

# Советское Искусство

ОРГАН УПРАВЛЕНИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ НКП РСФСР

## ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ ТЕАТРАЛЬНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

Шестнадцать лет пролетарской революции создали все условия для быстрого творческого расцвета искусства и заложили основы социалистического театра. Пролетарская революция не только не разорила наследие предыдущих классов культуры, сокрушила театрального искусства, но возродила старые театры и новую жизнь, оживила их творческие силы от идеальной ограниченности и предрасудков индивидуализма, формализма, идеализма, от мелкобуржуазного идейного плана. Пролетарская революция дала старым театрам неограниченные возможности творческого роста и творческого самоопределения. В результате решивших побед социализма, единицами под руководством партии Ленина и Сталина, в сознании основных кадров художественного интеллигентства произошел громадный переворот, привнесший ее в творческому организму включению в социалистическое строительство. Отсюда характером в последние годы для наших театров расширение и углубление тематики советского театра. По-новому, более глубоко ставятся и разрешаются старые темы. Расширяется круг новых тем, театр переходит к разрешению больших социальных-философских проблем. В такой момент вопросы руководства и организации театрального дела, воспитания актера, творческих установок театра преобретают громадное значение.

Следует признать, что наряду с большими достижениями театрально-искусства, блестящим ростом немецких ведущих театров, общим ростом театральной культуры, огромным вниманием и любовью к искусству театра со стороны широких масс трудящихся, для которых искусство становится наущенной потребностью, — у нас многое неподходящее в организации театрального дела в стране, недостаточно быстрое развитие театральной сети, необеспеченность театров актерскими кадрами, недрами организаторами и руководителями театрального дела и т. д.

Перед нами, со всей яростной страстью, назревает вопрос о реалиях и реалиях профессиональных театров в деревне — ответственном участии нашего социалистического строительства, превращении слабых обслугивающих театрами.

Одним из наиболее опасных моментов дальнейшего развития советского театра являются разрыв между творческим уровнем театральной культуры ведущих театров и, в подавляющем количестве, театрами периферии. Этот разрыв в большинстве периферийных театров выражается в отсутствии определенных установок, характеризующих творческую физиономию театра, эзитименте разнообразных работ, недостаточно самокритическим отношением и работе актера вообще, в слабой воспитательной работе с актером. Эти вопросы тесно связаны с отсутствием на периферии маломощных квалифицированных творцов и слабостью нашей театральной промышленности.

Промышленность работ ряда периферийных театров убедила меня в том, что именно в этом основная причина недовлетворительности актера, заставляющая его почти никогда не менять театры, что качество работы театров несомненно было бы выше, если бы творческая жизнь актера была организована недовлетворительно. Направлено нужно думать, что работа актера заключается только в том, что он играет на сцене, создает тот или иной художественный образ. Это только часть работы актера. Решающей ролью играет здесь также то, как организована творческая жизнь театра. Достаточно ли серьезно ведется работа внутри театра над каждой ролью актера, каждым спектаклем театра. Достаточно ли глубоко лежит анализ этой работы, какую роль играет актер в определении творческих путей театра. Если этого нет, актер «скучет», делается гастроептом, или просто хорошим ремесленником.

Актер должен дрожать за успех своего театра, болеть за будущее своего театра, вести свой театр. Только такое положение актера и коллектива обеспечит творческий рост театров периферии. Руководство театров (актеров, художественный руководитель) должно обеспечить нормальные условия работы театра. В большинстве случаев на периферии это еще не достигнуто. Мишнют этому два обстоятельства: недостаток знаний творческо-творческой работы в актерском коллективе и довольно низкий творческий уровень руководителей театров.

Надо сказать, что постановка творческих вопросов вообще представляет значительную реальность в работе национальных театров, и изличного обследования над знанием ряда театров на периферии, где в течение года актеры ни разу не собирались на творческие или производственные совещания.

Отходит большая опасность, когда-либо и называясь провинциализмом, — это некоторая сплошноличность и отсутствие достаточной критичности в отношении своей творческой работы, а также в отношении основных достижений ведущих театров, простирающихся театров, надежда еще на известную натасканность, личный опыт

крайсигломанома приводило и достаточно бесконтрольному расхищению театром денег, без какого-либо производственного и финансового плана и т. д.

Решение правительства и Наркомпроса внесли ясность в этот вопрос, и за эти несколько месяцев мы добились в ряде областей и краев концентрации руководства всем театральным делом области в руках Областного управления театрами.

Понятно, что само по себе организацию еще не решает вопрос. Нужны соответствующие работники, которые под руководством Центрального управления в краевых и областных организациях сумеют поставить на должную высоту дело театрального строительства. Этому в первую очередь должно быть удалено все внимание, на это должен уметь заставить актера относиться строго к самому себе, к своему творчеству и к своему быту. Он должен научить актера гореть на работе.

Актер не является только добросовестным исполнителем роли в пьесах, он отвечает и за творческое лицо театра. Особенно сложной является работа молодых режиссеров с старыми актерскими кадрами. Здесь нужно проявить очень много такта, честности, умного отношения к такому тонкому инструменту, какими являются актеры. Разрыв между культурными уровнями в московских и периферийных театрах огромен. Тогда актерам на периферии к обстановке подходит творческой работы неизвестен. Режиссеры винят себя за четырехгодие учебы основы советской театральной культуры. Правда, вспомнили с Тевзупом, и опыт еще далеко недостаточен. Вы должны не прерывать связи с Тевзупом, а школе даст возможность, учиться наш опыт, лучше поставить подготовку режиссерских

кадров. Вы должны также наладить связи с УТЗП, которое будет заниматься созданием кадров для вашей работы. И, наконец, мы должны бороться за оздоровление театральной атмосферы. Мы должны всячески ориентироваться на оздоровление театральной атмосферы от всех признаков болезни, группировки, фальшивки и т. д.

То есть Литовский коснулся в своем

приветствии слова, обращенного к молодым режиссерам, трех принципиальных творческих вопросов.

Становится ясным положение, сформулированное некоторыми нашими театральными работниками на недавней драматургической конференции, что «кончился режиссерский театр, начинавшийся театр актерский».

Зерно истин в подобном утверждении есть, но исправление его понимание может привести к поклонению катастrophическим результатам для нашего театра. Верно, что мы переживали этап, когда режиссер трактовал актера только как один из спе-

циальных аксессуаров — панцирие света, декораций и т. д., — но мы этот период уже прошли. Однако стоит же nevermore будет и противоположный взгляд на роль режиссера в спектакле, который должен превратиться будто бы в простого пандора и контролера над тем, как актеры справляются со своими рожами.

Режиссер должен выйти вперед, чтобы спасти искусство в первом активном организатором спектакла.

Сейчас много внимания уделяется во всех областях советского искусства критическим основам классического наследия. Театральная периферия старается здесь заставить «переделать» даже Мейерхольда. Это приходит к созданию целого ряда грубых приспособлений пьес и беспричинных спектаклей. Например, один провинциальный режиссер захотел поставить «Маскарад». Литовский же наставник на том же принципу, что и мейерхольдовский «Ренессанс». Он без всякого зазрения совести кричит и манипулирует лермонтовским текстом, будь-то трактуют самую основу лермонтовских художественных идей и образов.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиски наиболее эффективного формального приема.

Вы должны в своей практике ре-

ализовать самое лучшее, что ваши усвоено из всех театральных систем, с которыми нам пришлось знакомиться во время учебы.

В своих ответных словах молодые режиссеры, выпускники Тевзупа тг. Новосибирска, Шамирхана, Тулоногова и Харлена благодарят УТЗП за обещание поддержки в будущей работе.

Предложение т. Аркадьеву об орга-

низации весной будущего года слета

молодых режиссеров встретило живейшее одобрение всех собравшихся.

## ОРГАНИЗАТОРЫ СПЕКТАКЛЯ

ПЕРВЫЙ ВЫПУСК МОЛОДЫХ РЕЖИССЕРОВ



Режиссеры-выпускники в УТЗП Наркомпроса РСФСР

Бы должны также наладить

связи с УТЗП, которое будет заниматься

созданием кадров для вашей

работы. И, наконец, мы должны

бороться за оздоровление

театральной атмосферы от всех

признаков болезни, группировки

и фальшивки и т. д.

То есть Литовский коснулся в своем

приветствии слова, обращенного к

молодым режиссерам, трех принципиальных творческих вопросов.

Становится ясным положение, сформулированное некоторыми нашими

театральными работниками на недавней драматургической конференции, что «кончился режиссерский театр, начинавшийся театр актерский».

Зерно истин в подобном утверждении есть, но исправление его понимание может привести к поклонению

катастrophическим результатам для

нашего театра. Верно, что мы переживали этап, когда режиссер трактовал

актера только как один из спе-

циальных аксессуаров — панцирие

света, декораций и т. д., — но мы

этот период уже прошли. Однако

стоит же nevermore будет и противоположный взгляд на роль режиссера в спектакле, который должен превратиться будто бы в простого пандора и контролера над тем, как актеры справляются со своими рожами.

Режиссер должен выйти вперед,

чтобы спасти искусство в первом

активном организатором спектакла.

Сейчас много внимания уделяется

во всех областях советского иску-

ства критическим основам класси-

ческого наследия. Театральная

периферия старается здесь застать

«переделать» даже Мейерхольда. Это

приходит к созданию целого ряда

грубых приспособлений пьес и бесп-

ричинных спектаклей. Например,

один провинциальный режиссер за-

хотел поставить «Маскарад». Литов-

ский же наставник на том же

принципе, что и мейерхольдовский

«Ренессанс». Он без всякого зазрения

совести кричит и манипулирует

лермонтовским текстом, будь-то

трактуют самую основу лермонтов-

ских художественных идей и обра-

зов. Определение т. Аркадьеву об орга-

низации весной будущего года слета

молодых режиссеров встретило живей-

шее одобрение всех собравшихся.

Следует помнить, что лермонтовский текст, будь-то трактуют самую основу лермонтовских художественных идей и образов.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

Основной и главной опасностью в работе наших театров является опасность формалистического уклонения. Но борьба с формализмом не должна лишивать право режиссера на поиск наиболее эффективного формального приема.

</

# искусство эпизодической роли

## ТРУБАЧ У ВАХТАНГОВЦЕВ

Чем меньше роль, тем сложнее и тщательнее работа актера. Если в большой роли исполнитель имеет возможность создать образ, показавший его разницу в известной последовательности, то в эпизодической роли актер ограничен временем пребывания на сцене. К тому же он должен выделить характерные черты в скромном текстовом материале. Мне кажется, что пришло время пересмотреть ту условную грань, которой приято разделять роли на большие и небольшие. Например в «Темпе» основной гол спектакля создает пасмурные эпизодические сцены музиков. Они проникают на сцене открыто, кратко, но весьма выразительные решения и так захватывающие зрителя.

В работе над ролью трубача в «Булычах» я кропотливо искала существенные черты этого человека. Навигаторы, в сюда биография «трубача». Мне казалось, что он мицадил со старухой, которая часто болела, а затем, начав выздоравливать, усыпала его ухаживания из трубки. Человек этот был неудачником. Теноры он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Выздоровевшая старуха

вспоминала себе, что она вынуждала под влиянием его игры. Но городской окраине пополнили слухи, сопротивление этого незадачливого чудака. Он стал легендой поселка. И отказался транслировать этот персонаж как жулика. Это бенобильный, убогий человек, недорослик, однако, до того, чтобы покусывать собственную убогость. В тексте Горького нет достаточных указаний для характеристики этого образа, но общим языком спектакля (трактованного истинами гротеска) и своему персонажу я придал некоторые черты гротеска. При этом гротеск своей и иронически смущающей настрою, голосом, интонациями. Если бы я эту и без того странную фигуру сделала гротеской без всякой меры, и я бы ее превратила в карикатуру, что звучало бы совершенно фальшиво. Я старалась выявить в приглушенном языке человеческие чувства к этому неестественному и жалкому проявлению социальной среды русской деревенской провинции. Этот цепник в лице теоретической маэстро самого Горького, который умел почувствовать человека в любом смыслах чужака старой России.

Артист театра им. Вахтангова  
В. КОЛЬЦОВ

## КУРЬЕР

Отнюдь только раз присутствовать на разборе каких-нибудь пьесы, чтобы убедиться в том, как много актеров и режиссеров берет слова, когда отредактируют до разбора содержания эпизодических ролей в нашем театре.

Такое отношение к эпизодической роли вытекает из основ театральной системы Вахтангова, которая, подобно ученику Остаповскому, считает культуру ансамбля. Эпизод в эпизоме сооружений спектакля — занятие маленьких, но для того, чтобы все предложение создавало некое целостное гармоническое впечатление, этот вид тоже должен работать безупречно.

На самотворчестве всем, как актеры, исполнение «выходных» ролей не отнимается никак бы то ни было специфическим образом. Я никогда не чувствую себя поставленным на менее ответственный участок спектакльской работы или обиженным в своем актерских интересах, как художник. В роли курьера в «Пороге изгоя» Катева я получила гораздо больше внутреннего удовлетворения, чем от работы над большой ролью комсомольца Арсения в «Пугачеве». И это понятно. Значимость роли не определяется количеством отведенного ей текста, в особенности в пьесах если учесть, что и текст в пьесах далеко не всегда равнозначен. В тексте пьесы нет никакого материала для

характеристики возраста или социальной биографии «курьера». Я решила, что курьер в своем деревенском прошлом — нечто вроде бывшего парижака, что это человек, отыскал неизвестную на эпоху и ее людях, в наоборот, весьма исполнительский, точный и добросовестный в своей работе, но радиальный специфизм своей новой профессии. Режиссер Басов считал, что это — человек очень любезный, режиссер Радищев, наоборот, что это — тип азарт, нескромный и охотчий. Я выбрала среднюю линию. При этом мне сильно помогла художница спектакля Аликова. В его наброске я нашла много интересных мелочей, которые я и сама не могла бы выдумать.

Это скорее тенденция, не то что я сама, не то Гальперина, но то даже себя-самого. Конечно, и эту бытовую роль я не могла бы выдумать, если бы не моя предыдущая маленькая роль в спектакле «Мудрость пессарий и плоты узниковенного актерства».

Еще А. П. Ленский зло подсмеивался над ходячими фразами:

- Нет плохих ролей, есть плохие актеры!
- Этот театральный афоризм, — говорит он, — пущен в ход... знаменитыми актерами, никогда не игравшими плохих ролей...

В моей редакции он звучит так:

- Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры...

Советская практика показала, что обе редакции значительно устарели. И это потому, что изменился весь подход к спектаклю, весь его строй, вся его аппаратура. Мы знаем сейчас «большие спектакли» и не потому, что они идут в «больших» и академических театрах, и играются «большими» актерами, в потому, что в какой-то степени отражают большую часть и пытаются напомнить величию большого искусства нашей эпохи. С этой точки зрения «Мертвые души» в МХАТ я нахожу маленьких спектаклем, сравним с «Моной драмы» и «Егором Балуевым» и «Матросом» из Каттаров, хотя в этих спектаклях работают актеры с куда меньшим актерским талантом и опытом, чем в театре Станиславского и Немировича-Данченко. Отсюда и изменение удельного веса «маленьких» или «эпизодических» ролей в том или ином спектакле. Разве важно и интересно, как играет чиновника Куну актер Багрицкий в пьесе Булгакова, когда одна из великолепнейших актрис из Леонидов и Московии до Топоркова не смогли из-за неудачи сценария и ошибочности режиссерского замысла поднять тему Гоголя до высоты нашего понимания этого исключительного произведения? И, напротив, как важны и значительны вспомогательные «маленькие» или «большие», «хорошо» или «плохо», а потому, что без них нет самой пьесы. В конце концов, «плохие» и «маленькие» роли это те, которые можно и надо выделять из пьесы

Артист театра им. Вахтангова  
Н. ЛЕБЕДЕВ

## ГОБОИСТ

Исполнение так называемой эпизодической роли требует от актера не только разбора каких-нибудь пьесы, чтобы убедиться в том, как много актеров и режиссеров берет слова, когда отредактируют до разбора содержания эпизодических ролей в нашем театре.

На самотворчестве всем, как актеры, исполнение «выходных» ролей не отнимается никак бы то ни было специфическим образом. Я никогда не чувствую себя поставленным на менее ответственный участок спектакльской работы или обиженным в своем актерских интересах, как художник. В роли гобоиста в «Пороге изгоя» Катева я получила гораздо больше внутреннего удовлетворения, чем от работы над большой ролью комсомольца Арсения в «Пугачеве». И это понятно. Значимость роли не определяется количеством отведенного ей текста, в особенности в пьесах если учесть, что и текст в пьесах далеко не всегда равнозначен. В тексте пьесы нет никакого материала для

найди для того, чтобы создать маленькую эпизодическую роль, пригодную для выходных, бессловесных ролей. Я исполню Ослипа в «Ревизоре», второго мужчина в «Плохих просвещенных» и др., отнюдь не считая эти роли маловажными или второстепенными. В основе исполнения роли у меня всегда лежала наблюдательность, умение находить в быту ряд характерных черточек во внешности, в манере говорить и держать себя. В начинательной степени этот метод помог мне и в работе над ролью гобоиста в «Скотаринском».

Я в своей практике не знаю такого постоянного разделения актеров на основных исполнителей и актеров для выходных, бессловесных ролей. Я исполню Ослипа в «Ревизоре», второго мужчина в «Плохих просвещенных» и др., отнюдь не считая эти роли маловажными или второстепенными.

В основе исполнения роли у меня всегда лежала наблюдательность, умение находить в быту ряд характерных черточек во внешности, в манере говорить и держать себя. В начинательной степени этот метод помог мне и в работе над ролью гобоиста в «Скотаринском».

Артист Малого театра  
Н. ШАМИН

В отзывах нашей критики о постановках пьесы Дос-Пасоса «Вершинин счастье» можно отметить, что своего рода неизвестность, в том числе и отношение к индустриализму, к мировым торговым связям, к урбанизму, к росту техники, к машине. Прежнее заурядное, восторженное отношение к машине-фештизму сменилось испытанием перед этой «коллективной джигити». Мирские размахи в хозяйстве, в политике, в культуре противостоят теперь «кузнецам» и «шахматам» в различной обстановке. Уже это одно говорит, насколько сложны и ответственные работы актера над эпизодической ролью. Но если само искусство актера сподится в основном на умении наблюдать и уметь переноситься — то в работе над гобоистом, Ослипом, вторым мужиком мне пришлось мобилизоваться все свое умение.

Артист Малого театра  
Н. ШАМИН

В отзывах нашей критики о постановках пьесы Дос-Пасоса «Вершинин счастье» можно отметить, что своего рода неизвестность, в том числе и отношение к индустриализму, к мировым торговым связям, к урбанизму, к росту техники, к машине. Прежнее заурядное, восторженное отношение к машине-фештизму сменилось испытанием перед этой «коллективной джигити». Мирские размахи в хозяйстве, в политике, в культуре противостоят теперь «кузнецам» и «шахматам» в различной обстановке. Уже это одно говорит, насколько сложны и ответственные работы актера над эпизодической ролью. Но если само искусство актера сподится в основном на умении наблюдать и уметь переноситься — то в работе над гобоистом, Ослипом, вторым мужиком мне пришлось мобилизоваться все свое умение.

Артист Малого театра  
Н. ШАМИН

В отзывах нашей критики о постановках пьесы Дос-Пасоса «Вершинин счастье» можно отметить, что своего рода неизвестность, в том числе и отношение к индустриализму, к мировым торговым связям, к урбанизму, к росту техники, к машине. Прежнее заурядное, восторженное отношение к машине-фештизму это значит ли это власть в новых индустрис, хотя бы замкнутый сферически с фасадом пивоваренный завод или склады химикатов?

Всем это это то, что вспомнилось

и вспомнилось в пьесе Дос-Пасоса.

В современной фантастизирующей культуре загнанного империализма

и вынуждена быть, что она вынуждена под влиянием его игры. Но городской окраине пополнили слухи, сопротивление этого незадачливого чудака. Он стал легендой поселка. И отказался транслировать этот персонаж как жулика. Это бенобильный, убогий человек, недорослик, однако, до того, чтобы покусывать собственную убогость. В тексте Горького нет достаточных указаний для характеристики этого образа, но общим языком спектакля (трактованного истинами гротеска) и своему персонажу я придал некоторые черты гротеска. При этом гротеск своей и иронически смущающей настрою, голосом, интонациями. Если бы я эту и без того странную фигуру сделала гротеской без всякой меры, и я бы ее превратила в карикатуру, что звучало бы совершенно фальшиво. Я старалась выявить в приглушенном языке человеческие чувства к этому неестественному и жалкому проявлению социальной среды русской деревенской провинции. Этот цепник в лице теоретической маэстро самого Горького, который умел почувствовать человека в любом смыслах чужака старой России.

Чем дальше я кропотливо искала существенные черты этого человека. Навигаторы, в сюда биография «трубача». Мне казалось, что он мицадил со старухой, которая часто болела, а затем, начав выздоравливать, усыпала его ухаживания из трубки. Человек этот был неудачником. Теноры он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Темперы он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Выздоровевшая старуха

вспоминала себе, что она вынуждала

под влиянием его игры. Но городской

окраине пополнили слухи, сопротивление

этого незадачливого чудака. Он ста-

лел легендой поселка.

И отказался транслировать этот персо-

нажек как жулика.

И это было бы совершенно фальшиво.

Я старалась выявить в приглушенном языке человеческие чувства к этому неестественному и жалкому проявлению социальной среды русской деревенской провинции. Этот цепник в лице теоретической маэстро самого Горького, который умел почувствовать человека в любом смыслах чужака старой России.

Чем дальше я кропотливо искала сущ-

тственные черты этого человека. Навигаторы, в сюда биография «трубача». Мне казалось, что он мицадил со старухой, которая часто болела, а затем, начав выздоравливать, усыпала его ухаживания из трубки. Человек этот был неудачником. Теноры он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Темперы он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Выздоровевшая старуха

вспоминала себе, что она вынуждала

под влиянием его игры. Но городской

окраине пополнили слухи, сопротивление

этого незадачливого чудака. Он ста-

лел легендой поселка.

И отказался транслировать этот персо-

нажек как жулика.

И это было бы совершенно фальшиво.

Я старалась выявить в приглушенном языке человеческие чувства к этому неестественному и жалкому проявлению социальной среды русской деревенской провинции. Этот цепник в лице теоретической маэстро самого Горького, который умел почувствовать человека в любом смыслах чужака старой России.

Чем дальше я кропотливо искала сущ-

тственные черты этого человека. Навигаторы, в сюда биография «трубача». Мне казалось, что он мицадил со старухой, которая часто болела, а затем, начав выздоравливать, усыпала его ухаживания из трубки. Человек этот был неудачником. Теноры он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Темперы он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Выздоровевшая старуха

вспоминала себе, что она вынуждала

под влиянием его игры. Но городской

окраине пополнили слухи, сопротивление

этого незадачливого чудака. Он ста-

лел легендой поселка.

И отказался транслировать этот персо-

нажек как жулика.

И это было бы совершенно фальшиво.

Я старалась выявить в приглушенном языке человеческие чувства к этому неестественному и жалкому проявлению социальной среды русской деревенской провинции. Этот цепник в лице теоретической маэстро самого Горького, который умел почувствовать человека в любом смыслах чужака старой России.

Чем дальше я кропотливо искала сущ-

тственные черты этого человека. Навигаторы, в сюда биография «трубача». Мне казалось, что он мицадил со старухой, которая часто болела, а затем, начав выздоравливать, усыпала его ухаживания из трубки. Человек этот был неудачником. Теноры он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Темперы он играл, и скверно играл в трубе в оркестре пожарной команды. Выздоровевшая старуха

вспоминала себе, что она вынуждала

под влиянием его игры. Но городской

окраине пополнили слухи, сопротивление

этого незадачливого чудака. Он ста-

лел легендой поселка.

И отказался транслировать этот персо-

нажек как жулика.

И это было бы совершенно фальшиво.

Я старалась выявить в приглушенном языке человеческие чувства к этому неестественному и жалкому проявлению социальной среды русской деревенской провинции. Этот цепник в лице теоретической маэстро самого Горького, который умел почувствовать человека в любом смыслах чужака старой России.</

# ТАНЦОВАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ

«КОППЕЛИЯ» В МАЛЕГОТ



З. Васильева — Сесильда

Постановщик спектакля «Комедия любви» Желобинского и «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича в Малом оперном театре в текущем сезоне, возбудившие живейший интерес зенинградской театральной общественности, нашли свое дополнение в разработке двух балетных спектаклей — «Арлекинады» Дрико и «Коппелия». Спектакли эти намечат путь к танцевальным комедиям. Нам, памятные многочисленные поэмы собрали молодые балетные силы Ленинграда для экспериментальной работы в разного рода организациях «модерноте» и «нового балета». Но эти поэмы оказались не долговременными и мало успешными. Главная причина неудач — отсутствие руководителей, а также недостаток художественных опытов. Малый оперный театр, сформировавший свою четкую группу, имеет в лице Ф. В. Полухова большого мастера хореографического искусства, великолепно знающего классический танец, несущего новаторства, наставшее время успешно преодолевшего свои временно узкие формалистического порядка. Рост реалистических тенденций в «Коппелии», говорит о том, что Ф. В. Полухов вступает в конкуренцию своей деятельности балетмейстера, критически осмысливавшего

ные традиции,двигаясь вперед в разработке строгого действия танцевальной комедии.

В новой постановке «Коппелия» с большой любительностью проведена работа над драматическим смыслом фабулы балета. Грамотно построено, часто недооцененное в практике нашего балетного театра. Удалены «сплошные дивертисменты», не связанные с целым отдельные картины «историй», выдающиеся из сюжета самодельные и самодельные «номера» первых исполнителей.

Остальная нетромоя музыка Дрико, в свое время высоко ценимая Чайковским, Малый оперный театр решительно перестраивает сюжет «Коппелии» и тем самым делает ее вершиной практикантов шаг. И здесь не только практиканты, но и в правильном учте последующей сценической истории «Коппелии», ждет которой в пору господства смешливых течений искусства приобретет мистический колорит. Пере-странивая фабулу, театр отказывается делать ставку на виртуозичность балетиков со «сверхтехникой», характеризующейся яркими этапами развития балетного искусства в 70—80-х годах, когда «Коппелия» начала жизнь на балетной сцене. А с другой стороны, устраивая в мюзиклом усовершенствованную версию «Арлекинады» — это мистическая трансформация героя в маревенку, проникновения в «Коппелию» под знаком нового поколения «тогона» под знаком классической симфонии П. А. Гусева (Франция), соединяющего в своем про-дом мастерстве искусство танцовщи-ки и актера.

Хороши в общем ансамбль и другие отдельные исполнители: слага — Чайкина, «буран» — Исаева, бургомистр — Сычков. Роль балаганщика Коппелиуса ведет с большим юмором и увлекательной танцевальностью, на которой вырабатывается мертвый балетный пантомима с условной жесткостью, для того чтобы развернуть драматическую осмысленность, непрестанно развивающуюся, танцевальное действие с чистой фабулы. Характерно для развития балета на советской сцене, что ряд недавних новых постановок балетного театра идет по тому же пути раскрытия чистой и осмысливания фабулы.

Ф. В. Полухов использует танцевальные средства выразительности

А. ГВОЗДЕВ

# ПЬЕСА О МЕЧТАЛЯХ

«ЧАСОВЩИК И КУРИЦА» В МХТ II

Рис. В. АЛФЕЕВСКОГО



Слева направо: Лебедев — Юревич, Дементьев — Лиза, Кравчуковская — Софья Петровна, Шахов — Карфунов, Гейт — Лундышев

Пожалуй, они все мечтатели. Не только Карфуновы, обольщенные мыслями о своей гениальности, но только этот мастер времени, вытачивший противостоять усложненным человеческим расчетам «истинные» часы и минуты, измеряющие стремительность и узловитность прохождения в них событий. Разве не мечтатель Кардина? Много в этом смысле содействует успеху нового спектакля и своеобразное дарование молодой артистки З. А. Васильевой (Сванидзе), впервые выступающей в ответственной роли. Свободное овладение сложной техникой классического танца, сочетающейся с выразительной танцевальной драматической игрой, вносит молодой задор и увлечение в спектакль. При всем устремлении и драматизации спектакля основное впечатление, ведущий ритм постановки, исходит все же от Сванидзе — Васильевой.

Сохраняется признак танцевальности в массовых сценах. Найдены новые черты креативных характерных танцев, сделанных краем, со снятием ложной экзотики. Четко проработаны танцы с перетоном, умно разбиты образы гуцульской славды. Спектакль гибко сочетает массовые сцены с лирическим влажно (III акт), где классический танец обретает элементами акробатики, подписанного с большим тактом, но в то же время и со смелостью рисунки. Художественное определение этого новаторского поиска соединяет высокую культуру народного танца Юревича с ярким выражением чувственного и романтического всплеска, исходящего от поэтессы.

В разной степени все они испытывают крах. Только Лиза, не ограничивающая своих мечтаний вахделенными вдохновениями и поисками. И потому восторговавшая реальность вступила ее в поток событий, гораздо более значительных, чем спутническое счастье. Правда, есть момент аризматического созиждения в ее последней встрече с Юревичем, но жизнь стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает прежнего мечтателя жалким.

Дементьев увидел, что его имена написаны на памятнике в ее

последней встрече с Юревичем, но жизни стала ярче, красочнее, богаче, увлекательней и прощаешься с проплытыми легко.

Зато Юревичу, воссторга на его писательский лоск, судьба подарила в лице Софьи Петровны такую прозаическую подругу жизни, которая делает

