Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 48 (186) 21 октября 32 г. Цена номера 10 коп.

3-й ГОД ИЗДАНИЯ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Страстной бульвар, 11. Телефон 3-42-45

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА: на 1 год — 6 руб.; на 6 мес. — 3 руб.; на 3 мес. — 1 р. 50 к.

Подписка принимается только почтой не позже установленного по срока

Газета издается Журнально-газетным об'единением

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

ВЫХОДИТ ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ ИНСТИТУТА ЛИТ. И ИСКУССТВ АКАДЕМИИ И ВСЕРОССКОМДРАМА

ОБ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

По докладу Главрепертома Коллегии Наркомпроса постановлено запустить в ближайшее время специальный доклад Сектора искусств о состоянии оперного и балетного искусства в стране. Это чрезвычайно важное и своевременное решение, ибо наша опера является самым отсталым фронтом советского театра. В чем причины отставания? Прежде всего в отсутствии нового репертуара. В консервативном форме нашего оперного театра. Эти причины тесно связаны между собой и взаимообусловлены. Наблюдающийся застой в работе нашей оперы породил даже пагубную теорию об отмирании вообще у нас оперы — как формы любви аристократически-феодального происхождения. Но вся история оперы является жизнедеющим опровержением этой «новой» теории, ибо как раз опера дает примеры необычайной живучести, приспособляемости, изменчивости своих форм. Зингшпили Моцарта и музыкальные драмы Вагнера, оперы Верди и народные драмы Мусоргского — это совершенно разные формы оперного спектакля, обусловленные новым содержанием, вкладываемым в эти формы в разные исторические эпохи. Теории «отмирания» оперы, этой любимейшей массовой формы искусства, не имеет абсолютно никакой почвы под собой. Она принесла огромный вред, лаврась сильнейшим тормозом для развития нашего оперного искусства, ибо она питала собой как раз косность, традиционализм наших оперных театров, видевших основную свою задачу в консервации и сохранении наиболее отсталых и старых оперных форм и канонов. Эта же теория породила и некое пренебрежительное отношение к опере со стороны композиторов. И за эти годы мы наблюдали падение оперной продукции. Немалую роль здесь сыграли такие «теории» б. РАПМ, объявивший мусорную песню главной и единственной формой советского музыкального творчества и игнорировавшей крупные музыкальные формы.

Опера, одна из труднейших и сложнейших музыкальных форм, требует для своего написания огромной зрелости творческих сил и времени. Косность большинства наших оперных театров затрудняли доступ на сценические подмостки нового творчества, и у композитора, решившего написать оперу, было мало надежды увидеть свое произведение на сцене или хотя бы напечатанным. Музгиз исключительно незначительно все эти годы издавал новые партитуры. «Загиуки», «Северный ветер», «Мы солнца» — вот все, что удосужился издать за это время Музгиз. Даже такая, несомненно интересная опера, как «Нос» Шостаковича, не была издана Музгизом. Неудивительно, что после всего этого наши композиторы чурались оперы, предпочитая ей писание малых форм и в лучшем случае симфонии.

И первой и основной задачей мы видим сейчас СТИМУЛИРОВАНИЕ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА. Новая опера, новая по форме и по содержанию — это то звено, за которое можно и тащить всю цепь оперной проблемы. Мы должны преодолеть пренебрежительное отношение к этой крупной музыкальной форме как опере. Нужно обеспечить композитора, пишущего оперу, материально (система контрактации, специальные конкурсы, творческие отпуска для композиторов и т. д.) и МОРАЛЬНО. Нужно создать такое положение, когда композитор, пишущий оперу, знал бы, что он увидит ее исполненной, пусть не на большой сцене и обязательно в дорогостоящем оформлении, — а хотя бы в «кусках», в концертной интерпретации; что он получит должную помощь и критику. Настаивая на том, чтобы каждая достойная того новая опера была поставлена или исполнена, мы не снижаем требований высокого идейного содержания, мастерства формы нового произведения, но мы считаем это требование и предопределяет необходимость развертывания самой широкой творческой инициативы наших музыкантов. Мы должны начать широкую экспериментальную работу, стимулировать поиски нового оперного стиля, новых режиссерских трактовок, нового подхода к классическому наследию — без этого немыслимо движение вперед. Такой работы мы должны требовать от ведущего нашего оперного театра. Надо преодолеть существующий разрыв между нашим драматическим театром и оперой. Огромная культура советского драматического театра должна обогатить и оплодотворить театр оперный. Это в первую голову означает, что в оперу должны быть привлечены для работы, помимо специалистов оперных режиссеров, режиссеры драматического театра; лучшие мастера нашей сцены должны испробовать свои силы, принести сюда свой опыт и умение.

Особо стоит вопрос о либретто и либреттистах. И здесь помимо оперно-либреттных «спецов» в оперу должны прийти наши лучшие драматурги, кинодраматурги и т. д. Акцентируя необходимость создания целых советских опер, мы вместе с тем должны развить за самое большое расширение и использование у нас оперного наследия. Наши оперные театры знают 20—30 ходовых опер, в то время как огромная масса старых опер неизвестна не нашей публике, не нашему театру. Мы уже не говорим о Глюке, Моцарте, Гретри, но ведь даже Вагнера, за исключением «Лоэнгрина» и «Мейстерзингеров», нет на нашей оперной сцене. Мы абсолютно не знаем и не интересуемся западной современной оперной литературой. Это существеннейший и недопустимый пробел в нашем репертуаре. Ленинградские оперные театры за эти годы многое сделали в этой области. Заслуживает самого большого внимания опыт ленинградского Малого (б. Михайловского) оперного театра, ведущего большую работу по показам новых оперных произведений, привлекающего к этому делу лучшие силы нашей драматургии и музыки.

Оперная проблема должна быть поставлена в центре внимания нашей музыкальной и театральной общественности. Эффективные, плановые правительственные мероприятия, творческая работа наших режиссеров, музыкантов, художников, драматургов поможет вывести оперу из состояния застоя, поможет создать подлинно новый, передовой советский оперный театр.

О СОЗДАНИИ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Постановление Всероссийского центрального исполнительного комитета и Совета народных комиссаров РСФСР

Учитывая значение художественного воспитания и образования для культурного под'ема широких масс трудящихся, роль изобразительного искусства в деле социалистического строительства, а также в целях усиления научно-исследовательской работы и подготовки высококвалифицированных кадров в области изобразительных искусств, Всероссийский центральный исполнительный комитет и Совет народных комиссаров РСФСР ПОСТАНОВЛЯЮТ:

1. Организовать с 1 января 1933 г. в г. Ленинграде в ведении НКпроса Академию художеств.

2. Поручить НКпросу в двухмесячный срок разработать устав Академии и внести его на утверждение правительства. В уставе предусмотреть порядок формирования Академии и ее руководящего состава. К проработке устава привлечь соответствующие общественные организации и крупнейших специалистов в области изобразительного искусства.

3. Передать Академии художеств здание по Университетской набережной, № 17, в г. Ленинграде, предложив Ленсовету не позже 1 декабря 1932 г. выселить все учреждения, находящиеся в этом здании, приняв к этому высселению порядок, установленный для выселения из школьных зданий постановлением ВЦИК и СНК от 10 июня 1932 года.

4. Предложить НКпросу РСФСР приступить к проектированию специального здания Академии художеств в Москве и предусмотреть в своей смете на 1933 год необходимые средства на подготовительные работы (проектирование и т. д.).

5. Поручить НКпросу РСФСР, по согласованию с Госпланом, определить контингент прямых аспирантов и студентов в Академию художеств на 1933 год.

Председатель Всероссийского центрального исполнительного комитета М. КАЛИНИН

Председатель Совета народных комиссаров РСФСР Д. СУЛИМОВ

И. о. секретаря Всероссийского центрального исполнительного комитета И. НОВИКОВ

Москва, Кремль
11 октября 1932 г.

ШКОЛА МАСТЕРОВ

Основной задачей, создаваемой Академией художеств, является подготовка высококвалифицированных мастеров, переквалификация и доквалификация художественных кадров. Создание Академии художеств поставит со всей серьезностью поставить вопрос о подготовке новых художников, так как все ошибки, которые были отмечены ЦК партии в вопросах образования, наблюдались также и в художественных вузах и техникумах.

Академия художеств будет являться высшим учебным заведением, причем одновременно в ней будет производиться научно-исследовательская и лабораторная работа. Намечается сконструировать Академию художеств в составе 3 факультетов: живописный, скульптурный, архитектурный, графический, театрально-оформительский. Для подготовки художественно-педагогических кадров, курсов и техникумов при ней будут существовать специальные педагогические курсы. К окончившим Академию художеств будут пред'являться повышенные требования. Они должны будут освоить навыки искусства, владеть всей техникой данного искусства, быть знакомыми со смежным данному искусству производством. Например, окончившие графический факультет должны быть знакомы со стереотипством, театрального художника и с методом проектирования.

М. АРКАДЬЕВ
(Зав. сектором искусств Наркомпроса)

ТВОРЧЕСКИЙ ЦЕНТР

Следует принять все возможные меры, чтобы создаваемая Академия художеств возможно скорее была переведена в Москву. Центр нашей художественной жизни сейчас и с политическим центром Москвы. Здесь предполагаются съезды и конференции художников, здесь протекает все значительные художественные выставки, здесь живет большинство художников-специалистов. Отдаленность Академии создает опасность цела подготовки кадров от основного ядра ССХ. Академия художеств должна быть художественно-исследовательским органом, практически и теоретически прорабатывающим вопросы стиля, формы, творческого метода.

Академия художеств должна сконцентрировать крупнейшие методические и художественный институт в Москве, кроме быть мастерские аспирантских художников и литературы. Она должна готовить методистов для художественных институтов. Нужно организовать для аналогичных институтов, — один в Москве и один в Ленинграде. Под институт в Москве должно быть освобождено помещение бывшей школы живописи, ваяния и архитектуры, которое в данное время занято не по назначению Гипромашем. Пока не будет образован художественный институт в Москве, проблема художественных кадров решена не будет. Академия художеств должна принять участие в руководстве и в методической жизни институтов. Она должна быть организационно с ними связана.

Академия художеств должна в тесной связи с Коммакадемией разрабатывать проблемы методологии и истории искусства, вопросы стиля в основном культурного наследия, содействуя Коммакадемии в ее работе по воспитанию кадров искусствоведов.

П. ФРЕЙБЕРГ
(Декан графическо-издательского факультета Полиграфинститута)

ПЕРЕД ОКТЯБРЬСКОЙ ГОДОВЩИНОЙ

Спектакль на воде

На днях состоялось окончательное утверждение октябрьской комиссией Мосгорисполкома ВКП(б) и Мосовета оформления центральных площадей и магистралей Москвы. Начались уже строительные работы по всем об'ектам — в центре и в районах. Большое внимание уделяется работе по оформлению октябрьских демонстраций. В этой работе участвует широкий рабочий актив, привлекаемый к обсуждению оформления районных и заводских колонн. Впервые в оформлении Москвы широко будет использована зелень. Московский трест по озеленению направляет на центральные площади и в районы массу цветов.

Работа по оформлению площади Свердлова по эскизу художника Ф. Федоровского ведется при участии крупнейших инженеров и специалистов по световому оформлению и, несмотря на сложность задачи, подвигается успешно.

Особое внимание уделяется оформлению водной артерии Москва-реки. «Спектакль на воде» — это один из первых попыток грандиозного массового действа с включением в него нескольких сот тысяч зрителей, расположенных на набережных и принимающих активное участие в массовом действе. Режиссерскую работу по спектаклю Вишневского ведет т. Нестеров, консультантом является С. М. Эйзенштейн, оформляют спектакль худ. Фрадкина, Вишневецкая и Брауде. В спектакле должны участвовать массовые хоры, оркестры, отряды Осоавиахима — всего до 5.000 человек. Зрители получат билеты на посещение спектакля в районах.

Все театры Москвы остаются на б. Камерергерском и Кузнецком проведут грандиозный парад театров — показ достижений каждого театра за 15 лет, показом лучших постановок и т. д. Такой же показ организуется Союзкино и Межрабпом-фильм.

Между московской и ленинградской октябрьскими комиссиями происходит обмен опытом, и в результате в этом году принесет ряд новых методов оформления, которые будут одновременно демонстрироваться в Москве и Ленинграде.

Центральная октябрьская комиссия организовала несколько инструктивных докладов по оформлению по всех районах, а 17 октября председатель октябрьской комиссии т. Мыльник сделал доклад по радио для всех октябрьских комиссий Московской области.

ШТУРМОВОЙ МЕСЯЧНИК НА КИНОФАБРИКЕ

На фабрике Межрабпомфильма для своевременного окончания шести фильмов к XV годовщине Октября об'явлен «Октябрьский штурмовой киномесячник».

Для премирования за выполнение производственных показателей штурма создан премиальный фонд в 100.000 рублей. Так, например, группа режиссера В. И. Пудовкина, работающая над звуковой фильмом «Дезертир», в случае своевременной сдачи фильма 7 ноября не позже 22 часов получит премии в 20.000 рублей. Другие группы — реж. Л. Кулешова по фильму «Горизонт» — 15.000 рублей, «Комсомол» — реж. И. Иванс — 10.000 рублей, «Солнце исходит на Запад» — реж. П. Пашнов — 6.000 рублей и т. д.

«Октябрьский штурмовой киномесячник» проводится специально организованным штабом.

В СЕКТОРЕ ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

◆ Ректором научного института искусств приказом по Сектору искусств 19/XII утвержден П. Н. НОВИЦКИЙ.

◆ 29 октября в Секторе искусств Наркомпроса будут заслушаны доклады ректоров Московской консерватории т. ШАПШОВА и ленинградской консерватории т. МАШИРОВА о работе и перспективах подготовки художественных кадров.

◆ Совещание директоров всех театров РСФСР состоится в февале 1933 года. Сектором искусств Наркомпроса. На совещании будут обсуждены вопросы об организации репертуара для театров периферии и о создании центрального управления всеми театрами РСФСР. На совещание ожидается участие свыше 250 директоров.

◆ В настоящее время Сектор искусств Наркомпроса прорабатывает вопрос об организации в Москве постоянного стационарного колхозно-совхозного театра. Этот театр вместе центром по руководству всеми колхозными и совхозными театрами на периферии. 8 месяцев театр будет работать в Москве и остальные 4 месяца на периферии, помимо показа зеда инструктивную работу.

ГЕРОИЧЕСКИЙ „СИБИРЯКОВ" — НА ЭКРАНЕ

Впервые в истории арктических путешествий ледокол «Сибиряков» без зимовки прошел из Белого моря в Тихий океан северо-восточным путем.

Этот беспримерный героический поход полностью заснят группой Межрабпомфильм и Союзкино, под руководством режиссера В. Шнейдерова — постановщика целого ряда экспедиционных фильмов.

Группа в составе тт. Шнейдерова, Купера и Трояновского заснята борьбу «Сибирякова» с ледяной стихией, первый обход Северной земли, заход в устья рек Лены и Колымы, аварию ледокола, аварийные работы по смене лопастей и выход из дрейфующих льдов, на самодельных парусах.

Экраны СССР и всего мира покажут миллионам трудящихся новое достижение советской науки и мореплавания в Арктике.

Заслуга советского кино, зафиксировавшего на звуковую пленку полярный рейд «Сибирякова», огромна.

Скоро страна ледяного безмолвия заговорит на экране.

ЛЕОНИД МУХАНОВ

ИСКУССТВО — НА НОВОСТРОЙКИ!

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ДАЕШЬ ТРАКТОР

15 ОКТЯБРЯ 1932 г. № 305 (746)

РАБОЧЕМУ ТРАКТОРНОГО — ВЫСОКОКАЧЕСТВЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБСЛУЖИВАНИЕ ОКИДАЕМ РЕАЛЬНОЙ ПОМОЩИ ОТ НОВОГО ШЕФА

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

БЕРЕМ ШЕФСТВО над искусством новостроек

Сигналы „Даешь Трактор" не услышаны

На одних крупицах не выедешь

Прорыв на конвейере — прорыв в художественной работе

Вторая страница газеты „Даешь трактор", посвященная шефству „Советского искусства" над художественной жизнью Сталинградского Тракторного

Сталинградцы приветствуют!

Открытое письмо редакции «Советское искусство»

Мы с большим удовлетворением прочли в газете «Советское искусство», № 43, статьи, посвященные художественной жизни на нашем заводе. Ваши корреспонденты тт. М. Улицкий, Ударник, Над и М. Маруль нарисовали правильную картину бедности и однообразия наших зрелищ и развлечений и то кричащего противоречия, которое имеется между потребностями и их удовлетворением, между материальными возможностями и их осуществлением.

Мы приветствуем инициативу редакции и об'явление художественного шефства газеты над новостройками. Но как сделать, чтобы горячие идеи не погибли в горохе резолюций, чтобы между «слышь» и «есть» не было знакомого разрыва.

Если присмотреться на всей культурной жизни нашей страны, то нельзя не отметить бросающуюся в глаза разницу уровней между столицей и провинцией, между Москвой и Ленинградом и сотнями других городов, городков и селений. Вопрос о ликвидации этого разрыва — это громадная социально общественная и политическая проблема, требующая систематической помощи со стороны культурных учреждений городов-центров городам провинции, новостройкам, заводам.

Мы считаем, что наша газета вместе с самым рабочим, сделает то, что нами начато, не случайным, отдельным мероприятием, а целой системой, которая бы обеспечила постоянные и регулярные выезды лучших театров на новостройки, в первую очередь, а затем и на другие заводы.

Скажем так: каждый театр, или артист, или литератор, или журналист, или художник, или музыкант добровольно соглашается два-три недели в году проводить в определенном городе, на определенной работе. Желательны не случайные наезды, а регулярная связь данного культурного учреждения или театра с данным заводом. При этом создается не анонимность знакомство, а постоянная и органическая связь. Шефство нашей газеты над нашим заводом мы хотим так именно и понимать.

Мы будем вас время от времени информировать о положении с художественным обслуживанием на заводе и ждем реальных результатов об'явленного шефства.

Редакция «ДАЕШЬ ТРАКТОР»

МЕХАНИКА ЛЖИ

Саморазоблачение буржуазного плаката

„Пруссаки, выбирайте националистов" — предвыборный плакат

«Пропаганда — это усилие способности современного мира рассуждать. Гораздо больше можно выиграть обольщением и обманом, чем принуждением». С полуулыбкой откровенности буржуазный теоретик Гарольд Лассвелл объяснил сокровенную суть «Теории пропаганды»: подбирать буржуазным лозунгам и плакат только между... обманом и принуждением.

Отмежевание с буржуазными политическими плакатами 1919—1932 годов выявило подтверждает теоретические высказывания Лассвелла.

Каждый плакат — это кантата покрытого типографской краской пространства — земли. Буржуазная пропаганда саморазоблачается.

* * *

О воинственности буржуазной пропаганды, о внутренней немощности ее, о невозможности дольше умалчивать правду, об этом и еще о художественном бессилии, о творческом худосочии, — от этой правды красноречиво рассказывают сотни плакатов, дерзко висящих по всем западным городам, свидетелям классовой борьбы на стороне этого класса, Музей нового изобразительного искусства на Кропоткинской.

Связь с разными... зарева пожаров, обугленных развалины домов и фабрик, опустошенные поля и трупы, трупы, трупы...

Справа в рамочке чистенький, благотворенный фабрично-деревенский пейзаж.

Внизу под рамочками — отрицание работяги, которому «Антибольшевистский союз» задает «сакраментальный» вопрос: «Германия, как и России, нам строительство, как у нас. За что ты голосуешь?»

Как же теперь по рисунку и правде, как на трубе — дубовый плакат нет, но для 1919 г. он не лишен бесспорной правдивости: ведь тогда всех пропаганда обращалась в антибольшевистскую лигу, с достойным усердием стремившуюся превратить страну в развалины...

Но зот спросим тут — а мы стоим ведь плакатами контрреволюции в эпоху 1932 г. кампаниями, плакатами, «своему времени и конкретными, внушающими добротный, хорошо лаченный наружудит. О чем они говорят? О рыжеволосых. Но в каких, где? Но, о рыжеволосых, в которые обратить «пролетариат» капиталистического рая...

Те же мрачные картины разрухи, но теми путали мудроны буржуазии (лишнего 10—12 лет назад как возлежем за совращение в большинстве, сегодня, — эти же могильные шкафы, кладбищенские пейзажи бесплодности в сельской домайстерсуют они теперь. По географии прогнал то, что должно было быть так, совершилось у них...

Мир, добротный, первоклассный мир. На нем висит об'явление: «Требуем рабочие руки».

Но на заборе. А под забором, неизгладимое воспоминание: «Верните эту пальцы».

Тому следует пункты — Голосуешь за кандидатов.

Выборный этот прием очень уж знакомого звучит.

Единственно (несмотря на время) Ибо вопреки конкретной телесности изменных (не товаров) в второй, который призывает голосовать за кандидатов, за протекционизм, «чтобы прекратить это», как плакат лгут, с чужих товаров, оставались английские рабочих без работы.

Также в Англии какого-то чудака сделали специальный словарь для мудрецов. Правда же, в таком сатирическое приложение лишнего страны были бы эти плакаты для мудрецов. Исчезнут за весь плакат их, плакатуры правдивость, тщеславия всему этому покровом.

Плакаты эти проделали очень любопытную эволюцию. В 1919 г., разно как и в последующие годы оперные фашисты, плакат обращался зеть исключительно с дилетантскими сонм, к зюмпен-пролетариям, к разорившей мелкой буржуазии. Поэтому центральная фигура плаката — бывший французский, этакий молодец, вооруженный с головы до ног; отсюда все и принадлежность на плакатах, сугубая солдатская дисциплинность их лозунгов. Но время шло. Фашизм, повинуясь «социальному заказу» буржуазии, обращается к рабочим, к ренегатам, чтобы помешать им пойти на компартией. Если уходит от социал-демократов, то пусть не попадут под влияние коммунистов.

И мы видим на плакате фигуру рабочего во весь рост, настоящего рабочего. У нот его карикатура на правительственные партии, против которых пусть борются буржуазы. Тут же карикатура на социал-демократа и коммуниста. Плакат в целом хорошо раскрывает природу социальной демагогии национал-социалистов. Они торгуют у активной пролетарской партии отдельные приемы, они чужими «заимствованиями первыми» хотят скрыть свою подлинную природу. Так именно сделали: плакат, на котором крестьяне вилами выбрасывает всякую политическую нечисть, плакат — огромная фигура рабочего на красном фоне, разрывающего цепи — «Довольно, я голосую за Гитлера».

И тут же проявляется правда лжи: как же должно-тупо прятаться буржуазия, если она отворачивается на столь рассыпанные, обоюдоострые средства лечения.

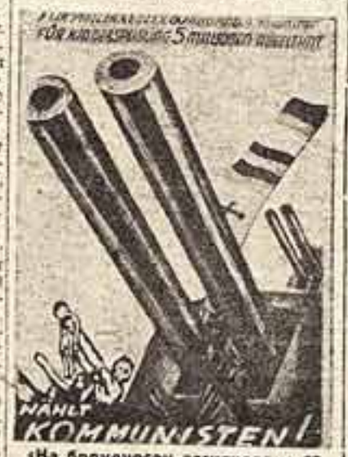
Конечно, буржуазия лишь еще не совсем потеряла силу. Буржуазия пронимала, к сожалению, делает еще свое дело.

Но настоящие дает нам реальное, живое, внешнее реакциям бурным классовой борьбы свидетельство того, что пошатнем врага слабеют, его искусство защищается «индивидуально», его наиболее оружие притупляется.

Какой контраст с плакатами зарубежных коммунистов. Плакаты Гартфильда, Мальзона, Гранжуа оформляют только одну правду — правду классовой борьбы — яркими образами, художественными и выразительными.

Они плакат, они поражают врага, они становятся на стороне коммунистических городов предвестниками новой культуры, полярными классовыми класса, способного переделать общество, заменить ложь капитализма правдой и гнилитлаем.

И. ИГОРЕВ



«На броненосец ассигновано 60 миллионов, на питание детей отказано в 5 миллионах» — германский коммунистический плакат

РЕДАКЦИЯ ГАЗЕТЫ „СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО" СОЗЫВАЕТ 24 ОКТЯБРЯ ШИРОКОЕ СОВЕЩАНИЕ

посвященное вопросу о состоянии художественной жизни на Сталинградском тракторном заводе

На совещание приглашаются представители культурного ЦК комсомола, ЦК профсоюзов всех секций Сектора искусств Наркомпроса, Культотдела ВЦСПС, ИК районов, Союза советских композиторов и Всероссомдрама, Научно-исследовательского института самодеятельного творчества, ЦС трамов, ТОМЗ, Мособластсовпрофсовета, театра ВЦСПС, театра им. МОСПС, а также представителя газет «Комсомольская правда», «Труд», «Вечер» и журнала «Работа».

СОВЕЩАНИЕ СОСТОИТСЯ в помещении редакции «Советского искусства» — Страстной б. 11 (дом 6, вход «Отдыха») в 6 час. вечера.

600 СПЕКТАКЛЕЙ „ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ"

23 октября в Камерном театре идет 600-й спектакль «Жирофле-Жирофля».

Прошло десять лет со дня премьеры (3 октября 1922 г.) спектакля, который своим острием был направлен против оперетчатых канонов, «пикантности» и традиционной пошлятины, спектакля, создавшего и утвердившего новый жанр жизнерадостной и бодрой музыкальной эксцентриады.

Сотни тысяч зрителей в СССР, Европе, Южной Америке смотрели этот спектакль.

Спектакль, идущий на 79 сценах крупнейших советских и зарубежных театральных подмостков, всюду, наряду с восторженным приемом зрителей, получает интересную критическую оценку тех новых приемов, которые предлагает постановщику его А. Я. Таиров.

В составе первоначальных исполнителей «Жирофле-Жирофля» выступали 23 октября: Уварова (Аврора), Фенин (Мурруш), Тихонравов (Матамора), кузены, пираты и гости: Бондаренко, Гарина, Кирсанова, Хлоровский, Штейн, Быков, Албанитов, Дорофеев, Захаров, Матвеев, Румнов. На нем Н. Н. Боянов играет в 600-й раз.

ФИСК и МАСТЕРСТВО

О ПУТЯХ И БЛУЖДАНИЯХ ВСЕРОССКОМДРАМА

В мыслимом от времени авторских обществ — Модпика и Драмсоюза — Всероссомдрам получил сложнейшую и ответственную функцию: учет и обработку гонорара, причитающегося драматургам, сценаристам, композиторам, авторам малых форм и цирового репертуара за исполнение их произведений в бесчисленных организациях предприятиях нашей огромной страны.

Замкнув собой политическое и творческое, а часто фискальные авторские общества, Всероссомдрам должен был наряду с защитой материально-правовых интересов своих членов, в отличие от Модпика и Драмсоюза, стать и идейно-политической творческой организацией. В соответствии с этим новая организация должна была сплотить значительный творческий актив, воспитывать новые авторские кадры, поощрять идейной перестройке старшего поколения драматургов и композиторов, подымать и дебатировать творческие вопросы, создать благотворную творческую среду, принимая активное участие в создании социалистического искусства.

Итоги двух лет существования Всероссомдрама свидетельствуют правдиво, что он пока еще не справился со значительной частью этих задач, для осуществления которых он был в свое время создан.

♈

Всероссомдрам ушел далеко вперед со времен Модпика и Драмсоюза, он добился ряда крупных успехов, и было бы несправедливым ставить его на одну доску с прежними фискальными организациями. Всероссомдрам превратился в весомую общественно-политическую и производственную организацию, принимающую активное участие и занимающую определенное место в культурно-общественной жизни страны. Всероссомдрам неизменно участвует в политических и хозяйственных мероприятиях в не всякого рода общественных художественных и литературно-музыкальных конкурсах, сумел привлечь в общественную работу значительные кадры советских авторов — различных жанров (создание бригад, творческие командировки, проведение творческих совещаний и т. п.).

Но цель Всероссомдрам должен был стать и творческим центром, стать идейно-творческой организацией советских авторов? А в этом плане Всероссомдрам оказался чрезвычайно беспомощным.

В самом деле, какие новые авторские кадры он выдвинул? Какие создал творческие группы? Какие выдающиеся драматурги получили в его рядах идейную помощь или творческую зарядку?

Вопросы эти полны, конечно, пулбиранирующие. Понятно, что начинающий автор вырастает в крупного драматурга не в год и не в два; что творческие группы рождаются не путем административного назначения, а в итоге творческого, идейного тяготения творчески заинтересованных друг другом художников. И смешно было бы требовать, чтобы секретариат Всероссомдрама по собственной инициативе стал расставлять драматургов на творческие группы: Киршона и Афиногенова — в одну, Зорина и Файко — в другую.

Но во Всероссомдраме как творческой организации должна была бы существовать такая творческая атмосфера, где в спорах, дискуссиях, встречах, читках, зрелищной критике органически, сами собой, необходимо бы чинились, расваивались, тяготели, сжигались идейные творческие течения и ручейки.

♈

Во Всероссомдраме ничего этого не было и нет.

Здесь устраиваются, правда, дискуссионные вечера, но они посвящаются только обсуждению отдельных постановок московских театров. Таким образом, в значительной мере дублируя аналогичные дискуссии в Комакадемии и в Техклубе, вечера Всероссомдрама посвящаются спектаклям, а не пьесам, т. е. готовым работам театров: при всей их полезности в для авторской массы и для театров они не отражают производственной специфики Всероссомдрама. В процессе же создания пьесы и ее подготовки к представлению в спектакль Всероссомдрам не принимает никакого участия.

Конечно, в среде драматургов обсуждаются новые пьесы в замыслы, которые еще не воплощены в жизнь, а творческие совещания и поиски, которые не предусмотрены, — но все это происходит вне стен Всероссомдрама, в литературных кружках, на частных вечерах.

Здесь уместно вспомнить, что была организация, как МАД (Московская ассоциация драматургов, 1922—27 гг.), прекратившая в свое время Федин, Зорин, Романова, Орлинский и др., прекратила свое юридическое существование более пяти лет назад, фактически до сих пор осталась живым творческим ядром в лице значительной группы драматургов, сохранивших прежние творческие и дружеские связи, эта группа и сейчас живет активной творческой жизнью в спорах и исканиях, от которых Всероссомдрам остается в стороне именно потому, что он в какой мере не играет роли творческого центра.

Можно в качестве примера указать и на то, что живо интересная Всероссомдрама в бо его участия прошли серьезные дискуссии внутри театров (в Малом театре, в Студии Малого театра и др.).

Таким образом Всероссомдрам не только не сумел проявить инициативы в постановке актуальных творческих вопросов, волнующих советских драматургов (проблема смеха, вопрос о классике и т. д.), но и не привлек учители к их обсуждению, когда они ставились по чужой инициативе.

Не лучше положение вещей и в области кинодраматургии, где сценарии обсуждаются главным образом не ради постановки творческих вопросов, а от случая к случаю, для разрешения конфликтов между сценаристом и кинообъединением. Именно этим было вызвано обсуждение сценариев Малькина («Пятый»), Фельдмана («Днепрострой»), Катаева («Город под ударом») и др. А в тех редких случаях, когда сценарии читались из творческих побуждений — обычно лишенного проводиться кулуарно и собирали сравнительно малую аудиторию в 5—6 человек, включая друзей автора. Понадобилось и в кинематографическом деле Всероссомдрам как идейно-творческая организация не вмешиваться.

Среди квалифицированных драматургов не сумел заняться должного авторитета и методцентр Всероссомдрама. В случае каких-либо сомнений, не необходимости совета или указания идеологического характера начинающиеся драматурги предпочитают непосредственно обращаться к руководящим товарищам идеологического фронта или в соответствующие авторитетные организации, а не в методцентр, роль которого сводится, таким образом, только к экспедированию литературной помощи начинающих авторам.

Это — хуже, в отрыв не такое дело, но и на этом участке методцентр не заложил особых симпатий в доверия со стороны драматургической молодежи, так как до последнего времени начался дублировать Главрепертком, в литературном, чуть ли не административном, фоне «пропускал» или «бракует» то или иное произведение, вместо того, чтобы оказывать квалифицированную творческую помощь авторскому молодняку.

Не помогла оживлению творческой работы Всероссомдрама и созданная в прошлом году секция технокритиков. Посвященная товарищами, перегруженными другой работой, секция после нескольких, не слишком оживленных заседаний, фактически прекратила свою деятельность, хотя, будучи организацией непосредственно спаянной со смежными творческими секциями, могла бы вестись инициатором и выстрелышком творческих дискуссий среди членов Всероссомдрама.

Наконец, ничего не сделано во Всероссомдраме и по линии национальной работы. Национальные драматурги, живущие в Москве, находятся на отшибе. О какой-либо творческой связи с авторами национальных республик не приходится и говорить, хотя по своим фискальным функциям Всероссомдрам, собирая авторский гонорар по всей сети зрелищных предприятий Советского союза, тесно связан с авторами общественных братских республик. (Утолин, Волтолик, Орелатолик и др.).

♈

Стали во главу угла окончательно идейно-творческой работы Всероссомдрама, отсутствие которой говорит о полной неработоспособности в плане, выражаясь в системе авторских отчислений в их получения через бухгалтерию Всероссомдрама. Она свидетельствует о наличии широких возможностей по новому роду злоупотреблений.

♈

Отсутствие малоценных, оборонных фондов (как это было в Драмсоюзе) дает возможность Всероссомдраму выплачивать авторам следующий гонорар до момента его фактического поступления через бухгалтерию.

Во Всероссомдраме есть ряд авторских такой системы, утверждающих, что она содержит фактически положение общества и устраняет возможность злоупотреблений со стороны авторов.

Но при этом упускается из виду другая сторона дела: упущение материального положения автора. По поводу не получил следующего ему по закону гонорара за уже проданные спектакли, автор вынужден выстраивать аванс в вспомогательных его прекращается в должника Всероссомдрама, а Всероссомдрам в таких случаях оказывается порядку более настойчивым кредитором, чем энергичным взыскателем.

Уродливой языком и существующая до сих пор система общего «котла» авторов малых форм, куда начисляется «незначительный» гонорар, исчисляющийся по отчислений за исполнение произведений и произведений множества авторов.

Для характеристики ужасного зла этой обезличенной части авторского гонорара достаточно указать, что согласно баланса за 1931 г. во Москве в пределах собрано валового гонорара 1.040.000 рублей, а индивидуализированного, персонального авторского гонорара только 14.000 рублей.

Система котла неизменно порождает известный паразитизм и под прикрытием обезлички дает возможность фиду мало квалифицированных авторов пользоваться заработком более популярных и квалифицированных авторов эстрады.

♈

Обеспечить всех этих недостатков в работе Всероссомдрама, повседневно и неизменно даже указываемых, должна побудить авторскую массу проснуться и обсудить необходимые организационные мероприятия.

Нужно в частности поставить на обсуждение вопрос о том, насколько разумно и целесообразно объединять в одной и той же организации работу, проводимую в двух совершенно различных областях: фискально-статной и идейно-творческой.

Д. КАЛЬМ

ОТ РЕДАКЦИИ: Поднятые статью тов. Д. Кальм, редакция «Советского искусства» предлагает драматургам, сценаристам, авторам малых форм и эстрады выступить на страницах газеты с конкретными предложениями и изложениями о характере деятельности, методах улучшения работы в путях реорганизации Всероссомдрама.

ПЕРЕД ОКТЯБРЬСКИМИ ПОСТАНОВКАМИ

„РАЗГРОМ“

Серьезно работе режиссера мешают сцена на постановке: впечатление сказано, что изменяя-другие — для каких-то завершающих штрихов в крупной сценарии — возникнет. В отличие «Разгрома», как, например, в целого ряда других отобранных пьесы, такого рода режиссерские нагнетания более или менее заметны, так как на сцене калькулярные побуждения сцен уже рассчитывать по принципу: спектакль должен идти в Малом театре 7 ноября.

Из этого, однако, не следует, что в данном случае театром допущены какие-либо организационные ошибки,— нет: работа над пьесой ведется в полном — общие постановочные планы, беседы, группы... Были прошлы некоторые затруднения с гаперами художника, но уже в первых числах июля — начале **А. А. Аранова** поступил в мастерские, а в 5 сентября основные декорации и реквизит оформления были уже поданы на сцену, весь остальной монтировочный аппарат театра был загружен планом постановки также полным спокойствием.

Эскиз худ. А. А. Аранова

Работа по пьесе частью идет чрезвычайно интересно. И все-таки на «гвоздь» в числе стрелок мы еще не вышли.

Но это — планы спектакля.

Каково же внутреннее выполнение? Кардинальная линия фадеевского «Разгрома», надо оставить в стороне его историко-документальное значение, — это **человек в борьбе за Октябрь, проба его огнем революции.**

Отсюда в спектакулярно аналогичны по горении, чувствий каких бы то ни было романтических приукрашений и зарядной ритмики, исходя в ряд специально-сценических характеристик, в лицах мировоззренческих конфликтов, в конечном определенных противоречиях: Левенсон—Мечик—Морозка.

В этом именно направлении разворачивается в сценический показ в разработке фабульной темы. Реалистическая насыщенность его образов сочетается здесь с углубленным проникновением в основные существенности революции, бесстрашие исторического анализа, боевая непримиримость советских воспитателей — все это, богатое идейным и эмоциональным содержанием, требует чрезвычайно тонкой изменчивости приемов в правильно композиционного единства.

А вместе с тем широкий масштаб разворот борьбы, своеобразный аналог человеческих материалов, стихийно, основное, особенности фабульного сюжетного строения пьесы не позволяют сценическим приемам не разнообразить в форме драматической пьесы. В этом плане в не противоречия фискальной задачи показать, что не могут служить существенным его трудности.

В числе исполнительских сценических обязанностей заняты: Ивановы, Пилявский, Тарасова, Гриценко, Прокопович, Хмелевский, Ливанов, Ленин, Мокин, Ольгинский, Рыжов, Рыбников, Сальников, Сергеев, Шевет, Каплин. В роли Левинсона выступает лично или Мотыль — Лошинов (по Свердловску).

Ряд интересных новостей в подготовке обновок в 1 этом плане работы не дает еще достаточной основы для сравнения достижений — в сценическом оформлении пьесы: А. А. Аранова и композитора Б. П. Куренкова и авторским исполнением — все это может стать «изюминкой», т. е. тем исполнительным приемом, в котором, как на примере — дет, выражает основной образ и сюжет в целом спектакля.

А пока — не дерзнем этим пока на это.

Но вопрос — остается...

Прежде в различных пока исследованных дней.

МИХ. НАРОКОВ

„Город Глупов“

К XV годовщине Октября театр Сатиры готовит пьесу **А. Глобы** «Город Глупов» по роману Салтыкова-Щедрина «История одного города». Эта пьеса лишь отрывочная может быть названа инсценировкой, — это, скорее, самостоятельное литературное произведение. А. Глобы, единственный сценарий сатирик Салтыкова-Щедрина. Автор в театр пошел на себе разрешение всякого полного задачи: «История одного города» с большим трудом поддается переводу на язык сцены. «Город Глупов» не является пьесой в обычном сценическом смысле, — это, скорее, обозрение, которому можно дать подзаголовок: «Сатирическая летопись российского самодержавия», «фантастический город Глупов — это вся самодержавная Россия. Тупость российской администрации, полная произвола в управлении страной, жестокость и равнодушие народных масс — все это наблюдается Салтыковым-Щедриным в резкой, острой сатире, доходящей событий до гиперболических размеров, до фантастики. Город Глупов — сказание лишь, которое начинает, только отрицательными сторонами жизни, выполняет его Салтыков-Щедрин. Например, пожарная в Глупове не сама, которая пропала в пожарище самодержавия, в революции. Автор комментирует по поводу в этом эпизоде пожарищенных, выдающуюся дерзкой действительность, он как бы не хочет видеть на одном сказке только, чтобы пятно не мешало доносить до читателя уничтожающего пыла его сатиры. Было бы несложно над автором и над сатирической формой произведения, если бы мы попытались вместе в пьесе произносящим «Город Глупов» положительные фигуры. Пусть Глупов этот как он есть, во всем своем великолепном безобразии, как назывался над могилой российского самодержавия, как наслаивались с родителями, по таким далеким от нас сейчас временам. Но тогда в каждой фигуре Салтыкова-Щедрина не мог ускользнуть автоматически по одной отдельной карикатурности дома, поэтому он был вынужден умышленно вводить прямые, в каком характеристики выполнения предварительно. В каждом из них синтезировано отдельные характерные черты российских самодержцев, так что на экспозиции, может быть, одного Угрюм-Бурчеева, на которого или под фигура Аракчеева, не всегда лишь расходится на всем этапе Бородавкина. Грустилова и Прыщова напоминает лица русских царей. Сейчас мы можем расшифровать этот «зоологический» Салтыкова-Щедрина; мы несколько выпрямляем произведение, придаем более определенные черты глуповским градоначальникам, и пропасть без особого труда узнает в них знакомые фигуры «блаженной памяти» российских правителей.

Салтыков-Щедрин пишет: «История города Глупова представляет собой ряд чудес, совершить которые можно лишь тогда, когда отсутствуют существующие чудес вообще, в данном случае: «Пошехонцы чудеса, в которых на нынешнем расстоянии можно подметить доказано яркое, реальное основание». Мы скажем, в этих словах — ключ к решению спектакля.

Гиперболизация совершенно реального события, или персонажа, доведение реального до невероятных размеров, перехода в фантастику, доведение до абсурда; но за всеми этими невероятными событиями, за фантастикой, за гиперболой — прочно, реально все это, богатое идейным и эмоциональным содержанием, требует чрезвычайно тонкой изменчивости приемов в правильно композиционного единства.

А вместе с тем широкий масштаб разворот борьбы, своеобразный аналог человеческих материалов, стихийно, основное, особенности фабульного сюжетного строения пьесы не позволяют сценическим приемам не разнообразить в форме драматической пьесы. В этом плане в не противоречия фискальной задачи показать, что не могут служить существенным его трудности.

В числе исполнительских сценических обязанностей заняты: Ивановы, Пилявский, Тарасова, Гриценко, Прокопович, Хмелевский, Ливанов, Ленин, Мокин, Ольгинский, Рыжов, Рыбников, Сальников, Сергеев, Шевет, Каплин. В роли Левинсона выступает лично или Мотыль — Лошинов (по Свердловску).

Ряд интересных новостей в подготовке обновок в 1 этом плане работы не дает еще достаточной основы для сравнения достижений — в сценическом оформлении пьесы: А. А. Аранова и композитора Б. П. Куренкова и авторским исполнением — все это может стать «изюминкой», т. е. тем исполнительным приемом, в котором, как на примере — дет, выражает основной образ и сюжет в целом спектакля.

А пока — не дерзнем этим пока на это.

Но вопрос — остается...

Прежде в различных пока исследованных дней.

МИХ. НАРОКОВ

„Город Глупов“

К XV годовщине Октября театр Сатиры готовит пьесу **А. Глобы** «Город Глупов» по роману Салтыкова-Щедрина «История одного города». Эта пьеса лишь отрывочная может быть названа инсценировкой, — это, скорее, самостоятельное литературное произведение. А. Глобы, единственный сценарий сатирик Салтыкова-Щедрина. Автор в театр пошел на себе разрешение всякого полного задачи: «История одного города» с большим трудом поддается переводу на язык сцены. «Город Глупов» не является пьесой в обычном сценическом смысле, — это, скорее, обозрение, которому можно дать подзаголовок: «Сатирическая летопись российского самодержавия», «фантастический город Глупов — это вся самодержавная Россия. Тупость российской администрации, полная произвола в управлении страной, жестокость и равнодушие народных масс — все это наблюдается Салтыковым-Щедриным в резкой, острой сатире, доходящей событий до гиперболических размеров, до фантастики. Город Глупов — сказание лишь, которое начинает, только отрицательными сторонами жизни выполняет его Салтыков-Щедрин. Например, пожарная в Глупове не сама, которая пропала в пожарище самодержавия, в революции. Автор комментирует по поводу в этом эпизоде пожарищенных, выдающуюся дерзкой действительность, он как бы не хочет видеть на одном сказке только, чтобы пятно не мешало доносить до читателя уничтожающего пыла его сатиры. Было бы несложно над автором и над сатирической формой произведения, если бы мы попытались вместе в пьесе произносящим «Город Глупов» положительные фигуры. Пусть Глупов этот как он есть, во всем своем великолепном безобразии, как назывался над могилой российского самодержавия, как наслаивались с родителями, по таким далеким от нас сейчас временам. Но тогда в каждой фигуре Салтыкова-Щедрина не мог ускользнуть автоматически по одной отдельной карикатурности дома, поэтому он был вынужден умышленно вводить прямые, в каком характеристики выполнения предварительно. В каждом из них синтезировано отдельные характерные черты российских самодержцев, так что на экспозиции, может быть, одного Угрюм-Бурчеева, на которого или под фигура Аракчеева, не всегда лишь расходится на всем этапе Бородавкина. Грустилова и Прыщова напоминает лица русских царей. Сейчас мы можем расшифровать этот «зоологический» Салтыкова-Щедрина; мы несколько выпрямляем произведение, придаем более определенные черты глуповским градоначальникам, и пропасть без особого труда узнает в них знакомые фигуры «блаженной памяти» российских правителей.

Салтыков-Щедрин пишет: «История города Глупова представляет собой ряд чудес, совершить которые можно лишь тогда, когда отсутствуют существующие чудес вообще, в данном случае: «Пошехонцы чудеса, в которых на нынешнем расстоянии можно подметить доказано яркое, реальное основание». Мы скажем, в этих словах — ключ к решению спектакля.

Гиперболизация совершенно реального события, или персонажа, доведение реального до невероятных размеров, перехода в фантастику, доведение до абсурда; но за всеми этими невероятными событиями, за фантастикой, за гиперболой — прочно, реально все это, богатое идейным и эмоциональным содержанием, требует чрезвычайно тонкой изменчивости приемов в правильно композиционного единства.

А вместе с тем широкий масштаб разворот борьбы, своеобразный аналог человеческих материалов, стихийно, основное, особенности фабульного сюжетного строения пьесы не позволяют сценическим приемам не разнообразить в форме драматической пьесы. В этом плане в не противоречия фискальной задачи показать, что не могут служить существенным его трудности.

В числе исполнительских сценических обязанностей заняты: Ивановы, Пилявский, Тарасова, Гриценко, Прокопович, Хмелевский, Ливанов, Ленин, Мокин, Ольгинский, Рыжов, Рыбников, Сальников, Сергеев, Шевет, Каплин. В роли Левинсона выступает лично или Мотыль — Лошинов (по Свердловску).

Ряд интересных новостей в подготовке обновок в 1 этом плане работы не дает еще достаточной основы для сравнения достижений — в сценическом оформлении пьесы: А. А. Аранова и композитора Б. П. Куренкова и авторским исполнением — все это может стать «изюминкой», т. е. тем исполнительным приемом, в котором, как на примере — дет, выражает основной образ и сюжет в целом спектакля.

А пока — не дерзнем этим пока на это.

Но вопрос — остается...

Прежде в различных пока исследованных дней.

МИХ. НАРОКОВ

Художники Кукрыниксы оформляют к Октябрю в театре Сатиры в спектакле „Город Глупов“ форму, костюм, цвет. На нашем рисунке—эскизы костюмов

СМЕРТЬ БУЛЫЧЕВЫХ—ГИБЕЛЬ КЛАССА

«Решительно, Горький — не драматург», — писал Александр Блок. «У него бывают прекрасные отдельные сцены, бывает живой диалог и замечательные характеры, но того, что нужно именно для драмы, у Горького нет». Это писал культурнейший Александр Блок, который возмущался выкриками по Горьком, устраивавшимися реакционными «культуртрегерами». Блок, обладавший исключительным даром художественного чутья. Он раскладывал пьесы Горького по сценам, по фигурам, по отдельным в пересказе к выводу: действия нет, теченья нет, драма совсем не драма. Оговорку он делал только относительно «На дне».

Но Горький как драматург появился не менее блестяще и ярко, чем Горький-

Шарж Э. Мордвиновича

Мансурова—Шурин

белетрист. Сотни, тысячи спектаклей по столицам и уездным городам в России и Западной Европе. В одном только Берлине «На дне» прошло за первые четыре года больше 500 раз. На русскую сцену с Горьким ворвалась бурлящая обновленных стремлений, что отдалась грань не только между водевилем и зрительным залом, но этот бушующий зал прорывался на сцены театра и подчас превращался в уличную революционную демонстрацию.

Блок верным глазом и еще более острым чутьем нащупывал какие-то противоречия, видел, что новое пиеса не укладывается в каноническое правила. Но, не имея метода, он блуждал в этих противоречиях без всякой перспективы найти настоящий выход. Отдельные блестящие находки — интереснейшие оценки рассыпаются мне системы в логического обобщения. Пьесу, впрочем, было трудно подчить не только Горького. Неожиданно для себя он пришел к выводу: «Если случайна и неожиданна самая русская драма, то еще неожиданней рассуждения о драме в России». Таким образом вся русская драматургия для Блока — явление странное и случайное.

♈

Горького очень трудно уложить в старые определения драматургии. Горьковский театр — особый театр, именно горьковский, который можно понять только в связи с тем новым содержанием, которое принес этот крупнейший пролетарский творец в области искусства.

Мне вспоминается эпизод, который имел место сравнительно недавно. В художественном совете театра им. Мейерхольда Маяковский читал свою пьесу «Клоп». Потом были разговоры.

— Вот, — сказал кто-то не очень решительно, — Чехов говорил, что если в первом акте висит на стене ружье, то в каком-то из последующих оно должно обязательно выстрелить. А у вас встречаются эпизоды без кульминаций, не стреляют...

Маяковский отвечал примерно так: так как у Чехова ружье стреляло, вы всю жизнь будете говорить, что оно должно стрелять. А я вот написал по-другому, и теперь вы будете говорить, что оно стрелять не должно.

Это было сказано резко, как часто у Маяковского, и, на первый взгляд, только в порядке полемического удара, но по существу здесь сказалась настоящая решительность новатора, понимающего, что нет новых законов в обществе вообще, и в искусстве, в частности.

В разных пьесах Горького, и в «Егоре Булычеве» в том числе, не мало ружей не стреляет. Но совершенно очевидно, что здесь надо говорить с какой техникой драматургии, так как решающим критерием является критерий практики, а практика говорит об огромном воздействии Горького-драматурга, о большой мощи горьковского театра. Этот горьковский театр надо изучать.

«Егор Булычев и другие» — когда пьеса Максима Горького — может быть наиболее публицистически заостренная пьеса из всех, которые нравились в последние годы. И только мощь большого мастера могла привести к тому, что острая, почти обнаженная публицистика сочетается в пьесе с какой художественностью образа, с живой конкретностью.

Это характернейшая черта горьковского театра. Новое содержание, идейная напряженность выливает у Горького новую форму пьес.

Старое — и очень хорошее — правило для сочинений требует: вступления, изложения, заключения. Замена драматургии ставит то же: завязка интриги, развитие, итог. Горький не следует этим законам.

Кто такой Егор Булычев? Булычев — это тип старого купца времен подъема и расцвета торгового капитализма, когда купец чувствовал себя представителем интересов чуть ли не всего народа и в арсенале своих средств воздействия имел также понятия, как: прямота, честность, правда. Это были, разумеется, весьма своеобразные понятия, которые существовали рядом с неизбежным купеческим лозунгом: «Не обманешь — не продашь». Когда пожарный, который лечит... своей трубой от всех болезней, приходится Булычеву: «Сама знаешь: без обмана не проживешь», тот, обрадованный, отвечает: «Вот это верно, это верно, я верно».

«Известно, — говорит Булычев Бишкину, — воровство — дело законное. И воровать от ты, рубль порвет, он сам за себе гладкий вор...». И в другом месте: «Я говорю прямо: мое дело—деньги зарабатывать, а мужиково — работать, покупать». Вот философия этого старомодного купца.

Егор Булычев из тех купцов, про которых старик Минин, крестный Фомы Гордеева, говорил: «Мы купцы, торговые люди, всякие Россию на своих плечах несем и теперь несем... Петр Великий был дерзк боевского ума — не нам чету знал».

Но кроме Минниных миллиона, Капиталистическая Россия, отставшая от капитализма Западной Европы и Америки, стала наглотать его, воспрянувшая хищные черты дряхлеющего строя. Она империалистически напиша, не упуская расцвета. На смену капиталисту, который по-капиталистически, но все же производил, приходит финансовый мародер, купец, спекулянт и биржевой фокусник. Всеобщее лицемерство, разлагающее дряхлеющий строй, проникает в каждую ячейку, в каждую клетку, в каждый атом. Ничтожная спекулянтка на бирже, «Одни воюют, другие воруют». — говорит Булычев.

В той же пьесе — Бишкины, Зоиньки, Достигаевы выдают в событиях с исключительной стороны. Приспешники и подвижники, они говорят о временах, когда деньги сами лезут в карманы, в миллионах, даже на радиоволнах при небольшом дешевом. Достигаев — купец, который, хотя и на в лет старше Булычева, не достигнуть хорошо постиг технику новейшей фокусной спекуляции. Зоиньки — мать Булычева — молодой алкоголь, сидит, который хорошо усвоил эволюцию капиталистическую вехи: «Деньги — это вещь. Бишкин — старый крупный холуй, ты кушайте на всех, чтобы на остаться от вещь» в самому не остаются в обиде.

На такой «базе», в таком окружении «в другие» развивается вполне соответствующий семейный быт. Тушилина дрыгала Бешка, жена Булычева, в союзе с Бишкиным и своей сестрой изумляет Мальевой, плачет, как умеет, сети проклятой дозоре Варвары и не мужа Зоиньки. Обе эти «фурмы», грызясь друг с другом, ведут полным под старого Булычева, ждут его смерти в дележа наследства. Бишкин учащается, в частности кокильона, в одной «фирме» Достигаев — в другой.

Это быт, это стиль, это атмосфера российского капитализма предсмертных в в особенности военных лет. Атмосфера сгущается до того, что очевидны грязь. В булычевском доме говорят в необычной революции, которую предвидит «зло» губернатора. Бишкин в при Павлин революции не одобряет. Но современный, окультуренный Зоиньки рассуждает, что революция должна быть «в пользу хлоп», против чиновников, губернаторов, министров. Бишкин тогда не возражает: революция можно совершить...

В этой зловонной атмосфере тихо умирает Егор Булычев. Он умирает от рока времени. Это классно исчезающий. Но есть еще классно социальный. С Егором Булычевым умирает остатки русского капитализма.

Булычев, этот умный, недаром кровожадный, закаленный в житейской борьбе Егор Булычев, не хочет умирать. Ему «обязательно нездоровится плохо». Отчаяние Булычева, последние остатки сопротивляющихся в нем жизненных сил порывают в нем облачения, наваливающие беспощадные удары на всей системе дна в старости, которая все внутрь, и как будто останется после всех горемычность. Он тогда прочь, выкидывает—вину, дочь Варвару. Зоиньки надеяться над новым Павлином, в кровопобой жуткие. Мелкие подлости кусочек такой обнаженной правды о ее обществе, в ней самой, в ее боли, что сказать мамаша превращается в безмерного дитяти.

Процесс умирания и бунтующего Егора ширится, углубляется и сжимает на кровавых ямах. «Я чтобы в другую сторону», — рвется до последних сил. «Как бегу не стоит? Я не умираю! Ты—молчи. Ты—слушай! Я не в себе». «Шкала Достигаев не сожель для старшая жена в нахлыно прикладывание, а хлоров в будет жить». «Ночь вдруг, трубораторы... на ней пора ночь мне надобны. И боль и не вчера. Где тут бог? Сама сержусь... И людей хороших нет».

Это уже бунт против строя, против порядков, когда наиболее жизнеспособные в надежде не только живут, но и расцветают, против воли и воли, которые этот строй воспитывал. «Обучают вас, дураков, как собак на выставке, — говорит он с ненавистью своего Павлину. — Разбегутся от нашего Христа...»

Типов Егор Булычев — фигура, созданная Горьким с простотой и мощью лучших горьковских образов.

Булычев с историческим наблюдает Достигаевы в Зоиньковы, его отчаяние и протест становятся еще острее оттого, что рядом с ним, умирающим, они продолжают жить и торжествовать. Но глубокий социальный смысл пьесы Горького-заключается как раз в том, что кровать жестоко отмщает: нет не будут торжествовать на Достигаев, на Зоиньки. Булычев умирает сегодня, его сотоварищи и наследники умрут завтра, точно же вслед за ним. Не может сколько-нибудь долго продолжаться господство этой разрушенной сферы хищников, расцвета грабежа и жадной мистификации, сказанной в блаженных Пропетелях.

В этом разгаре уже тронны «Мармеладовы» и тут рабочих революционерка, которая этот старый хлопок Достигаев зарежется «культуртрегер» советская пьеса, которая на всю с высоты своего интеллигентского клапа, не видит, что вперед за «Мармеладовой» сейчас ударит «Интернационал» — все Достигаевы вместе взятые вместе.

♈

«Егор Булычев» — пьеса, которая пьеса в тем более Горьком и замечательная

Шарж Э. Мордвиновича

Шукин - Егор Булычев

пьеса и уже, как известно, в ее стиль. Дочка отличает увлечение в театре.

Шурка: Ты — жена. Ты стала своей. Ты другом Другой стала.

Дочка: Ну, как уже мне другом быть. Отошла я.

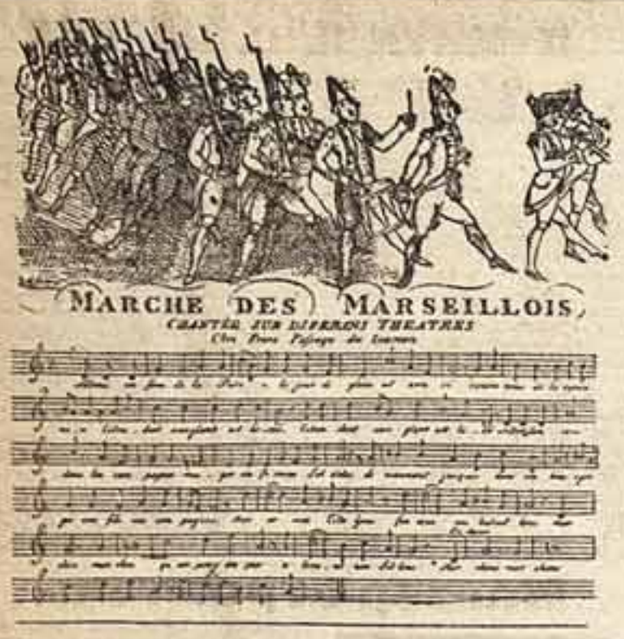
Шурка: Ты сказала мне ложь.

Дочка: Я ее не хотела. У женской любви свои порывы.

Театр почему-то сделал Дочкою тушки, полным мужчиной, утешающим в сладостной борьбе с домашнимами. Дочка прошла Настоящей Дочкой, которая в отсутствие, со своим острым сознанием в реальной относительности, что те, кто уходили, не должны в зарывать, не бы проникнуть — очень умственным выражением до отношения в решения решения.

«Егор Булычев» поставлен театром Вахтангова со всей тщательностью, глубокой социально-философской разработкой темы Максима Горького. Прекрасное выполнение обстоятельного значения пьесы, руководству на своеобразный прыжок, составленный из отдельных сценических статей, телеграмм 1914—17 гг. Это продолжение доступительного материала на высоковольтно и удачно. Оно показывает в основном основном—основу, атмосферу этих исторических лет в выдающегося художественно-обобщающего характера пьесы «Егор Булычев и другие».

М. ЧАРНЫЙ



„ПЛАМЯ ПАРИЖА“

НОВЫЙ БАЛЕТ

Музыка Б. В. АСАФЬЕВА

Либретто Н. Д. ВОЛКОВА и В. В. ДМИТРИЕВА

Музыка „третьего сословия“

Музыка балета «Пламя Парижа» представляет собою частью монтаж музыкально-исторического наследия, главным образом, эпохи Великой Французской революции, частью сочинение в характере и стиле этого материала. Основной целью моей было перенести в нашу современность, используя средствами современной техники, близкие нам и сегодняшние «высказывания» музыки прошлого. Я смотрел на эту музыку глазами историка: не отдельное произведение, не индивидуальные достижения того или иного композитора интересовали меня, а музыкальное творчество великой эпохи во всем богатстве его содержания, как **исторический документ** и как мощная убедительно-строгая эмоциональная речь, диалектика революционного эпоса, величия скорби и бурную радость народного ликования. Я в работе над данным заданием не только как драматург-композитор, но и как музыковед, историк и теоретик, и как литератор, не чуждаясь методов современного исторического романа. Поэтому, наряду с сочинением музыки на основе усвоенной мною музыкальной речи (или, вернее, музыкального языка) Великой французской революции, я интересовался, перелистывал, рассматривал и разрывал имеющейся в моих руках большой материал, поступая в данном случае, как историк-писатель, но, конечно, все время оставаясь музыкантом. Не внутри и не сборник материалов хотелось мне дать. Повторяю, я сочинял музыкально-исторический роман, перелицовывая музыкально-историческое документы современным инструментальным языком и в той мере, как я понимал этот язык и как я его усвоил. Конечно, я анализировал и диалектизировал музыкальные документы, но так, где это кстати, и не изменял характера музыки. И старался не прокать мелодии в основных приемах голосоведения, вкуса и их существенные признаки стиля. Не я сопоставлял материал и инструментовал его так, чтобы содержание музыки раскрывалось в симфонично-оперным — звучит через весь балет — развитии и в четких образах, насыщенных клейко-эмоциональным воздействием нашей действительности. Музыкально-археологические и музейно-классификаторные интересы я всегда в стороне. И все же, посылаю к моим «музыкальным повествованиям» представлены в цитатах и переделках все наиболее характерные для музыки эпохи высших точек революционного подъема французского «третьего сословия»,— балет является своего рода маленькой музыкальной хрестоматией.

Беру на себя смелость сказать не только за себя — музыка эпохи Великой французской революции была как много известна. При формально-эстетическом подходе к ней, при вниманием только к индивидуальным поменным достижениям и при поисках оригинально-изящных композиций — выходило, что музыка, звучавшая тогда в театрах, салонах, в кафе, на площадях, на бульварах и улицах, на полях сражений, на массовых празднествах, на различного рода демонстрациях и т. д. и т. д. малоценна и недостойна величайшего пафоса эпохи. Но стоило только, путем длительных и внимательных исследований музыкального творчества, как языково-эмоционального речевого комплекса, раскрыть во всех его проявлениях диктуемые классовой борьбой эпохи глубокие и сложные противоречия, стоило, уже в этом подобного раскрытия, нащупать именно признаки и тенденции музыкального творчества «третьего сословия» (особенно исходя или в данном отношении «документы» музыкального театра Франции XVIII века) и сопоставить эти данные с музыкой феодально-абсолютистской, причем обе эти «музыки», конечно, сложно переплетены в конкретной исторической действительности,— как в результате выросла своеобразная эпоха, иное понимание, иное раскрытие музыкальных событий в жизнях того времени. Здесь нет возможности рассказывать о всем ходе работы в перспективах, идущих отсюда для советского музыкознания, в его советскости теории и практики. Скажу только, что в содержании мелоса и в ритмах, частью, претворенных из воспоминаний в быту «феодального материала», частью вновь созданных в заключенных революционной волной буржуазной Франции, заключено все лучшее, все «передовое», «антиклерикальное» что питало европейскую музыку XIX века. Музыка Великой французской революции содержит предпосылки в бетховенской героике и прерывистого «лейтмотива» романтизма, тоже романтизма, который в творчестве исканий, скажем, Берлиоза впоследствии предвидел и революции вновь-подавленные им великие — интернациональные обещания — и сделался показывать в отмежевавшейся атмосфере, среди «жалких судеб буржуазии» залеты музыки, борьбы и идеалов революции.

Перевертыши, как глубоко коренится в музыке революции творчество Бетховена и как живо данных молодческих идей и мужественных религиозных образов вырастала ему почва в театральной музыке революционного Парижа. Перевертыши, как события и «дела и дни» революции помогли пятому симфонистов, служивших до того феодалам, в том числе с французскими взятиями, обогащенным и литературным, изменяться и насыщаться новым содержанием национальной речи—музыки. Я не буду перечислять имен композиторов из сочинений которых я брал материал. Я уже сказал, что в ход в своей работе я от отдельных произведений, и любое произведение, представляющее мелос, было для меня ценно как музыкально-раскрытое содержание эпохи. Но не могу не упомянуть здесь имя Гретри, до сих пор слишком пренебрежения, тогда как внимательный анализ его «отклика» на революционные запросы требует коренной перемены и расширения прежних суждений на его творчество. То же можно сказать о Мегюле, Госсеке, Лесюере и Керубини.

Содержание «Пламени Парижа» — поход отряда марсельцев в Париж и события, связанные со взятием Тюильри (10 августа 1792 г.) и революционной ликвидацией феодального режима. Балет строится как эмоционально-симфоническое нарастание эпизодов до кульминации—кульма народной эпохи при взятии Тюильри (конец 3-го акта). Разрядом этих «переживаний» являются картины массовых праздеств IV акта, и сущности задуманные как фиеста героической симфонии с трагическим прологом (финала): это — знаменитый траурный марш Госсена, сопровождающий в данном театральном контексте похороны жертв революционного переворота. Первый акт балета является своего рода драматической экспозицией революционных настроений юношества провинций Франции (крестьянство и мелкая буржуазия) с концентрацией на Марсель в пору такового революционного подъема: марсельеза использована мною не как гимн, а в качестве массовой песни, подчиненной полной и имеет формирования отряда марсельцев. Прологе перед первым актом рисует феодально-помещичьи нравы и расправу с крестьянами. Второй акт балета — попал «старого режима» (контрреволюционный заговор в Версале). Музыкально я показывал «старый режим» не в облике сентиментально-пасторальных, сладко-жеманных поселок, а как обреченную на гибель, но еще сопротивляющуюся и вооружающуюся дворянскую монархию. В качестве «символа» иной я пользуюсь музыкальным материалом Люлли как яркого выразителя французского абсолютизма и феодальными «реликтами» у Глюка. Но все то ли Глюка, что принял революция, я переключаю в соответствующие моменты революционного подъема. Основной лейтмотив второго акта — сурово-грозный, даже «решительный» потерпевший, своего рода «отпевание старого режима»: отсюда значительная роль органа, сопровождающего в танцы и переходу заговора — тоже и честь короля (встреча Людовика XVI). Если второй акт в основе своей — симфоническое адагио, то третий, центральный акт балета, основанный на мелосе народных танцев и массовых песен, задуман как широко развитое драматическое скерцо. Он максимально насыщен массово-танцевальными сценами. Основное содержание его — нарастание народного гнева и пафоса революции, приводящее к походу на Тюильри под девиз «Са ира», взятию этого дворца с захватывающим народным движением на темы, предваряющих «симфонию победы» в «Эгмонте» Бетховена. Центральный массовый танец третьего акта развивается на мелодиях Карманьолы и характерных песен, звучавших на улицах революционного Парижа. Этим песням гимна отдыхаются песня радости в последней картине балета: рондо-монтаж как финальное массовое танцевальное действие.

ИГОРЬ ГЛЕБОВ (Б. Асафьев)

Чему учит „Пламя Парижа“

К октябрьской годовщине Ленинградский театр оперы и балета поставит танцевальное представление на тему и сюжет Французской революции — «Пламя Парижа». Уже черновой просмотр первых трех актов (в балете всего четыре акта), на котором мы имели возможность присутствовать, показывает, что при всей дискуссионности отдельных частей представления мы имеем дело с принципиально новым явлением в области хореографического искусства. Прежде всего мы имеем дело с осмысленным, сквозным, построенным чисто драматургически сюжетом, нити которого не теряются в самодовлеющей технологии танца. Во-вторых, балет сделан на первоклассной музыке Асафьева, представляющей собой творческую переработку музыкальных произведений композиторов эпохи Французской революции, в том числе и сравнительно мало известных. Музыка Асафьева представляет собой интерес не только творческий, но и историко-музыковедческий. Проделана громадная работа, достойная подробнейшего анализа специалистов.

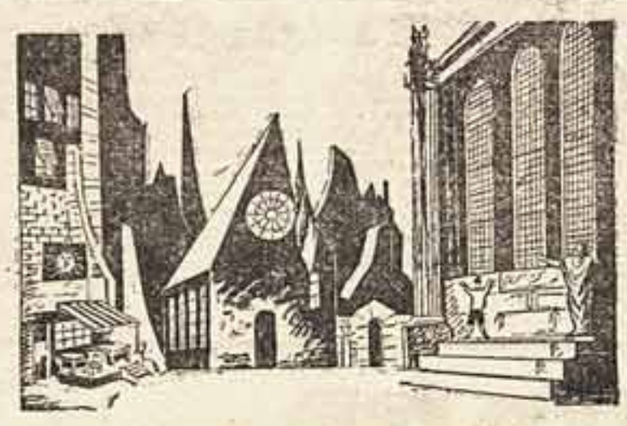
Сочетание доброкачественного либретто и органически связанной с ним первоклассной музыки делает «Пламя Парижа» заметным явлением в области хореографического искусства, независимо от его новшеств. Но не в этом, однако, принципиальное отличие спектакля «Пламя Парижа» от других балетных зрелищ. Мы не случайно употребили слово **спектакль**. Ибо, конечно, «Пламя Парижа» — это не балет в общепринятом смысле этого слова. Это именно спектакль, единственный результатом слитной и спаянной работы драматурга, балетмейстера, музыканта и режиссера, причем функции каждого из них в балете отнюдь не разграничены строгими рамками специальности. Работа всех участников спектакля подчинена одному общему замыслу.

В чем же он заключается? В стремлении дать на основе классического танца хореологизированное музыкально-драматическое представление, где танец не является дивертисментным украшением, а вытекает из действия. Это самое узкое место нашего балета. В самом деле, как сочетать балетную классику с драматизацией образа и действия, с подлинной осмысленностью сюжета, с его реальностью, а тем паче с его революционностью? На этот вопрос до сих пор специалисты балета — по крайней мере из практики — отвечали, что это сделать невозможно: либо пантомима с характерным и этнографическим танцами, либо классический балет во всем его техническом блеске и первобытной бессмысленности и драматургической пустоте содержания. Либо «Футболист», либо «Баядерка».

Опыт «Пламени Парижа» намечает выходы из этого, казалось бы, заколдованного круга. В балете очень много характерного и этнографического танца, но также много и от классического балета. На классике построена вся роль крестьянской девушки, которую замечательно исполняет Иордан. Секрет ее успеха заключается в том, (так это и задумано постановщиками), что она танцует, используя все богатство, всю четкость классической техники, но на минуту не выходя, однако, из драматического образа. Иордан в «Пламени Парижа» — пример танцующей актрисы, а не играющей балерины. Сольные номера, которые исполняет Иордан, являются не более как продолжением и следствием всей ее предыдущей игры в хореобалете, с массами. Самая классическая па, безукоризненно выполняемые, приняли оттенок характерности, вытекающей из образа роли. Балетный образ определяется в данном случае не только костюмом, гримом, но и особым применением для данной роли всей суммы специфических приемов классического танца. Иордан ни на минуту не забывает, что она не только прима-балерина, но и что она играет определенную роль в пьесе, связанную с другими ролями, и что она находится в сценической взаимосвязи не только со своим партнером, но и другими действующими лицами. Совершенно блестящий образец осмысленного и творческого отношения к исполняемой роли дает Боре, танцующая традиционного амура. Налицо все — и лук, и стрелы, и крылышки. Налицо — и весь арсенал классической техники. Однако, каждому очевидно, что это не «натуральный» амур, а злая и тонкая ироническая пародия на амура, пародия, достигаемая отнюдь не кривозеркальными приемами. Мы отметили только двух исполнителей. Мы могли бы перечислить гораздо больше. Мы отмечаем Боре и Иордан именно потому, что в этих образах замыслы постановщиков наиболее конкретизировались.

Без сомнения, балет «Пламя Парижа» вызовет оживленные споры и дискуссии. Без сомнения, что он в одинаковой мере не будет приниматься как и консервативными блюстителями чистоты балетных форм, так и радикальными новаторами. Это можно предвидеть и в этом залога ленинградской новатории. Ибо «Пламя Парижа» при всех своих недостатках и не совершенствах с большой остротой выдвигает все принципиальные вопросы балетного спектакля. «Пламя Парижа» ставит по-новому вопрос о всех компонентах танцевального зрелища, начиная от режиссера и кончая художником.

УРИЗЛЬ



Макет к балету «Пламя Парижа» работы художника В. В. Дмитриева. Третье действие—площадь в Париже. Третий, центральный акт балета, основанный на народных танцах и массовых песнях, задуман как широко развитое драматическое скерцо. Он максимально насыщен массово-танцевальными сценами. Основное содержание его—нарастание народного гнева и пафоса революции, приводящее к походу на Тюильри и взятию этого дворца.

ПРЕМЬЕРА 6 НОЯБРЯ

В программе торжественного спектакля 6 ноября в Большом театре Союза ССР во втором отделении будет исполнен третий акт балета «Пламя Парижа», музыка Б. Асафьева по либретто Н. Волкова и В. Дмитриева. Постановка С. Радлова, В. Вайнонен (актеров ленинградской постановки этого балета) и А. Чекрыгина. Художник Дмитриев. Дирижер Ю. Файер.

Балет пойдет в той же композиции и в том же оформлении, как он идет в Ленинградском театре оперы и балета, где премьера его (целиком) состоится 7 ноября. В балете занят хор (120 человек), исполняющий «Марсельезу».

В Ленинграде «Пламени Парижа» дирижирует **В. Дранишников.**

Идущий в Москве третий акт изображает площадь в Париже; оживленная подходящих марсельцев толпа — в нерешительности: взять или нет на Тюильри? Подошедшие марсельцы решают этот вопрос и во главе толпы идут брать дворец.

Новый балетный стиль

К спектаклю «Пламя Парижа» Ленинградский театр оперы и балета подходит как к отдельной работе — работе, которая должна положить начало большим боям за создание нового стиля балетного искусства. В чем первая и главная задача, стоящая перед нами?

Прежде всего: мастерству классического танца надо вернуть эмоциональное напряжение, драматическую сосредоточенность, полноту содержания. Только тогда можно будет серьезно думать об органическом движении, об органической эволюции, изменениях в стиле и технике танцевального мастерства. В том-то и заключалась основная порочность новаторских балетных поисков последнего десятилетия (в Ленинграде главным образом работы Ф. **Лопухова**), что они строились на пустом месте, при ликвидации в балетной драматургии, в содержании танца, в поэтому были обречены на внутреннюю вырожденность и бесплодность. В результате: поверхностное увлечение акробатикой, от которого теперь энергично излечиваются выдающиеся им когда-то танцовщики.

Эск з костюма

В этой борьбе за осмысленный, содержательный, волнующий балетный спектакль существенным является пересмотр отношений между танцем и пантомимой. Не количественный пересмотр. Танец в балете был и остается основной частью спектакля. Смехотворный «левый вагон», объявивший спасением балета переход на чистую пантомиму при уничтожении танца, малая уже, к счастью, не успел расцвести. Танец должен обогатиться в своих возможностях и мастерстве, а не быть стертым с лица земли.

Но пантомима, которая не должна количественно вытеснять танец, должна качественно на него влиять, стимулировать его, подчеркивать и обусловливать драматическое напряжение танца. Пантомима — это дрожжи, на которых всходит танцевальное «тесто» балетного спектакля.

Старая балетная пантомима—условный язык глухонемых — не может быть этими дрожжами. Наш театр исходит из необходимости учесть и усвоить основные достижения, основные завоевания драматического искусства, чтобы им пропитать пантомимный язык танцовщика. В этой борьбе за новую пантомиму и через нее за новое качество балетного спектакля я и видел свою задачу, задачу драматического режиссера, впервые входящего в творческое общение с труппой балета.

Мне очень хочется подчеркнуть, что в данном случае сотрудничество между режиссером и балетмейстером (**В. И. Вайноненом**) далось часто органически, как бы химическим соединением. Если мы в разделении работу — балетмейстер ставил танцы, режиссер—пантомимы, — то сделали это не механически и в ряде ответственных танцовально-пантомимных кусков работали в «четыре руки», совместно ища наилучших разрешений поставленных перед нами задач.

Задачи эти очень увлекательны и благодарны. Основная цель — дать в музыкальном спектакле образ Великой французской революции, не аллегорируя деталей и эпизодов, а полно передать дыхание эпохи и тех, кто ее творил, помня руководящие слова Ф. Энгельса: «Но рядом с борьбой между феодальным дворянством и буржуазией, выступавшей в качестве представителя всего остального общества, существовал общий антагонизм — эксплоататоров и эксплоатируемых, богатых тунеядцев и трудящихся бедняков. Именно он дал возможность буржуазии опираться защитниками не какого-нибудь отдельного класса, а всего страждущего человечества. Более того, буржуазия с самого начала уже носила в себе своего будущего противника; капиталисты не могли существовать без наемных рабочих, и те самые условия, в которых средневековый цеховой мастер развивался в современного капиталиста, заставили цехового подмастерья, в не принадлежащего к цеху подмастерья превратиться в пролетария. И хотя требования, которые защищало третье сословие в своей борьбе с дворянством, в общих чертах действительно соответствовали интересам различных слоев трудящихся того времени, тем не менее, при каждом крупном восстании горожан вспыхивало самостоятельное движение того слоя, который был более или менее развитым предшественником современного пролетариата».

Стремление к тому, чтобы на своем ГАТОВ прозвучала музыкальная стихия французской революции, подсказало нам мысль включить в спектакль массовые песни эпохи. Отсюда новая задача — разломать стену между балетной и оперной частью театра для построения совместной работы. Хор вливается в спектакль органически, участвуя в совместном действии в самых ответственных моментах «Пламени Парижа». Нельзя же себе представить возникновение французской революции в музыкальном театре без «Карманьолы», «Марсельезы» и «Са ира».

Решающее принципиальное значение этого спектакля для ГАТОВ с достаточной ясностью подчеркивается тем, что наша премьера предусматривается ко дню пятнадцатилетия Октябрьской революции.

СЕРГЕЙ РАДЛОВ.

В 10 ДНЕЙ АКТ

Работа над постановкой отрывка из балета «Пламя Парижа» велется в ударном порядке: фактически мы сделали его в 10 дней. Это, конечно, возможно лишь при том условии, что композиция постановки уже имеется: балет пойдет в ленинградской редакции. Общая композиция и массовые эпизодические сцены **С. Радлова**, хореографическая часть — **В. Вайнонена**, по записям ленинградской постановки которого и работаю с московскими артистами. Окончательную работу в здесь проводит Вайнонен.

Основные позы и группировки копты со старинных французских гравюр и карикатур, собранных в Эрмитаже. Постановка танцев — в плане характерных, почти этнографических. Лишь в одном из них — марсельском — чувствуется основа классики, там можно заметить почти что фуэте.

В идущем в Москве третьем акте — шесть основных танцев. В центральном танце «баски» заняты **Абрамова, Подгорецкая, Габович, Ермолаев, А. Мессерер.** «Марсельцев» исполняют **Семенова, Лермонов, Лентовский, Муллер** (марсельцы), **Чекрыгин** (старик) и **Попко** (его сын). Жанровый танец, поставленный на игре «говорящих», исполняют **Гепецкая, Никитина, Поспахин и Цергин.** «Фарандоль» — большой общий танец характерного типа исполняется кордебалетом. В «кадрили» заняты 8 пар. Наконец, в «Карманьоле» заняты все участвующие.

Засл. арт. А. ЧЕКРЫГИН

„Пламя Парижа“ Эскиз костюма

МАРСЕЛЬСКИЙ БАТАЛЬОН

Либретто «Пламени Парижа» написано мною совместно с художником **В. В. Дмитриевым** летом 1931 года. В процессе работы над ленинградским спектаклем они обогащались новыми деталями как в плане драматическом, так и танцевальном. Нашей задачей было создать хореографический спектакль монументального характера на основе материалов Великой французской революции.

Трудности были многочисленны. Одна из первых была трудность наложения нужной линии, при которой специфика балетного театра органически сочетались бы с изображением на сцене событиях Великой французской революции была, как известно, красноречива. Это отметил Г. В. Плеханов, когда писал, что «революционная эпоха сразу выдвинула множество замечательных авторов. Мерабо, Барнав, жирондисты и многие из монтаньяров были настоящими «мастерами слова». Искусство балета — искусство немое. Мы должны были заменить красноречие трибуны — красноречием действия. Нам предстояло выдвинуть на первый план народные массы, показать их участие в революционной борьбе, пафос и гнев восстания.

Каждый год французской революции имеет свои центральные события и борцов. Для меня — Центральная. Мы остановились на 1792 годе, когда была окончательно ликвидирована королевская власть, сумевшая приспособиться при трех ролях всем классам Бастилии. Уникальным событием являлось для нас 10 августа, т. е. взятие Тюильрийского дворца. Таким образом «новый конец» балета являлась тема «побежденного феодализма» — выражение В. И. Ленина из статьи о «Революционной фразе» (1915 г.).

Во главе народных масс, штурмовавших Тюильрийский дворец, стоял знаменитый марсельский батальон, прибывший летом 1792 года в Париж с юга. Марсельский батальон и стал главным героем нашего балета.

Это было тем более показательно, что, по свидетельству историков, этот батальон состоял почти исключительно из рабочих. Из 570 добровольцев 550 были рабочими, а среди офицеров имелись 2 носильщика, 1 каменщик, 1 слесарь, столяр, плотник, сапожник, бондарь, портной, чулочник, механик, дрогист.

Материалы для разработки нашего балета мы черпали всюду: в драматических текстах, в художественных произведениях, в мемуарах современников и в исторических сочинениях. Порой было достаточно намека, чтобы из этого получилась нужная деталь. Упоминание на то, что молодая артистка Екатерина Пошиет, 22 лет, 2 августа 1792 года поступила в батальон «красных ребят» в Париже — дало нам образ одной из центральных ролей «Пламени Парижа» — артистки балетного балета, переходящей на сторону революции. Второй женский образ — крестьянской девушки, ушедшей марсельского похода, нашли также рассказом о женщинах в армии. Такой, например, была дочь бондаря из Валансьена Варвара Парис. Наконец, 12-летний барабанщик из Абрешвиллера — Агуная Бути послужил нам без преображения брата крестьянской девушки. Этого мальчика мы также включили в состав марсельцев.

Для того чтобы лучше охарактеризовать контрреволюционную роль королевского двора, группировавшегося вокруг него дворянства и королевских войск, мы сдвинули несколько хронологических событий, перенеся в 1792 год более ранний выход — балет, который королевская гвардия давала Фландрскому полку, прибывшему в Париж. Этот балет, сопровождавшийся контрреволюционную демонстрацию, отлично передавал атмосферу предпоследнего заговора против революционного Парижа. А эту атмосферу нам нужно было показать, чтобы резче подчеркнуть необходимость и неизбежность свершения Революции.

В результате ряд драматургических вариантов «Пламени Парижа» вылился в четырехактный балет, разбитый, в силу очередь, на 8 картин. Мы начали наш балет почти «идиллически», рисуя мирную сцену сбора хворостя крестьянской семьей в господском лесу. Но эта идиллия быстро обрывается «злой господин» жаркова, владельца леса, жестоко расправившегося с мужичьем», осмелившимся поменять «благородным вязкам». Затем действие переносится в Марсель, в момент об'явления лозунга «Отечество в опасности» и образования марсельского батальона. Второй акт целиком отдан упомянутому выше балету, а третье действие — событиям в ночь с 9 на 10 августа 1792 года. Первая картина этого акта дает предтронную обстановку и протекает на площади у Якобинского клуба (она будет показана в октябрьском спектакле Большого театра), вторая картина — самое взятие Тюильри.

Балет, однако, взятием Тюильри не кончается. Мы считаем художественно-целесообразным завершить спектакль показом тех массовых празднеств, которые являются характерными для эпохи Французской революции.

Торжественная церемония в память погибших 10 августа начинает последнее, четвертое действие балета. В описаниях Мишле и Тьерсо мы находим величественную картину этой траурной траурным фоном ночи. Нам хотелось перелить на сцену фиеста, сопровождающая тусклым светом людскую массу, окружающую траурную парадную и простой надписью «Тише, они отдыхают». Вслед за этим мы даем праздник «Триумфа республики», сконструированный по замыслам художника Давида и, наконец, завершением весь балет увлечным балом на развалинах Бастилии. Здесь снова мы видим участников марсельского батальона, ставших любимцами парижан и принимающих участие в общем народном веселье.

Делая героем балета марсельский батальон, мы отнюдь не собирались затушевывать моменты личных судеб. На фоне грандиозных событий протекает и судьба отдельных людей, втянутых в водоворот революции. Не их последние определяется судьбой тех классов, ради которых они осуществляют, борясь по ту и другую сторону баррикад.

Специфика балетного спектакля нас вынуждала не забывать о необходимости крайней простоты сюжетных построений, а, значит, побуждала использовать все то богатство пантомимные и танцевальные средства художественной выразительности, какие имеются у наших академических балетных трупп. Поэтому хореографический план балета строился на характерном и классическом танце с органической связью его с драматической пантомимой. Обе женские роли балета предназначены для классических балерин, но классика берется не абстрактно, а в связи с образом того действующего лица, которое балерины должны воплотить на сцене.

Одной из особенностей «Пламени Парижа» является участие в нем хорошего масс. Богатое песенное наследство французской революции давало возможность осуществить подобный эксперимент в балете. Хорошие певцы, показавшись в моменты высшего эмоционального подъема, усиливали музыкальную ткань балета и, как нам кажется, не шло в противоречие с общим «звучием» характером действия. Вместе с тем хор отнюдь не трактовался как только сопутствующее начало, но выдвигался в спектакль как активный игровой элемент. Любопытно, что когда ленинградская режиссура предложила участвовать в пении и кордебалету, то это было принято и осуществлено танцовщиками с таким воодушевлением, что изучность хорошых масс сразу расценивалась темпераментом подлинной жизни.

Внутренняя «сквозным действием» балета является желание донести до зрителя пафос борьбы и боевой энтузиазм, с каким добровольцы Великой французской революции отразили натиск интервентов и эмигрантского Кобленца на молодую республику. Это настроение отлично воплощено в великом лозунге «Мир хижинам, война дворцам», с каким солдаты революции шли на защиту отечества, находившегося в опасности.

Намерением как авторов балета (либретистов и композитора **Б. В. Асафьева**), так и режиссуры ленинградского театра (постановщик **С. Э. Радлов**, балетмейстер **В. И. Вайнонен**) было — показать на основе строгих форм музыкальной партитуры кипение и страстность революционных масс. Основа и наполнение балета — «Пламя Парижа», выражающее раскаленность атмосферы изображенных в спектакле событий. Это как бы парафраз из «Ответа декабристам», написанного А. И. Одоевским, его «пророчие слова»: «Из искры вспыхнет пламя».

Остается добавить, что, работая над либретто «Пламени Парижа», мы меньше всего мыслили либретто только как изложение сюжета, но как особую большую драматургию, которая не только сочиняет фабулу, но ищет стилистического эквивалента для всех средств балетной выразительности и в идеале должна давать заключенный «проект» балетного спектакля. Первый показатель в этом направлении и является либретто «Пламени Парижа».

Н. ВОЛКОВ.

ПЛАНЫ—ПРЕТВОРИТЬ В ЖИВЫЕ ДЕЛА

Закончился III пленум ЦК рабиса

«ГОТОВЬТЕ СТРОИТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПЯТИЛЕТКИ»

— Без второй пятилетки может оказаться под угрозой срыва, если мы своевременно не подумаем о кадрах—таково единодушное мнение всех делегатов, выступивших по докладам тт. Ивана и Шельдонча о второй пятилетке искусств.

— В Белоруссии театральные студии влачат полулегальное существование,—заявил т. Рафальский (руководитель минского Госета),—никто о них не думает, никто не хочет оказывать им какую бы то ни было материальную поддержку. Московский Цетелис кадров для национальных театров также не готовит.

В Крыму, крае многонациональном, несколько лет существует татарский драмтеатр. Неоднократно местные государственные и партийные организации выносили решения о постройке для него нового здания, но каждый раз Госплан РСФСР это решение отменяет.

— Если нам так нужен национальный театр, закройте русский, а здание отдайте татарской драме...

Этот факт, рассказанный на пленуме т. Максимовичем (председатель Наркомпроса Крыма), вызвал бурю негодования и... целый ряд аналогичных заявлений делегатов самых различных окраинных областей Союза.

Представители Наркомпроса в своих планах упустили из вида такую важную область, как строительство детского театра. Тов. Ивас об'яснил это часто возникающими причинами. Детские театры находятся в подчинении Гаванискусства, а нисколько сектора Наркомпроса.

— Но перед нами выступал Наркомпрос в целом, не сказал ни слова о тюзах (Брянцев, Ленинградский тюз).

Мало планировать только количественный рост художественных предприятий. Надо заранее и во всех деталях продумать план творческого руководства их деятельностью, иначе самая откровенная обезличка грозит не только старым, но в первую очередь новым художественно-зрелищным предприятиям, которые вступят в эксплоатацию в течение ближайших лет. Ряд принципиальных вопросов творческой работы театров, как, например, о характере режиссуры—нужен ли театру режиссер-организатор (школа МХТ), или режиссер-диктатор (школа Мейерхольда), вопрос о преобладающем театральном стиле—должны найти свое отражение в развернутом плане второй пятилетки искусств. Тов. Петров (Ленинградская сводка) напомнил пленуму, что еще недавно творческий метод МХТ подвергался резкому осуждению. Теперь этот метод признан наиболее соответствующим отображению характера нашей эпохи. Где же высоты из такой перемены одной из принципиальных творческих установок пятилетки Главискусства?

Много говорилось на пленуме об изобразительных искусствах. Тов. Ячевин (секретариат ЦК) привел несколько примеров, характеризующих положение наиболее крупных художников страны. Картина художника Дейнеки расценивается примерно в три раза дешевле просто оформления витрин на Кузнецком мосту. Нет передвижных выставочных помещений. По отношению к художникам не применяется в достаточно широкой мере метод контрактации, который мог бы обеспечить спокойные условия творческой работы.

В ЗЕРКАЛЕ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

Доклад представителя Бравбраба т. Абесельбата был доклином содокладом специальной бригады ЦК, обследовавшей Северный Кавказ (т. Вышан). В чем основной порок в об'ективного положения вещей и работы союза на Северном Кавказе? Краевые организации отсчитают огромный разворот художественной работы почти по всех областях искусства. В Ростове строится крупнейшее в стране театральное здание, большое помещение для Мюзик-хэлла на 2.000 мест, в будущем году будет закончено здание для хора. Но вот—национальные области (а их в крае восемь) обслужены чрезвычайно слабо, колхозное население (Северный Кавказ—край сплошной коллективизации) не обслуживается ни одним передвижным театром. Около 30 проц. винсточек законсервировано. В крае нет УЗИ, и вся организационно-хозяйственная работа лежит на плечах союзных организаций, которые не могут поэтому вести так, как следует своей непосредственной профессиональной работы.

Бригада ЦК рассказала чрезвычайно много любопытного о начале работы крупнейших предприятий Северного Кавказа и об отношении ряда местных организаций к художественным кадрам. В Краснодаре представитель Горсовета заявил приглашенной к нему делегации учащихся музыкального техникума:

— У нас не Италия, и нам не до музыки.

Группа кисловодских курортов, на которых ежегодно отдыхают десятки тысяч рабочих ударников, обслуживается ГОМОЦ продукцией, напоминающей зрелища далеких захолустий в дореволюционной России. Пленуму был продемонстрирован набор афиш каких-то «знаменитостей» из Москвы, Ленинграда и Украины, которые ставят «Потоп», выставили на афише режиссеров.... К. Б. Вахтангова.

НЕ НАДО БОЯТЬСЯ ПРОЗЫ...

После постановления правительства об улучшении материально-бытового положения работников искусств целый ряд крупных организаций приняли меры к созданию действительно устойчивой материальной базы для работы художественных предприятий и работников искусств. Докладчик о материально-бытовом положении членов союза Рабис т. Пашковский критиковал постановление Дальсовнаркома ВКП(б), предлагающее краевой системе потребкооперации осуществить ряд мер по улучшению жилищного положения работников искусств, организации для них разветвленной сети столовых, ЗРК, огородных хозяйств. Совнарком Северного Кавказа и Харьковского Горсовета постановили развернуть крупное жилищное строительство для работников искусств. Имеется ряд таких решений и по другим краям республики.

Но не вполне еще сильные организации проявляют достаточно активности в реализации этих постановлений. В Западной области усмотрелись на том, что положено основание двум небольшим предприятиям, на Северном Кавказе утешаются тем, что заключены договора на организацию двух пригородных хозяйств. В Средней Волге вообще еще ничего не делается.

В этом положении виноваты не одни хозяйственники. Задержки наблюм, председатель ЦК т. **Боярский** отметил, что основная стадия должна здесь быть на активную самодеятельность самих членов союза.

Членам союза Рабис, этой армии работников художественного творчества, не надо бояться прозы плановых забот об организации столовых, снабжения их продуктами, развертывания мясоощ. них баз и т. д. При достаточной активности союзных организаций можно заставить хозяйственников реализовать это важнейшее постановление партии и правительства об улучшении материально-бытового положения. **Активное разрешение этой проблемы создаст мощный стимул творческой работы для всех отраслей работников искусств.**

ДНЕВНИК ПЛЕНУМА

◆ Во время работ третьего пленума делегаты знакомились с крупнейшими художественными предприятиями Москвы. Местными Большого театра, Малого-Хэдла и др. театров организовали товарищеские встречи с делегатами пленума.

◆ Работы пленума закончились 26 октября. Вечером в клубе театральных работников состоялась встреча делегатов пленума с московскими работниками искусств, в которой приняли участие представители 1 и II МХАТ, театра Мейерхольда, Октября, Большого театра, ряд видных драматургов и режиссеров и представители Наркомпроса и ВУР.

◆ Четвертый пленум ЦК рабис состоится в феврале 1932 г.

ПЕРВЫЕ КОНЦЕРТЫ МОСФИЛА

Симфонический сезон Московской филармонии открылся двумя концертами: в первом были исполнены VI и IV симфонии Чайковского, во втором—VII Бетховена (взамен обещанной афишами V Малера), «Пляска смерти» Листа и три эпизода из «Осуждения Фауста» Берлиоза (взамен об'явленной поэмы «Орфей» Листа).

На пульте оркестра в первом программном вечере впервые выступил **Вячеслав Сук**, восторженно принятый переполненной Большой зал Консерватории публикой.

Трактовка В. Сука VI и IV симфоний Чайковского исключительно выразительна. Тонко соблюдая все оттенки, предусмотренные партитурой, В. В. Сук вносит в исполнение симфоний такие расслабления оттенков силы, достигая этим и прозрачной камерной звучности и захватывающей силы оркестрового массива. Трактовка В. Сук, академически строгая, полна задушевной простоты и эмоциональной силы.

Шестая и четвертая симфонии Чайковского неизменно привлекают внимание публики, собирают полную аудиторию. Посмотрим, что помимо громадной творческой насыщенности обе симфонии привлекают современного слушателя также своей близостью к бытовым, массовым формам музыки (песенная, романсная мелодика, элементы вальса, марша).

В. И Сук

Первый концерт, несмотря на успех дирижера и программы, вялый, однако, назвать вполне удачным. Филармония еще не имеет нужного ей опытного и уверенного по качеству исполнителей коллектива. Помимо неточности технического исполнения трудных пассажей, недочетов в дыхании и неразработанности звука у медных, наблюдалось даже неожиданное умаление некоторых деревянных солирующих инструментов.

Второй концерт прошел под управлением дирижера Ленинградской консерватории **А. Гаук**, технически сильного мастера, крепко держащего ансамбль в своих руках, художника с темпераментом и хорошим вкусом. Исполнение VII симфонии Бетховена и особенно достаточно использованным у нас отрывков из «Осуждения Фауста» Берлиоза было ярким и удачным.

Солист **Лев Оборин**, сыгравший с оркестром парафразы Листа «Пляска смерти», блестяще доказал, что он растет не только технически (великолепные октавы, крупная и пальцевая техника), но и по-новому, по-своему передает краски и выразительные, особенно лирические, мотивы творчества Ф. Листа. Аплодисменты бисировали.

В виду Филармонии можно поставить не только недостаточную слаженность оркестра, как художественного единого коллектива, замену программы, но и то, что оба концерта не имели необходимых пояснительных текстов в продававшихся программах. Купив листовку, слушатель должен был удовлетворяться данными нотного каталога: «Чайковский VI симфония, опус 74, аллегро, ададжио пантрошо» и т. д. Такой изменой отцовской Мосфил ничего не вносит в культурный багаж своего слушателя.

СЕРГЕЙ БУГОСЛАВСКИЙ

ПАМЯТИ И. С. ИСАЕВА

Газеты сообщили о безвременной кончине старого большевика-ленинца тов. **Иосифа Самсоновича Исаева** (Шлаккс).

Жизнь т. Исаева—жизнь многих большевиков, прошедших вместе с партией рабочего класса путь большевика-подпольщика к активному участию в строительстве пролетарской диктатуры.

Империалистическая война. Германский плен. Работа среди пленных. Штрафной лагерь. Бегство в Россию. Активное участие в борьбе против белогвардейщины — вот основные моменты жизни покойного.

Фронт военный сменяет фронт восстановления разрушенного народного хозяйства. И т. Исаев на одном из важнейших участков этого фронта — на транспорте.

Затем—работа на культурном фронте (ректор высшей школы профдвижения при ВЦСПС, редактор журналов «Культурная революция», «Клубная сцена» и др.).

Работая непрерывно с 1921 года в ВЦСПС, т. Исаев не замкнулся только в выполняемую им ответственную работу. Он интересовался и искусством. И не только интересовался, но и активно работал в этой области. Тов. Исаев в 1930 года состоял членом Главного репертуарного комитета. На этом посту, как и на других постах, поручаемых ему партией, т. Исаев проявил большевистскую принципиальность, сочетающую со знанием вопросов драматургии, области, в которой, главным образом, пришлось ему работать в ГРК.

Тов. Исаев принимал активное участие в проведении массовой работы ГРК,—в выездах ГРК с отчетами и докладами на фабрики и заводы, будучи частую инициатором и организатором таких выездов.

Болезнь оторвала т. Исаева от работы в ГРК, но до последнего времени он проявлял интерес к работе Главреперкома.

В нашей памяти навсегда останется образ т. Исаева—прекрасного товарища, культурного работника и выдержанного большевика-партийца.

О. ЛИТОВСКИЙ, П. БЛЯХИН, Л. ЯРКОВСКИЙ, С. ЧЕКИНА и А. КИКИТИН

Репертуар Большого театра

Ближайшей постановкой Большого театра Союза ССР будет возобновление «Сказания о граде Китеже» (с передвижкой первого и последнего актов). Дирижер нар. арт. **В. И. Сук**, режиссер **В. Кардов**, художник **Ф. Федоровский**. В главной партии девы Февронии—**Дерминская**.

В феврале будет показан «Евгений Онегин» в новой постановке **Л. Баратова** (режиссер), **В. Кубацкого** (дирижер) и **Исаака Рабиновича** (художник).

Предстоящая в феврале премьера «Пиковой дамы» в новой постановке **Л. Баратова**; дирижер **Н. Голованов**, художник **Ф. Федоровский**. Премьера—в мае.

Театр им. Мочалова

С 16 ноября в помещении Центрального театра юного зрителя (Мамоновский пер.) начинает работать новый театр имени **Павла Степановича Мочалова**.

Основная цель театра—возрождение большого классического стиля на театре средствами актерской игры, обогащенной техникой нашей эпохи. В репертуар театра войдут наиболее яркие произведения Шекспира, Шиллера, Гольдони, Мольера, а также ряд пьес современных советских авторов.

Ближайшие постановки: «Дон-Карлос» Шиллера, «Карл IX» Марй-Жозефа Шенье, выдающегося этой пьесой расказ «французской комедии» в эпоху Великой французской революции, и «Кальдам Шекспира»—пьеса **М. Загорского**, рисующая театр «Глобус» в момент постановки графа Эссекса против Елизаветы.

В составе труппы: засл. арт. **Блюменталь-Тамарин, Железнова, Лащилина, Люминарская, Светланова, Назарова, Брянский, Лихачев, Ферзинандов** и др.

500 КОНЦЕРТОВ

В Центральном доме Красной армии состоялся отчетный концерт симфонического оркестра им. ЦС Осоавиахима. Под управлением своего постоянного дирижера В. В. Подгайского оркестр сыграл трудную симфоническую программу, показал сыгранность, проработанную инструментовку, выдержанное стильное исполнение. За 2½ года оркестр дал около 500 концертов в 150 городах, проделал свыше 50.000 километров и обслужил свыше 700.000 организованного зрителя.

В репертуаре оркестра лучшие произведения старой культуры и лучшие из советской музыки. Вне на местах оркестр занимался с самодеятельными кружками, проводя беседы по музыке, разучивание с духовыми оркестрами репертуара (свыше 70 собраний) и инструктаж низовых осоавиахимовских кружков (свыше 90 лекций). Нужно отметить и политический и военный рост оркестра: в нем не было за 2½ года ни одного дисциплинарного нарушения; строевая подготовка оркестра отмечена, как примерная. В «архиве» оркестра свыше 200 отзывов печати фабрик, заводов, рад израд и благодарностей членам коллектива.

Стройный, подлинно красноармейский коллектив молодых артистов является в полной мере образцовым советским симфоническим оркестром. Нужно пожелать, чтобы все советские оркестры держали равнение на своего молодого товарища—оркестр Красной армии.

С. Б.

МОНАХОВ ЩУКИН

30 октября клуб театральных работников устраивает в одном из московских театров вечер встречи двух «Булычовых» — Москвы и Ленинграда, на который приезжает труппа Большого драматического театра во главе с заслуженным артистом республики **Н. Ф. Монаховым**.

На вечере постановщиками пьес театров и ленинградского «Булычовых»—**Б. Захавой** и **К. Тверским**—будут сделаны доклады о постановке. Кроме того, будет продемонстрирован ряд отрывков из обеих постановок с участием **Б. Щукина** и **Н. Монахова** и состоится обмен мнений между участниками их.

ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

◆ Конкурс на пьесу для детей для профессиональных театров и самодеятельных кружков, об'явленный Наркомпросом и Всероссколдомом, ВЦСПС и ЦС рабис, привлек большое количество авторов. Жюри конкурса начинает работать в последних числах октября.

◆ Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР им. Бубнова предложил Культпросветотделам приступить к производству записи граммофонных пластинок для детей и выпуску детских патефонов.

◆ В театрклубе началась перерегистрация членов, производящаяся с целью мобилизации внимания работников московских театров к клубной работе, привлечения в члены клуба лучших производственников, отсева механически выбывших членов клуба, ликвидации задолженности по членским взносам, выявления активного состава членов клуба для вовлечения большинства их в активную работу.

◆ 30 октября в Большом театре Союза ССР идет балет «Лебединое озеро». Танцует молодежная труппа. Центральную партию Одетты и Одиллии исполняет СУЛАМИФЬ МЕССЕРЕР.

Прослушана опера грузинского композитора НАЛИПИШВИЛИ «Абесалома и Этери». Опера будет включена в производственный план текущего сезона.

◆ Премьера «Сорочинольских колоколов» в музыкальном театре им. Немировича-Данченко перенесена на 19 ноября.

◆ В последней декаде октября Мосфил организует в Большом зале Консерватории три вечера французского пианиста АРТУРА РУБИНШТЕЙНА, симфонический концерт под управлением народного артиста республики В. И. СУКА, с участием артиста Большого театра ПОРТНОВА (в программе—Чайковский) и симфонический концерт под управлением ФРИЦА ШИДРИ. Солистка — БАРСОВА.

◆ Вернувшись из гастрольной поездки по новостройкам Урала театр-студия им. Ермоловой. На два месяца дала 43 спектакля, обслужив 15 тысяч организованного зрителя, строителей Самары и Тагильмашстроя. Театр взял шефство над культурно-художественной работой Синарстроя.

К XV годовщине Октября театр ставит новую пьесу Ю. ПИКУЛИНА «Армия мира», постановщик А. АВЕНЕВГ, художник А. ЛАПАС.

◆ Начались занятия в аспирантской группе Научно-исследовательского института самодеятельного искусства ВЦСПС при ВЦСПС. Институт готовит руководящих работников по искусству из числа общественного актива, научных работников и преподавателей вузов. Срок обучения 3 года. К учебной работе привлечены крупнейшие профессора.

Мастер-строитель

Скончавшийся 15 октября И. И. Рербер был бесспорно одной из самых крупных фигур «старшего поколения» наших архитекторов. Строитель сооружений большого масштаба, выдающийся конструктор-практик, он на протяжении почти четверти века с большим мастерством и большой настойчивостью работал над наиболее сложными объектами архитектуры. Он был одним из тех, кто решительно рвал с Москвой патриархальных особняков и модернистских доходных домов, кто пытался влить в застойную кровь дореволюционной московской архитектуры новые соки, прокладывая Москве облик современного города. Центральный вокзал, многоэтажные дома «европейского» типа, крупное деловое здание, — постройки, требовавшие применения новейших технических методов, заставившие архитектора оперировать со сложнейшими конструкциями и планами,—таковы были за область, где проявилось незаурядное дарование Герберга.

Он выступил в пору, когда российский модерн, усердно копировавший образчики дармштадтского и берлинского «югендстиля» в применявшейся к ним порядную дозу архитектурного Замоскворечья, еще не утратил своего главенства.

В отличие от своего старшего современника Шехтеля, Рербер начал не с насаждения этого старческого «югендстиля», а с его преодоления.

Достаточно сопоставить оплатанные по своему назначению постройки, — Брянский вокзал Рербера с Ярославским вокзалом Шехтеля,—чтобы было ясно глубокое различие стилевых стремлений к устремлениям этих двух крупных деятелей московской архитектуры предреволюционного десятилетия.

Работы Рербера, отчасти сближаясь с шехтелевским творчеством последнего периода, переплетались с той линией западной архитектуры, которая пришла на смену модерну,—в таких постройках как дом у Никитских ворот или тот же Брянский вокзал (являющийся, почти сказать, одной из лучших русских вокзальных построек), заставляют вспомнить здания Беренса, Вермана, Ватмана.

Однако Рербер не был свободен от эклектических черт, проявившихся отчасти восьма отчетливо и в его крупнейшей пореволюционной работе (здание Центрального телеграфа). И не в каких-либо иных формальных решениях приходится видеть и понять значение его архитектурного творчества. Значение этого творчества прежде всего в той высокой культуре строительного дела, в высоком умении разнообразить свои строительные замыслы, сохранить,—не в чертеже и рисунке только, а в бетоне и камне, — постройки действительно высокого качества.

Всей своей работой Рербер доказал несостоятельность довольно распространенного мнения, что архитектор не «виноват» в плохом качестве реализуемой постройки, что это — дело только строительной конторы.

Рербер умел не раз быть «виноватым» в хорошем качестве воспроизводимых им зданий: его тщательное внимание, его настойчивость при производстве строительных работ, наконец, его собственное грамотное конструкторское искусство и опыт играли здесь решающую роль.

В борьбе за высокое качество нашего гражданского строительства имя Рербера должно напомнить об очень ценительном и глубоком уроке и образце.

Д. А.

Поправка

В № 47 «Советского искусства» в заметке «Социалистическая городу художника» в заключительном абзаце вкралась неточность в изложении выступления тов. **Перельмана**, который говорил о контакте между строительствами шофабрики и «Городка художника», осуществляемыми Всекохудожником и МОСХХ, а не о передаче фондов строительства «Городка художника» Всекохудожнику.

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

РАПОРТ акц. о-ва „МежрабПом-Фильм" — пролетарской общественности

К XV ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЯ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗВУКОВЫЕ ФИЛЬМЫ:

ДЕЗЕРТИР
Авторы сценария: Агаджанова-Шутко, Ярославский, Лазочников
Режиссер—Вс. Пудовкин
Композитор—Шапорин
Оператор—А. Головня
Звукооператор—Нестер
Директор произв. группы—В. Бизов

ПЕСНЬ О ГЕРОЯХ
Авторы сценария: И. Ивас, И. Сколт
Режиссер—Яори Ивас
Композитор—Ганс Эйслер
Оператор—А. Шеленков
Звукооператор—А. Западинский
Директор произв. группы—А. Шевелев

ГОРИЗОНТ
Авторы сценария: Мунблит, Шкловский, Кулешов
Режиссер—Лев Кулешов
Муз. оформл.—Д. Бэн
Оператор—К. Кузнецов
Звукооператор—Л. Оболенский
Директор произв. группы—М. Берзин

СОЛНЦЕ ВОСХОДИТ НА ЗАПАДЕ
Автор сценария—Сергей Сергеев
Режиссер—Павел Пашков
Композиторы: Гнесин и Шишов
Оператор—Я. Толчан
Звукооператор—Д. Флинтсльц
Директор произв. группы—А. Шуклин

ПРОСПЕРИТИ
Авторы сценария: Ол. Леонидов, Л. Глазычев
Режиссер—Ю. Желябужский
Композитор—В. Оранский
Муз. оформл.—Я. Столер
Оператор—Г. Бобров
Звукооператор—З. Дерун
Директор произв. группы—Лесман

НА ВЫСОТЕ 4500
Автор-режиссер—Вл. Шейдеров
Композитор—А. Затаевич и Д. Бэн
Оператор—Матвеев
Звукооператор—Карлов

БЛЕК ЭНД УАЙТ
По стихотворению Вл. Маяковского
Авторы сценария: А. Незлобинов и И. Сиолт
Художник-режиссер Ив. Вано
Композитор Г. Гамбург
Художн. руководит. Л. Аксельрод
Муз. оформление С. Бондарский
Звукооператор Н. Пизарев

ЗВУК ЗАПИСАН ПО СИСТЕМЕ „ТАГЕФОН"

Симфонический оркестр и хор звуковой фабрики „РОТ ФРОНТ"

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НЕМЫЕ ФИЛЬМЫ:

ПРОСТОЙ СЛУЧАЙ
Автор сценария—А. Ржешевский
Режиссер—Вс. Пудовкин
Оператор—Г. Кабалов
Директор производственной группы—Я. Фройнд

ДРУЗЬЯ СОВЕСТИ
Авторы сценария: Ол. Леонидов и Л. Глазычев
Режиссер—К. Эггерт
Операторы: Л. Форестье и С. Геворкьян
Директор производственной группы—Е. Морозов

ШТАБ ОКТЯБРЬСКОГО ШТУРМА

Типография изд. газ. «Московский рабочий», пр. им. Скворцова-Степанова, 4 А.