Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 52 (278)

Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Понедельник, 11 ноября 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

ТОРЖЕСТВО СОЦИАЛИЗМА

С каждым годом растут и множатся завоевания великой пролетарской революции в СССР. С каждым годом страна социализма одерживает все новые и новые славные победы. С каждым годом всенародное празднование исторической октябрьской годовщины становится все величественнее и прекраснее. В радостный день пролетарского праздника народы советской земли демонстрируют любовь к своей родине, гордость ее успехами, преданность ее вождю. Огромно и неоценимо счастье быть сыном Советской страны.

Велики успехи социалистической науки и техники, необозримы завоевания советского искусства. Художественное творчество стало в нашей стране достоянием широчайших народных масс. Люди науки и люди искусства окружены почетом, вниманием и любовью всей страны. К творцам советской науки, к художникам советского искусства обращены слова привета в октябрьских лозунгах ЦК ВКП(б). Слова эти повторены тов. Ворошиловым на Красной площади пролетарской столицы, слова эти повторены еще тысячу раз на октябрьских знаменах.

6 ноября в Большом театре Союза ССР на торжественном пленуме Московского совета собрались лучшие люди нашей страны. Среди них — герои социалистического труда во главе со Стахановым, Бусыгиным, Виноградовым. Величественными овациями встретили они любимого вождя и учителя товарища Сталина и его ближайших соратников — руководителей партии и правительства Советской страны. Напряженно и внимательно слушали они всенародного старосту М. И. Калинина, рассказавшего о победном шествии социализма, восторженно приветствовали вождя Рабоче-крестьянской Красной армии тов. Ворошилова.

И когда закончилось это поистине торжественное заседание, на сцене Большого театра появились рабочие московских заводов и фабрик, которые продемонстрировали лучшие образцы народного творчества. Пастух Хрусталев и рабочие Осипов и Столяров, сотни музыкантов, танцоров и певцов своими выступлениями показали, какие неисчерпаемые творческие силы таит в себе наша страна.

Лучшие люди страны стояли на трибунах ленинского мавзолея, любуясь пролетарии столицы социализма, мощным потоком двигающихся через Красную площадь. Пролетарии капиталистических стран прислали свои делегации на радостный праздник нашей страны. Французы, англичане, японцы, — на всех языках мира приветствовали Рабоче-крестьянскую Красную армию, — надежного защитника советской земли, надежный оплот мира народов. Мысли и чувства миллионов людей снова и снова обращались к тому, кто уверенно и твердо ведет нашу страну от победы к победе, чье имя является знаменем для трудящихся всех стран и народов. Имя Сталина было написано на плакатах и знаменах всех колонн, имя Сталина наполняло восторгом девятки миллионов людей, идущих в колоннах по всей необъятной Стране советов. Такого мощного и радостного праздника еще не знала человеческая история.

В этом году праздничные колонны были украшены огромным количеством плакатов, транспарантов, знамен, свидетельствующих о невиданных успехах всех отраслей народного хозяйства нашей страны. Крупнейших побед добились советские металлурги, для рекордные цифры выплавки чугуна, стали, проката, по-новому работает транспорт, руководимый верным соратником Сталина Л. М. Кагановичем. Неузнаваемой стала наша социалистическая деревня, собравшая недавно новый обильный колхозный урожай. Победы эти завоеваны людьми социализма, героями социалистического труда. Имена лучших из этих людей стали известны всему миру. Каждый год наша страна рождает новых героев — летчиков, шахтеров, ткачих, машинистов, ученых, художников. Широкое массовое движение за производительность труда неразрывно связано с борьбой за освоение передовой техники, с борьбой за культуру. И это движение отчетливо чувствовалось на октябрьской демонстрации. Молодежь Советской страны демонстрировала не только свои производственные успехи, но и культурные достижения. Плакаты и лозунги рассказывали о прочитанных книгах, о приобретенных знаниях, об изучении иностранных языков, об успехах искусства.

Девятнадцатый год пролетарской революции должен быть и бесспорно будет годом еще большего расцвета нашей страны, ее культуры, ее людей.

Страна советов гордо идет вперед к новым победам, ибо нет преград народу, на знаменах которого написаны имена Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина.

ПАНОРАМА ПЕРЕКОПА

В связи с наступающим 15-летием разгрома Врангеля на места исторических перекопских боев сегодня выезжает экспедиция дирижера художественной панорамы «Перекоп».

Экспедицию возглавляет опыт. секретарь комиссии при ВЦИК по охране памятников революцией подвиг т. Анулов. В состав экспедиции художники: Савицкий, Могилевич, Соколов-Скаля, Прженлавский, Хриненко, Ефанов, Горелов и консультанты — участники боев.

Художники сделают зарисовки для панорамы: «Первая конница в тылу у Врангеля», «Бой за конушенские позиции и бегство белых», «Товарищ Фрунзе на командном пункте» и «Бой за чонгарские позиции».

Торжественный пленум Московского совета товарищу СТАЛИНУ

Родной и любимый друг, великий наш учитель!

Рабочие и работницы, колхозники и колхозницы, красноармейцы и командиры, работники науки и культуры, все трудящиеся Москвы и Московской области шлют тебе, товарищ Сталин, горячий пролетарский привет и поздравления в восемнадцатую годовщину Великой пролетарской революции.

Вся страна, весь народ, подводя итоги колоссальных побед социализма за 18 лет пролетарской диктатуры в СССР, свои взоры и мысли обращают к тебе, нашему вождю, великому кормчему самой великой и самой славной во всей истории человечества революции.

Истекший восемнадцатый год вошел в историю пролетарской революции годом невиданной организованности и сплоченности трудящихся вокруг партии и Сталинского Центрального Комитета, годом гигантского подъема культуры и материального благосостояния рабочих и трудящихся нашей страны.

Ты, наш родной Сталин, поднял великую заботу о человеке, горячую любовь к нему на уровень важнейшей задачи всей нашей работы. Твои боевые лозунги и повседневная гигантская работа по под'ему материального и культурного уровня жизни нашего народа, воспитанию и выращиванию людей являются сокрушительным ударом по самым глубоким устоям буржуазного строя, основанного на эксплоатации, порабощении и угнетении человека.

Могучим пламенным порывом трудового энтузиазма ответили трудящиеся нашей страны на твой лозунг «Кадры решают все», открывший новые необъятные горизонты светлого социалистического будущего нашей чудесной родины.

Богатыри социалистического труда — стахановцы, овладевая передовой техникой, покрывают себя неувядаемой славой борцов за высокую производительность труда, за лучшие образцы коммунистического отношения к труду и увлекают в это могучее, подлинно сталинское народное движение миллионы трудящихся. Это движение поднимает нашу промышленность и транспорт, сельское и городское хозяйство, культуру и быт населения на новые высоты социализма.

Дорогой наш вождь и любимый друг! Московские большевики, московские пролетарии отдадут все свои силы, умение и энергию и, когда понадобится, свою жизнь для дальнейшего укрепления и защиты нашей родины, для окончательной победы дела Ленина—Сталина, для победы коммунизма во всем мире.

Мы обещаем тебе, товарищ Сталин, образцово провести в жизнь чудесный генеральный план реконструкции столицы, выработанный под твоим руководством и по твоим указаниям.

Велики завоевания нашей революции. Еще прекраснее и радостнее будущее нашей родины. Упорным и напряженным трудом, непримиримой борьбой с остатками классовых врагов мы сделаем это еще более радостное будущее своим настоящим.

В восемнадцатую годовщину Великой пролетарской революции мы вместе с миллионами трудящихся нашей страны, вместе с трудящимися всего мира радостно провозглашаем:

Да здравствует наша славная, могучая, непобедимая партия Ленина—Сталина, зажигая пламя и организовавшая силы победоносной Великой пролетарской революции!

Да здравствует тот, гений и мудрость которого вели и ведут нашу страну от победы к победе, обеспечивая гигантские успехи социализма, светлую и радостную жизнь трудовому народу, да здравствует великий вождь коммунизма, любимый друг и учитель трудящегося человечества — товарищ Сталин!

Речь тов. К. Е. ВОРОШИЛОВА на Красной площади

Товарищи красноармейцы, командиры и политработники, товарищи рабочие и работницы, колхозники и колхозницы, товарищи работники науки, техники и искусств, товарищи дорогие гости — представители лучших людей нашей страны и пролетариев капиталистических стран!

От имени и по поручению Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической Партии Большевиков и Правительства Союза Советских Социалистических Республик приветствую вас и поздравляю с великим праздником всего трудящегося человечества — XVIII годовщиной Пролетарской революции!

В эти дни сердца всех трудящихся нашей социалистической Родины бьются в унисон великой радостью. Мы все годы и преисполнены радости потому, что Союз Советских Социалистических Республик — государство социализма — стал еще более могущественным, еще более сильным, еще более славным. Мы годы и радуемся потому, что наши успехи и достижения поистине огромны. Могучий рост тяжелой промышленности — этого стального хребта социалистического хозяйства, успехи нашей легкой и пищевой промышленности, огромный скачок вперед железнодорожного транспорта, дальнейший неизменный рост и других отраслей нашего народного хозяйства и, наконец, бурный расцвет колхозного строя, быстро и коренным образом преобразующего всю нашу деревню, делающего из нее великий оплот строительства социализма, передвигающего в корне и наново всю миллионную массу тружеников земли, — как всему этому не радоваться, как в наш великий праздник все это не отметить?!

Мы гордимся, товарищи, и тем, что наряду с ростом материальных ресурсов нашего социалистического строительства развивалась, крепла, цвела всеми цветами могучая социалистическая культура во всех ее направлениях и многогранных проявлениях.

Мы радуемся также и тому, что вместе с ростом материальных богатств великого Советского Союза рос, переделывался, совершенствовался, становился иным, лучшим, настоящим строителем социализма — человек: рабочий, колхозник, работница, колхозница, ученые, техники, наша смена — комсомольцы и пионеры.

Наш великий Советский Союз — государство пролетариата — неизменно, теперь, как и ранее, стоит на позициях мира. Мы, как и раньше, и теперь заявляем всему миру, что будем и впредь стоять на старых неизменных позициях мира во всем мире. Но, как и раньше, наша партия и правительство, наш великий Сталин вопросам обороны отдавали и отдают много внимания, энергии и сил. Как и раньше, забота о вооруженных силах нашего государства была в первом ряду всех забот по строительству государства Пролетарской революции. Наша Рабоче-Крестьянская Красная Армия пыталась не отставать от бурного победного шествия всей страны в целом. И мне кажется, что она в этом кое-чему научилась и преуспела.

Наша Рабоче-Крестьянская Красная Армия, защищая мир во всем мире, готова каждую минуту ринуться в то место, где будут нарушены священные границы нашего пролетарского государства. Рабоче-Крестьянская Красная Армия одним могучим броском отбросит всякого врага туда, откуда он пришел, и будет его бить там, откуда он пришел, откуда вознамерился осквернить нашу святую советскую землю.

Да здравствует дальнейший рост и расцвет всего нашего государства!

Да здравствуют народы, населяющие беспредельные пространства нашей советской земли!

Да здравствует наша великая партия Ленина—Сталина — организатор, руководитель и рулевой всего строительства!

Да здравствует наш великий, славный друг, товарищ, вождь — товарищ Сталин!

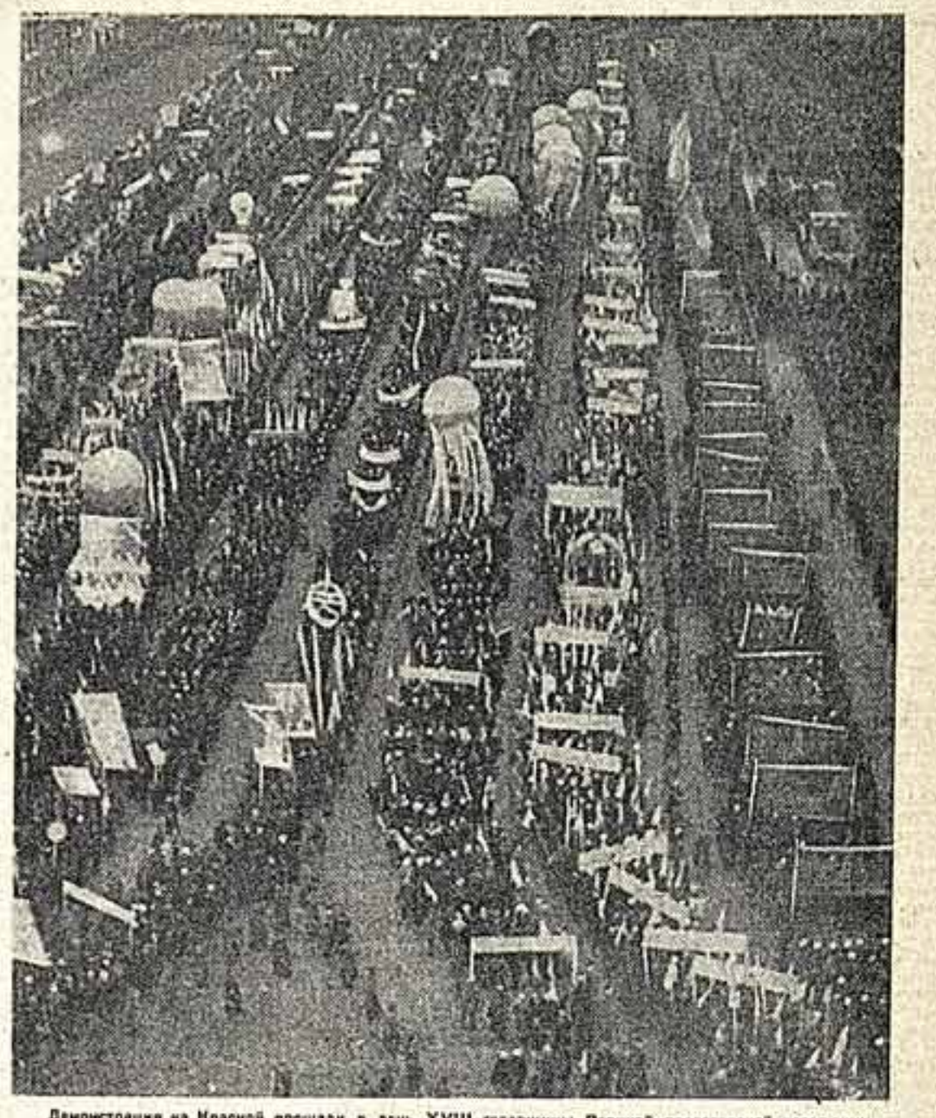
Ура!!!

КАРТИНЫ В ВИТРИНАХ

В этом году октябрьская выставка живописи и скульптуры впервые была культурно оформлена МОСОХ и Всекохудожником. Витрины были затянуты серым холстом, картины получили рамы, рисунки и графика были окантованы.

И по подбору выставленных полотен последний октябрьский смотр живописи был значительно интереснее, чем все предыдущие. К участию на выставке были привлечены почти все молодые и старые художники Москвы и некоторые иногородние мастера: П. Кончаловский, Машков, Лентулов, Савицкий, Рылов, Крымов, Богаевский, П. Кузнецов, Д. Штеренберг, Котов, Яковлев, Рижский, Богородский, Дейнека, А. Герасимов, С. Герасимов, Истомин, Чернышев и многие другие. Художники показали почти исключительно свои новые работы.

Неудивительно, что выставка пользовалась большой популярностью. Перед витринами на Кузнецком собирались толпы зрителей. Особенно живой интерес вызвали новый большой групповой портрет членов Политбюро работы художника Малькова.



Демонстрация на Красной площади в день XVIII годовщины Великой пролетарской революции

Замечательное искусство

В. И. Качалов
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

Все радостно и умилительно на подмостках нашей самодеятельности. Радует и волнует больше всего торжество коллектива, поворачивают и выражают массовые выступления, большие ансамблевые «номера», где уже само «количество» становится «качеством».

Пусть одиночка-профессионал достигает в чем-то большей виртуозности, большего технического совершенства, в чем-то проявит и больший талант, — это будет только «на пользу» нашей самодеятельности, это будет только подхлестывать в наших самодеятельностях тот артистический дух соревнования, которым они согреты сами, заражают друг друга и публику.

Особенно легко, весело, «как бы резвясь и играя», проделывают свои «номера» физкультурники.

Спасибо всем за их веселую, легкую, дружескую радостную работу.

О. Л. Книппер-Чехова
НАРОДНАЯ АРТИСТКА РЕСПУБЛИКИ

Показ художественной самодеятельности в Большом театре был, по-моему, блестящим. Трудно сказать, что произвело на меня большое впечатление. Пожалуй, дети, эти удивительно одаренные музыканты. Прекрасно пели колхозники-колхозницы. Очень интересен музыкальный номер, исполненный пастухом на свирели. Но самое замечательное в этом показе — неподдельное веселье, которое чувствовалось на сцене и передавалось зрителям.

Л. П. Штейнберг
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

Сводный оркестр в составе 150 человек, которым я дирижировал на вечере самодеятельности в Большом театре, был составлен из нескольких самодеятельных оркестров. Участники этих оркестров — люди самых различных специальностей: рабочие, врачи, инженеры, профессора, директора заводов и т. д. Мы провели с ними шесть-семь репетиций. Работать было интересно и радостно — много старания и усердия проявили музыканты в подготовке очень ответственного для них выступления. И я считаю, что они вышли победителями. «Торжественная увертюра» Глазунова была исполнена очень стройно и грамотно. Музыканты, не имеющие профессиональной подготовки, показали, что готовом к оркестровой игре, и тщательная работа с ними может дать замечательные результаты.

В. О. Массалитинова
НАРОДНАЯ АРТИСТКА РЕСПУБЛИКИ

Я присутствовала на вечере художественной самодеятельности в Большом театре. Я, как и некоторые другие «старики» наших театров (Москвин, Яблочкина, Книппер, Пасколо и др.), была буквально потрясена тем, что увидела и услышала. Сколько бы в дореволюционное время ни говорили о дебютах, о талантах-самородках, о дарованиях из народа, — это ничто, это смехотворно по сравнению с тем, что я увидела сейчас.

Мы, старые актеры, сказали друг другу: «Нам, быть может, до этого не дожить, но те, которые доживут, увидят, какой переворот, какое обогащение талантами и дарованиями принесет с собой вот эта масса способнейших самодеятельных одиночек и коллективов. Они не могут не произвести переворота в нашем театральном и музыкальном искусстве.

А. Я. Таиров
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

Можно было бы много и подробно говорить о каждом отдельном номере концерта самодеятельного искусства в Большом театре. Передо мной до сих пор стоит его прекрасная акробатка, работавшая настолько безупречно и точно, с такой легкостью и совершенством, которым могли бы позавидовать самые изощренные и опытные профессионалы.

Я поражался изобретательности, юмору и музыкальности эксцентрического оркестра, ансамбля красноармейской песни, многокрасочному колхозному празднику, пляске и многому, многому другому.

Суммируя все впечатления, хочется сказать, что молодость, сила, ловкость, прекрасная дисциплина, сноровка, громадная одаренность, благородство, непринужденность, музыкальность, ритмичность и искренность исполнения — все это соединилось в одно полнозвучное целое на празднике народного искусства и свободы.

Е. О. Любимов-Ланской
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

Больше всего меня поразила детская самодеятельность. Я ее плохо знал. А сейчас увидел, как много серьезности, таланта, подлинной, искренней радости танца в себе наше юное поколение.

Мы, профессиональные работники, чрезвычайно благодарны организаторам столь чудесного вечера. Этот парад самодеятельности вливает в нас бодрость и уверенность в том, что неисчерпаем резервуар творческих сил народов нашей страны, откуда может питаться наше высокое и многообразное искусство.

А. С. Пирогов
ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ

Больше всего я поражен талантом исполнительницы народной песни «Душегрейка». То удивительное сочетание сочности, вкуса, большого чувства меры и авторского мастерства, с которыми она исполняла народные песни, свидетельствует о подлинном, блестящем таланте. Она значительно выше обычного уровня профессиональных исполнителей народной песни. Очень яркое впечатление произвело выступление детской самодеятельности. Выделяется маленький дирижер, и баянист, Тоня. Шалаев и юный скрипач Литинский. Литинский играл с большим темпераментом и показал настоящую музыкальную одаренность. Хочется также отметить прекрасные народные танцы.

А. Н. Афиногенов

Замечательный показ в Большом театре очень ярко и убедительно свидетельствует о том, что самодеятельное искусство, освобожденное от пролетарскими рамок народа, расцвело, достигло высокого художественного уровня. Особенно интересным и значительным я считаю выступление самодеятельного симфонического оркестра и разнообразные номера, исполненные детьми.

Ф. С. Богородский

Я был изумлен уже первым выступлением на этом замечательном смотре. Изумлен и... огорчен. Оркестр, под управлением народного артиста республики Л. П. Штейнберга и принял за оркестр Большого театра. Оказалось, что это оркестр также самодеятельный.

Я почувствовал большое волнение, и оно возрастало с каждым последующим номером. Мне трудно сказать, что было наиболее интересным и ярким. Все было замечательно и талантливо. Порадовал сержант-пилот Литинский, имеющий большой техникой он обнаружил изумительную, глубоко принятую исполняемых произведений. Выступление акробатов могли позавидовать профессиональные мастера цирка. Удивительны пляски и танцы под управлением Вальмаса.

ТВОРЧЕСТВО ВЕЛИКОГО НАРОДА

Нескончаемые песни, пляски, танцы, парад народных талантов...

Как же можно более празднично, более ярко, более убедительно выразить чувства, переполняющие сердца тысяч и миллионов победителей?

Художественная самодеятельность Москвы рапортовала лучшим людям нашей страны, руководителям партии и правительства, вождю трудящихся тов. Сталину о своих достижениях и творческих победах.

В этот вечер мы видели, как стираются грани между искусством профессиональным и искусством самодеятельным. Вершины творчества, искусство во всей многогранности своей стало достоянием миллионов. В науку и искусство влились шумливым, энергичным и творческим потоком талантливые люди города и деревни и за сказочно короткий срок сумели показать, что вновь пришедшие доныне силы их могут быть приложены к любой отрасли человеческого труда — всюду результаты их творческой, огневой энергии замечательны.

Сцена Большого театра, пропыленная весной на своих подмостках демонстрировавшая расцвет искусства Красной армии, в дни Октября оказалась ареной самодеятельного искусства советских городов и деревень. Это не был опыт показа всесоюзных достижений — лишь Москва и колхозы Московской области продемонстрировали на этом празднике сотни народных талантов.

Мастера, лучшие, старейшие, опытнейшие, заслуженные мастера советского искусства, помогли оформить этот праздник самодеятельного искусства. Мастера оказались чуткими педагогами, воспитателями.

Бережно, с огромным тактом, не лишая художественную волю и непосредственность выступающих исполнителей, мастера направляли, оформляли, регулировали их номера, гранили, чеканили их форму. Октябрьский показ включил все виды массового искусства. И замечательно то, что к массовым видам искусства на арену вновь была отнесена симфоническая музыка.

Концерт начался отличным, исполненным культурным и под'емным исполнением «Торжественной увертюры» Глазунова. Объединенный симфонический оркестр любителей рабочих, служащих, учащихся выступал под руководством народного артиста республики Л. П. Штейнберга. Многолетний коллектив (150 музыкантов) начал торжественное побоище шестнадцати самодеятельных музыкантов, танцоров, певцов, акробатов, жонглеров, чтецов, дирижеров.

Простой, всеми знакомый инструмент — пастушеский рожок. Но организаторы составили любопытнейшее трио из рожечников — старого можайского пастуха дедушки Хрусталева и двух рабочих завода «Серп и молот» Осипова и Столярова. Русская народная песня была исполнена с замечательными подголосками. Рожок, в руках искусного пастуха оказался выполненным интересным музыкальным инструментом.

На сцене пионерский костер. Вокруг него расположились сотни веселых, здоровых, голосистых ребят. Хор, шумовой оркестр, ансамбль баянистов, группы плясунов начинают новые своих номеров. Задорно звенит песня, юный чтец Лева Юдасин читает с неподдельным увлечением стихотворение Маяковского «Выбор профессии». Группа детворы «лилипутов» выходит на сцену. Его смычком водит сама радостная и волнующая жизнь.

Оркестром дирижирует старый наш знакомый 9-летний баянист Тоня Шалаев. Он не теряется на огромной сцене. Легко и свободно, пластично, точно дирижирует он оркестром и хором, управляет ансамблем баянистов, сам задорно играет вальс Шопена и только раскланивается в ответ на рукоплесканиях не успевает. Тоня — некогда, надо делом заниматься!

Затем следуют пляски, искусные и легкие, яркие, остроумные. Это отдыхают и веселятся лучшие ребята советских школ, отличники и ударники учебы.

Разве можно описать всю программу, которая проходит перед восхищенными зрителями в течение шести часов? Вот отлично дисциплинированный хор. В нем 300 девушек в белых платьях и юношей в черных пиджаках и белых воротничках. Это — любители пения, работая крупнейших предприятий. Талантливый молодой дирижер Лишенко организовал из них настоящую капеллу. Выразительно и гибко, метко и без нажима поют они песни революции: «О красном Ленинце», о Щорсе. Надо было бы дать им показать себя и в классике и в народной песне. Но помешает времени — их на смену выходят певцы-солисты. Капелу, работую капеллу, организовавшую к XVIII годовщине Октября под руководством Лишенко, надо сохранить и развивать.

Работницы Петрова, Шенырева поют народные песни. У первой глубокое контральто, красивый грудной голос; у второй — чудесное чувство юмора: она артистически передает содержание песни.

Какое обилие жанров, какая богата изобретательности, остроумия, подлинной талантливости! Чуть ли не сотни номеров-жонглеров, перебрасывающих сотни тарелок, сменяют целую семью шуткоподражателей. Потом — семиструны под аккомпанемент восьми гитар, работник Соловьев, один работающий за целый джаз, и, наконец, опять пляски. Каких только плясок не увидела сцена Большого театра в этот вечер! И все это — не стилизация, а подлинные, ярко народные пляски: татарские и калмыцкие, мордовские и кавказские, русские и украинские, и цыганские и т. п. В бешеном ритме пляшут украинцы гопака, не отрываясь от пола, пляшут горянки в лезгинке.

А потом — огромную сцену заполняют лучшие люди колхозной деревни. Песни, танцы, хороводы, частушки весело и бурно демонстрировала советская колхозная деревня на сцене Большого театра.

Далее выступает эксцентрический оркестр. Весело и непринужденно он исполняет партизанские и народные песни.

Наконец, стройный и яркий ансамбль красноармейской песни — великая самодеятельная группа, а теперь возникший профессиональный коллектив увенчивает грандиозный вечер, этот подлинный праздник искусства и радостного искусства.

ГЕОРГИЙ ПОЛЯНОВСКИЙ

Выступление объединенного хора московских профсоюзов

О ШОПЕНЕ

К 125-летию со дня рождения

Из великих музыкантов прошлого немногие имеют такую огромную популярность и едва ли кто так любим, как Шопен. Сто двадцать пять лет прошло со дня рождения Шопена, а произведения его не потеряли своей свежести и составляют поистине золотой фонд музыкального искусства. Однако нередко еще можно слышать мнения о Шопене, как о композиторе салонном, сентиментальном, надрывно-болезненном. Это, конечно, в корне неверно. Если мы и находим в произведениях Шопена отдельные элементы, как бы подтверждающие подобный взгляд, то в целом Шопен — один из самых содержательных музыкантов-поэтов.

Лирика была его стихией. Но ею отнюдь не исчерпывается музыкальное творчество Шопена. По своим настроениям оно чрезвычайно разнообразно и имеет всю гамму человеческих чувств: от глубоко личных, выражающих тончайшие переживания душ поэтов до грандиозных, блестящих полонезов, отображающих эпос целого народа.

Шопен умел свои личные переживания гармонично сочетать с общечеловеческими чувствами. В этом смысле он, несмотря на весь свой индивидуализм, — один из самых общечеловеческих композиторов, которых когда-либо знал мир.

★

Шопен был чужд философским умозрительным абстракциям. Его художественные образы ближе эмоции, чем мысли, причем эмоциям реального, живого человека. Я особенно подчеркиваю эту настоящую жизненность и реализм в творениях Шопена. В них мы не найдем ничего потустороннего, фантастического, хотя Шопен и обладал чрезвычайно богатым и ярким воображением. Из всех композиторов-романтиков Шопен представляется мне наиболее реалистичным.

★

Шопену были чужды всякая неискренность и поза. Величавая простота, отсутствие ложного пафоса, полная откровенность — все это характернейшие свойства творческой личности Шопена. Насколько в жизни он был чрезвычайно сдержан, скуп на выражения чувств, насколько скрывал свои переживания и боялся откровенности, настолько в своем творчестве он стремился к правдивости и был откровенен до конца. Только здесь он раскрывал все тайники своей души.

★

Произведения Шопена необычайно ясны по форме, музыкальный язык их предельно четок и лаконичен, в них нет ничего лишнего, ничего неопределенного. Шопен умел, говоря словами Листа, «концентрировать свои мысли в формы, пусть не обширные, но упругие, стальные».

★

Одно время у нас было распространено мнение, что Шопена не следует вообще исполнять, что Шопен новой социалистической культуре чужд и не нужен. Я думаю, что сейчас нет нужды опровергать всю абсурдность и дикость этого мнения. Шопена играли, играют и еще долго будут играть. Вопрос не в том — надо ли играть Шопена, а в том, как играть его.

Если оставить в стороне некоторых выдающихся мастеров, то исполнителей Шопена условно и грубо можно разбить на две категории — примерно, это совпадает с разделением Андрэ Жида (см. статью его «Как я понимаю Шопена» в «Советском искусстве» № 12 от 8 марта 1933 г.). Первый тип исполнения — это Шопен «молодых девиц». Здесь преобладают чрезмерная чувствительность, салонная женственность. О такой манере исполнения, с художественной стороны малоценной, можно было бы и не говорить, если бы она, к сожалению, не имела весьма большого распространения и не встречалась даже среди профессионалов-пианистов. Второй тип исполнения — это Шопен «виртуоз». А. Жид считает характернейшими признаками исполнителей этого типа излишнюю определенность художественной передачи, уверенность и внешний блеск. Мне кажется, что в данном случае вернее было бы говорить не об определенности художественной передачи, что едва ли стоит осуждать, а о скудости замысла, прикрываемой внешней уверенностью и блеском. Один из исполнителей этого типа подходит к своей задаче сугубо формалистически; другие трактуют Шопена подчеркнуто эмоционально, с большой долей ложного пафоса и болезненного надрыва; третьи впадают в противоположную крайность — выхолащивают эмоциональное содержание шопеновских произведений и центр тяжести переносят на блестящее техническое исполнение. Всем пианистам этого типа, несмотря на их кажущуюся полную противоположность друг другу, присуще одно общее: непонимание творческих замыслов Шопена. Поэтому ни один из этих типов исполнения нас удовлетворить не может.

А. Жид в своей статье говорит о желательности «импровизационного» исполнения Шопена. Мне лично кажется весьма спорной эта мысль. Не всякая импровизационность соответствует творческим замыслам Шопена. В самом деле, все его произведения отличаются совершенной ясностью плана, определенностью целого. Момент импровизации бесспорно был в большой степени свойственен Шопену, но отсюда отнюдь не следует, что он одним порывом вдохновения, непосредственно, сразу, создавал свои произведения. Напротив, Шопен долго и упорно работал, мучился над каждой деталью и переделывал отдельные места по многу раз. Немало творческих мук испытывал он, пока из неясного и неоформленного импровизационного наброска, выкристаллизовалась ясная и определенная форма. Это особенно важно учитывать при интерпретации шопеновских произведений. Не думаю, чтобы затушеванность и туманность художественных намерений исполнителя, игра несколько замедленная, как бы подыскивающая одни звуки к другому (такую манеру исполнения рекомендует А. Жид), отвечала бы творческой сущности Шопена. Я боюсь, что такое понимание исполнения Шопена может легко привести к приглушенному, салонному исполнению, к тому самому исполнению, которое было так справедливо осуждено самим Жидом.

Мне кажется, что в исполнении Шопена прежде всего необходима полная ясность и определенность плана. Прекрасны слова Листа о том, что в произведениях Шопена «роскошные и обильные детали не затемняют собой ясности целого; оригинальность не переходит в грубую причудливость; отделка отличается необычайной правильностью, богатство орнаментики не обременяет собой изящества главных очертаний и красоты целого». Эти слова должен помнить каждый исполнитель Шопена.

Как при интерпретации любого произведения, так и при интерпретации Шопена исполнитель прежде всего должен точно знать, что хотел сказать автор, иначе говоря, исполнитель должен знать подлинный музыкальный текст. В этом отношении выдающийся интерес представляет вышедшее в Оксфорде новое издание полного собрания сочинений композитора. Это издание заключает в себе целый ряд новых до сих пор мало известных указаний. Оксфордское издание целиком воссоздает текст, изданный еще при жизни Шопена с рукописи, прошедшего редакцию автора и имеющего его пометки. Это издание очищено от всех позднейших наслоений в виде произвольных редакторских добавлений и т. д. Поэтому очень желательно перепечатать у нас это издание, если не целиком, то по крайней мере отдельными частями. Это сослужило бы огромную службу нашим шопенистам-исполнителям и учащимся и явилось бы достойным откликом на юбилейную шопеновскую дату.

Далее, мне кажется чрезвычайно существенным при исполнении Шопена правильное понимание чувства ритма в его произведениях. Обычно исполнители в этом отношении впадают в две крайности. Одни по собственной фантазии вносят в исполнение ничем не оправданную ритмическую анархию и сумбурность. Таким пианистам полезно вспомнить, какое огромное значение придавал сам Шопен ритму. Ему принадлежит слова о том, что левая рука должна быть своеобразным дирижером, организующим игру пианиста. Как вспоминает Микули, на инструменте Шопена при занятиях с учениками всегда стоял метроном. Но это не дает, конечно, никакого права подменять все богатство шопеновской ритмики метрической однообразностью. Исполнители, грешащим этим недостатком, не мешает вспомнить о том, что Шопену была свойственна особая манера виртуозности (которую он сам обычно обозначал термином tempo rubato). Исполнителей не должна смущать эта кажущаяся противоречивость: с одной стороны, требование строгой ритмичности, а с другой стороны, требование rubato. В том-то и дело, что у Шопена одно немыслимо без другого и невозможно понять шопеновское rubato, не чувствуя общей ритмической линии всего произведения в целом.

Фортепиано не было для Шопена бескрасочным инструментом. Колорит, окраска звука играли для него большую роль. Поэтому особенно важно для исполнителя Шопена совершенное владение педалью. Кантилена Шопена, во многом идущая от напевности человеческого голоса, требует большой певучести и длящегося звука. Причем (и в этом я целиком согласен с Жидом) певучесть должна быть пронизана всей музыкальной ткань, а не один только доминирующий мелодический голос. Однако важно не впадать в эстетское любование изучаемым и помнить, что для Шопена тембр, звуковая краска была лишь средством для выражения художественного образа, а отнюдь не самоцелью. В этом принципиальное отличие Шопена, например, от импрессионистов.

★

На протяжении долголетней работы над Шопеном отношение мое к исполнению его произведений менялось, и я в той или иной мере отдавал дань ложным тенденциям, о которых сказано выше и от которых я едва ли до конца освободился и теперь.

Только в результате долгого опыта, путем преодоления ошибочных увлечений и путем длительных исканий и пришел к выводам относительно задач, какие должен ставить перед собой исполнитель подлинного Шопена. Думаю, что решающее влияние на их уточнение оказало на меня впечатление от слышанного мной в ранней юности А. Рубинштейна. Его исполнение творений Шопена (да и других авторов) было полно несравненной и убеждающей простоты и непревзойденной никем эмоциональности.

К. Н. ИГУМНОВ

Союз композиторов Крыма

Недавно организован союз советских композиторов Крыма. Среди композиторов Крыма надо отметить **Шерфетдинова**, автора многочисленных татарских песен, **Аиваза**, караимского композитора, ученика Римского-Корсакова, **Чернова**, дирижера и композитора **Левченко**; среди композиторской молодежи — **Гефона Польского** и др.

Председателем союза избран тов. **Шерфетдинов**, секретарем т. **Левченко**, организовано также севастопольское отделение союза.

КРАСКИ

Совещание в „Советском искусстве"

Краски — оружие художника. Если перефразировать это выражение Декарта, то придется сказать, что живописец сейчас почти безоружен. Об этом свидетельствовали на совещании в редакции «Советского искусства» выступления **Ф. Богородского, Шегаля, Веселовского, Тихомирова, Ечистова, Нюренберга, Е. Лансере, Павлова, Родионова, Денисовского** и др.

Художники в этих выступлениях подвергали резкой критике работу всех производящих и распространяющих художественные материалы организаций. В равной мере неудовлетворительно качество, количество, ассортимент и цены выпускаемых этими организациями художественных материалов. Картины советских художников обречены на потускнение уже в ближайшие годы, они темнеют и разрушаются через год-два, в то время как полотна передвижников все еще сохраняют свою свежесть! Работы наших граверов и акварелистов надо сохранять в темноте — они нередко выцветают при первом соприкосновении с солнечным светом. Из-за обеднения палитры и низкого качества красок искусственно культивируется какая-то мрачная «умбрийная» школа живописи; на рынке нет самого элементарного художественного инвентаря — холстов, походных мольбертов, монтажов, кистей этюдных ящиков, мастехинов. Даже на те краски, которые появляются в магазинах, цены устанавливаются совершенно произвольные. Один и тот же кобальт распевается в 6 рублей и в 40 коп.

Редкие счастливцы владеют заграничными виндзорскими и лефрановскими наборами красок. Многие молодые художники из-за голода на краски (в особенности вследствие отсутствия белил) были вынуждены в этом году отказаться от живописной работы и ограничиться набросками пером и тушью. Еще хуже положение периферийных живописцев и огромной армии самодеятельных художников.

Подвергнув резкой критике качество, ассортимент и цены изделий заводов художественных красок (в особенности крупнейшего в Союзе молодого Ленинградского завода художественных красок) все выступавшие пред'явили такой же грозный счет распространяющим и торгующим организациям.

В магазине Всехудожника нельзя найти даже тех красок, которые производит наши заводы. Приходится снаряжать целые экспедиции для того, чтобы разыскать заветные Роскооснабсбытом в самые глухие углы нашего Союза художественные материалы.

Художник Веселовский нашел ценнейшие наборы тонкотертых масляных красок в башкирском колхозе, расположенном в 100 километрах от железной дороги. Там эти краски используются местным драмкружком для... грима. И даже одного из селений на афганской границе целая стена выложена мешками каралапами 5Б и 4Б, которых не за какие деньги не достать в Москве. На константиновском химическом заводе вырабатываются прекрасные белила. Рабочие этого завода даже стены белят тонкотертыми белилами, а вот в Москве их нет. Даже хорошие краски московского завода «Красный художник» Всехудожник не считает нужным довести до потребителя.

На совещании художники впервые увидели новые образцы продукции Ленинградского завода художественных красок, привезенные директором завода т. **Тамаркиным** и его техническим руководителем т. **Шпигельгутом**. Из рук в руки переходили отличные этюдные ящики, богатый набор лаков и растворителей, кисти, краски и т. д. По заявлению представителя Всероссийской академии художеств т. **Штейна** ленинградские художники полностью обеспечены красками. Продукция завода получила высокую оценку от таких мастеров, как **К. Петров-Водкин, Рылов, Бродский** и др. Наркомат тяжелой промышленности заводу уделяет самое серьезное внимание — он снабжается самым высококачественным, ситным с экспорта сырьем, он построен по последнему слову техники.

В своем выступлении директор завода т. **Тамаркин** указал, что завод может в ближайшие же дни отправить в Москву любое количество белил, — завод в состоянии дать московским художникам краски самых дефицитных тональностей. Очевидно жалобы художников на качество продукции завода вызваны тем, что только в самое последнее время в Москве появились первые партии красок; выпущенные тогда, цвета производство еще не было полностью освоено.

В 1936 г. завод намечает выпустить темперу, гуашь и акварель (они будут в мае — июне). Будут выпущены также пастель, уголь, тушь. В небольшом количестве будут предоставлены художникам этюдники, палитры, мольберты, шпатели и т. д. Вопрос о пластелине, волнующий скульпторов, проработан лабораторией завода, и уже в 1935 г. завод может по заявкам скульпторов выпустить необходимое количество этого материала. Перед Наркомтяжпромом ставится вопрос об организации производства толуа. Если в ближайшее время разрешится вопрос о превращении завода художественных красок в завод художественных красок и художественного инвентаря, можно будет выпускать все, в чем нуждаются художники.

Завод разделяет мнение ленинградских и московских художников, что цены на краски непомерно высоки. Наркомтяжпром должен дать их художникам по более дешевой цене (без наркомата трест «Лакокраска» сделать этого не может).

Кто же повинен в той, что все эти факты только сейчас становятся известными московским художникам? Кто же повинен в том, что белила, так необходимые живописцам, до сих пор не были доставлены в Москву? Тов. Тамаркин признал, что завод за последние месяцы оторвался от московских художников, однако переадресовал часть упреков Всехудожнику.

К сожалению, председатель кооператива Всехудожника т. **Славинский** в своем выступлении не счел нужным дать конкретный ответ на веские обвинения художников. Намерен ли Всехудожник перейти к методам культурной советской торговли, как думает эта организация исправить допущенные ею ошибки,— на все эти вопросы т. Славинский не дал ответа. Он ограничился в своем выступлении только тем, что усомнился в реальности взятых на себя Ленинградским заводом «Лакокраска» обязательств.

Поэтому помощник председателя комитета выставки «Индустрия социализма» т. **Амстиславский** с особенной резкостью подчеркнул, что ответственность за перебои в снабжении красками ложится в значительной мере на торгующие и распределяющие организации. У нас есть заводы художественных красок, у нас есть все необходимое сырье. Заводы должны будут научиться лучше работать, не дожидаясь приказа Наркомтяжпрома. Но если кооператив Всехудожника не может наладить снабжение художников красками, то комитет выставки «Индустрия социализма» не остановится перед тем, чтобы организовать при выставке самостоятельную базу по снабжению художников всеми необходимыми материалами.

Собрание затянулось до глубокой ночи, не все желающие смогли высказаться, не все вопросы можно было на совещании осветить с должной серьезностью. Поэтому по предложению председательствующего т. **Литовского** была избрана бригада для проверки работы всех производящих и торгующих организаций и выработки соответствующего документа о снабжении художников красками и художественным инвентарем.

В последних числах ноября после посещения Ленинграда и совместной с ленинградскими художниками конференции, бригада даст отчет о своей работе на расширенном совещании при редакции «Советского искусства». Все материалы в адрес бригады просят присылать в редакцию «Советского искусства».

В бригаду вошли художники **Лансере, Нюренберг, Веселовский, Рерберг, Тихомиров, Чернышев, Денисовский, Богородский, Шегаль, Белянин, Рыбников** и от редакции **тт. Бассехес** и **Войтинская**.

Рождение „Аэрограда"

Я был на Дальнем Востоке дважды: в первый раз знакомился с краем, его экономикой, бытом, людьми, во второй раз — для с'емки фильма «Аэроград».

Во время этих поездок я забирался в тайгу, знакомился с ее обитателями, с жизнью рыбных промыслов, лесного хозяйства, пушных предприятий, беседовал с колхозниками самых отдаленных деревень Дальневосточного края.

Изучая этот край и его экономику, я пришел к выводу, что здесь должны возникнуть новые города. Блестящее будущее края сейчас уже не только мечта. Гигантская созидательная работа идет на Дальнем Востоке. Край растет, богатеет, меняется с каждым днем. Байкало-Амурская железная дорога в огромной мере способствует перелому экономики края.

Где же должна дорога? — думал я. И решил для себя: дорога должна дотянуться у берегов океана.

Байкало-Амурская железная дорога, — мыслил я, — должна принести нас в новый социалистический город — второй Владивосток. Город аэропланов; город больших скоростей и высот, город мужественных и веселых большевиков, разрабатывающих богатства страны и охраняющих ее границы. Таким образом, Аэроград я рассматриваю не как фантазию, а как реальность. Для меня как художника неважно, что этого города нет. Его нет, но все знают, что он будет.

Уже после первой поездки было собрано много материала. На огромной массы впечатлений я отобрал самые яркие.

Образы фильма опирались на наблюдения над живыми людьми. Таков, например, старый партизан Степан Глушак. В тайге живет настоящий Глушак — старый таежный охотник, красный партизан, убивший более 40 тигров. Это одна из типичнейших фигур Приморья. Образ старовера Шабанова также взят из реальной жизни. Бандит Шабанов был убит на Дальнем Востоке в 1931 году, так же, как и другой старовер бандит Мосягин.

Актеры в моем фильме решали трудную задачу. **Шагайду**, играющего Глушака, я считаю актером огромного диапазона. Шагайда с большой мягкостью и умением лепит свой образ. Он нашел теплые и яркие черты, передающие образ Глушака. Игра Шагайды вполне соответствует моим замыслам. Роль Анкина Шабанова была поручена актеру **Б. Добронравову** буквально перед самыми с'емками. Таким образом, ни у меня, ни у актера не было достаточно времени для подготовки. С Добронравовым мы работали ночью после спектакля в театре. Ночные репетиции обычно заканчивались утром. Только умение актера быстро находить нужные краски позволило создать на экране значительный художественный образ. Я считаю, что бандит Шабанов — дикий, мрачный, непримиримый враг — прекрасно удался Добронравову.

Роль летчика Хулякова очень велика. Я поручил ее артисту **Шкурату** — во-первых, потому, что внешность актера как нельзя лучше соответствует образу Хулякова — таежника-верохода, живущего на заимках, выросшего и состарившегося среди могучих кедров и дубов. И Хулянов в фильме похож на старый кедр. Эпизодическая роль сделана Шкуратом крепко, реально, правдиво.

Язык героев «Аэрограда» несколько необычен. Мне пришлось читать актерам специальные лекции о ДВК, проводить беседы о фильме в целом и о каждой роли. Таким образом, каждый актер не только знал точно весь сценарий, но и детально изучал характер всех основных персонажей.

В труднейших условиях работали в операторы фильма — **М. Гиндин, З. Тисэ** и **Н. Смирнов**.

Художники тт. **Уткин** и **Пантелеев** не были на Дальнем Востоке. Пришлось много поработать, чтобы восполнить этот пробел. Художникам предстояло создать искусственные таежные леса Дальнего Востока, которые бы не отличались от натуры, а затем дать точную архитектуру жилищ. Все эти эпизоды (ночные сцены тайги) сняты под Москвой в специально построенных павильонах. Уткин и Пантелеев прекрасно справились с своей трудной задачей, создав декорации, дающие правдивое воспроизведение природы Дальнего Востока.

«Аэроград» — оборонный фильм. Обыкновенно в таком фильме все время действуют красноармейцы. У меня армия отсутствует. Между тем зритель все время ощущает ее присутствие. Он понимает, что весь наш народ — мощная армия социализма. В фильме много авиации, и это неслучайно. Аэроград мыслится мне как город авиации. Авиация в фильме символизирует нашу силу, мощь, скорость, постоянную готовность отражать врага.

Насколько я удовлетворен только что законченным фильмом и соответствует ли он полностью сценарию? «Аэроград» сделан по сценарию. После работы осталось хорошее, бодрое настроение, выросло чувство ответственности художника перед многомиллионным зрителем, перед всей страной.

А. ДОВЖЕНКО

Кадр из оборонного фильма «Аэроград», законченного режиссером-орденоносцем Александром Довженко к XVIII годовщине Великой пролетарской революции

Театральная Москва

I. Гордон Крэг — СОРОК ДВА ДНЯ В СССР
II. Александр Гранах — ОТКРЫТИЕ МОСКВЫ

I

Когда я покидал Италию в конце марта, уезжая в Россию, я чувствовал себя утомленным, потому что я должен был выслушивать в течение нескольких дней фанатика, формулирующего закон о том, как поднять итальянский театр. Он говорил фатальные вещи, как адвокат, старающийся выиграть процесс, а не вскрыть истину. Недавно он был чем-то связан с театром — я забыл чем именно, — но было мучительно слушать его тон, наблюдать на выразительном лице этого несчастного человека, старающегося скрыть то, что было очевидно: в вопросах театра и искусства он был и слеп и глух.

По приезде в Москву, где живет сейчас по крайней мере тридцать лучших умов всего театрального мира и тысяч пять лучших исполнителей (я думаю, что не досчитал их числа), я сейчас же почувствовал себя освеженным.

Встреча с такими людьми подняла меня на самую вершину восхищения; я через несколько часов и снова почувствовал себя здоровым и в хорошем настроении.

Я видел значительное представление «Короля Лира» в Москве. Михоэлс, играющий Лира, несомненно замечательный актер, так же как Зускин на той же трупе. То же и актриса Вирмэн или знаменитый Москвин. Я учился у них у всех. А если я должен назвать еще несколько, я бы упомянул молодого актера Ильинского из двадцати или тридцати молодых первоклассных дарований.

Театр Вахтангова ведут его друзья и ученики. Мне удалось посмотреть «Турандот», как поставил ее Вахтангов. Коллектив дал специальный спектакль «Турандот» для Мой Лань-Фана и меня. Эта легкая вещица имела успех, равный «Гамбуку». Вахтангов готовил их одновременно; я думаю, это интересный факт. Во вторую работу он влил всю свою силу, в первую он бросил веселость своего духа, которая сохранилась в спектакле и до сих пор.

Вахтангов умер, так и не увидев «Турандот»; он должен был прекратить работу перед последней генеральной репетицией.

В Москве была очень большая театральная выставка, которая была устроена в музее, выходящем на Красную площадь. Выставка состояла из рисунков и макетов, сделанных за последние семнадцать лет для крупных театров России. Рисунки полны ума. Очень мало повторений, масса фантазии и мысли рассыпано тут и там в рисунках и в блестяще выполненных макетах. В них было заключено столько идей, что их было бы достаточно для того, чтобы напитать театры Англии, Франции, Германии и Италии, которые сейчас так пустуют в них.

Между прочим, лучший макет, который я когда-либо видел, находился в музее Малого театра и был сделан художником, имя которого С. Иванов. В день от'езда директор Малого театра Амфитеатров принес его и передал мне. Он сделал на вращающейся сцене, и это тот единственный случай, когда не злоупотребляют вращающейся сценой.

Интересно, что в «Лире» театр не пользуется вращающейся сценой, а если бы там и была таковая, то она была бы использована только при опущенном занавесе — я имею в виду, что ее не заставляли бы вращаться на наших глазах. Сценические вещи в «Лире» были бесценной помощью постановке — и все вместе блестяще сотрудничало с актерами. Таким образом пьеса была раскрыта ясно для нашего понимания, и каждый момент на 4½ часов представления был восхитителен.

Трагедия была поставлена Государственным Еврейским театром, и я посвящу их работе первую главу в моей книге о русском театре, если мне удастся ее написать. Она станет более возможной, если я еще раз приеду в Россию, остановлюсь в Ленинграде на несколько недель, посмотрю все работы Мейерхольда, для чего понадобится по крайней мере три недели, проеду на юг в Тифлис и остановлюсь в каком-нибудь из колхозов..., в которых строятся колхозные театры; в некоторых они уже выстроены и новые выростают каждый месяц.

★

Я пробыл только сорок два дня в России, и время мне позволило посмотреть немногое в нескольких московских театрах. Здесь ничто не сделано наспех, так, чтобы бросаться в глаза иностранцам.

Мне посчастливилось быть одним из тех приезжих, которого знали в течение ряда лет в России и который может насчитать среди театральных людей несколько хороших друзей. Я никогда не говорил, что русские театры или актеры кажутся мне превосходными: я часто говорил, что они чересчур умны (а это недостаток) и что если бы они могли найти меру красоты, их театр легко мог стать первым в мире.

У меня старая любовь к другому театру, который, я считаю, обладал лучшими актерами в Европе, — это итальянский. «Вы действительно так думаете?» — спросил меня один выдающийся итальянец несколько месяцев тому назад. Он читал мое посвящение «Итальянским актерам...» в моей книге «К новому театру», выпущенной в 1913 г. «Вы действительно так думаете?» — спросил он спокойно, подчеркивая каждое слово и скептически растягивая на секунду слово «действительно».

Ни один русский не станет сомневаться во мне, зная меня; зная, что все, что я пишу о театре, и актерах написано только после всестороннего рассмотрения вопроса и с полным пониманием. Но мой итальянец усомнился потому, что он спрашивает себя сам, найдется ли на земле такой безумец, который оценит современных итальянских актеров как «лучших в Европе». Он не понял, что я не судил актеров Италии по той работе, которую они могут показать сегодня (а она сейчас ничто), но по качеству работы, которую я видел здесь и там в отдельных редких моментах в течение семи лет тщательного наблюдения за их работой с 1906 по 1913 год. Состояние итальянского театра на сегодня плачевное; а предпринятые недавно шаги к его улучшению делают его только хуже.

Многие в Москве спрашивали меня, какого рода пьесы я ставлю в моем лондонском театре, и становились недоверчивыми, когда я говорил, что у меня никогда не было театра в Англии..., потому, что я хотел делать то, что мне нравится, а это не в такой степени не подходило к представлению о материальных выгодах современного театра.

Я полагаю, что если меня не использует театр в Англии так, как мне бы хотелось, и отдам театру в России все, что я должен отдать, так как он живой театр, а я больше люблю живой театр, чем мертвые традиции.

ГОРДОН КРЭГ

II

Путешественники обычно склонны открывать страну для тех, кто сам в ней живет. Поэтому легкомысленно поступают то люди, которые, отправляясь на несколько недель в Париж, Лондон, или Берлин, пытаются «открыть» эти города парижанам, лондонцам или берлинцам. Я буду остерегаться «открывать» Москву москвичам, ибо ведь сами москвичи рассказывают, что этот великолепный, огромный, кипящий, пульсирующий город изо дня в день так разительно меняет свой облик, что приходится каждый день его заново изучать.

Нужно жить в стремительном темпе, чтобы поспевать за этим развитием, за этим ростом. Метод этого роста, плановая закономерность, определяющая общий рост и развитие, кажется человеку, недавно выгнанному из хаоса старого мира, чудом на чудес.

Должен признаться, что я, как художник, никогда особенно не интересовался цифрами, статистикой. Но тут обычные цифры приобретают прямо сказочное значение.

Но к переходу к моему призванию, к театру. Здоровый человек только тогда умеет ценить свое здоровье, если он когда-нибудь сильно хворал. Только тот, кому лично пришлось наблюдать упадок культуры театра в фашистских странах, может понять, какую благость культуры представляет собой советский театр.

Понятно, и за границей имеются хорошие режиссеры и очень хорошие актеры, точно так же, как имеются там и хорошие врачи, хорошие инженеры, хорошие сапожники, музыканты. Но какое облик заграничного актера, как он работает и развивается, кто заботится о нем?

Мы можем взять типичный пример. Я мог бы сравнить Альберта Бассермана — с Качаловым, Кортнера — с Леоновым, Рейнгардта — со Станиславским, Елизавету Бернер — с Бабановой, Мейерхольда — с Пискатором, Иосснера — с Таировым и т. д. Нельзя художников такого значения взвешивать и расценивать — кто крупнее или важнее. При этом я назвал лишь весьма немногих. Только в хаотическом, анархическом, бесплановом мироустройстве возможно положение, при котором такие художники, как Рейнгардт, Бассерман, Бернер, Пискатор, Кортнер, могут оказаться не у дел.

Как на Западе люди становятся актерами? Молодой человек и девушка открывают в себе круг влечение к театру. Эту девушку или юношу потом часто видишь на галерке, юноша или девушка начинают втихомолку, для себя, разучивать и разыгрывать какую-нибудь роль. Затем они осторожно делятся своими помыслами со своими друзьями; и вот начинает работать не колесо времени, а классовый рычаг. Началось, собственно, еще раньше, с галерки, вернее — с влечения. Ибо, если у безработного юноши от голода подводит живот и он остается без крова, он плюет не только на свое влечение к искусству, но и на все искусство в целом.

И вот юноша, у которого не только влечение к искусству, но и, следовательно, имеются деньги, идет к большому режиссеру, либо к большому актеру и читает перед ним. Если он может хорошо заплатить, значит — он с талантом, если нет — он должен уйти. Если у него, значит, есть талант, т. е. если он может платить, он попадет в театральную школу. Окончив ее и обладая опять-таки средствами для гардероба, он получает ангажемент куда-нибудь в провинцию. Если он принадлежит к классу имущих, он, конечно, может купить директора, прессу, общественное мнение.

Театр давно уже стал индустрией развлечений. В театрах играют только то, что приносит деньги. Стоит мещанину пристраститься к ревю, где показывают голые ножки, как сразу 20 театров ставят подобные обозрения до тех пор, пока это становится противным даже мещанину. И тогда становится модным другое. Скажем, криминальные пьесы. И сценей начинают владеть Стварс, Уэббы, Пинкертоны, Уоллесы. Или в моду входит психология — и так колесо вертится все дальше. Идет купля-продажа Стриндберга, Шоу, Толлера, Штернгейма, Шекспира, Калиша, Гете, Лессинга, Вернейля, Шиллера, Клабунда, Мерингта, Вольфа, Брехта, Фейхтвангера и т. д. Но поражает при этом беспланповость и бессмысленность. Точно такое же явление происходит и с отдельными режиссерами и актерами.

«Друг, давай кассу!» Такое более чем вульгарный лозунг капиталистического театра.

И теперь я должен вам, москвичам, открывать московский театр? Рассказать вам о вашей смене, о вашей серьезной художественной работе? О планом росте и цветении вашей культуры? Рассказать вам о мудром руководстве вашей социалистической родины?

Нет, лучше дайте мне избежать ошибки путешественника, пытающегося «открывать» Лондон лондонцам, Берлин берлинцам, Москву москвичам. Прежде всего я должен сам Москву изучить, открыть ее для самого себя, и затем, позднее, давайте как-нибудь опять поговорим на эту тему.

АЛЕКСАНДР ГРАНАХ

Симфония Сергея Прокофьева

Последний прокофьевский концерт очень ярко выявил некоторые черты творческого облика композитора.

Непосредственно воспринимается связь Прокофьева с современным театром — и не только потому, что Прокофьев много писал для сцены (три оперы, 5 балетов, музыкальные номера для драматических спектаклей и кино). Его сонаты, концерты, симфонии также носят отпечаток театральной действенности с нарочитым подчеркиванием элементов представления. Вот почему симфонические сюиты на материале оперы «Любовь к трем апельсинам» силой самой музыки действуют театрально. Все также воют в «инфернальной сцене» бутафорские черти, также в бутафорском дыму и пламени возникают театральный маг Челий и театральная ведьма Фата-Моргана, также остается в памяти вся сценическая атмосфера «адского» рекламента, и в воздухе как-бы пахнет серой и жженными перьями (к сожалению, музыка этой «инфернальной сцены», блестяще пародирующей «адские музыки» в романтических симфониях, по неизвестным причинам была выпущена в отчетном концерте). Та же театральность лежит в самой музыке сюиты «Шут». Если слушатель и не знает, что музыка изображает «ухаживанье» супруги богатого купца, обращенное в воздухе, пока она (на лучшем «выдохе» духовых) не выпускает громкозвонко дух, — то он во всяком случае воспринимает насыщенное жестом и мимикой театральное бальзаково-сатирическое событие. Те же элементы сценического гротеска содержатся и в собственно инструментальных произведениях Прокофьева.

Какова содержание этой дерзкой, веселой театральной игры, этих внезапных переключений актерской энергии, этой сутубой нарочитости театрального действия? Для Прокофьева сатира, гротеск, насмешка, карикатура — не самоцель. Приемы сатирического театра служат Прокофьеву для передачи образов больших эмоций. Действующие лица его опер и балетов — не только маски, но и живые люди. Положительное содержание, проглядывающее сквозь забавные маски — это простота, сосредоточенность мысли, борьба против всякой фальши, требование подлинной серьезности жизненных целей. Холодноватая, но трогающая своей простотой и цельностью прокофьевская лирика составляет важную сторону его творчества. Выражение чувства всегда сдержанно, лирика не расплывчато-беспредельна, как у романтиков, а выступает каждый раз в четкой художественной конструкции. Все это создает облик мужественности, цельности, силы, при необыкновенном чувстве меры в пользовании, казалось бы, самыми крайними, смелыми и необычными музыкальными приемами.

Передача исторической действительности той или иной эпохи средствами искусства составляет одну из важных функций нашего художника. «Любовь к трем апельсинам», пьеса Карло Гоцци, хотя и относящаяся к уклону итальянской художественной комедии, раскрыта Прокофьевым в дерзко-задорных, легкомыслящих, жизнеутверждающих тонах Ренессанса. Глупо балаганная чертовщина теряет в спектакле полный крах, в качестве главной движущей силы выступает подлинная любовь, идеологами спектакля слывут «чудаки» — полные жизни, умные и чувствующие зрители. Балет «Шут» дает интересный образ — плутишутника, забавными проделками утверждающего личное благополучие и торжествующего над своими врагами силой находчивости и ума. В балете использованы приемы народного балагана и великолепные маски русской старины.

Третья симфония, исполнявшаяся в отчетном концерте, написана в 1929 г. Она использует материал оперы «Огненный ангел» (по роману Валерия Брюсова). Хотя автор настаивает на независимости симфонии от сюжета оперы, общий дух эпохи прошлен в симфонии. Главный герой оперы, настоящий сын немецкого Возрождения, Рупрехт — спокойный, трезвый наблюдатель жизни, ищущий знания, серьезный в своем отношении к необычайным жизненным явлениям, с которыми его сталкивает судьба, не теряющий ясности мысли ни при каких обстоятельствах. Средневековые кошмары чертовщины, вступленной эротики, болезненных видений не властны над ним; он не стремится их избегнуть, не боится их и хочет их преодолеть. Этой-то борьбой Ренессанса с средневековьем, этой двойственностью человека Возрождения проникнуто все содержание симфонии. Отсюда нервная импульсивность многих моментов симфонии, как бы противоречащая более спокойному и связному по существу симфоническому развитию и приближающая музыку к театру. Но тем не менее музыка эта в полном смысле слова симфонична, ибо под симфонизмом надо понимать не только принцип исполнения музыки большим оркестровым составом, на главным образом, — передачу большой идеи (подобно роману или поэме).

Музыкальный язык третьей симфонии Прокофьева сложен, непривычен, но не может быть назван малодоступным. Правда, многообразное содержание симфонии не может с первого раза великом дойти даже до музыкально-развитого слушателя. Но его захватывает размах эмоции, яркость проходящих звуковых картин, их грандиозность и насыщенность.

Первая часть симфонии отличается богатством и разнообразием тем, которые в основном можно подразделить на две категории: темы характерные, театрально яркие, с одной стороны, и темы широко напевные — с другой. Напевная лирика, идущая от русской классической традиции и использующая интонации русской крестьянской протяжной песни, занимает немалое место в творчестве Прокофьева. Эти длинные, насыщенные, полнокровные темы составляют одно из ярких отличий Прокофьева от современной увядочной буржуазной музыки, для которой характерны анемичность и вырождение тематического материала. Частота смены эпизодов, разнохарактерность материала первой части создает впечатление некоторой пестроты, нигде, впрочем, не переходящей в разорванность, благодаря повторяющемуся в конце материалу вступления и, главным образом, благодаря великолепной кульминации (разработка). При таком богатстве тем и грандиозности развертывающейся борьбы форма первой части кажется несколько краткой, недостаточно полновесной. Однако сила ее эмоциональной заряжки чрезвычайно велика.

Вторая часть симфонии — спокойная, созерцательная лирика. Отрешенность этой музыки, ее созерцательность, ее как бы отдаленное звучание, ее нежно-спокойная напевность создают после бурь первой части впечатление глубокого покоя. Но это впечатление ложно. Выступают темы противоречий и сомнений, гнездящихся в этой тихой заводи жизни. Та же борьба, что и в первой части, продолжается и во второй. Но выступившие мучительные темы вновь обволакиваются покоем...

Третья часть, соответствующая классическому скерцо, полна тревожной действенности. Вихри, визги, стуки, шорохи, организованные в четкий звуковой рисунок, прерываются заклинательными возгласами трубы. Получается впечатление «демонической» энергии, средневековых видений, разоблачаемых трезвым, скептическим умом: рационалистическая мысль, лежащая в основе конструкции этой части, превращает всю средневековую мистику в театральную бутафорию. Средний эпизод этого своеобразнейшего скерцо вновь лиричен. Общее впечатление от третьей части — яркая театральность.

Четвертая часть — пожалуй, наиболее широко построенная — мрачно величественная музыкальная картина. Составляющие ее два элемента — похоронные ритмы, с одной стороны, и пронзительно стройная, редкая по силе и характерности активная тема скрипок, с другой, — вступают в непрестанное взаимодействие. Нигде, быть может, у Прокофьева страстность идеи борьбы не достигает такого высокого уровня, как именно в этой части.

В итоге, симфония может рассматриваться как одно из интереснейших произведений современной музыки и один из важнейших этапов творчества Прокофьева.

А. АЛЬШВАНГ.

„Тихий Дон"

Опера Дзержинского в Ленинградском малом оперном театре

Чернышов — Григорий, автор «Тихого Дона» композитор Дзержинский, Вальтер — Аксинья

Приветствовать яркое проявление молодого таланта — дело почетное и приятное. Но вместе с тем и ответственное. Конечно, легче всего в отношении «Тихого Дона» Дзержинского ограничиться одной лишь приветственной «фанфарой». Но именно в творчестве молодого художника необходимо суметь отличить подлинно смелое, новое, яркое от художественно не окрепшего и по-старинке традиционного. Новая опера Дзержинского — произведение безусловно талантливое и во многом захватывающее — пронизанное подобными противоречивыми чертами.

Дзержинскому 27 лет. Период его активно-творческой работы еще весьма невелик: Дзержинский начал писать примерно с 1928 года. За истекшие семь лет И. Дзержинский проявил себя, главным образом, в сфере вокальных и фортепианных жанров. Но чем были созданы скорее эскизы, импрессионистские наброски, чем законченные произведения.

И тем не менее ему удалось создать ряд более или менее своеобразных и по-своему ярких произведений. Основное достоинство музыки Дзержинского — это наличие безусловно искренней и подлинной лиричности. Истоки ее лежат в народной песенности. Не пользуясь «цитатным» материалом, избегая стилизованно-крестьянских штампов, Дзержинский создает характерные и индивидуальные песенные образы. Однако краски его творческой палитры недостаточно разнообразны. К тому же музыкальные мысли не получают у Дзержинского своего развития. Его произведения нередко оставляют такое впечатление, будто композитор полностью высказался уже с первых же строк своих песен и фортепианных пьес и в дальнейшем ему ничего не остается сказать. Этот недостаток замечен и в последних произведениях Дзержинского: в его двух фортепианных концертах, уже неоднократно исполнявшихся в Ленинграде. Из двух этих концертов второй отмечен несомненно большим техническим мастерством, чем первый. Вместе с тем в этом концерте намечается (не без влияния Шостаковича) большая ритмическая острота и большая «упругость» мелодического материала. Однако в целом и в этом сочинении еще не преодолена композиционная рыхлость, осколочность изложения.

Три года тому назад совместно с либреттистом Л. И. Дзержинским композитор приступил к работе над «Тихим Доном». В основу оперы легло содержание первой части одноименного романа Шолохова. Необходимо прежде всего отметить то настойчивое упорство, с которым молодой, еще неопытный автор, в процессе работы над оперой учился и преодолевал свои недостатки. Конечно, исключительную помощь ему оказал ленинградский Малый оперный театр. Неоднократно уже в нашей прессе указывалось, что этот театр под руководством замечательного педагога и музыканта С. А. Самосуда стал подлинной лабораторией советского оперного творчества.

Опера Дзержинского чрезвычайно ответственна по своей теме. Она говорит о недавнем прошлом нашей страны и вплотную подходит к героическим октябрьским событиям. Правильно раскрыв личную драму на фоне социальных событий тех лет, авторы «Тихого Дона» придали своему произведению подлинную эмоционально захватывающую реалистичность содержания. В этом их несомненная и большая удача! Этим и об'ясняется тот непосредственный и исключительно теплый прием, которым неизменно сопровождаются спектакли этой оперы в Ленинграде.

Конечно, сказанное относится не только к либретто оперы. Музыка оперы полна яркой, приподнятой эмоциональности. Насытив большим внутренним чувством, драматизируя свои песенные образы, Дзержинский придает сценическим ситуациям музыкальную правдивость и убедительность. Но беда, однако, в том, что музыка его остается статичной. Она воссоздает — и делает это искренне, реалистично — определенное эмоциональное состояние, однако в дальнейшем не углубляет его, не получает дальнейшего развития. Это приводит к тому, что музыкальная характеристика героев не раскрывает художественный образ в действии, в развитии. Более того — нередко схожими приемами обрисованы у Дзержинского различные герои оперы. Так, например, вторая картина, показывающая уход Григория от жены Натальи к его прежней возлюбленной Аксинье, выдержана в одном эмоциональном плане. В музыке ее нет необходимого драматического конфликта — есть лишь передача эмоционально-напряженного «надрыва». Поэтому так неудачна заключительная радостная песня этой картины. Другой пример: полею либреттиста Мишук (друг Григория) внезапно из разудалого песенника первой картины превращается в третьей в пожилого белогвардейского крестьянина, в то же время музыкальная характеристика его остается неизменной.

Дзержинский не избегает моментами и традиционного схематизма. Черты его заметно ощутимы в третьей картине, дающей, хотя сказать, довольно примитивное представление о классовом расслоении в деревне. В противовес протяжным и тоскливым напевам мужиков, зажиточные казаки поют здесь «разудалые» песни. Вообще, становясь на путь «разоблачительных» характеристик, столь удачно примененный Шостаковичем в «Катерине Измайловой», Дзержинский впадает в однообразный прием гротескового «обыгрывания» банального материала.

В «Тихом Доне» преобладает арийский стиль, причем как тональный, так и ритмический план этой музыки не отличается большим разнообразием. Это усугубляется полным отсутствием полифонической разработки (даже в хоровых отрывках!). По большей части отдельные музыкальные куски в «Тихом Доне» скреплены посредством выдержанных аккордов в оркестре. Оркестровому сопровождению в опере отведена вообще слишком незначительная роль. Недостаточно развит и единственный симфонический антракт оперы перед последней картиной, дающий схематическое повторение отрывков из музыки предшествующей картины.

Но отдельных удачных моментов спектакля надо отметить финал повествующему увлекательной, фронтовой (пятой) картины. Безусловно, значительная доля этой удачи принадлежит и режиссеру спектакля **М. Терешковичу**, преодолевшему излишнюю постоту и калейдоскопичность этой картины (в частности, совершенно неуместным нам представляется эпизод с сумасшедшим солдатом). По существу говоря, этот финал и является финалом всей оперы, ибо следующая картина ничего не добавляет к основному сюжету оперы. Убедительна и яркая заключительная сцена третьей картины (у мельницы) с чтением манифеста об об'явлении войны. Это чтение идет на фоне жалобной крестьянской песни и причитания Аксиньи.

Из исполнителей превосходный бытовой образ старого господского служака, перерождающегося под влиянием новых событий, дает **Журавленко** в роли Сашки. В том же бытовом плане играют артисты **Орлов** (кулак Митька), **Чесноков** (в роли отца Григория — Мелехова Пантелея Прокофьевича) и др. В романтическом оперном плане трактуют свои образы артисты: **Вальтер** (Аксинья), **Чернышев** (Григорий) и **Аббакумов** (подполковник Листницкий). Спектакль оформлен (художник **Г. Руди**) без претензий, просто, давая лишь необходимую иллюстрацию к драматическим ситуациям оперы. **С. А. Самосуд** превосходно ведет спектакль.

М. ДРУСКИН

„Пушкиниана" Мариана Коваля

«Лети корабль, неси меня
к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам
печальным
Туманной родины моей».
(Пушкин).

«Пушкиниана» **Мариана Коваля** — выдающееся произведение. Прежде всего примечательна самая идея и форма этого сочинения. «Пушкиниана» задумана композитором, как один из «цикла циклов», посвященного истории революционного движения в России. М. Коваль написал уже некрасовский цикл «1905 год», цикл, посвященный Ленину. Сейчас завершена «Пушкиниана». Эти десять песен, смонтированные и спрессованные между собой литературными цитатами из дневников, писем и стихов Пушкина, рисуют образ Пушкина-протестанта. Пушкин «Послания в Сибирь», страстно тоскующий по свободе, горький обличитель и жертва самодержавной России — таким дает его Коваль. Таким Пушкина в музыке не трактовал еще никто. Только советский композитор, советский художник мог решиться на столь радикальный и полный пересмотр музыкального образа великого поэта. Для этого Коваль пришлось преодолеть огромное наследие музыкального прошлого, связанное с именами Глинки и Чайковского, Римского-Корсакова и Мусоргского, Рахманинова и др., разрушить вековую традицию, запечатленную в величайших произведениях музыкального искусства — ведь не было ни одного композитора, который не писал бы романсов, песен, опер, балетов на тексты и сюжеты Пушкина.

Коваль не побоялся этого единоборства с прошлым. И поставленную себе труднейшую задачу с честью разрешил. Он выполнил весь цикл с большой, глубокой серьезностью, культурой, прекрасным знанием материала, бесспорной и радующей талантливостью. Импонирует то, что молодой советский музыкант так любовно, с таким тонким вкусом и чутьем отнесся к выбору текстов для песен и литературных цитат. Эти цитаты из писем и дневников подобраны исключительно удачно. Сами по себе — это подлинные перлы русской художественной прозы!

К музыкальному разрешению своей пушкинской темы Коваль подошел, обогащенный работой над массовой песней, над ленинским циклом, над своим «1905 годом». Но в отличие от прошлых работ Коваля, «Пушкиниана» отмечена несравненно большим техническим мастерством, более широким и углубленным овладением темой и материалом. Музыкальный язык Коваля стал неизмеримо богаче и гибче. Идя и в «Пушкиниане» в основном от массовой песенности, в частности, используя традицию старой русской революционной песни (в песнях «Узник» и «В Сибирь»), Коваль во многом сейчас уже обогатил свои выразительные средства интонационными оборотами русской романсной лирики (например, в «Разлуке»), немецкой романтической песни (Шуман, Шуберт, Брамс). И это, конечно, очень хорошо. Гармонический язык Коваля уже не так однообразен и беден. Композитор уже гораздо свободнее владеет техникой модуляции, он начинает «симфонически» мыслить, моментами умеет уже развернуть подлинное музыкально-драматическое повествование, дать движение и развитие музыкального образа. В этом плане особенно примечательна несомненно лучшая по всем циклу песня «Умолкну скоро я». Здесь не только отлично найден основной музыкальный образ песни, но этот образ развернут в песне подлинно мастерски.

Очень хороши в цикле также элегия «Разлука», «Узник» (гораздо выше сейчас известного чрезвычайного «Узника»), «Придет ли час моей свободы», драматическая 6-я песня «Не дай мне бог сойти с ума».

Надо отметить и слабые стороны «Пушкинианы». Во многом она, может быть, дискуссионна. Не надо быть, например, ученым пушкиноведом, чтобы увидеть, что образ Пушкина у Коваля дан в значительной мере однобоко, однопланово, слишком много в «Пушкиниане» Коваль черт из его некрасовского цикла «Проклятое прошлое». Не все песни в цикле художественно одинаково полноценны. Веселый «Погребок», например, песня «Дар напрасный, дар случайный», на наш взгляд, мало выразительны. В ряде моментов ощущаешь, что музыкальный кругозор, музыкальная культура Коваля пока все еще ограниченны, что он еще недостаточно овладел техникой, и это порой сковывает его возможности и его собственные стремления (например, в последней песне «Погасло дневное светило», «Погребок» и др.).

И все же мы считаем «Пушкиниану» замечательным советским музыкальным произведением. Для самого Коваля «Пушкиниана» — огромный творческий рывок вперед. Для советской музыки ценный вклад в «Пушкиниану», которую готовят художники СССР к предстоящему юбилею великого поэта.

М. ГРИНБЕРГ

25 лет со дня смерти Л. Н. Толстого

10 ноября организуется **посещение Толстовского музея** для осмотра новой экспозиции и квартиры Толстого в Хамовниках.

20 ноября устраивается **торжественное заседание**, на котором председатель юбилейной комиссии т. **Луппол** сделает доклад на тему «Толстой и современность».

21 и 22 ноября комиссией устраивается **вывод писателей и деятелей советского искусства в Ясную Поляну.**

Лекционно-экскурсионное бюро МОСПС проводит цикл лекций о творчестве Льва Толстого. Первые две лекции «Творческий путь Л. Толстого» и «Первый период творчества Л. Толстого» уже читали в лектории профессора **И. Нусинов** и **Н. Бродский**. 13 ноября в общемосковском лектории состоится лекция проф. **Ефремина** «Война и мир».

15 ноября в **Научно-исследовательском секторе Высшего госинститута кинематографии состоится вечер, посвященный творчеству Л. Н. Толстого**, на котором прочтут доклады проф. **Еголин** «О художественном творчестве Толстого», проф. **Кантко** — «Миропонимание Толстого», **Лурье** — «Толстой в кино», на вечере будут демонстрироваться кинофильмы по произведениям Л. Н. Толстого.

ОШИБКИ ПУШКИНИСТОВ

Пушкиноведение как наука еще находится в процессе становления. И в области текстологии, и в сфере историко-литературных интерпретаций мы делаем лишь **первые шаги** к подлинному овладению пушкинским наследием. Можно сказать смело — лишь в **советскую эпоху** была поставлена впервые сама проблема науки о Пушкине. То, что накопило буржуазное пушкиноведение до революции, приходится ныне заново просматривать и многое решительно отвергать.

Вот почему ошибки, сопровождающие так часто работы многих пушкинистов, вполне, так сказать, закономерны и неизбежны. Но есть ошибки и... **ошибки**! Одно дело, когда, **работая над черновиками, Б. Томашевский** приписал Пушкину перевод из Мольера, принадлежавший **И. И. Дмитриеву**, и другое дело, когда **М. Гершензон**, мудрствуя лукаво, отдал Пушкину стихи, печатавшиеся во всех сборниках сочинений **Жуковского**. И хотя и тот же грех знали и проф. Шляпкин, и проф. Морозов, и проф. Мержевич, и Висковатов, приписавшие Пушкину строки Дельвига, Козлова и того же Жуковского, но все же в каждом из этих случаев можно отчетливо видеть **различие** между добросовестным заблуждением и тем **легкомыслием**, которое граничит с явным дилетантизмом, а подчас и с сознательной фальсификацией.

Но что же сказать о той области, в которой даже весьма почтенные и авторитетные пушкинисты совершают многочисленные ошибки только потому, что относятся к ней несерьезно, без достаточной подготовки, без того сознания ответственности, с которым они же оперируют с каждым пушкинским словом в других случаях? Мы имеем в виду все то, что относится к театру Пушкина, ко всем стихотворным и прозаическим его отрывкам, в которых он высказывается о современном ему театре, а также к его собственным опытам в сфере драматургического творчества. Весь этот огромный участок пушкинского поэтического хозяйства у нас еще не нашел достаточно внимательного исследователя. Тем более мы обязаны ликвидировать заловец все ошибки в этой области дореволюционного пушкиноведения, а также те «недоразумения», которые и по сей день продолжают накапливаться вокруг театра Пушкина.

Ограничимся на этот раз лишь печатными высказываниями последних годов, так как подробный анализ всей предшествовавшей литературы, начиная со знаменитого заявления **Бартенева** об «Истомкиной — черненцкие розом» и кончая, не менее замечательным афоризмом **Б. Варнека** об Екатерине Семеновой, «которую зоркий глаз Пушкина выделил из множества актеров» («Временник РТО») — кстати, Семенова уже была знаменитой актрисой, когда Пушкину было всего 8 лет от роду — входит в задачу подготовляемой сейчас нами к пушкинскому юбилею книги **«Пушкин и театр»**. Отметим лишь, что все появившиеся до сих пор комментированные издания сочинений Пушкина обходят преобладающим молчанием свою пушкинского театра с современной ему сценой и судьбу его драматургического наследия на дворянском и буржуазном театре. Даже в таком сравнительно полном по изданию, каким явилось издание **Венгерова**, есть специальная статья об «обезображенном гробе Пушкина», но нет почти ничего о судьбе «Бориса» на сцене, о театральных связях Пушкина, об инсценировках его произведений на балетной и драматической сцене, об отношении его к ряду современных ему театральных событий, о состоянии императорской сцены и всего театра в целом, который он думал реформировать своей трагедией («твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, и расположил свою трагедию...»), о том историческом репертуаре, который противостоял пушкинской трагедии, и о многом другом, что составляет в целом проблему пушкинского театра. Не поставлена она, к сожалению, и в самом последнем советском издании Пушкина, предпринятом изд. «Академия» (т. VI), а то, что там есть, сугубо неверно, как мы это увидим в дальнейшем.

Сегию ошибок начал **Леонид Гроссман** в своей книге «Пушкин в театральных креслах». Встретив в письме Пушкина к Тургеневу фразу «В лето 5 от лицейского потопа», — он сейчас же добавляет: «Пушкин шутливо считал эту дату началом новой эры», — «русская драматургия переживала один из своих самых пышных успехов» — шла премьера «Урок кокеткам или лицейские годы» Шаховского. Между тем, фраза «В лето... от лицейского потопа» была традиционной фразой всех протоколов «Арзамаса» и употреблялась в переписке арзамасцев отнюдь не как шутливое, даже шутливое, «начала новой эры» в русской драматургии, а как напоминание об общем враге, осмелившемся в этой комедии напасть на лидера всей группы **В. А. Жуковского**. И хотя во времени написания этого письма Тургеневу (1821 г.) враждебное отношение Пушкина к Шаховскому, под влиянием Катенина, несколько изменилось, все же смотреть на эту формулу арзамасцев, как на признание Пушкиным «новой эры» в театре, **в высшей степени легкомысленно.**

В этой же книге Гроссман пишет Семеновой ко времени гастролей **Жорж** в 1841 г. в Петербурге и Москве роль Федры в трагедии **Расина**, и то время как эта роль стала играться ею лишь с 9 ноября 1823 г. (см. «Летопись» Арнпова), называет эпоху 1816—1820 гг. «расцветом трагедий», тогда как это было периодом ее заката, о чем Пушкин еще в 1819 г. записал «но остаются **неблагодарные** роли трагедий...» («Мои замечания о русском театре»), приписывает Катенину «почетное наименование» Екатерины Семеновой «Катериной Малчти», в то время как в устах Катенина, ненавидевшего Семенову как актрису, из-за которой он был выслан из Петербурга, и из-за любви к ее сопернице Колосовой, это имя злопомнительницы варфоломеевской резни было **наивысшим оскорблением**, направленным по адресу «царицы» тогдашней сцены, считает, что «в эпоху зрелости поэта сцена почти перестала существовать для него», в то время как и «Борис» и «маленькие трагедии» были созданы именно в эпоху наивысшей его поэтической зрелости и с расчетом на сцену, как об этом свидетельствуют переговоры его с Колосовой через Катенина об исполнении ею роли Марины. Вся книга в целом построена неверно, отводя Пушкину место только в «креслах», в зрительном зале, в то время как он хотел стать, и действительно стал, одним из ведущих писателей в истории русского театра (см. у Вс. Мейерхольда в книге «О театре»: «...прочные основы, созданные русскому театру Гоголем, Пушкиным, Лермонтовым и Островским»). Но помимо этого она, как мы видели, пособляет примеры ошибками, хотя мы вынуждены были из недостатков места указать здесь лишь часть из них.

В вышедшем «Академией» томе 6-й сочинений Пушкина, содержащем его драматические произведения, комментарии написаны **Д. Якубовичем**, которому мы также обязаны очень многими ценными исследованиями в области пушкиноведения. Даже в этом томе есть очень ценное открытие, впервые устанавливается источник стихотворных диалогов между сыном (Дерибиль) и его матерью. Д. Якубович установил, что эти открывки являются очень близким переводом одной из сцен комедии французского комедиографа **К. Бонмурд** «Муж-счастливый положить». Пушкин, как известно, всю жизнь мечтал о написании комедии, как Грибоедов — трагедии, и наличие в его бумагах этих и других отрывков и планов чисто комедийного характера свидетельствует об этом очень отчетливо. Напрасно лишь Якубович называет все время замысел Пушкина **«переводом»**, так как наличие упоминания в одном из вариантов о «Троицком мосте» и вычеркивание из списков действующих лиц комедии Бонжура некоторых ненужных ему персонажей свидетельствует о желании Пушкина дать не перевод, а **новую сценическую транскрипцию** комедии, подобно тому, как он поступал в «Пире во время чумы» с пьесой Вильсона «Чумный город».

И все же Д. Якубович наряду с этим допустил ряд крупнейших ошибок. Полнейшее недоумение вызывает его указание на причины, препятствовавшие показанию «Бориса» на сцене. Оказывается, что во всем виновато деление трагедии на 24 сцены, «быстрая смена которых не давала даже возможности думать о постановке их на современном Пушкину театре». Однако, как свидетельствует «Летопись» Арнпова, наличие многочисленных картин в тогдашних пьесах никого не удивляло и никому не препятствовало. 3 декабря 1823 года на петербургской сцене шло представление «Морского разбойника», в котором было **«15 перемен декораций»**, и летописец отмечает «много было труда как актерам, так и машинистам». Никто из современников Пушкина даже и не задавался мыслью о невозможности поставить «Бориса» из-за технических трудностей. Сам Пушкин — тем менее, а Катенин, отлично знавший об условиях петербургской сцены, в своем ответе Пушкину даже не упоминает о таком пустяке, он пишет о Колосовой-Каратыгиной: «Она с охотой возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит и оба желаем ошибиться». Так и случилось. Даже после разрешения «Бориса» для печати, трагедия была **категорически воспрещена для сцены**, и робкая попытка Московского Малого театра дать в 1833 г. только сцену у фонтана была решительно отклонена царской цензурой (см. Дривена «Драматическая цензура двух эпох»).

Удар Пушкину наносился именно с этой стороны, и недаром Бенкендорф в своем письме к Николаю пишет прежде всего об этом: «Во всяком случае это сочинение не годится для представления на сцене, но с многими изменениями можно напечатать» («Старина и новизна», кн. 6). И как это ни странно, об этом наивнейшем факте запрещении «Бориса» для сцены даже после выхода трагедии в печати в комментариях Якубовича **нет ни слова.**

Такую же крупную ошибку делает Якубович в комментариях к «маленьким трагедиям», которые «как эксперимент в духе раннего реализма, требующий особой камерной сцены, сценического успеха не имели ни при жизни Пушкина («Моцарт и Сальери»), ни позже». Поэтому сцены на кладбище и у Лауры с ее гостями, и пением романсов в «Каменном госте», и массовые сцены на улице с накрытыми столами в «Пире во время чумы» требуют непременно «особой камерной сцены»? Кто внушил Якубовичу такую еретическую мысль? Провал пушкинского спектакля на сцене Московского Художественного театра в 1915 г. отнюдь не вызывался тем, что этот театр не обладал «камерной сценой». Причины были глубже, и сам Пушкин наметил их с необычайной зоркостью в своей статье «О драме». Он видит причины падения русской трагедии именно в этой камерности, в «этом малом ограниченном кругу» зрителей, в том, что она ушла от «грубой откровенности народных страстей» и «полности бушующей площади» народного театра Шекспира и «модному, избранному и утонченному» наречию придворного театра Расина. Надо совершенно забыть о театральной поэтике Пушкина, чтобы видеть место его «маленьким трагедиям» только на особой камерной сцене. Тем более, что даже само обозначение этих опусов «маленькими трагедиями» отсутствует в проекте заглавия, набросанного Пушкиным, где они обозначены «драматическими сценами», и лишь встречаются в письме Пушкина к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г.

Неверно также, что они никогда не имели успеха на театре. Надо совершенно не знать историю театра, чтобы забыть о потрясающем успехе «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря» в исполнении **Эрнесто Росси** на всех мировых сценах, в том числе и русской. И было бы неверным этот успех об'яснить только гением этого исключительного артиста. Сам Росси в своих мемуарах преклоняется перед замечательным драматическим искусством Пушкина и пишет: «С каким удовольствием и гордостью я пывал бы перед публикой самого автора. Кто знает, если бы Пушкин не был так рано убит на дуэли, — сколько бы чудесных творений он написал для сцены». Росси очевидно уловил в этих творениях Пушкина то, что так упорно ускользало из рук деятелей русской сцены, неспособной воплотить пушкинское «волшебство драмы», потрясающее «три струны нашего воображения — смех, жалость и ужас» («О драме»).

Огромный успех «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери» на оперной сцене общеизвестен, причем и **Даргомыжский** и **Римский-Корсаков** на этот раз работали на почти неизменном и неприкосновенном пушкинском тексте. Можно ли после всего этого так решительно заявлять о полном неуспехе всех пушкинских «маленьких трагедий» на сцене, даже не упоминая о том огромном влиянии, которое они имели на развитие русской театральной культуры как и ее целом, так и по всех ее жанрах и подразделениях?

Вызывают удивление и комментарии к «Русалке». Д. Якубович совершенно умалчивает о **театральной природе** этого незаконченного произведения, в то время как и первый биограф Пушкина **П. Анненков** и последний исследователь музыки, навеянной образами Пушкина, **С. Булич** сходятся на утверждении о том, что Пушкин первоначально писал «Русалку» как либретто для оперы покровительствуемого им музыканта А. Н. Есаулова. Если Д. Якубович обладает какими-либо документами, опровергающими это мнение, то он обязан был бы в своих комментариях привести или сослаться на них, или каким-нибудь другим образом прокомментировать этот важный факт в истории написания «Русалки». Но редактор предпочитает совсем умолчать о нем, и тем самым оставляет читателя в неведении относительно очень важной страницы из творческой биографии Пушкина и в истории замысла самой пьесы.

М. ЗАГОРСКИЙ

Сцена из «Дон-Жуана». Рисунок Пушкина, ноябрь 1830 года. Болдино

Выступление коллектива русской и родной пляски лучших танцоров клубных самодеятельных кружков московских профсоюзов. Танцуют тт. Курыка и Зубков

Драматурги к XX годовщине Октября

22 июля 1935 г. московские драматурги обратились до всем работникам искусства и литературы с призывом создать к 20-летию Великой пролетарской революции новые художественные произведения. Письмо московских драматургов встретило горячий отклик у всех советских художников.

На-днях секретариат секции драматургов союза писателей обсудил первые итоги подготовки драматургии Советского союза к XX годовщине Октября.

Около 100 драматургов Москвы, Ленинграда, Украины, Грузии, Азербайджана, Армении, Абхазии, Белоруссии, Чувашии и Карелии развернули подготовку к XX годовщине Великой пролетарской революции.

Национальные республики обратились в секцию драматургов союза писателей с просьбой организовать для национальных драматургов квалифицированную консультацию.

В ноябре будет заслушан доклад ленинградской секции драматургов и доклад ленпартклома. В декабре будут отчитываться украинские драматурги, в январе — белорусские, в феврале — армянские. В ближайшие дни в Москве будет созвана первая конференция московских драматургов на тему: «Над чем мы работаем к XX годовщине Октября».

По предложению Чувашии, в Москве будет организован своеобразный фестиваль. 20 национальных драматургов встретятся с московскими писателями и драматургами, посетят ряд московских театров. В конце ноября в ЦДКА состоится встреча драматургов с бойцами и командирами Красной армии на тему «Какую пьесу хотела бы видеть Красная армия к XX годовщине Октября».

Начата подготовка сборников национальных пьес в переводе на русский язык для ознакомления русских театров и широкой общественности с этими пьесами.

Представитель азербайджанской секции союза писателей т. Мусаев сообщил, что в Баку бригада писателей собирает материалы для новых пьес. Тов. Мусаев просил московских драматургов помочь в этой работе. Вс. Вишневский обещал приехать в Баку и всячески помочь драматургам Азербайджана.

Секретариат секции в ноябре организует проверку подготовки к XX годовщине Великой пролетарской революции в том, чтобы к 1 января 1937 года юбилейные пьесы были закончены.

Актер после спектакля

Несколько лет назад среди работников театра проводился очень активно сбор средств на сооружение Дворца искусств в Москве. Конструкторы уже вычерчивались архитектурные проекты Дворца, отведена уже даже площадка для него и т. д. Но вот, актерам, показалось, что предпринимается для осуществления этой большой идеи, для удовлетворения этой давно назревшей необходимости.

Все актеры знают, насколько тесно и дружно в нашем Клубе мастеров и в его филиале. Сам розовый тон этих помещений как бы располагает в них к воскрешению боевых традиций, держиморд, с которыми нам приходится еще бороться и которые еще, к сожалению, не ликвидированы в актерской среде.

И самое дело, что есть в нашем клубе? — ресторан, библиотека, фойе с интересными фресками декорационных карикатурами. Но куда делается актер, приходящий туда — посмотреть, работать по повышению актерской квалификации (я говорю не только об актерской молодежи) не медленно совершенно. Разрекламированные лекции и доклады здесь никак серьезно в счет приняты быть не могут. Наш клуб очень добросовестно и, я бы сказал, чутко отзывается на злободневные «текущие» темы и вопросы. Но подлинная, живая жизнь для проходит как-то мимо его декадных афиш. Не случайно начавшаяся в этом году в «Советском искусстве» театральная дискуссия не нашла никакого отклика в системе мероприятий именно Клуба мастеров. Актеры пишут в газеты, дискутируют происходит в Доме писателей, в театральных кружках отдельных московских фабрик и заводов, в Доме печати. А Клуб мастеров остается в стороне. Или, может быть, он ждет какой-нибудь особой директивы на этот счет от ПК Рабис? Я не знаю.

Кстати, у нас распространяют уже о том, что в ближом будущем клуб выедет у себя игру в профессию. На что не порадуешь профессиональных выдумщиков, если речь идет об «оживлении» работы в нынешней борьбе — в нынешней же скуке? Мне приходилось видеть такой «борьбы» несколько лет назад в клубе печатников, в котором в руководах в течение нескольких лет театральным кружком. Для «оживления» была введена продажа пива. Результаты не заставили себя долго ждать. Уже через несколько месяцев развалилась вся клубная работа, а наш театральный кружок пришлось просто ликвидировать.

Сейчас, может, также танцуют в нашем клубе. Я не против танцев. Но пусть, актерам, приходится так много выдумывать танцев в театре, что время же в нашем клубе нам это полезнее делать в порядке исключения дома, чем работать в своих клубах. Для тех танец — здоровое и приятное развлечение, для актеров далеко не всегда.

Деловой культурной жизни в нашем Клубе мастеров нет. К сожалению, он мнением стороны своей деятельности напоминает доживающие традиции дореволюционного «Литературно-художественного кружка» на Дмитровке.

А между тем, если бы ПК Рабис и Клуб мастеров внимательнее присмотрелись к отдельным робким попыткам еще и неплановым мероприятиям самих театров, они бы нашли там все-то интересное и поучительное. В некоторых театрах, в том числе в ГОСТИМ, в котором я работаю, уже в течение нескольких лет практикуется прием коллективно творческие встречи, обмен опытом наших актеров с мастерами других театров (Москвин, Яхонтов, актеры из театра им. Немировича-Данченко). Это можно было бы развить, превратить в систему, сделав постоянным методом работы клуба на театральных предприятиях...

Чрезвычайно слабо и часто занятственно-бытовая сцена клуба в основным актерским массивом Москвы. Даже в столовой клуба пользуется ограниченное количество московских актеров.

Существует такая ложная точка зрения, по которой творческие проблемы находятся в каком-то противоречии с организационными и бытовыми вопросами. Сейчас живо протекает чрезвычайно острая и интересная театральная дискуссия, затронувшая ряд принципиальных творческих вопросов. И уже раздаются отдельные голоса о том, что обсуждение «мелких» организационных вопросов не к месту сейчас. Это неверно. Творческий вопрос решается когда в час отдыха актера. И от того, как организован отдых, досуг, всегда зависит результат производственной творческой работы актера. Поэтому обсуждение методов работы нашего клуба и вообще нашего профессионального союза более чем своевременно, именно с точки зрения творческих интересов советского театра...

Н. МОЛОГИН

ОТ РЕДАКЦИИ. Тов. Мологин затронул весьма важный вопрос о заполнении актерского досуга и о работе Клуба мастеров искусств, являющегося центром культработы Рабиса в Москве. Мы приглашаем работников искусств высказаться на наших страницах по затронутым т. Мологиным вопросам.

Дискуссия об «Отелло»

На-днях в Музее Малого театра в кабинете шекспировского кабинета ВТО состоялось обсуждение новой шекспироведческой работы С. С. Динамова «Отелло». Тов. Динамов заявил, что задачей его работы является определение места трагедии «Отелло» во всем творчестве Шекспира, в своей эпохе, установление единства мысли, единства действия, единства всех действующих лиц трагедии.

В разгоравшихся прениях приняли участие оба постановщика «Отелло» — **С. Э. Радлов** (Малый театр) и **Н. П. Охлопков** (Реалистический театр) и ряд других.

М. Ф. Ленин остановился на некоторых второстепенных чертах характера Яго, роль которого он будет исполнять в постановке Радлова.

С. Э. Крижановский подверг очень острому анализу, обращому анализу «Отелло», как трагедию с чисто-ревности.

Н. П. Охлопков оспаривал концепцию С. С. Динамова о том, что в трагедии Шекспира разум превалирует над чувством. Поскольку он возражал против отдельных попыток советских театров трактовать шекспировскую трагедию как трагедию исключительно мысли, разума.

А. Я. Таиров заявил о своем согласии с Динамовым, утверждающим, что «Отелло» не трагедия о ревности, но свое несогласие с ним тем, где он проклассирует «Отелло» трагедией разума.

В прениях выступил также **М. Ю. Левидов**, заявивший, что «Отелло» является не трагедией, а комедией ревности. Тов. Левидов убежден, что советский зрительный зал воспринет «Отелло» именно как комедию.

Первый межсоюзный смотр художественной самодеятельности

Сегодня в театре ВЦСПС состоится первый межсоюзный смотр художественной самодеятельности.

В смотре примут участие лучшие художественные коллективы, участвовавшие в первых смотрах, и ряд новых ансамблей. На вечере выступят национальные ансамбли (украинский, армянский, белорусский, казахский, балкарский, национальный ансамбль Северного Кавказа, хор кобзарей, лучшая хоровая капелла Киевской консерватории и. д.), объединенный духовой оркестр ПК союза авиационной промышленности и др.

ПРОБЛЕМА ПОРТРЕТА

Московский союз советских художников организует творческую конференцию, посвященную проблеме советского портрета. Конференция откроется 15 ноября в Третьяковской галерее докладом выс. деятеля искусств **Н. Э. Грабаря**.

В работах конференции будут участвовать тт. **Богородский, А. Герасимов, С. Герасимов, Ряжский, О. Бескин, Аппатов, Зайошкин, Кравченко, Юон** и др.

О работе над созданием живописного и литературного портрета художниками рассказут артисты **Качалов, Михоэлс, Вишневский**, писательница **Сейфуллина** и др.

В связи с конференцией Третьяковская галерея открывает небольшую выставку портрета. Конференция продолжится до 19 ноября.

«Кавказский пленник» в балете

Автор либретто балета «Бахчисарайский фонтан» **Н. Волков** заканчивает работу над либретто нового пушкинского балета «Кавказский пленник».

В отличие от «Бахчисарайского фонтана», где драматический задачей был перевод пушкинской лирики в план хореографической поэмы, остановясь в пределах только одного произведения, либретто «Кавказского пленника» строится на расширенной литературной основе. Основной кавказский эпизод обрамляется двумя петербургскими действиями, где главный герой балета, будущий кавказский пленник показан в качестве столичного молодого человека 20-х годов. Этот петербургский дополнительный сюжет строится также на основе пушкинских текстов, главным образом его неоконченных повестей («Русский Пелам» — роман на кавказских водах). Главной героиней этой петербургской части балета является знаменитая Истомина, которую Пушкин воплотил в стихах «Евгения Онегина», и в которой он мечтал написать повесть под названием «Дочь танцовщицы».

В кавказских эпизодах балета использованы также самокритические высказывания Пушкина о его повести «Кавказский пленник» (письмо к Гнедичу), его путешествие в Арзрум и все то поэмы и стихи, которые посвящены Кавказу.

ЗА РУБЕЖОМ

Арийский танец

Еще в прошлом году в Берлине был создан «конгресс учителей танца». Министерство пропаганды возложило на него конкретные задачи: создать чисто арийский «национальный» танец.

«Фелькишер беобахтер» развернула громадной статьей, посвященной «борьбе за национал-социалистический танец». В этой статье мы нашли следующие любопытные пропагандистские установки:

«Танцы северной расы отличаются двумя свойствами: 1. Они исполняются всеми танцующими в соответственном порядке и. 2. В них доминирующую роль играет не женщина, а мужчина. Поэтому мужчина придает этим танцам мужской, более суровый облик».

Естественно, что новые танцы требуют новой арийской музыки, а музыка «иных рас» подлежит немедленному изгнанию.

В Мюнхене состоялось совещание руководителей германских радиостанций, на котором была принята следующая по лицемерию юмора резолюция:

«Принимая во внимание ту разлагающую роль, которую сыграло в немецком радио еврейство, решено выпустить всякую передачу негритянской джазовой музыки».

Жюль Ромен

Жюль Ромен, сыгравший немалую роль в современном французском театре, принял участие в одном из вечеров, организованных Ассоциацией революционных писателей и художников, и подписал декларацию против итальянской агрессии в Абиссинии.

Этому предшествовало знаменательное выступление Ромена 20 сентября в Милане с блестящим докладом, посвященным памяти Золя, в годовщиной 1 октября в газете «Опо» его декларативная статья.

Итак, старый соратник Барбюса, один из основателей группы «Кларте», после многих блужданий попал снова влево и перед угрозой фашизма и войны пришел вновь к революционному движению лучших представителей французской интеллигенции.

Последние выступления Жюль Ромена свидетельствуют о том, что он, как и многие другие крупные французские мастера литературного искусства, наконец нашел свое место в рядах защитников мира и культуры.

„Academia" в 1936 г.

БЕСЕДА С ЗАВ. ИЗДАТЕЛЬСТВОМ Я. ЯНСОНОМ.

Производственный план издательства «Academia» на 1936 год значительно отличается от издательской программы прошлых лет. По сравнению с общим планом по книге рая превышает планы прошлых лет. За год издательство выпустит 2.071 тысяч экземпляров книжной продукции. Тираж отдельных изданий значительно увеличивается. Юбилейное издание Пушкина выпускается в 70.000 экземпляров.

Центральное место плана занимает юбилея Пушкина. Будет выпущено начатое в текущем году двадцатитомное издание и выйдут первые шесть томов нового юбилейного издания среднего формата. Издание будет иллюстрировано репродукциями картин русских художников, выполненных на пушкинские темы. Кроме того выпускается несколько отдельных произведений поэта в художественном оформлении советских мастеров: «Повести» с рисунками **Пискарева**, второе издание «Евгения Онегина» с рис. **Н. Кузьмина**, «Борис Годунов» (рис. **Сантальского**), «Путешествие из Москвы в Петербург» (рис. **Н. Кузьмина**), «Сказки», иллюстрированные Лебедевым, «Избранная лирика» (худ. **Хижинский**) и «Маленькие трагедии» с иллюстрациями **Рерберга**. Будет выпущен также 1 том записных тетрадей поэта (фотографическое издание) и сборник материалов о дуэли и смерти Пушкина.

В художественных изданиях выйдут также «Герои» Лермонтова (рисунки **Врубеля**), «Казаки» Л. Толстого (иллюстрации **Лансере**), «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова (рис. **Герасимова**), «Басни» Крылова (рисунки **Серова**), «Детство» М. Горького (худ. **Дитриха**) и др.

Продолжится издание 1 тома полного собрания сочинений Островского в несколько томов собрания сочинений Горького, в том числе драматические произведения.

В серии античных классиков выйдет II том трагедий Софокла в переводе и с комментариями **Нитодзе** и **Шереметевой**, трагедии Эсхила (перевод и комментарии **Пистрамаго**), III том комедий Плавта.

Серия произведений французских классиков будет выпущены два тома произведений Мольера под редакцией **Смирнова** и **Мокульского**, избранные сочинения Расина (комментарий **А. Эфроса**), несколько томов сочинений Дидро, в том числе его драматургия (том V).

Немецкая классика представлена «Фаустом» Гете (перевод **Холодковского**, художник **Фаворский**), драматическими произведениями Шиллера (монументальные драмы «Вильгельм Телль», «Мария Стюарт» и «Дон Карлос») под редакцией **Ф. Шиллера**, избранные драмы Лессинга, а также сборник под редакцией **Смирнова** «Первоисточники «Фауста».

Среди избранных сочинений Байрона выйдет иллюстрированный **Кравченко** «Дон-Жуан» в переводе **Кузьмина**, под редакцией **Жирмунского**. Выйдут также первые тома полного собрания сочинений Шиллера под редакцией **С. Динамова** и **А. Смирнова**.

Первый том сочинений Ибсена выходит под редакцией **Г. Александрова**. Выходят также избранные сочинения Лопе-де-Вега, и второй том сочинений Гальдоса.

В серии художественных изданий выходит «Баронова шкура» Руставели, иллюстрированная репродукциями из рукописей XVII в., «Альманах арабской поэзии» под ред. **Горького** с иллюстрациями **Кадмина**, «Сказки» Андерсена с рис. **Конашевича**, «Русские былины» (худ. **Уткина**).

В 1936 г. будут изданы «Статьи, письма и дневники» **А. Ленского**, «Статьи по эстетике» Чернышевского, один том «Собрания сочинений» Белинского под ред. **Венгерова**, «История архитектуры» Брунова (I том), сборник «Театр великой французской революции», «Работа актера над собой» **К. Станиславского** и др.

В плане издания «Academia» предполагает выпустить два тома «Театрального словаря». Кроме того выйдет подготовленный уже к печати «Словарь» **Е. Вахтангова**.

Новые ПЛАСТИНКИ

Граммофонные записи украинской грузинской, туркменской музыки уже сейчас большими тиражами расходятся по Советскому союзу. Последняя партия пробных пластинок, выпущенная Грамплластрестом, знакомит нас с новыми записями татарской и тапку-тувинской музыки.

Татарские записи дали: народная песня «Майсара» в исполнении **Сары Садыковой** и песня «Нюй-Сара», музыка **Сейдашева**, в исполнении **Аси Измайловой**. Обе записи, несмотря на своеобразную примитивность музыкального материала, обладают мягкой мелодичностью и представляют образцы высокохудожественных произведений. Особо радует блестящее как в технической, так и в художественной стороны исполнение. Певицы Измайлова и Садыкова выступают здесь, как законченные мастера, в совершенстве владеющие банками их материалом во всех его оттенках. Запись — весьма удовлетворительная. Она хорошо воспроизводит и голос и фортепианное сопровождение (пианист Жиз).

Грамплластрест правильно поставил себе задачей популяризацию лучших образцов народного фольклора. Нам кажется целесообразным, чтобы на конверте пластинки или во вкладном листе к ней было изложено, хотя бы кратко, содержание текста песни. Это мероприятие, повышающее культурность торговли пластинками, значительно помогло бы массовому слушателю в понимании произведения, исполняемого на незнакомом языке.

Тапку-тувинские пластинки, выпущенные одновременно с татарскими, представляют большую ценность преимущественно с этнографической стороны. В одном из прошлых обзоров мы говорили о «горловом пении» тапку-тувинских певцов, своеобразном и неожиданном для нашего слушателя. Новые записи тапку-тувинской музыки показывают прежде всего инструментальные произведения: две песни, исполняемые на пиллаче (струнный инструмент) в одну — на инле (гоже) музыкантами **Легза** и **Шойдун**. Мастерство исполнителей и своеобразие инструментов производит огромное впечатление. То же нужно сказать и о народных песнях «Тувы» и «Недровая гора Тандры» в исполнении дуэта певцов **Мадырел** и **Оюну-Саар**. Инструментальное «сопровождение» исполняет здесь лишь маленькую прелюдию и заключает песню. Оно молчит во время пения голосов. Пение — почти сплошь унисонное. Но и здесь, вопреки крайней примитивности материала, певцам удается создать необычайное многообразие музыкальных оттенков и исполнительских приемов.

Запись простейшей тапку-тувинской музыки — средняя. Вокальные пластинки записаны лучше инструментальных.

С. КУЛАГИН

Выставка древне-армянского искусства

Отдел охраны памятников древности института истории и литературы Армении открывает к 15-летию советской Армении большую выставку древне-армянской архитектуры и искусства. На выставке будут представлены архитектурные детали, рисунки, скульптура, живопись и фрески.

Выпускаются также альбомы по Алавердскому, Талинскому, Котайкскому, Паракарскому районам, в которых будут представлены фотоснимки, рисунки и описания памятников древности.

ДРАМАТУРГ СЕЛА ГЛУБОКОГО

Отсутствие необходимого репертуара для колхозного самодеятельного театра заставляет кружковцев выдвигать своих доморощенных драматургов, а с такими колхозными авторами я встретился в последнюю мою поездку по некоторым районам Московской области.

Неподалеку под Сухаревой башней стоял трактир. В трактире том пропадала «машина».

В белых хрустящих штанах, в такой-же белой рубахе до колен летал среди столиков Кузьма Макин. Салфетка через плечо. Подпоя, уставленный трактирными лестами, на кончиках пальцев, — на чем только держится.

Иногда к нему снисходили посетители:

— Куда, произнеся куплет.

Половой становился в позицию, делал ручкой и «произносил» куплет. Куплеты у него были веселые, задиристые. И сочинял он их сам. В свободное время иные половые в ордеяку или в «зоопарк» дуются до остервенения, а Кузьма Макин притулится к краешку стола где-нибудь на лестницах вестибюлях и вдохновенно сочиняет. Иной раз половые на Цветной ударятся к барышням в шляпках, а наш Куся на галерку в цирк. А в цирке неподражаемые, единственные клоуны Бим-Бом.

От этих клоунов Макин был без ума. Он он слепо подражал в своих писаниях.

Вот теперь трактира под Сухаревой башней. Макин сейчас колхозник первомайского колхоза «Красный маяк» (Сивский район).

Мне его представили, как сельского активиста и общественника. Позже выяснилось, что это далеко не так.

Страсть к сочинительству у нем сидит крепко и по сей день. На деньги колхоза он сшил себе клоунский костюм. Он пел куплеты собственного сочинения на майор куплетов Бим-Бома и сыну рукоплескали:

— Браво, рыжий.

Сейчас он организовал из колхозных девчат «матрешек» — нечто вроде «живой газеты». Вместе с «матрешками» — Лизой Матвеевой, Ниной Фоминой и Таней Пучкиной он разновает свой репертуар — «лепящие» частушки на местные колхозные темы.

Кое-что у Макина выходит неплохо. Но в большинстве случаев частушки безграмотны, антихудожественны. Их скверный душок не от злой воли и темного умысла Макина, а от невежества, доисторического отношения к слову.

Был случай, когда начполитотдела просто вычеркивал Макина со сцены за его репертуар. А Макин — член партии.

Я выезжал в поле с агитфургоном первомайского клуба. Сначала кружковцы сыграли одноактный пустячок. Затем шла «живая газета». Во время исполнения Макин, особые слова, спотыкался в куплет, матерно выругался и, махнув рукой, суфлеру бросил раздраженно:

— Давай дальше.

И как ни в чем не бывало выхлыпал веселое колесо. Зрители колхозниками этому инсценалу не удивились и отнеслись к макинской брани, как к чему-то обыденному, давно привычному.

Правление колхоза «Красный Маяк» Макину за его «таланты» платит 160 трудодней. А так как прямо оплатить макинские «таланты» нельзя, то его назначили «вроде как сторожем» при первомайском клубе.

В селе Глубокое (Серебряно-Прудский район) я встретил другого колхозного автора, избача-драматурга т. Твердохлебова. Твердохлебову в его писаниях тоже недостает и грамотности, и культуры, и литературной техники. Его драматургические вещицы, наситы сострадания. Но в них есть свой оригинальная выдумка, и в содержании здоровое общественное зерно.

Избач Твердохлебов, как и большинство избачей, не может достать «лекций» пьес для постановок. Этот пробел в репертуаре для сцены колхозной сцены он восполняет собственным репертуаром. Он пишет на местном материале. По форме его обозрения, сделанные на двух исполнителей.

Я видел два представления: «Рыболов» и «Фотограф-любитель». На сцене появляется рыболов. Он забрасывает удочку и ждет богатого улова. Но рыболову сегодня отчаянно не везет. Вместо лещей и окуней на удочку попадается всякая дрянь: ведро, рваный картуз, пустые бутылки вместо хлебной.

Рыболов сначала и не знает, чем все это объяснить. Тогда ему на помощь приходит партнер — Абрам Васильевич. Он все знает и все видит. Это умный рецензер. Недра, попавшие на удочку, именно то, с каким завлекущая детвоенная Зорина посылает маленьких детей по воду. Картуз не просто рвань, а картуз, в котором делают шарики для жеребьевки, — бригадиры колхоза «Красная заря» никогда не знают своей очереди и чтобы не каждый день по три часа тянут «жеребьевку» — чей черед ехать по делам колхоза.

После того, как удочка вытаскивает пять опорожненных бутылок из-под хлебной, происходит такой диалог:

— Вытащил и обрадовался — полные, думал. Это, друг, только большие по пяти бутылок шарахнет.

— Как большие?

— Знешь Павло Харламова. Ну, так он, как на работу, так всегда больной, а жена на болезни вон по скольку внутрь опрокидывает.

Колхозный зритель видит в Зорину, в Павла Харламова, в плохих бригадиров. Впрочем они обычно сидят тут же в зрительном зале. Зритель искренно хохочет, энергично аплодирует и тонко делает замечания рыболову, касающиеся того или другого высмеянного лица.

В «Фотографе-любителе» на сцене появляется молодчик с фотоаппаратом. Он хочет снять гражданочку, сидящую в оранжерейном зале. Но это ему никак не удается, — на пленке вместо гражданочки появляются самые неожиданные персонажи: обиженная корова из колхоза им. М. И. Калинина, жалующаяся на то, что доярка Алексея Владимирова ее доит плохо; председатель колхоза Осыкин, мирящий у себя в сенях красную и черную доски, уступая по ним огородника колхозной капусты, секретарь Улуковского сельсовета Кугочкиков, растративший сто рублей казенных денег и т. д.

После какой попытки снять гражданочку, когда на пленке снова появляется что-то неожиданное, между фотографом и Абрамом Васильевичем происходит такой разговор.

— Опять не шмыг на негативе не получилось. Вместо приятной гражданочки, вроде какой пьяный лежит, а другой вроде его поднимает.

— Да это Митин пьяно-расейно является около сельсовета.

— А кто его волнует?

— Чей рекомендация сельсовета Сергеич.

— Он вроде тоже пьяный?

— А это он от него нажрался.

Колхозная злоба дня близка, понятна и очень интересна для колхозного зрителя, и он ее очень горячо принимает.

Избач Твердохлебов делает большое общественное дело, ведя решительную борьбу с пьяницами, ворами, лодырями и разгильдяями, мешающими жить и работать социалистической деревне.

В канун моего отъезда из села Глубокое избач Твердохлебов приглашал меня у него переночевать. Мы отправились. Дома Твердохлебов попросил колхозницу-хозяйку спроворить самоварчик.

— Милай, уже я не стара, чтобы ночь по колхозу бегать.

Дежурный по колхозу обязан ходить по селу с колотушкой и нарушать его от красного петуха. Твердохлебов вызывался пройти по селу, и мы пошли. Избач бил в колотушку и рассказывал, как трудно, и вместе с тем, как радостно работать в колхозе культурному. Мы прошли ночное село из конца в конец, и уже возвращались по своим, как из тьмы вынырнулась какая-то женская фигура. Фигура приблизилась к нам и окликнула:

— Товарищ Твердохлебов скажи с меня поход.

Он подошедшего к нам густо несло водочным перегаром.

— Сон потерял, новый потерял.

Когда мы с ним разошлись, Твердохлебов сказал мне:

— На улицу показался, вот и поет. Это была очередная «жертва» изгнанного твердохлебовского спектакля.

СЕРГЕЙ ВЕТЛУГИН

хроника искусств

● В начале января **театр им. МОСПС** покажет премьеру пьесы **Л. Никулина** «Дело рядового Шибунина». Режиссеры спектакля **В. Ванин** и **К. Давидовский**. Весной 1936 г. театр покажет пьесу **Дюмаля** «Дама Ковач». Ставит эту пьесу режиссеры **С. Мерцалов** и **М. Минаев**. Художественный руководитель обоих постановок **Е. Любимов-Ланской**. Театр работает также над пьесой **Сарду** «Фландрин» («Граф де-Рипор»).

● **Театр революции** в первой половине декабря покажет комедию **Скрива** «Лестница славы» в переводе **К. И. Фельдмана**. Постановка **Штурхэ**, режиссура **Глизер** и **Кличарова**, художник **Вильямс**, композитор **Шебалин**.

На 10 февраля театром намечена премьера пьесы **А. Файко** «Концерт», в постановке **Шлепянова**. Режиссеры **Ремизов** и **Файко**. Музыка **Шебалина** и **Хренникова**. Художник **Куликов**. Одновременно театр работает над пьесой **Л. Бора** «Обломов» (по Гончарову).

В репертуарный план театра включены пьесы **Ришпенского** «Бежим луч», «Лисистрата» **Аристофана** в обработке **Д. Смелина**, «Живой труп» **Л. Толстого** и пушкинский спектакль. Кроме того вчера готовы к обсуждению театру новые пьесы **В. Стевского** и **Ф. Панферова** и пьеса в Западе в жанре сатирической эксцентриады **С. Маршака**.

● 14 ноября театр **им. Мейерхольда** показывает премьеру «Горе уму» в постановке **Вс. Мейерхольда**. Музыка и спектакля инструментовка **Б. Асафьевым**.

● В репертуар **театра им. Ермоловой** включены: «Дети Вакханки» **Найденова** (постановщик **Терешкович**), пьеса **Арбузова** «Дальняя дорога» и комедия **Лопе-де-Вега** «Невеста Сокольна».

● **Театр п/р Симонова** готовит к показу новую пьесу **Дмитрина** «Опыт Волкова». Пьеса ставит жизнь нашей авиации, героизм и мужество ее людей. В процессе репетиций спектакля театр не раз обращался за помощью и консультацией к тем, кто изображен в пьесе, — к людям советской авиации. На-днях пьесу обсуждали слушатели военно-воздушной академии им. Жуковского, принявшие участие в беседе с актерами и постановщиками.

● **Московский Театр сатиры** в середине декабря покажет премьеру — пьесу **М. Ю. Левидова** «Аврорские острова». Ставит пьесу **М. Товорнов**, художник **В. Меньшутин**.

● Художественным руководителем **Современного театра** приглашен артист театра им. Вахтангова **Л. М. Шихматов**. В репертуар включены «Трус» **Крона**, «Далекая дорога» **Арбузова** и «Семья Волковых» **Дмитрина**.

● **ВТО** организовало **семинар для режиссеров** при театре им. Вахтангова. Занятия ведутся с двумя группами. Первая группа занимается по разделу «Внутренняя техника актера». Вторая группа, закончившая уже этот раздел, продолжает занятия по разделам «Работа над ролью» и «Работа режиссера». Семинар ведет режиссер **А. Д. Козловский**.

● 18 ноября в Малом зале Консерватории состоится **литературный концерт Лидии Шумской**, посвященный Твардовскому: в программе вечера — инсценировка по роману «Война и мир».

● **Московский Театр оперетты** в конце декабря показывает премьеру оперетты **Н. Адуева** «Как не вовремя», музыка **Л. Пульвера**. Постановка **Р. Корф** и **Г. Ярона**. Художник **В. Рындин**.

Ответственный редактор О. ЛИТОВСКИЙ

Издатель: Журнально-газетное об'единение

Адрес редакции: Москва, Садово-Каретная, Божедомский пер., 1, 3-й Дом Советов (по двору направо) или 1-й Самотечный пер., д. 17. Телефоны: Д 1-09-65 и Д 1-09-66.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

Ленинград, Канал Грибоедова, № 2. Телефон № 3-23-66, трамваи №№ 5, 12, 14, 20, 22, автобусы №№ 3, 4, 9 и 4

ВИДУ ГРОМАДНОГО НАПЛЫВА ПОСЕТИТЕЛЕЙ

ВЫСТАВКА

произведений художника

В. А. СЕРОВА

открыть ежедневно с 11 час. утра до 4 час. дня.

Выезды на экскурсии в культурные учреждения по выставке (Канал Грибоедова, 2) в 10 час. 3-23-66.

ВЫШЕЛ В СВЕТ И РАССЫЛАЕТСЯ ПОДПИСЧИКАМ № 19—21 „ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА"

СОДЕРЖАНИЕ: Рабочий фольклор XVIII века. Статья С. Дмитриева. П. Л. Чаадаев на пути в Россию в 1826 году. Публикация Д. Шаховского. Из неизданной переписки Н. М. Языкова.
А. Н. М. Языков и К. Л. Комаровский. Переписка 1831—1833 гг. Публикация М. Аронштейна.
П. Н. М. Языков и Ф. В. Чижов. Переписка 1842—1846 гг. Публикация Н. Рогальской.
Неизданные письма Грибоедова. Статья Н. Кальпы.
Ф. И. Тютчев и проблемы мировой поэзии первой половины XIX века. Статья К. Пигарева.
П. Л. Лавров и его корреспонденты.
I. Из неизданной переписки П. Л. Лаврова и Г. В. Плеханова. Вступительные статьи и комментарии Ф. Витязева.
II. Неизданные письма Г. В. Плеханова и П. Л. Лаврова. Вступительная статья В. Кожевина.

ОБЗОРЫ:
Судьба литературного наследства Дениса Давыдова. Обзор В. Орлова.
Судьба литературного наследства Н. М. Языкова. Обзор М. Аронштейна.
Судьба литературного наследства Ф. И. Тютчева. Обзор К. Пигарева.
Судьба литературного наследства Т. Г. Шевченко. Обзор И. Айзенштока.

СООБЩЕНИЯ:
Рукописи Лермонтова. Сообщение Е. Эйхенбаума.
Стихи и Лермонтова. Два новых автографа Лермонтова. Сообщение Н. Пахомова. II. Новые письма Лермонтова. Сообщение В. Мануйлова и А. Михайловой.
Портреты Лермонтова. Сообщение Н. Пахомова.
Неизвестные Гоголю рукописи в «Ревизоре». Сообщение А. Шалыкова.
Неизвестный вариант Гоголя работы Т. Г. Шевченко. Сообщение А. Лейфера.
Неизданные письма Т. Г. Шевченко. Сообщение Я. Айзенштока.
Ф. И. Тютчев и развитие поэзии России. Сообщение И. Бронштейна.
Неизданные письма Тютчева и к Тютчеву. Сообщение П. Кирилова, К. Пажитной и Л. Шаховского.
Библиотека В. Г. Белинского. Сообщение А. Пустыгина.

ТРИБУНА:
Еще раз о вопросе об изучении литературы XVIII века. Статья В. Дорофеева.
Ответ Н. Сергеевскому и В. Дорофееву. Статья Л. Мерзона.
Изучение у методологии литературы. Статья А. Гайсиновича.
От редакции Кенжеева. Статья Н. Гуляева.
Итоги дискуссии. От редакции.

ХРОНИКА:
Академическое издание полного собрания сочинений Л. Н. Толстого. В четыре тт. отрывки, 150 иллюстр., одна четырехцветная и одна фототипия.

ЦЕНА — 8 РУБ. 50 КОП.

Одновременно продолжается рассылка подписчикам № 16—18 «Литературного наследства», посвященного Пушкину.

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ.

Уполномоч. Главлита В—31962.

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