже в конце концов умирает, ранений в живот. Чтоб зритель убедился, что ранен он именно в живот, Суслов показывает ладонь на побашку, «видит» на ладони кровь после чего медленно вытирает «кровь» о побашку. В пьесе командир бронепоезда — офицер. В ЦТКА этот офицер (Хохлов) только неуловимо напоминает офицера выправкой да наверно командования, в остальном — видеть по гриму и мимике — бледное, напряженное лицо, серьезность, даже «честность» видно что это человек действительно преданный советской власти. Вспоминаешь что он офицер, и позоруешь его когда есть для этого основания, когда он делает вылазку из бронепоезда и долго не возвращается, и думаешь, а вдруг перешелся к белым или когда он идет на переговоры с белым парламентером, и опасаешься, как бы не предал.

В театре им. Сафонова офицер вызывает подозрение все время и без всякого основания. Это злодей и просто порадоваться как он не предал.

Есть в спектакле в театре им. Сафонова места чрезвычайного значения, есть такие плюсы которых нет в спектакле ЦТКА. Когда комиссар (Бочаров) расстреляв дезертиров, читает приговор — это волнующий подлинный монолог, сказанный в стиле традиций Малого театра. То же место в ЦТКА нарочито поглощено здесь общей «тупостью», звучит слабо. Или машинист бронепоезда (Мазин) — сочный — не в пример машинисту из ЦТКА, колоритный тип прямо с полотна Остроумова. Фигура рабочего Мамонтова (Горонин, Костомарский) или волонтера (Васнин) выдерживают сравнение с Мамонтовым (Чернасов) и волонтером (Бит[illegible]) из ЦТКА,— в них чувствуется школа не по-коршевская. Но это только отдельные моменты, то всем не остальном эта традиция Малого театра, обнаружа, лишенные своего замешанного наполнения, пустые, напыщенные, декламационные формы... Временами казалось, что это не «Мстислав Удалой», а плохие шиллеровские «Разбойники».

Возвращаясь к спектаклю в ЦТКА, отметим Александрова с его теплым рисунком полутрупа Кашмана, несколько изнеженного, отдала изящной игрой на еврейском акцепте отчасти Герагу (комиссар), прекрасного скаковчика акт. Пилигина с тонким, действительно «народным юмором» исполненного очень хорошую поведку Прута в Воен-советском исполнении.

Финал спектакля в ЦТКА нарумяно-параден — красные знамена и пулемет на [illegible]. — и звучит как цитата из плохой «революционной» пьесы. Впечатление такое что этот финал был задуман до спектакля как [illegible] искусственно-торжественная концовка. Она вовсе не вытекает из спектакля. Вытекает из спектакля финал данный в театре им. Сафонова, последний умирающий боец говорит единственному оставшемуся в живых: «Ты рассказывай, как мы умирали?». «Рассказу»—и все. Вот это для спектакля ЦТКА, финал которого ближе подходит к спектаклю... театра им Сафонова.

Что остается как прекрасное воспоминание из «Мстислава Удалого» —это пулеметчик Степа Суслов у актера **Петрова** — в театре Красной армии.

Прут задумал Суслова таким какой он в театре им. Сафонова — боевой, веселый парень — фронтовик, не любит выпить и подлежать по в общем сложный боец и только. В ЦТКА он глубже. Один из тех «серых» которых миллионами гнали на фронт и четырнадцатого году, тихий деревенский парень с высыхающими глазами с [illegible] [illegible] — человек неторопливый [illegible] [illegible] [illegible]

„СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК"

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ИМ. СТАНИСЛАВСКОГО

«Севильский цирюльник» (1 акт), худ. Нивинский

Специализировать в своем выборе из фундаментальной музыкальной библиотеки, где лучшая пьеса Бомарше переплетается с блестящим гадалкой России, театр разрешает несколько задач. К. С. Станиславский уделяет основной известно много произведения и про бесспорными педагогическими возможностями. Актерскими, оттенившими своей игрой музыкальный момент, найдет здесь беспредельное поле действия. Выбирая эту оперу, Станиславский решил дать детский спектакль, который мог бы служить отдыхом для волнения, почти полном дешевого и ряда громоздких опер, как «Борис Годунов», «Золотой петушок» и т. д.

Первой задачей театра при постановке «Севильского цирюльника» явилось доскрытие общественного мотива оперы, тщательно вытравленного дворцовыми и переоценщиками. Поэтому Н. АНТОКОЛЬСКОМУ был поручен новый перевод, полнее ближе приближающийся к французскому подлиннику. Сохранив прирожденность галантной декадентики в этом тексте замечена остротой и беспощадностью, настойчивой перечитка Вольтера в Руссо.

Проходит мы господства феодально-аристократических традиций, мы графа Альмавивы. Путь в вечности прокладывают Фигаро и Розина. Исполнительность этих образов, театр именуют значительно. Ни на минуту не забывая, что за «Севильским цирюльником» идет «Свадьба Фигаро», театр видит в Фигаро и Розине будущих друзей Бетховена и дона Пилаева.

Вторая задача театра — музыкальное оформление оперы. Не последнее достоинство музыкальное искусство совершенно утеряно мастерство речитатива. Мы поставили себе целью избавить актера от грубого вытягивания слов или от еще худших приемов мелодекламации, для чего те формы вокальности, столь неудержимо применяемые итальянцами. Разбросить тело, придать ему остроту и живость, свойственную итальянской и испанской комедии, восстановить музыкальную подвижность — вот еще одна сложная задача, поставленная театром в этом спектакле.

Художник И. НИВИНСКИЙ, работая в теснейшей связи с режиссурой и музыкальной частью, оформляет спектакль в стиле эстампного барокко времени его рождения. Он возрождает своеобразный колорит испанского костюма, дает постоянно вращающуюся на кругу декорацию.

Театр не скрывает от себя всю трудность и ответственность предпринятой работы. Это в своем роде проверка, экзамен внутреннего роста всего актера.

«Семильский цирюльник» сделан со временем стать такой же значительной вехой в истории развития нашего театра, какой в свое время был «Тайный бояк».

В. ВИНОГРАДОВ
М. СТЕПАНОВА

«Семильский цирюльник» идет в театре им. Станиславского в декабре. Постановка его осуществляется режиссерами В. ВИНОГРАДОВЫМ и М. СТЕПАНОВОЙ под руководством зав. артиста К. С. СТАНИСЛАВСКОГО.

БЕЗ ПОМОСТА И ПОРТАЛЬНОЙ АРКИ

«МАТЬ» ГОРЬКОГО В ТЕАТРЕ КРАСНОЙ ПРЕСНИ

Так старого театрального здания, унаследованного нами от театра буржуазной культуры, оказался непригодным для внедрения того огромного разнообразия новейших средств воздействия и выразительности, которыми овладел советский театр за последние годы своего развития.

По своей планировке резко разграниченный, с одной стороны, на сцену — единое место для действия — и зрительный зал — единое место для созерцания — старое театральное здание не дает возможности применить новые приемы, использовать пространственное участие пространств.

Основы старого театростроения принципиально перерабатываются, пересматриваются при проектировании таких сооружений, как Дворец советов, Харьковский театр, театр им. В. Э. Мейерхольда, Свердловский театр и т. д.

Нам доносимы некоторые определенные попытки показать новой планировки действия в условиях старой архитектуры театра.

Это постановка Н. Евреинова—«Фреска до Рембрандта» (Петербург, 1913 г.) и проект постановки Вс. Мейерхольда «Хочу ребенка» (Москва, 1929 г.).

Эти единичные попытки имеют огромное значение, хотя далеко не перечеркивают новых путей театростроения, так как в этих опытах «старая сцена не претерпевает никаких изменений, кроме ее перечисления на новое место.

Опыт «оборудования игрового пространства», произведенный нами в спектакле «Рабочий» (в постановке В. П. Отлукова), показал, что в условиях старого театрального здания, несмотря на то, что оно суживает размах проектирования, все же допустима возможность установления новых игровых площадок, кардинально отличающихся от основ старого театра.

В новой работе театра Красной Пресни «Мать» М. Горького мы рассчитываем воспользоваться не «сцена-коробкой». Предусматривая наиболее целесообразную расстановку отдельных частей действия, нами запроектировано оборудование игрового пространства спектакля состоящее из следующих комплексных элементов:

Распределение площадки действия вокруг массы зрителей. Выдвижение площадок действия в толщу массы зрителей. Площадка действия в центре.

В освобожденном от сценического помоста и портальной арки прямоугольном помещении по его периметру расположены узкие, длинные площадки, замыкающие собой массу зрителей.

Окружающие площадки, в направлении предельного в поперечного сечения, в ряде мест переходят по вертикальности, которые направлены к центру, рассекая зрительный зал на отдельные сектора.

В центре расположена круглая, расчленяющая вращающиеся в нее «клинами» площадка со ступенями по образующимся четырем дугам.

Оформление исключает метод условности характеристики и многой колоритности.

ЯК. ШТОФФЕР

«Мать» — Макет оборудования игрового пространства

„СУДЬБА ГОР"

ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ ТЕАТР УМЗП

5 декабря в Первом рабочем театре УМЗП — премьера новой пьесы С. Д. Метальского «Судьба гор». Постановщик Александр Пасков, оформление Шихова, Незвановского и Шевнинова. Музыка А. Метлова.

О пьесе и работе над ней Александр Пасков сообщил нашему сотруднику следующее:

Пьеса С. Д. Метальского «Судьба гор» показывает сложный процесс борьбы исламистских кулаков в высокогорном Дагестане. И хотя процесс формирования нового, преодоление внутренних противоречий, предметно природы и национальное подобрания.

Для непосредственных игр, для несколько новых этапов.

В ряде отличных этапов строится и образы нашего спектакля.

Художник Незвановский, Шихов и Шевнинин должны были решить трудную задачу — дать быструю смену 12 картин в условиях передвижения. Задание это удалось выполнить, на мой взгляд, наиболее в полной мере.

Музыка написана А. Е. Метловым на мотивы авторских песен.

РОСЧЕРКОМ ПЕРА

(Открытое письмо редакции „Советское искусство")

В 1925 г. автором Яхонтовым была сделана работа «Ленин». Это была литературная композиция, организованная из материала речи Ильича на пленуме ЦК партии, принявшем решение об октябрьском восстании. Так было положено начало своеобразной драматургии будущего театра «Современник». В следующую работу Яхонтова «Пушкин» (1930 г.) уже входится ряд принципиальных сценических высокоумов. Дальнейшая линия развития «Современника» ведет от театра одного актера к театральному ансамблю, работающему над организацией драматического спектакля на современном политическом материале и классика.

Сейчас театр заключил работу над спектаклем «Сталин», в котором большое место, наряду с игрой актеров, отведено хору и симфоническому оркестру. Этим спектаклем «Современник» должен был включиться в социалистическое соревнование московских театров к XV годовщине Октября.

Но одно дело—творческие замыслы театра, другое — коммерческие расчеты ГОМЭЦ, в систему которого «Современник» был влит в начале 1932 г.

Но прошло и года, как руководство ГОМЭЦ, не удовлетворившись даже познакомиться с работой театра, расформировало его. За этот короткий период существования в системе ГОМЭЦ «Современник» так и не добился правильной постановки административно-финансовой части театра. Частая смена администраторов (в точном годе их переменилось трое) не могла, конечно, способствовать созданию здоровой материальной базы театра. В результате пожарной революции ГОМЭЦ: «С первого января 1932 г. считать театр «Современник» расформированным». Таким образом театр, просуществовавший 5 лет и вырос комсомольский себя как с художественной, так и с политической стороны, так и «дарится пишущие поиски спектакля «Сталин» и перемена реконструкции методов своей работы.

Дивидуал, по всей советской общественности, театр «Современник», дискриминированный свою жизнеспособность на протяжении пятилетия, уверен, что на нем будет сохранено право на жизнь и работу.

Театр «Современник»: Е. ПОПОВА, Н. ЦВЕТАЕВ, В. ЯХОНТОВ, А. КАРАНОВИЧ.

От редакции. Снятие ликвидацию театра «Современник» недопустимой, способствующей в изучении ГОМЭЦ использовать подлинно художественные коллективы для обслуживания массового зрителя, редакция настаивает на сохранении «Современника» и предоставлении ему возможности продолжать экспериментальную лабораторную работу.

Со своей стороны редакция организует общественный просмотр последней работы «Современника» — спектакля «Сталин».

ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

◆ Коллегия Наркомпроса предложила Сектору искусств при представлении показать с красноармейцами артистов и деятелей искусств советских знаний представлять фактические материалы, удостоверяющие их артистическую квалификацию. Кроме того сектору искусств предложено организовать регистрацию всех заслуженных артистов и деятелей искусств.

◆ Известный исследователь кушанов народов Средней Азии народный артист Туркменской ССР В. А. УСПЕНСКИЙ направлен к XV годовщине Октября званием заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР.

◆ Балет «Пламя Парижа» (полностью изъятый в репертуар Большого театра Союза ССР.

3 и 4 декабря в театре «Чин-чин-ган» 25-главную партию поет японск. с певицы ТАМАКИ МИУРА.

Концерт из произведений СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА под его управлением повторяется дополнительно 3 декабря (утром).

23 декабря в филиале театра идет «Демон» дирижирует второй В. КУБАЦКИЙ.

◆ Музыкальный театр им. Немировича-Данченко поставил к работе над оперой Б. ШОСТАКОВИЧА «Леди Макбет» (по рассказу Лескова). Постановщики, Н. МОРДВИНОВ и Н. МАРКОВ, художник В. ДМИТРИЕВ, дирижер Г. СТОЛЯРОВ. В главных ролях заняты ТУГУШЕВА (Екатерина Львовна), ОСТРОУМОВ (Сергей), ПЕЙНИН (Инновей Борисович), КАРТАЛАКИ (Борис Тимофеевич), ГОЛЕМБА (Сонетка), САРАТОВСКИЙ (Квартальный), ПЕРУНКОВ (задавленный чиновник), РОЗАНОВА (Аксинья) и ИГОЛИНИ (учитель). Премьера предполагается в середине мая.

Театр приступил к организации ряда выездных спектаклей для районных площадок. В первую очередь готовится к постановке «Семильский цирюльник». Постановщики В. ГОЛЬДБЕРГ и Л. КАМЕРНИЦКИЙ, художник КУРЕЙКОВ. Для районных же спектаклей принята опера Полонского «Герой» (по Сингу, либретто композитора).

◆ Премьера «Бесправленных» в Драматическом театре б. Корш назначена на 11 декабря.

◆ С 25 ноября по 1 декабря Камерный театр играет в Ленинграде в Выборгском доме культуры. В репертуаре «Саломея» с участием В. АРКАДИНА.

◆ Театр р/р Симонова приступил к работе над пьесой американского драматурга ТРЕЙ УЭЛЛА «Машиналь».

◆ В Ленинграде начала свою деятельность организованный из первого рабочего театра «Прожектуда» театр ЛОСПС. Первой премьерой театра явилась пьеса «Разгром» ФАДЕЕВА и НАРОКОВА в постановке режиссера А. Б. ПИНКЕРА, оформление А. БОГОЛЮБОВА.

Ближайшими работами театра пьеса «Матросы на Клязьме» Фридриха Вольфа (постановщик ЗАХАРЧИ ВИНЦ и «Гроза Дрезнина» в интерпретации режиссера ПИНКЕРА. «Гроза» трактуется как сатиро-трагедия, исцеляющая прачный быт дореволюционных.

◆ В Ленинградском театре оперы и балета им. Кировского начались репетиции новой оперы Н. М. СТРЕЛЬНИКОВА «Белая». Либретто — ПЕРЕЛЫГИНА (по рассказу Льва Толстого «Не чтит». Постановщик А. Б. ПИНКЕР, Художник ВАЛЕНТИНА ХОДАСЕВИЧ.

„МИЛЛИОН ТЕРЗАНИЙ"

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ

Премьера водевиля И. Катаева «Миллион терзаний» состоится в Московском театре оперетты 29 ноября. Постановочный спектакль И. А. Донатов, режиссер-педагог В. Дагинский, дирижер А. Ливчак.

В беседе с сотрудником нашей газеты И. А. Донатов заявил:

«Миллион терзаний» В. Катаева — не случайное произведение, а репертуар Московского театра оперетты. Он возвращает творческие коллективы к здоровым поискам доброго водевиля, в музыку.

Старый интриганит Эмилиев не понимает всего в развитии современной жизни и не знакомится. Он отрицательный все новинки, считая «чорт» для советского гражданина. Однако «миллион терзаний» проходящих его до конвульсий.

В. Катаев в конфликте контрастирующих положений показывает более значительных идей старой водевильной интеллигенции и здоровые ростки новой интеллигенции, здоровой на радио пролетариата.

Таким образом игра волнений в старом водевиле, основанная сексотизм, становится для нас средством для изучения интересной в работе социальных групп, роковых, поначальных второй и их изучения отношения.

Музыка И. О. Дунаевского, наряду с использованием лучшего подлинного плана, основана на приемах музыкальной комедии и водевиля.

Художник спектакля В. П. Рахлин отказался от условного разрешения предложенного в предыдущем спектакле.

Танцы и речитаи дождевой — вот условности заслуженного артиста В. Рабинка. В спектакле заняты: Татьяна Шах, Виноградова, Ивакова, Грановская, Дубенская, Казаченкова, Алексеев, Бакулин, Гордейн, Зрунц, Барубест, Ежов, Кононов, Грачев, Ровный, Хейман, Чистяков, Чугаев.

ОПЫТ ЗВУКОВОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

НА ПРОСМОТРЕ ТРЕХ ФИЛЬМ

Совместно с Межрабпомфильм выпускают три короткометражных звуковых мультипликационных фильма. Состоявшийся на-дня просмотр их доказал был показом ряда экспериментальных кусков из мультфильмов.

Демонстрировались **«Веселая жизнь»** В. Арнольд, **«Властелин быта»** А. Пушкин и В. Ренкин, **«Блэк энд уайт»** А. Бонаплентова и Н. Сидина.

Среди других показанных на просмотре фильмов — **«Веселая жизнь»** (производство Союзкино). Она имеет определенное сюжетное задание — «агитация» на чистоту в коммунальных квартирах. Спекулянт наполнив обстрел квартирную кучу, пруду гору перебранного сора, но прошла мало фабульной изобретательности мало интереса к тексту. Отсюда—отсчаток монотонности в высоте на всей фильме. Самый рисунок (режиссеры В. Брумберг и О. Холстова) страдает от утомления стиля, пишется некоторым доисторическим стилем юмора в какой-нибудь «Гартон-зуб»... Никаких особенных технических задач, кроме собой фильма не отыщет (как было на больших лентах в «Формалинах»). Она чистно бывает интересна соединения. — но вот не ожидавшийся, вероятно, результат: все в ней нельзя сопоставлять по куда как... пресновато. Это сообщает фильме хлопотливой по нашной пропаже — полной и убедительной разве лишь для продумывания детей очень уж младшего возраста. Да и с технической стороны здесь почти выглядит тяжеловато. Так, например, запоно не нашел этот наивный автоматизм движения — и теперь в мировой прессы...

В этом отношении блестящий класс новый кусок из мультфильма **«Сказка про белого бычка»** (реж. В. Сутеева и Л. Атаманова, произв. Межрабпомфильм). Здесь мультипликация поет о неограниченной чистотой техники и современно изучено. Да и сюжетное развитие — несколько менее судить по предыдущему отрывку — обещает достаточную степень интересности и изобретательности.

Большая и интересная работа проведена авторами и исполнителями фильма **«Властелин быта»**. В ней мы имеем отличный образец **об'емной мультипликации**: играет не плоский рисунок, а куклы, не натура и декорация, а макет... Нельзя отказать фильме и в чувстве хорошего «потрясающего» юмора и технической изобретательности. Моментами она поднимается до большой остроты (например: с пианистом, с танцующим клопом и др.). Менее удовлетворяет оформление «Властелин быта».

Оно аналогично тематическому заданию **«Веселой жизни»** и агитирует за искоренение... клопов, которые переносятся на старобытных трущоб в новые дома. Все это, конечно, очень полезно, — но мультфильмовое художественное произведение только тогда бывает убедительным и достигает своей агитационной цели, когда оно дано на строго реальном материале. Можно рисовать сколько угодно фантастические узоры по какой-нибудь исходной точке, пунктом «отталкивания» должна быть реальная действительность сегодняшнего дня (чтобы обязательно посредничий быт. А по «Властелине быта» как раз этого и нет.

Все здесь сплошное «обобщение» и отдает литературщиной вместо простой и добытой с изнанкой сознания. «Бабарейки» в «театре», как характеристика мещанства и обывательства — этого не дано нет, это забыто. Самая масса героев — где она в текущей нашей действительности? Да и

Из фильмы „Сенька-африканец"

разве по абстрактно все его окружение?.. Это рассыпывает — в ущерб подлинной агитационности и заражающей занимательности фильмы — в такое же в русло формалистической игры. А отсюда и ощущение некоторой длинноты...

Хорошо оформлено режиссерами Л. Амальриком и Ив. Вано фильма **«Блэк энд уайт»** — по общепринятому произведению Маяковского. Можно говорить о несомненном сочетании стиля и «духа» оформления фильмы с стихотворным гротеском поэта: «клубочность» приглашенной, культуры — как крепкает большие перспективы для нашей кинематографии.

Сверх программы продемонстрировала была короткометражка — почти вроде киноплаката иллюстрирующего марш **«Красная армия» Блиновича.** Но, вопросы вред ли стоит иллюстрировать такой доходный «веселый» марш, а во-вторых, довольно бедная игра окружных белых (!) интересничих хлопа в кой-какого супрематического ассортимента никакой связи с развертывающейся музыкальной темой не имеет. Чего же ради и огород городить было? Впрочем, мысль о прелестном сюжетном фоне для «чисто-звуковой фильмы по так уж плоха и может быть плодотворной.

Общий вывод надежного и оптимистического? При всей хорошей технике кадров звуковой мультипликации ей нехватает настоящей целеустремленности в содержании, недостает необходимой изобретательности, свободы и легкости и еще, по части говоря все-таки это еще «немые» фильмы, куда звук не вошел **органическим** элементом, а как-то пришит.

Кадросмаж протес в полном виде, но... пресновато, скучно.

В. БЛЮМ

Редколлегия:
М. П. АРКАДЬЕВ (отв. редактор), А. Н. АФИНОГЕНОВ, О. С. ПИТОВСКИЙ (зам. отв. редак.), Б. С. ПИНБЫ ШЕФСКИЙ, Б. С. РОМАШЕВ, Б. М. ЮДИН
Издатель: Журнально-газетное об'единение

Адрес редакции: Москва, Страстной б., 11. Тел. 3-42-45.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Подписавшимся до конца 1932 г. НЕОБХОДИМО ЗАБЛАГОВРЕМЕННО ВОЗОБНОВИТЬ ПОДПИСКУ.

Тираж газ. ты ограничен. Наиболее аккуратную доставку обеспечивает своевременная и долгосрочная подписка.

ПОДПИСКУ СДАВАЙТЕ ТОЛЬКО ПОЧТЕ И ОРГАНИЗАТОРАМ ПОДПИСКИ НА ПРЕДПРИЯТИЯХ НЕ ПОЖЕ УСТАНОВЛЕННОГО СРОКА

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ НА 1933 ГОД НА ИЗДАНИЯ ПО ВОПРОСАМ ИСКУССТВА

ГАЗЕТА
1. СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
Орган сектора искусств Наркомпроса издается при ближайшем участии института ЛИН Коминтерна и Всесоюзкомдрама. Выходит каждые 6 дней.
«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО» — трибуна творческого опыта на театре, в кино, ИЗО и в музыке.
12 м.—12 р. 6 м.—6 р. 3 м.—3 р.

2. СОВЕТСКИЙ ТЕАТР
Единственный в СССР общественно-политический журнал по вопросам театра и драматургии. 12 номеров в год.
Основная задача журнала—борьба за социалистическую реконструкцию театра, путем разработки всех новых вопросов классовой театральной политики и театральной культуры.
12 м.—12 р. 6 м.—6 р. 3 м.—3 р.

3 Газета КИНО
Орган Союзкино и ЦК рабпрофа. Выходит каждые 6 дней. За высококачественную политику фильму ведет борьбу газета «КИНО».
12 м.—12 р. 6 м.—6 р. 3 м.—3 р.

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБ'ЕДИНЕНИЕ.

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1933 г. на ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДАНИЯ

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА
орган организации союза советских писателей СССР и РСФСР. Выходит каждые 6 дней. Газета освещает вопросы литературы и искусства.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА на 1933 г.: 12 м. — 12 р. 6 м. — 6 р. 3 м. — 3 р.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО
публикует неизданные материалы и документы по вопросам литературы и истории общественной мысли.
В 1933 г. выйдут из печати книги № 1—15, посвященные Пушкину, Салтыкову-Щедрину, Карлу Марксу, М. Горькому, Тургеневу и др.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА на 1-ю часть № 1—8—25 р., 4-ю часть № 19—22—25 р. обе части — 50 руб.

РОСТ
литературно-художественный и культурно-бытовой массовый журнал. Выходит два раза в месяц.
«РОСТ» печатает рассказы, стихи и очерки лучших писателей Советского союза и Запада.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 м.—6 р. 6 м. — 3 р. 3 м. — 1 р. 50 к.

ЖУРНАЛИСТ
журнал теории и практики большевистской печати. Выходит раз в месяц.
«ЖУРНАЛИСТ»—настоящее и необходимое пособие учебы и практической работы каждого работника печати и журналистики.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 м.—4 р. 6 м. — 2 р. 20 к. 3 м. — 1 р. 10 к.
Подписку принимают почтовые отделения, агентства и организации, а на предприятиях и в учреждениях.
Не опоздайте подписаться на 1933 г. Сроки приема подписки открыты.

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБ'ЕДИНЕНИЕ

К 15-летию Красной армии

Учитывая особое значение задачи создания подлинного красноармейского марша, в целях привлечения к ее разрешению внимания всех советских композиторских сил. Управление по боевой подготовке РККА, ПУРККА и МУЗГИЗ к предстоящей 15-летней годовщине РККА

ОБ'ЯВЛЯЮТ

КОНКУРС
НА ЛУЧШИЕ СТРОЕВЫЕ МАРШИ
ДЛЯ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ РККА

УСЛОВИЯ КОНКУРСА:

С музыкальной стороны:

1. Марши должны быть художественными, построенными на установленной четкой форме строевого марша с отличным ярким рисунком мелодии. Ритм марша — 4/4, 2/4, 6/8 или 6/4. Музыкальная выразительность марша не должна идти за счет ритмичности. Необходимо отрешиться в полному почитанию друг элементов марша: ритмичности и наличия музыкальной художественности.

2. Оркестровая партитура должна давать возможность исполнения маршей оркестром большого и малого состава (с деревянными, духовыми инструментами и одним медным блеском).

Марши должны быть представлены в виде партитуры и голосов.

Желательно также представление на конкурс фанфарных маршей.

Со строевой стороны:

1. Марши должны быть четко рассчитаны, удобными для шага в исполнении (сколько), скорость движения 120 шагов в минуту по метроному.

Как образцы строевого марша не хотим можно сослаться на «Колонный» (4/4), «Старые друзья» (4/4).

ОБЩИЕ УСЛОВИЯ:

1. Марши представляются с указанием на нот имени, названия марша, с приложением в запечатанном конверте имени, фамилии и адреса автора.

2. Окончательный срок представления маршей на конкурс — 1 января 1933 г. на адресу: Москва, Неглинная, 14 Музгиз с указанием «На фанфаре строевых маршей к 15-летию Красной армии».

ПРЕМИИ:

За лучшие по определению комиссии марши устанавливаются следующие премии:

1-я — одна премия	3000 руб.
2-я — две »	2000 »
3-я — четыре »	500 »

Всего премий на 7000 руб.

Кроме того все марши, принятые к печати, будут оплачены согласно действующим договорным издательским условиям.

Консультация у композиторов по вопросам военно-строевых маршей производится у инструктора военных оркестров РККА — ул. Фрунзе 16, тел. 2-06-41, доб. 2-46.

Начальник штаба боевой подготовки РККА ТКАЧЕВ

Начальник агитмассового отдела ПУРККА РОДИОНОВ

Зав. МУЗГИЗОМ ВЕРХОТУРСКИЙ

В виду того, что КОНКУРС на лучший сценарий К 15-й годовщине Октября, объявленный СОЮЗКИНО и кинсекцией ВСЕРОСКОМДРАМ, не состоялся из-за малого количества участников.

СОЮЗКИНО и ВСЕРОСКОМДРАМ сообщают, что все сценарии, присланные на конкурс и не востребованные назад, будут подвергнуты оценке и переданы по усмотрению экспертной комиссии трест Росфильм «сдачи их производственным планам».

Авторы, желающие получить свои работы обратно могут делать это до 1 декабря с. г. лично или письменно (необходимо с указанием фамилии, а только по почте, по обязательным условиям на рабочего и сценария на сценарии).

Управление производства ленинградского Госкино
Председатель Ленинградского МИЛЬКИН

Мособлит 54906.

Материнская (80) вып. «Московская», пр. им. Скворцова-Степанова, д. 8.