Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 46 (272)

Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Суббота, 5 октября 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

СТРАНА ИСКУССТВА

Величайшие внимание, любовь и заботой окружены в нашей стране герои социалистического труда, деятели науки и искусства. Высшей наградой — орденами Советского союза — отмечает у нас правительство работу лучших ударников колхозных полей, шахтеров, железнодорожников, авиаторов, инженеров, писателей, работников кино, артистов театра, — всех, кто проявил беззаветную преданность родине, непоколебимую готовность отдать свои силы и знания строительству нового общества, новой культуры.

С каждым годом растут завоевания социализма. В труде и творчестве воспитываются новые люди — строители счастливой, радостной жизни. Имена лучших становятся достоянием всей страны, ее гордостью, ее славой. Великим почетом награждает страна мужественных героев Арктики и машинистов советских паровозов, скромного почтового агента села Преображенское и партизана-писателя Островского, колхозного бригадира и народного артиста Качалова.

Талант художника и мастерство артиста капитализм превратил в товар; искусство — в коммерцию, а такое же средство выкачивания прибылей, как труд рабочего и землепашца. В свое время Маркс говорил, что в капиталистическом обществе «певица — производит капитал», ибо в условиях конкуренции частной инициативы, эксплоатации, ее голос неизбежно становится жертвой спекуляции, средством наживы.

В странах фашизма труженики науки, лучшие творцы искусства подвергаются сейчас неслыханным гонениям и издевательствам. Строй варварства и мракобесия стал могильщиком всей человеческой культуры. Нищета, голод, изгнание, тюрьма — вот как награждает фашизм крупнейших художников и ученых Запада. Безнадежность и отчаяние охватывают все большие круги буржуазной интеллигенции. Ее помыслы и надежды все чаще обращаются к нашей стране, сделавшей труд делом чести, науку и искусство достоянием миллионов, — к стране, создающей замечательные ценности материальной и духовной культуры.

Славный отряд орденоносцев Советского союза пополнился новыми именами. Писатель Островский и артист Качалов награждены советским правительством орденами Ленина и Трудового красного знамени.

Выдающийся представитель старой русской интеллигенции и комсомолец-рабочий, герой гражданской войны разными путями пришли к этому радостному событию. Актера Качалова воспитывал Художественный театр — один из передовых театров дореволюционной России, театр, о котором Горький 35 лет назад сказал, что в нем «плотники любят искусство больше и бескорыстнее, чем многие из русских «известных литераторов». Судьба актера Качалова неразрывно связана с Художественным театром. На сцене этого театра создал Качалов свои лучшие образы, здесь, по словам Станиславского, «не сразу, а постепенно завоевал он положение корифея». Но корифей русской сцены Качалов впервые ощутил глубокую любовь масс, впервые увидел огромную заботу и внимание к своему искусству только после революции, на склоне своих лет, когда он стал народным артистом Советской страны.

Орденоносец-актер, взволнованный высокой наградой, говорит: «С гордостью становлюсь в строй своих старших собратьев — орденоносцев нашего Союза. Обещаю партии и правительству носить этот славный орден с честью и все свои силы и способности отдать нашему великому общему делу — построению социализма».

Писатель Н. Островский, автор прекрасного романа «Как закалялась сталь», в своем письме товарищу Сталину с невыразимой болью и сожалением говорит о том, что жестокая болезнь не даст ему возможности принять непосредственное участие в наступающих последних боях за социализм. И этот мужественный человек, прикованный к постели неизлечимой и страшной болезнью, отнявшей у него зрение, возможность двигаться, но не отнявшей способности мыслить и творить, обещает «наносить удары врагу другим оружием, которым меня вооружила партия Ленина — Сталина, вырастившая из малограмотного рабочего парня — советского писателя».

Замечательных людей воспитывает наша страна. Их воля несокрушима, способность и творчеству неиссякаемы. Орденоносцы — работники советского искусства и науки, передовые бойцы культурного фронта, под руководством партии, вместе со всей армией борцов за социалистическую культуру завоюют новые вершины человеческого знания, науки, искусства!

ВСЕСОЮЗНЫЙ С'ЕЗД АРХИТЕКТОРОВ

Секретариат оргкомитета утвердил срок созыва Первого всесоюзного с'езда советских архитекторов. С'езд созывается в Москве 1 марта 1936 г.

В повестке дня с'езда — доклады о задачах советской архитектуры (докладчики: арх. Алабян, акад. Щусев, проф. Колли, арх. Симонов) и содоклады представителей союзных республик; об архитектурном образовании и подготовке высококвалифицированных мастеров архитектурного дела (акад. Жолтовский, проф. Николь-ский, арх. Крюков); о генеральном плане реконструкции Москвы и вопросах планировки городов (арх. Чернышев); об архитектуре за рубежом (арх. Нофан, акад. Щуко, проф. Аркин); об уставе союза советских архитекторов (тов. Александров).

КАЧАЛОВ

ЗАМЕЧАТЕЛЬНОМУ ХУДОЖНИКУ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА, ВЕЛИКОМУ МАСТЕРУ ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЫ, ЛЮБИМОМУ АКТЕРУ ШИРОЧАЙШИХ НАРОДНЫХ МАСС, ОРДЕНОНОСЦУ ВАСИЛИЮ ИВАНОВИЧУ КАЧАЛОВУ ПРИВЕТ И СЕРДЕЧНЫЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ С ВЫСОКОЙ НАГРАДОЙ ПРАВИТЕЛЬСТВА СОВЕТСКОЙ СТРАНЫ.

РЕДАКЦИЯ

Качалов вышел из среды провинциального актерства, того актерства, которое он сам называл «актер актерычами». Его сценическая юность, начавшаяся в петербургских любительских кружках, прошла в антрепризах Саратова, Астрахани, Тамбова и Казани. В 1905 г. Качалов вступил в труппу Художественного общедоступного театра, тогда насчитывающего всего лишь два сезона своего существования. Молодой 30-летний человек связал свою уже замечательную судьбу с еще неясной судьбой молодого искусства Станиславского и Немировича-Данченко. Связь оказалась прочной, она протянулась на всю дальнейшую жизнь.

Природа наделила Качалова всеми чертами «первого любовника». Стройная фигура, гордый поставленный поворот головы, волнистые волосы, блеск светлых глаз, красивые правильные черты открытого лица, обаяние интонаций, наконец, голос, тот знаменитый качаловский голос, который, не старея и не меняясь, льется мощным потоком вот уже три с половиной десятилетия в Москве. Отец «художественников», Качалов все богатство своих внешних данных отдал на службу внутреннему раскрытию образа, превратился в художника, создающего характеры на основе характерности, в искателя правды изображаемых чувств. Репертуарные искания Художественного театра звали Качалова к знатное общество мировых драматургов. Его театральными собеседниками стали Пушкин, Грибоедов и Тургенев, Достоевский и Лев Толстой, Островский и Шекспир. Бессменным участником стал Качалов и многих пьес предреволюционных современников. Его имя стояло на афишах Чехова и Максима Горького, Леонида Андреева и Ибсена, Гамсуна и Гауптмана. Постепенно среди общего списка сыгранных ролей стал выделяться особый список лучших созданий Качалова.

Прежде всего обозначился тот род трагического, которому оказался наиболее близок Качалов. Это были не трагедии сердца, не перекрестки «любви и смерти», не гибель Ромео или Дон-Жуана, по мысли, раздираемая противоречиями, сознание, не могущее преодолеть своей раздвоенности, то горе, которое приносит ум. На высоком лбу Качалова легла глубокая борозда напряженного раздумья; область напутанных контраверз и борьбы идей нашла в артисте замечательного воплотителя. Качалов сумел обнажить перед зрителем сложный процесс мышления, он вынес на край рампы то, что человек переживает наедине с собой и в монологе Ивана Карамазова — этой вершине качаловских монодрам-монологов, показал конфликт между политикой добра и зла. Так стала трагедией мысли история гамсуновского Ивара Карено, проглядевшего за своей философией живую жизнь, так искателем высшей справедливости оказался качаловский Гамлет, с ужасом видящий, как распадается «связь времен».

Также и в сфере комедии обозначился особый качаловский уклон. Область буффонады, шекспировского смеха осталась в стороне от его творчества. Высокая комедийность Качалова сплавлялась из скепсиса, иронии и из блеском тонкого остроумия. Если в рамках драмы и трагедии Качалов себя утверждал психологом реалистом, то в комедии он дал волю романтической театральности, доходя до ощущения трагикомического. Таким в воображении Качалова вышел Глумов Островского, таким сложился его великолепный Пер Бает — аргентинский набоб в широкополой шляпе, с копной седых волос и неудержимым сверканием насмешливых юных глаз. Таким, наконец, оказался и барон из горьковского дна, чьи грязные лохмотья Качалов носил, как плащ испанского гранда.

В галерее качаловских образов есть такие фигуры, не укладывающиеся в традиционные противопоставления комического и трагического. Это люди из чеховских пьес, Треплев и Вершинин, с одной стороны, Тузенбах и Петя Трофимов — с другой. Если Достоевский Карамазовых потребовал от Качалова особой обостренности, особой отточенности всех жестов и интонаций, то в Чехове Качалов, повинуясь стилистическим особенностям автора, дал законченные воплощения представителей русской интеллигенции конца XIX и начала XX века, в мягкой «вуалированной» манере. Но самое главное, что удалось Качалову в «молодых чеховских людях», в Тузенбахе и Трофимове, это их убежденная вера в будущее царство труда, в грядущий светлый день новой России. И здесь Качалов, прорывавшись сквозь чудаковатую полноту обоих персонажей, выходил как бы за грань образов, давая почувствовать самого автора «Вишневого сада» и «Трех сестер» в его самых затаенных мечтах и идеалах.

В послеоктябрьском репертуаре Качалов, продолжая играть прежние роли, создал ряд новых образов, отмеченных и блеском зрелого мастерства и новыми задачами реалистического искусства. Таковы в особенности Николай I в сценах о декабристах, Вершинин в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд», в чтении «от автора» в «Воскресении», Захар Бардин по «Врагам» Горького. Каждая из этих ролей доводила до какой-то предельной грани ту или иную черту качаловского дарования. В Николае I Качалов предстал как мастер исторического портрета, продолжая как бы линию шекспировского Юлия Цезаря, сыгранного им с замечательной исторической интуицией в 1903 г. В Николае I Качалов раскрывал тему мнимого величия. Он показывал в Николае актера на троне, лицедея, превратившегося в лицемера. Его лицо было личиной, глаза — прорезями маски, через которые глядела душа труса, предателя и палача. Иначе, но с той же разоблачительной остротой Качалов создал образ фабриканта Захара Бардина по «Врагам» Горького. Без всякого комплимента и карикатуры Качалов дает законченный и последовательный образ классового врага, сжимая либеральные румяна с дряблых щек.

Быть может, одним из самых труднейших испытаний в творчестве Качалова было его выступление в роли партизанского вождя Вершинина в «Бронепоезде», так как, по существу, Качалов — актер городских людей, будь то горожане Норвегии Ибсена и Гамсуна, Рима Шекспира, провинции Чехова, России Толстого и Достоевского. Этот ответственный экзамен Качалов выдержал с честью. Не впадая ни в какой бытовизм, артист сумел вжиться в психику героя, укрупнив основные черты и, оставаясь реалистом, сыграл «Бронепоезд» как поэму о гражданской войне и Никите Вершинине.

Совсем особое место занимают качаловский «чтец» из «Воскресения». Эта «роль» есть торжество качаловского голоса, наделенного особым даром звукового «воображения». Это чтение в пьесе великолепно удалось Качалову не только в силу его актерских качеств, но еще более в силу его мастерства живого слова, так полно раскрывшегося особенно за последние годы на концертной советской эстраде. Только здесь, в обстановке «Колонного зала» понимаешь всю выразительную экспрессию и красоту качаловского голоса — этого Страдивариуса, созданного не только природой, но и культурой исполнителя-артиста.

Сорок лет сценической деятельности Качалова завершилось актом высокой награды правительства нашей Советской страны. Но это не «последнее сказанье» и не «законченная летопись» народного артиста-орденоносца. Качалов, переходя через грани «круглых дат» своей жизни и творчества, попрежнему стоит на подступах больших творческих задач. И если тридцать лет назад Качалов выступал как юный Чацкий в бессмертной комедии Грибоедова, то сейчас перед ним труднейший подвиг воплощения Фамусова и вхождения в ту знаменитую плеяду московских исполнителей этой роли, которая связана с именами Щепкина, Самарина, Рыбакова, Лешского, Южина и Станиславского.

И. ВОЛКОВ.

О НАГРАЖДЕНИИ НАРОДНОГО АРТИСТА РЕСПУБЛИКИ В. И. КАЧАЛОВА ОРДЕНОМ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный исполнительный комитет Союза ССР постановляет:

За исключительные заслуги в области искусства — наградить народного артиста республики Василия Ивановича Качалова ко дню его 60-летия и 40-летия артистической деятельности орденом Трудового красного знамени.

Председатель Центрального исполнительного комитета Союза ССР Г. ПЕТРОВСКИЙ
Секретарь Центрального исполнительного комитета Союза ССР И. АКУЛОВ.

Москва, Кремль, 2 октября 1935 г.

Самое главное

Качаловская годовщина уже послужила поводом для рассуждений о сценическом его благородстве, о силе его артистического обаяния, о психологической правде и жизненной теплоте его игры, о мягкости и лирической задумчивости его дарования. Кажется, все слова уже сказаны. Наступает пора для глубокого и серьезного изучения большого актера Качалова.

Качалов достиг признания миллионов новых людей, суровых, ликующих и героических масс. Эти массы неоднократно доказывали свою любовь и уважение к великому артисту. Поэтому нужно говорить о самом значительном, самом строгом и самом важном в Качалове. Нужно говорить о том, почему Качалова любят и знают миллионы новых людей.

Из старой гвардии Московского Художественного театра Качалов кажется самым артистичным, самым мудрым и самым интеллигентным художником. Судьба художественной интеллигенции в области театра с наибольшей полнотой отразилась на Качалове. Качалов не только играл роли в тех пьесах, которыми определялся творческий путь Художественного театра. Качалов не только с величайшим мастерством лепил типические характеры своих сценических героев, поражая зрителя глубиной своего знания социальной среды и эпохи, создававших атмосферу для роста этих героев. Из этих ролей, характеров и героев Качалов черпал основной материал для своего собственного культурно-творческого развития и для разрешения вопроса о судьбах интеллигенции.

Качалов достиг монументального пафоса и величайшей силы мысли в таких ролях, как роль Бранда. Но в этому самому сильному образу Качалова пахнало воздуха, перспективы, будущего. Его сила была скорбной и замкнутой. Настоящей стихией дореволюционного Качалова было страдание мысли, напряженной, пытливой и мечтательной. Эта мысль никогда не была действенной, общительной, героической, мыслью активного революционного действия. Она была сильна анализом, оценкой, но не решением. Это была основная линия творческих интересов Качалова до революции. Он играл одиночество, скептицизм, горечь раздумья, страдание. Отсюда самыми глубокими, эмоционально выношенными и продуманными образами Качалова были образы Ивана Карамазова, Гамлета, Ивара Карено, Чацкого, Иванова. Отсюда пресловутая лирическая мягкость и душевная теплота его Пети Трофимова и Тузенбаха. Грустная улыбка, светлая печаль и горечь раздумья сохранились в творчестве Качалова и в первые годы пролетарской революции. Лирическая мягкость делала нерешительными, пассивными и обреченными образы Вершинина («Бронепоезд») и железного комиссара Артема («Блокада»). Но в этих образах оказались и другие элементы — настоящей жизненной силы, полноты и свежести чувства. В этом и сказалась победа Качалова. Горечь раздумий, ущербность интеллигентской иронии, лирика светлой печали неизменно, от образа к образу, сменялись, преодолевались, заменялись мужественным жизнеутверждением, чувством счастья и полноты жизни. Это самое главное.

Мы знаем большой ум актера Качалова, который никогда не приспособлялся, не лгал и не фальшивил. Он честно и мужественно пришел к утверждению новой жизни и осудил бесплодный скептицизм бесстрастия.

Мы знаем искренность и прямоту чувства Качалова, не терпящего никакой натянутости, ходульной приподнятости и внешней лицемерной красивости.

Мы видим, как смягчается и стирается последняя горечь, грусть и печаль.

Мы слышим счастливый голос Качалова, утверждающий героизм и мощную силу новых людей и новой эпохи. Нет ни одного в нашей стране артиста, который имел бы большее моральное право читать знаменитый «Гимн к радости» в IX симфонии Бетховена, чем Качалов. Качалов сохранил искренность, полноту и свежесть чувства. Но он преодолел скептицизм и горечь. Но он приобрел веру и мужество. Эта вера и это мужество, которые ему дала эпоха строящегося социализма, сообщили искусству Качалова величайшие крепость и силу.

Эпическая ясность и мудрая простота, которых Качалов достигает в роли чтеца в «Воскресении», сочетаются с убежденной глубиной мысли. Такая простота свойственна самым большим художникам. Она не имеет ничего общего с кульгаризаторством и бедностью фантазии. Это простота от богатства, сложности и глубины фантазии. Качалов понял и воплотил эту простоту в своих последних работах. Вся сила его как актера и мастера слова (Качалов — первый в стране мастер изучающего слова) именно и заключается в новом качестве этой мудрой творческой простоты.

Слово, мысль и чувство лучших поэтов страны в исполнении Качалова получают максимальную убедительность и силу. Когда будут говорить о бодрости, мужестве, под'еме, энтузиазме и жизненном героическом романтизме нашей великой эпохи, всегда будут вспоминать счастливый утверждающий голос Качалова, его умное сердце, его волю к жизни и к радости. Качалов очень любил и любит Багрицкого. Мужественная революционная романтика этого поэта волнует и увлекает Качалова. Он чувствует родственность своей артистической судьбы с поэтической судьбой Багрицкого. Это — высокое искусство революции. Кто отдал свою жизнь, свою мысль, свой талант такому искусству, тот знает счастье.

За это знание, за эту уверенность, за эту победу любят и уважают актера Качалова миллионы новых людей нашей великой Советской страны.

ПАВЕЛ НОВИЦКИЙ

В СТРОЮ ОРДЕНОНОСЦЕВ

Чувство глубочайшей радости и величайшей благодарности вызвало во мне постановление нашего правительства о награждении меня орденом Трудового красного знамени.

С гордостью становлюсь в строй своих старших собратьев — орденоносцев нашего Союза.

Обещаю партии и правительству носить этот славный орден с честью и все свои силы и способности отдать нашему великому общему делу — построению социализма.

Народный артист республики В. И. КАЧАЛОВ

По СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ

Симфонический оркестр в Сталинграде

В Сталинграде заканчивается формирование краевого симфонического оркестра. В его составе музыканты, приглашенные из Ленинграда, Москвы, Свердловска, Саратова. Главный дирижер Курт Адлер. Оркестр дает закрытые концерты в Радиоцентре, транслирующиеся Сталинградской станцией. К открытию сезона коллектив готовит 6-ю симфонию Чайковского и увертюру «Эгмонт» Бетховена. Кроме того симфонический оркестр будет давать концерты развлекательной музыки.

Реставрация гиарнинских памятников

В Эривани под руководством архитектора Н. Г. Бунятяна начались работы по реставрации находящегося в Гиарни древнего языческого храма при крепости царя Тиграна I. Крепость и храм заложены в 66 году нашей эры и имеют большую художественную ценность.

Самое интересное в архитектурном отношении сооружение — древнеязыческий храм, выстроенный в греко-римском стиле, сложен из местного базальта, богато украшенного орнаментами.

Театр кукол в Новороссийске

Пьесой «Капитанка» начал свои гастроли в Новороссийске Государственный центральный театр кукол под руководством засл. арт. С. Образцова. В репертуаре театра «Пузан» и «Джим и доллар». В школах Новороссийска при участии коллектива театра работает семинар по организации самодеятельных кружков кукольного театра.

„ГАМЛЕТ" В ЧУВАШСКОМ ТЕАТРЕ

Роль Гамлета в готовящейся сейчас новой постановке Чувашского академического театра поручена молодому актеру **Нестеру Виноградову.** Виноградов в прошлом — сапожник.

Горячее влечение к искусству привело его девять лет назад из села Тиуши в театр. Он был принят в театральную студию Чувашского драматического театра и очень скоро выдвинулся в роли Максима в национальной чувашской пьесе «Ылханне нах». Он учился потом в Москве в Центральном театральном институте на драматическом отделении по классу Сушкевича.

Возвратившись на сцену Чувашского академического театра, Виноградов создал ряд ярких образов: Айдар (пьеса Осипова «Айдар»), Кости-капитана («Аристократы») и др.

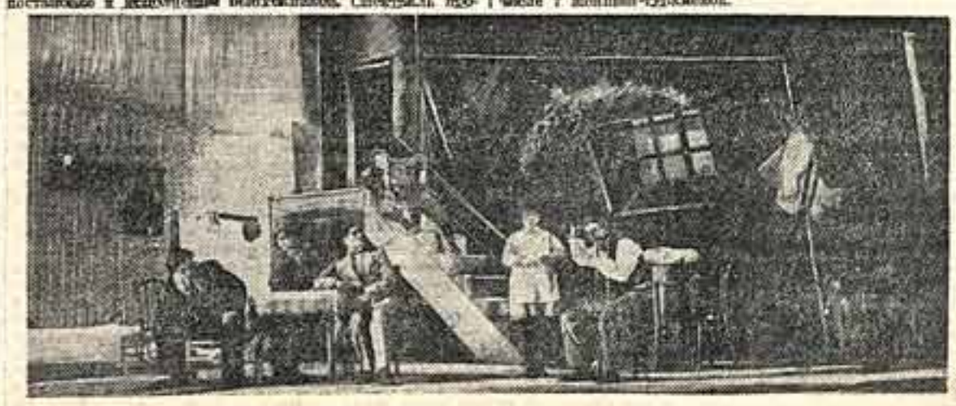
В нынешнем сезоне Виноградов выступает также в роли Платона Кречета.

ПЕРВЫЙ ВЫПУСК ТУРКМЕНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СТУДИИ

В Ашхабаде на-днях состоялся отчетный спектакль студентов театральной студии первого выпуска. Из 20 человек, окончивших студию, — 16 колхозников разных районов Туркмении и 5 рабочих Кизыл-арватского паровозоремонтного завода. Среди них две женщины.

На отчетном вечере были показаны четвертый акт «Разлома» и третья картина «Мотеклава Удалого» в постановке и исполнении выпускников. Спектакль прошел очень успешно. Из окончивших студию девять человек приняты в труппу театра на ведущие роли, трое едут в колхозный театр, остальные будут руководить самодеятельными драматическими кружками и кукольными театрами.

Студия приобрела большую популярность: в нынешнем году подали заявление о приеме 68 человек, в том числе 7 женщин-туркменок.



Одесский театр Революции. «Продолжение следует».

❋ В **Самарканде** будут работать четыре постоянных драматических театра: узбекский, русский, еврейский и юного зрителя.

❋ В **Эривани** в Музее изобразительных искусств открылась выставка картин бельгийского художника Франса Мазереля.

❋ 1 ноября начинается театральный сезон вновь организованного в **Прокопьевске** постоянного театра. Режиссером и художественным руководителем приглашен **И. Коробухов.**

❋ На шахте «Буров» Матвеевского района во дворце культуры организована **детская балетная студия.** В ней учится 16 детей шахтеров.

❋ На заводе им. Ильича **(Донбасс)** закончена с'емка хроникального кинофильма «Большая жизнь». Картина показывает прошедшую недавно олимпиаду художественной самодеятельности. Фильм демонстрируется сейчас на олимпиаде металлургов юга.

❋ **Красноярский драматический театр** открывает сезон в середине октября. Уже сформирована труппа под художественным руководством **А. Загарова.**

❋ В Республике немцев Поволжья организуются **опытно-показательные базы самодеятельного искусства.** Базы будут организованы в селах Бауер, Гокенберге и селе Паульское.

❋ **Приморский красноармейский** театр ставит новую пьесу **Шишигина** «Родина», посвященную кадрам ОКДВА и людям Дальнего Востока.

❋ **Конкурс на лучшего художника** об'явлен на Люблинском заводе Западной области.

❋ При **Бакинском еврейском рабочем театре** организована драматическая студия.

❋ В **Таганроге** при Госдрамтеатре организуется постоянный симфонический оркестр. Главным дирижером приглашен тов. **Молла.**

❋ В **Свердловске** оперой «Снегурочка» открылся сезон в Театре оперы и балета.

ВОСПИТАНИЕ АКТЕРСКИХ КАДРОВ

ДУША ТЕАТРА — РЕПЕРТУАР

В интересной статье «Актер — душа театра», помещенной в «Советском искусстве», имеется ряд спорных и дискуссионных положений.

Автор пишет: «Неопределенно и туманно у нас ставится вопрос об актерских профилях, т. е. о том, что раньше называлось амплуа». Здесь не вполне верно отождествление профиля и амплуа. Амплуа — это обозначение узкого круга определенных ролей, с которыми в своей практике сталкивается актер. Профиль же советского актера, думается нам, прежде всего определяется качественной высотой его мировоззрения, его мастерством, т. е. неповторимым стилем художника, его индивидуальностью. Вряд ли можно согласиться также с утверждением автора статьи: «С легкой руки наших «революционных» театроведов и критиков, «амплуа» было об'являемо пережитком старого театра. К сожалению, эти теории внедрились в практику театра, что не могло не привести к своеобразной актерской обезличке. Понятие «характерный актер» стало слишком широким и всеобъемлющим. Это — родовое амплуа, в которое наши режиссеры и театры с большой легкостью вмещают и водевильного и трагического актера». Вряд ли можно согласиться с утверждением автора, что уничтожение амплуа привело нас к нивелировке артистической индивидуальности, т. е. обезличке. Думается, что причина не в этом.

Может ли litаться актер трагический или романтический, если на сцене годами не появляются трагедии и романтические драмы?

Даже в Малом театре, театре трагедии и романтической драмы, за последние десять лет не шла ни одна трагедия Шекспира, Лопе-де Вега и Кальдерона (последний раз трагедия Шекспира «Юлий Цезарь» была показана в 1924 г.), и Шиллер не часто появлялся в репертуаре. А ведь в прошлом все это были авторы, столь же близкие Малому театру, как Гоголь и Островский. Мудрено ли, что актер, привыкший к пьесам бытового или реалистического плана (Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, Грибоедов, Мольер, Бомарше), чувствовал себя стесненным в трагедии? Мудрено ли, что такой блестящий и яркий театр, как МХАТ, потерпел поражение в постановке «Отелло»? Ведь весь предыдущий путь развития этого театра шел мимо трагедии, а следовательно, и мимо задачи воспитания трагического актера. Удивительно ли, что так называемая победа Театра революции в постановке «Ромео и Джульетты» была не полной победой, победой, в которой замечательный артист Астангов потерпел неудачу и понятно почему: об'яснение этой неудачи—в ограниченном круге ролей, сыгранных этим артистом. Когда Шекспир станет не случайным гостем в репертуаре советского театра, когда советские артисты будут систематически воспитывать свое мастерство не только на лучших произведениях современной драматургии, но и на пьесах величайшего из всех драматургов мира, тогда не придется жаловаться на отсутствие у нас трагического и романтического актера.

Нельзя также согласиться с автором статьи, когда он утверждает, что чрезмерно широкий диапазон ролей, исполняемых современным артистом, приводит к обезличке. История театра говорит противоположное. Все великие мастера сцены пробовали себя в различных жанрах: А. П. Ленский одинаково блестяще играл Петручио и епископа Николаса, Лыняева и Уриеля Акосту; Давыдов был равно велик в комедии и драме: трагический образ Муромского в «Деле» соединялся с бьющим через край комизмом Расплюева и пафосом «Матроса». «Трагическая муза» итальянского театра Элеонора Дузе в числе лучших своих ролей справедливо считала Маргариту Готье и Мирандолину. Дездемона в «Отелло» и «Нора» не мешали Комиссаржевской блестяще играть такой комедийный пустяк, как «Бой бабочек» Зудермана и т. д. Поссарт неподражаемо исполнял роли Гамлета, Мефистофеля, как и роб Зиделя в «Приятеле Фрице». Наконец, В. Н. Пашенная не одинаково ли прекрасна, как в характерной роли Мелании в «Растерянной улице», так и в трагической — Электре.

Следовательно, корень зла — «отсутствие трагических актеров» — не в пренебрежении к амплуа, а в недостаточной загрузке наших артистов трагическими ролями.

Когда для театров станет чужой система, при которой между постановкой одной трагедии Шекспира и следующей проходит чуть ли не десятилетия, тогда мы сможем говорить о том, что у нас есть трагический и романтический актер.

Л. ПРОЗОРОВСКИЙ

Киев

ГЕРОИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРЫ

Порою мы жалуемся на судьбы поколения актеров, вошедших в театр лет десять назад. И в самом деле. У нас актеру и актрисе предоставлена полная возможность свободного радостного творчества. Мы обладаем великолепнейшей зрительской аудиторией, в нашем театре — спаянный актерский коллектив и близкая нам талантливейшая режиссура. Но вот пьес, современных, советских пьес, мало, в особенности пьес о героинях-женщинах. Я совсем не против классического репертуара. Наоборот, у меня все основания стремиться к ролям из пьес Островского, Толстого, Шекспира. У меня чистая, «наполненная» русская речь (говорю это не для хвастовства, актер обязан знать свои артистические данные), поэтому текстовой, речевой материал Островского лучше всего отвечает моим возможностям, да и играла я огромное количество ролей в пьесах и русского и переводного классического репертуара. Здесь и Дорина в «Тартюфе» и Елена в «Конец делу венец», Акулина во «Власти тьмы» Лиза в «Горе от ума» и Таня в «Плодах просвещения». Но прежде всего хочется играть в советских пьесах.

В Новом театре нет сторонников законченных актерских амплуа. И это конечно, правильно. Амплуа в наше время понятие слишком узкое и неподвижное. В каждом отдельном случае нужно говорить об «актерском характере», включающем в себя ряд смежных, а то и разнообразных амплуа. Я играла большое количество ролей самого разнообразного характера — и драматического, и комического, и лирического. Это позволяет мне надеяться сыграть в будущем и роли драматические, бытовые и даже трагические.

Поэтому роли, которые мне хотелось бы сыграть, различны. Хочется сыграть Лауренсию. Но я готова отказаться от этого желания, если кто-нибудь из советских драматургов напишет пьесу такого же патетического революционного звучания. Рюве случайно в 1919 г. во время наиболее ожесточенных боев Красной армии с петлюровцами и деникинцами Мардиаиов поставил в Киеве для наших бойцов именно «Овечий источник»!

В спектакле «По ту сторону сердца» я сыграла маленькую роль большевички Сарны, сознательно романтизировав ее. Такие черты я придала ее внешности, так я трактовала внутреннее содержание этого образа. Я боялась превратить Сарну в одну из многих схематических девушек наших пьес. Но вот бригада юных театроведов, обсуждавшая у нас в театре этот спектакль от имени Наркомпроса, упрекала меня (так же как и рецензенты одной газеты) в том, что я украинскую юную большевичку превратила почти в гетеевскую Гретхен. Но я не могу понять, почему советская актриса не вольна сыграть большевичку на фронте гражданской войны в таком же романтизированном плане, как и Маргариту из «Фауста»? Ведь можно же было так тепло раскрыть и даже романтизировать образ Клары в «Страх» (и это заслуга в равной мере и Афиногенова и театра). Неужели это оказалось возможным только потому, что Клара — пожилая женщина?

Поэтому, что же я чему составлять длинный список ролей, о которых актриса мечтает. Сейчас вырождается в нашем театре новое амплуа — советская женщина. Это не только инженю и не только героини. Героические характеры перестали быть редкими исключениями в нашей действительности. Для актрисы этого нового амплуа наши драматурги должны писать новые пьесы.

Н. ЦВЕТКОВА.

Я ИЩУ СЕБЯ

Мое положение в театре — в каком-то смысле особое и для меня самое трудное.

Если бы у меня не было моих кукол, я был бы совершенно удовлетворен и своим положением в театре, и играемыми мною ролями, и отношением ко мне театра. Если бы не было кукол. Куклы, обогащая меня ежечасно, оказались требовательными и жадными, они не только поглощают мои думы и мою фантазию, но и направляют меня в моей чисто актерской работе. Куклы делают меня не только актером, но и режиссером моих ролей, куклы требуют, чтобы в ролях я был бы так же четок, лаконичен и доходчив, как они сами.

Я играю хорошие роли Федора в «Грозном» и шута в «Двенадцатой ночи». Но для самого себя я считаю, что такого мастерства, выверенности и лаконичности, какого иногда мне удается достигнуть в работе с куклами и в театре не достигаю, а потому и удовлетворение получаю меньшее.

Я понимаю, что на концерте я всю публику, так сказать, «беру на себя одного», и ее радость отдается во мне целиком, но все-таки не только в этом дело. Очевидно, в театре я еще не нашел себя самого так ощутимо и остро, как в куклах. И отвечая на вопрос, какую бы роль я хотел сыграть, я должен ответить: я хотел бы сыграть роль очень большой остроты характерности, во всяком случае, не лирической и не бытово-комической, а сатирической. Эта роль не должна быть обязательно большой, это может быть и эпизодическая (может быть, и вообще актер на эпизод). «Своей» ролью я считаю роль вождя старцев в «Лиистрате» в театре им. Немировича-Данченко и судьи в «Суде» Киршона в МХТ II. Будет неправильно, если здесь я перечислю роли, о которых я мечтаю. И будет совершенно правильно, если я назову маленькую эпизодическую роль профессора Доссе в пьесе Дюваля, которую я репетирую и скоро буду играть.

На вопрос, какую роль я хотел бы играть, я отвечаю: профессора Доссе в «Мольбе о жизни».

С. ОБРАЗЦОВ

Театральное училище им. Щепкина при Малом театре. Занятия на II курсе (урок истории)

Самая неблагоустроенная школа

В основных московских театральных училищах закончились конкурсные испытания и полным ходом идут учебные занятия. Педагоги отмечают огромный энтузиазм молодежи, принятой в театральные школы.

Но надо прямо сказать, что в отдельных школах плодотворность этой удачно начатой учебы упирается в ряд «об'ективных» причин, среди которых немалую роль играет **неудовлетворительное состояние школьных помещений и общежитий для учащихся.**

Мы уже писали о затруднительном положении, в каком очутилось руководство МХАТ II, поставленное перед задачей — не имея никакого **школьного помещения**, провести в добавление к прошлогоднему приему **новый набор учащихся** и организовать в этом году учебу уже двух курсов. Театр пошел на то, чтобы уничтожить в одном крыле уборные для публики и освободившуюся «территорию» переделать под классы. Зная размер уборных в старых театральных зданиях, читатель может легко себе представить, что это получились за «классы» и какие успешные занятия, в особенности по движению, гимнастике, вообще по физкультуре, можно развернуть на этой освободившейся площадке.

Намного лучше обстоит дело в театральном училище им. Мейерхольда. Официально считается, что училище это, кутившееся до сих пор за кулисами театра в бывш. Тверском пассаже, получило с нынешнего года свое помещение. Но что это за помещение?! Театр снимает у Латышского клуба (кстати сказать, за огромную сумму — три тысячи рублей в месяц) три полуподвальных комнаты на углу Большой Дмитровки и Страстного бульвара. Одна из этих комнат занята сейчас учебной частью школы, другая (**проходная**) отведена под тренинг-зал, а последняя — под **единственное** в школе классное помещение (это в училище, насчитывающем три курса и около 70 учащихся!). Сейчас училище добилось еще одной узкой полуподвальной комнаты во дворе того же дома, куда учащиеся, однако, попадают, выходя предварительно на улицу.

Училище считает и это более чем скромное помещение значительным приобретением, ибо в прошлом году занятия шли в гримировальных уборных театра и в театральном фойе, площадь которого днем разделялась между училищем и столовой Метростроя. Но ясно, что указанными тремя комнатами, которые Латышский клуб к тому же уступает театру только до 5 часов дня, училище не сможет удовлетвориться.

Уже сейчас, в самом начале занятий, третий курс должен два раза в пятидневку бегать со Страстного бульвара на занятия танцев в помещение театра на улице Горького.

Нечего говорить, что при существующих размерах помещения на Страстном бульваре учащимся негде посидеть в перемену между уроками, негде устроить производственное совещание и т. д.

Не в лучшем положении и школа-театра им. МОСПС, которая не имеет своей жилплощади и работу ведет в освобождающемся на зиму помещении летнего кинотеатра «Эрмитаж». Здание являющееся неприемлемым для зимнего кинотеатра, оказывается пригодным для... театральной школы.

Соответственно такой ситуации начало и конец занятий в школе **МОСПС не приурочивается к определенным календарным датам, а целиком зависит от... погоды.** Весенняя весна, допускающая возможность раннего открытия летнего кинотеатра, заставляет школу раньше времени свертывать занятия. Равным образом хорошая поздняя осень, позволяющая коммерческому кинотеатру оттянуть на несколько недель его закрытие, заставляет училище запаздывать с началом занятий. И то и другое ведет к **сокращению учебного плана.**

Сейчас в кино «Эрмитаж» происходит сезонное «переоборудование» здания под школу. Ставятся тоненькие перегородки, и кинозал превращается в семь комнат, в каждой из которых слышно все, что делается в соседних. Кроме комнат здесь же устраивается коридор, но лучше, если бы его не было, ибо этот коридор вводит отопительную систему от классов. Не надо добавлять, что при этом переоборудовании неизменным остается совершенно неуместный в школе... покатый пол кино.

Конечно, есть в Москве театральные школы (при Камерном театре, Малом и др.), которые имеют свои оборудованные помещения, но и в них не все благополучно. В Камерном театре, например, школа стеснена площадью. В Малом театре школа помещается в старом здании столетней древности с очень плохим отоплением, и в школе такой холод, что уже с ноября учащиеся и педагоги вынуждены сидеть в классах в пальто.

Какой же выход? Лучший — **строительство новых школьных зданий.** На этот путь Москва частично уже вступила, и превосходное пятиэтажное здание театрального техникума им. Вахтангова, находящееся сейчас в стройке, — лучшее тому доказательство. Но строительство даже этого первого в Москве здания, специально оборудованного под театшколу, в срок не закончено: к первому сентября оно еще не было готово. Трест Мосжилстрой обещает закончить строительство к 15 ноября, но этому, кажется, мало верят даже в самом тресте. Во всяком случае, эта задержка со школьным зданием заставила театр перенести основной прием учащихся на январь. Занятия со старшими курсами идут сейчас в самых неприспособленных для этого местах: в приемной директора театра тов. Вахтеровой, в кабинете тов. Захавы, иногда даже в аванзале.

Но строительство школьных зданий не **единственный выход из положения.** Школы немало выиграли бы и от паллиативных мероприятий. Совершенно непонятно, почему, например, на площади театра им. МОСПС должно размещаться Управление московских зрелищных предприятий и занимать там 5—6 хороших комнат. Эти комнаты, находящиеся в капитальном здании, можно было бы с успехом передать театральному училищу МОСПС. Площадь, занимаемую училищем им. Мейерхольда, можно было бы расширить за счет двух соседних комнат, где расположилось одно из проектных бюро Моссовета, тем более, что само это бюро с удовольствием уехало бы от своих шумных соседей.

Все это можно и **нужно сделать.** И сделать это **не так уже трудно,** если проникнуться сознанием, что театральное училище — это не забава, не пустяк, не причуда, а такая же школа, как и всякая другая, и **требует к себе не менее внимательного отношения, нуждается в не меньших удобствах для занятий, чем любой другой техникум.**

В нынешнем году для театральных училищ Москвы было выделено в общежитиях 160 мест вместо требуемых 292. Это сокращение заставило большинство школ **отказаться от приема учащихся с периферии.** Большинство театров в своих об'явлениях прямо сообщали, что они не берут на себя ни малейшей ответственности за обеспечение учащихся жилой площадью. Но и из этих 160 мест 100 мест даны **только на бумаге** и фактически не могут быть заняты, ибо на эту же самую площадь идет сейчас выселение посторонних жильцов, живущих в здании театрального вуза им. Луначарского. Выселение это, конечно, необходимо, ибо единственный в Москве театральный вуз также задыхается от недостатка площади для развертывания нормальных занятий, как и техникумы. Но совершенно недопустимо, что это выселение идет на счет уменьшения и так уже урезанного квартирного пайка театральных училищ.

В крайне затруднительном положении оказались сейчас театры, составившие свои первые курсы из учащихся с периферии. — Центральный техникум самодеятельности и техникумы Цыганского и Еврейского театров. Места, предоставленные Цыганскому техникуму, обеспечивают только **половину** его набора, театр поставлен перед перспективой или распускать половину принятых учащихся, или размещать их по два человека на одну койку.

В наихудших условиях оказался Техникум самодеятельного искусства, принявший около 100 человек и получивший вместо обещанных 90 мест только 40. Остальных учащихся пока разместили в здании клуба на Трифоновской улице.

Мы имели возможность ознакомиться с общежитиями, предоставленными для вновь принятых в театральные училища. Места предоставлены вразброд, вернее говоря, учащиеся втиснуты в построение общежития, за счет их уплотнения или освободившейся в них площади. Учащиеся одного и того же техникума разбиты не только по разным баракам одного студенческого городка, но и по **разным городкам.**

Надо сказать, что училище Мейерхольда имеет свое небольшое общежитие на Новинском бульваре. Это является, **единственное** училище, которое имеет **самостоятельное общежитие.** И это общежитие является предметом зависти для тех мейерхольдовцев, которые вселены вместе с учащимися Еврейского техникума и Техникума МХТ II в 9-й корпус Трифоновского студенческого городка.

В бараке — сырые комнаты. Студентки Мейерхольда показывали нам намокшие за ночь чулки и чемоданы, повлекшие от трехдневного стояния под кроватью. В общежитии тесно. Комнаты заставлены кроватями доотказа. В одной из комнат четырнадцать кроватей. В комнате горит не все лампочки, и по вечерам не во всех углах комнаты можно читать. Оконные рамы не плотно закрываются, и уже сейчас в бараке холодно.

Между тем все эти недочеты легко устранимы и доказательство тому — общежитие на Новинском бульваре. Там та же скромная обстановка и нет никакой роскоши. Но театр Мейерхольда, в ведении которого находится общежитие, поставил туда своего коменданта и проявляет повседневную заботу об общежитии: оттого там и чистота, и тепло, и уют, и отремонтированные комнаты, и зеркала на стенах, и электрические лампочки на столиках у кроватей, а в проходной комнате даже рояль. Жильцы этого общежития с большим уважением говорят о «Дуняше», старой работнице театра Мейерхольда, которая следит за порядком в общежитии, за тем, чтобы студенты ходили в баню, меняли носки и т. д. Учащиеся это ценят и жалеют, что не все комнаты большой квартиры, где находится общежитие, заняты театром: тогда в такой же теплой, семейной атмосфере жили бы не только второкурсники и третьекурсники, но сюда могли бы попадать и вновь поступающие в училище.

Ничего подобного нет в студенческих городках, где в одной комнате собраны студенты из самых противоположных вузов и где забота школы о своих учащихся заменена обезличенной заботой директора городка о студенте вообще и где в отдельных случаях нет даже элементарного внимания к человеку.

С подобным фактом мы столкнулись в том же общежитии Трифоновского городка. Здесь в общей женской комнате живет студентка Мейерхольда тов. П. с двухлетним сынишкой. Можно себе представить, какими руладами этот молодой человек, к тому же сейчас больной, оглашает комнату, где кроме его матери живут еще тринадцать девушек. Все попытки в жилищ комнаты, в общественного мнения барака, и даже учебной части училища Мейерхольда склонить администрацию городка к тому, чтобы тов. П., коммунистке, многообещающей актрисе, предоставить отдельную комнатку (а такие имеются в каждом корпусе общежития), до сих пор не привели ни к чему. Эти обособленные комнаты позже занимаются лицами, имеющими весьма отдаленное отношение к учебному заведению.

Сравнение Трифоновского городка с общежитием на Новинском бульваре отчетливо говорит о преимуществах, какие имеют общежития, закрепленные за отдельными театрами. Оно указывает путь, по которому лучше всего итти для создания нормальных бытовых условий, обеспечивающих плодотворную учебу театротехникумов и соответствующих их специфике.

В то время, когда заботами партии и правительства в нашей стране создана образцовая школа, — театральные училища и техникумы являются самыми заброшенными и неблагоустроенными.

А. КУТ.

Фото М. Н. ЯРМУШ

В красном уголке общежития техникума театра им. Мейерхольда

НОВЫЙ УЧЕБНИК ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛ

В издательстве «Художественная литература» вышел третий по счету (из 15 обещанных издательством) учебник для театральных школ — **«Ритмическое воспитание (пособие для театральных техникумов, вузов и студий)» Н. П. Збруевой.** Книга рекомендована УТЗП Наркомпроса.

Автор излагает основы практической системы ритмического воспитания, разработанные им применительно к требованиям сцены, исходя из установок Далькроза.

Цена учебника в переплете 3 руб. 25 коп.

АМПЛУА

АКТЕР И «МАСКА»

Амплуа — вовсе не праздная выдумка театроведа, и речь идет, конечно, не о воскрешении «пережитков буржуазного театра», как в припадке «детской болезни левизны» подумает кое-кто из театральных «архиреволюционеров».

История театра — театра как такового — есть история актера и поэтому, в большой степени, она есть история амплуа. Сама драматургия, поскольку она в своих чисто литературным задачам неминуемо должна была приобрести задачи специфически театральные, — неизбежно сталкивалась с амплуа, этой органической классификацией актера, воплощающего на сцене авторские образы. Подлинная театральная драматургия исходила в своих задачах от сценического амплуа. Прав был поэтому в свое время Кугель, утверждая, что с этой точки зрения амплуа «закон театра, сдерживающий анархию литературного нашествия» на театр.

Драматургия, неся известные требования к исполнителям и к их данным, отражая сложившиеся общественные типы в условных, сценических формах, определяла собою в широком смысле разделение актеров на амплуа, отвечая этим одновременно и фактическим отношениям, существовавшим в самостоятельном искусстве театра. Так, классическая греческая драматургия, как и греческий театр, знала широкое условное разделение актеров на трагических и комедийных. Драматургия ложноклассического театра знала классификацию актеров, ставшую позже традиционной на сцене: здесь и короля, тираны, отцы, здесь и герои, первые любовники (jeunes premiers), петимеры (petit maître), наперсники, простаки, лакеи, субретки. Это было не только выражение устойчивых общественных типов, сложившихся в самой действительности, но и требований специально-театральных, приспособленных к природным данным, предпочтительно выраженным в том или ином актерском типе.

Амплуа — это потенциальное выражение театральности, условной природы театра. «Маска» — это актерское лицо, в котором подлинный актер имеет свое лицо, свою условную «маску», как и всякая подлинно сценическая драматургия, т. е. пишущаяся для актера, рассчитывает на эти актерские «лица».

Если commedia dell'arte, со всеми своими раз навсегда застывшими в театральной условности масками Коломбин, Арлекинов, Панталоне и Пульчинелей, являла собою театр так сказать «голого амплуа», — то, конечно, и всякая подлинная драматургия, т. е. отвечающая задачам сцены, всегда исходила от сценического амплуа, и прав был цитированный нами автор, когда писал, что «не знал истории актерских амплуа, просто нельзя понять многого в драматической литературе». История драматургии — это в известном плане история амплуа.

Мольер писал определенно «под властью преемственных амплуа актеров»; его современники указывали, что он «владел секретом так приноравливать свои пьесы к артистам своей труппы, что те кажутся прямо рожденными для порученных им ролей». Он приноравливал свои драматургические литературные образы даже к живым недостаткам, дефектам своих актеров. Так писал Шекспир, так писал истинный наш драматург Островский — в расчете на определенные артистические индивидуальности, т. е. на амплуа. Если у Мольера мы находим женские амплуа, условно характеризуемые, как «amoureuses» и «soubrettes», то у Бомарше в его характерах мы видим предшественниц «grande-coquette» и Ingénue, а в дальнейшем своем развитии искусство актерского театра идет по линии усложнившихся сценических задач, выполняемых ролями трагиков, комиков, резонеров, любовников, простаков, фатов, героинь, кокеток, инженю драматических и комических старух и пр.

●

Рост самого театра и его актера нашел свое выражение в усложнении первоначально заданных «масок», в «перелицовке» масок театральных персонажей, характеризующих данный этап развития театрального искусства, и в этом плане мы знаем, например, в истории русской сцены мочаловско-каратыгинскую полосу великих трагиков (тут и Николай Хрисанфович Рыбаков, и Иванов-Козельский, и Милославский и др.), бытовых комиков, отвечающих новым требованиям организующегося буржуазного быта и новой драматургии (Островского) от Прова Садовского, Андреева-Бурлака до Варламова; полосу героев-любовников (Ленский, Горев, Далматов, Рощин-Инсаров), нерастетников (Орленев), резонеров и пр. И в этом именно смысле эволюции театра является эволюцией амплуа.

В рамках амплуа актер находил полное выражение своих основных преимущественных качеств, своих особенностей, и поскольку он отходил от этой своей природной органической формы, он терпел иные неудачи, какого бы крупного масштаба ни был этот актер. Вот одна из ярких иллюстраций этому в истории русского театра.

Замечательная актриса на бытовые роли «простых» русских страдающих женщин, гениальная Катерина и крестьянка Лизавета в «Горькой судьбине», Стрепетова играла роль небытовую — Марию Стюарт, но страдающей, трагической королевы не получилось. Играла Адриенну Лекуврер, — но «блестящей артистки у блестящей артистки не нашло». «Когда большая артистка-народница брались изображать королев и блестящих актрис, — писал в свое время В. Дорошевич, — это напоминало наивные романы «из аристократической жизни» по двадцать копеек». Простую помещицу в сумбатовском «Захате» она сыграла плохо. «Вместо обедневшей барыни получалась торговка». «Не то, что у нее не было для этих ролей только внешности, умения держаться,— писал критик, — она не могла вообразить себя королевой, знаменитой артисткой, большой барыней». Дорошевич, конечно, был здесь не прав; дело не в социальной ограниченности актрисы. Подросту это не было ее амплуа.

Лешковская долгое время не могла найти своего пути, «играла не те роли, которые присущи были ее дарованию». «Обладая громадным дарованием комической актрисы, она выступала в первое время (и часто позже) только в драматических ролях» Она их не портила благодаря своему таланту, но и не давала той яркости, которую «обнаружила позже в ролях своего амплуа», — вписывает усердный московский зритель и летописец Малого театра С. Кара-Мурза. Истинной сферой великолепной артистки была комедия, амплуа grande-coquette, завоевавшее ей признание «первой актрисы комедии» (Амфитеатров).

Об одной творческой «катастрофе» с талантливым актером, который «как все мы, артисты, отрадал одним грехом — любил играть все», — вспоминает В. Н. Давыдов. Актера «тянуло к героям, к любовникам», тем более, что он обладал соответствующей внешностью, между тем это был прекрасный актер только на «типические роли», т. е. то, что «позже стали называть характерными».

Амплуа является у зрелого актера выражением полного критического осознания им себя в творчестве, и насколько это осознание является верным путем роста и развития таланта актера, — настолько на первых порах его жизни, порах артистической молодости актер не должен быть замкнут в узкие рамки одного амплуа.

«Для молодежи нет амплуа» — вот другой урок того огромного опыта, который дает нам история театра в прошлом.

Тот же В. Н. Давыдов вспоминает беседы о известным деятелем старого театра Медведевым. «Естественно, что молодой актер, еще не определивший себя, не имеет амплуа. Амплуа актер должен вырабатывать исподволь в итти от широкой к узкой сфере ролей. Чтобы научиться, надо играть все, пользоваться всяким случаем, чтобы затронуть в себе и развить широкие и разносторонние способности. Чем шире захват ролей в молодости, тем увереннее обозначится то место, тот характер ролей, который и составляет сущность дарования, призвания актера». Может быть, с этой точки зрения только и имел право Художественный театр в свое время отвергнуть амплуа, так как имел дело с актером «малоопытным» (признание Станиславского), начинающим любителем.

И сам Давыдов в своей молодости являет блестящий пример разнообразия амплуа, «шлифуя свое дарование со всех сторон» в самых разнообразных жанрах. Молодой Давыдов и в опере пел, и в оперетках (вместе с начинающей Савиной), выступал и в водевилях, и в цирковых клоунадах, и в эстрадных номерах,— рассказывал европейские анекдоты, танцовал и пел куплеты и романсы. А в драме он переиграл в эти годы, по собственному признанию, буквально сотни ролей и комических и драматических.

Давыдов рассказывает и о трудностях на пути отыскания своего амплуа. Критика, например, советовала молодому артисту отказаться от «народных ролей, от крестьянских парней и мужиков», но артисту во что бы то ни стало хотелось овладеть типом, и он добился этого, работая, наблюдая, учась. Чем больше вырастал артист, тем настойчивее заявляла о себе его творческая природа — голос его амплуа, которое один из критиков определил так: «Давыдов— комик наивный, пожалуй, немного дурковатый юноша, благодушный простачок». Мы знаем широкий круг ролей Давыдова — молодого и зрелого — от чеховского Иванова, Кузьмы из «Грозы», жениха из «Долгого отделения» до «Наследника» — столь драматически показанного что зритель плакал, до городничего до купцов Островского, до Фамусова и Фирса. — все же мы знаем, что подлинное амплуа его лежало не в ролях драматических и не в ролях героев-любовников. И самый драматизм он показывал через призму мягкого юмора, лаконной простой улыбки...

●

Отход театра от амплуа исторически явился выражением отхода театра от актера, смены «актерского театра» режиссерским, — каким явился, по существу, на Западе Мейнингенский театр, у нас — Художественный.

Самая драматургия этих времен общественных одиозов, переломов и брожений шла к отрицанию амплуа. Новейшая драма конца XIX века, в особенности драма натуралистическая, отвергнувшая условность монологов, условные художественные комплексы определенных сценических образов, снела на-нет роль амплуа. Актер стал исполнять роли разнообразные, но, по существу, поскольку театр не мог совершенно отойти от актера, от роли личности в творчестве, драматургия не могла отойти и от амплуа. Драматургия, запечатлевая общественные типы— пусть еще нечеткие, неясные, — писалась в конце концов для актера, и новое амплуа — пусть в скрытом виде — вырастало в новой драме: амплуа неврастеника, обывателя, человека в футляре, лишних людей (чеховские драмы).

Но режиссерский театр упорно боролся с выявлением этого амплуа. Для этого театра был характерен именно отказ от амплуа. Тот механический актер марионетка, кукла, которого декларировал Гордон Крэг и задачей которого — вполне рационалистического и автоматического свойства — было выполнить все задания режиссера в плане общего ансамбля, — конечно, был актер без индивидуальности, т. е. без амплуа, это значило — и без подлинного свободного таланта.

Актер должен уметь играть все— таков лозунг этого театра, и в большой мере это требование уничтожающее всякое амплуа, получило свое наиболее полное выражение в Художественном театре, и не только в первые годы его зарождения.

В истории борьбы с амплуа эта страница представляет выдающийся и наиболее волнующий нас как ближайших современников и наследников этого театра интерес. Отсюда — от могучего влияния Художественного театра на развитие всего нашего театрального искусства и последние три десятилетия — идет и то распространенное в современном театре явление непризнания амплуа, которое обусловливает ряд неудач театра и которое поставило нас перед проблемой амплуа во всем ее значении, во всей ее остроте.

Д. ТАЛЬНИКОВ

ТРИБУНА МАСТЕРА

Полезные истины

— Вопросы, поднятые в статье А. Д. Дикого, надо подвергнуть спокойному и всестороннему обсуждению. И тогда окажется, что в ней очень много спорного, сформулированного в пылу страстного убеждения, но без достаточной об'ективной аргументации, — говорит Ю. А. Завадский.

— Неосновательны всякие разговоры чуть ли не о «кризисе», к которому приходит советский театр, о каких-то новых крутых поворотах, которые ему предстоит сделать. Все это разговоры преувеличенные. Однако ни для кого из серьезных работников советского театра сейчас не секрет, что в очень многих наших театрах стали преобладать настроения творческой самоуспокоенности, некоторого безразличия и даже индифферентизма. Это уже дало свои результаты — в виде ряда «разваливающихся» спектаклей, в виде преобладания в последние сезоны театральной продукции чрезвычайно «средней» по своему качеству.

В чем основная беда советского театра в настоящее время? В неумоверном отставании его от окружающей действительности, от нашей советской жизни, развивающейся бурными революционными темпами. Актер и режиссер непосредственно и органически впитывают в себя идеи мысли, чувства нашей действительности, но идеи и чувства эти не всегда находят соответственное художественное выражение. Происходит это потому, что большинство наших театров мало озабочено поисками новых форм театрального зрелища. В каждом крупном фабрично-заводском предприятии теперь имеются опытные лаборатории. А в театрах, которые наравне с литературой формируют человеческие души, таких экспериментальных лабораторий еще нет.

Подменить такую характеристику действительного положения вещей надуманной исторической концепцией, согласно которой в природе существует будто бы непрерывная «генеральная линия» исторической преемственности на театре, концепцией, по которой нынешнее состояние театра есть некое следствие дореволюционного кризиса русского театра, — по меньшей мере неправильно. Поэтому неправильно и следующее положение тов. Дикого об исторической роли и результатах «театрального Октября». Никакой непрерывной линии развития не существует ни в одной из областей искусства, а следовательно, и в театре. Дореволюционный кризис театра определялся прежде всего его отрывом от массового культурного зрителя, тем, что все «искания» наиболее передовых мастеров русской сцены являлись нежизнеспособным изолированным от всего окружающего «процессом в себе», томлением эмоциональных душ. А у нас театр находится в непрерывной творческой связи со зрителем. Но на нынешнем этапе театру предстоит значительно усилить темпы своего творчества, чтобы ликвидировать отставание от далеко вперед ушедшего советского передового зрителя.

Кстати о зрителе. Из концепции Дикого он совершенно выпал. Есть режиссер, есть актер, подразумевается актер, а вот зрителя совершенно нет. Отсюда и коренная ошибка в восприятии и оценке А. Д. Дикого «театрального Октября». «Театральный Октябрь» не был им выдуман, не «произведен» одним Мейерхольдом. Этим «Октябрем» был пропитан воздух всех молодых советских театров тех дней. В фактическом формировании «театрального Октября» принимали участие все советские поколение режиссеров и актеров. Заслуга Мейерхольда состоит в том, что он сумел гениально сформулировать в четких тезисах и в изумительной по силе и смелости театральной форме выразить то, чем жил тогда советский театр. И, конечно, «театральный Октябрь» отнюдь не является каким-то индивидуальным «режиссерским стилем» или индивидуальным этапом развития одного мастера. Поэтому нельзя в неуплате советским театром векселей, «выданных в период» «театрального Октября», не следовать по проторенным кем-то другим путям.

★

Обсуждение, поднятое «Советским искусством», будоражит живую мысль советских режиссеров и актеров. Оно бьет по чувству бесплодности, самоуспокоенности многих из наших театральных деятелей. И в этом его огромное значение.

Организационная структура советского театра не менее устарела, чем многие наши творческие установки. Совершенно необоснована самая географическая дислокация советских театров. Зачастую непонятно, почему тот или иной театр обосновался именно в Москве, в то время как наша культурно неимоверно выросшая периферия располагает еще таким ничтожным количеством культурных театров. Организационная структура, утвержденная УТЗП, предусматривает всякого рода и производственную, и массовую, и даже учебную работу театра, но только не экспериментальную и не работу в области творческих исканий. Большая доля вины за путаницу, которая у нас творится со стилем «социалистического реализма» на театре, когда под этот стиль «подтягиваются» всякий, как принято выражаться, «простой и понятный» спектакль, — ложится именно на этот организационный шаблон, установившийся в нашем театральном производстве.

Сейчас УТЗП планирует большую работу по поднятию квалификации всех актерских кадров. Это хорошо, но и здесь в предложенных программах школьные методы учебы превалируют над живым экспериментом. Мы в нашем театре пытаемся этого избежать, заменив «школьную программу» сетью творческих кабинетов и консультативных лабораторий. Надо актера не возвращать к школярству, а вести к сознательному творчеству.

И еще один грех нашего театра. Это — преступное разбазаривание режиссерских сил. Нет буквально ни одного режиссера или художественного руководителя в московских театрах, который, по тем или иным причинам и побуждениям, работал бы только в одном своем театре. Каждый режиссер вынужден разрываться буквально на куски для осуществления всех постановок, взятых им на себя в самых разнообразных по своему творческому профилю театрах. Это, конечно, не может способствовать плодотворности режиссерского труда. УТЗП следовало бы со всей решительностью бороться с этим явлением, создав для режиссеров также условия целостной и сосредоточенной работы, при которой им не приходилось бы смотреть по сторонам.

Я начал свое высказывание с формулировки мыслей по общим творческим вопросам, а заканчиваю соображениями конкретно-организационного характера. В этом нет противоречия. Только та творческая установка и плодотворна, которая находит свою наиболее соответствующую организационную форму. Это положение в театре применимо не менее, чем во всех других областях строительства нашей советской культуры.

Ю. ЗАВАДСКИЙ

Гастроли Большого театра в Париже

Большой театр Союза ССР приглашен принять участие в международной выставке, которая откроется в Париже в апреле 1937 года. Впервые за все время существования Большой театр выедет за границу и даст в Париже ряд оперных и балетных спектаклей.

700-й спектакль «Вишневого сада»

30 октября в МХАТ СССР им. Горького состоялся 700-й спектакль «Вишневого сада». Бессменную исполнительницу роли Раневской — заслуженную артистку республики О. Л. Книппер-Чехову зрительный зал встретил теплой овацией. Во время последнего антракта в артистическом фойе В. И. Немирович-Данченко — постановщик «Вишневого сада» в 1906 году — обратился с кратким приветственным словом ко всему коллективу исполнителей, отметив особо бессменную игру в спектакле О. Л. Книппер-Чеховой.

— Факт исполнения одной и той же актрисой своей роли в пьесе на протяжении 30 лет в 700 спектаклях, не сдавая ни на одну ноту своего исполнительского мастерства, безусловно войдет в историю русского театра, — говорит Немирович-Данченко.—Казалось бы, нашему современному зрителю чужда элегическая лирика чеховских пьес, и «Вишневый сад» будет непонятен. Но действительность показала, что спектакль одинаково волнует не только нас, «стариков», но и представителей нашего молодого поколения.

О. Л. Книппер-Чеховой были преподнесены от имени театра живые цветы и венецианский сервиз.

ЮБИЛЕЙНЫЕ ГАСТРОЛИ

Созданный и руководимый народным артистом республики Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко музыкальный театр его имени завершил в этом году пятнадцать лет своего существования.

Накануне юбилейных дней мы перелистывали страницы нашей истории, мы обращались к дням рождения нашего театра, к первым его шагам. Мы искали форму празднования нашего пятнадцатилетия.

Рожденный в годы гражданской войны, выросший в первое десятилетие советской власти, наш театр хорошо понимает огромное значение Красной армии, обеспечивающей неприкосновенность наших границ, хозяйственный рост и культурное развитие нашего социалистического отечества.

Поэтому нам казалось всего правильней в дни юбилейных итогов быть вместе с теми, кто и теперь, как в дни нашего рождения, стоит на страже нашего мирного труда и художественного роста.

Мы приняли решение показать в Красной армии спектакль, которым мы начали свою театральную жизнь («Дочь madam Анго»), и спектакль, подводящий итог пятнадцати годам работы театра («Травиата»).

4 сентября вечером мы выехали из Москвы в Севастополь. Прямо с вокзала мы поехали на спектакль. Нас поразила тишина зрительного зала, затаенность, с какой слушали спектакль, нас окружили приветствия, которыми нас дарили после каждого акта.

От наших опасений: дойдет ли до зрителя, дорос ли зритель, поймет ли зритель, — не осталось и следа.

Намеченный нами план в 10 спектаклей и 5 концертов превратился на деле в 17 спектаклей и 12 концертов.

Среди краснофлотцев, среди командиров, политического состава нашего флота впервые родилось желание перенести наши спектакли из театральных помещений на самый корабль, в обстановку, которая заменяет краснофлотцу его дом, в которой он проводит свою военную подготовку.

Небо мстило нам. В день спектакля шел бесконечный дождь. Однако ровно в час дня на крейсере «Червона Украина» начался первый оперный спектакль на боевом корабле.

Нельзя описать энтузиазма, восторга и радости этой встречи, можно только сказать, что это был подлинный праздник искусства.

Второй опыт такого же спектакля мы провели на крейсере «Красный Кавказ».

Мы посетили пионерский лагерь «Артек». Это было соревнование в искусстве: на наш концерт дети ответили своим самодеятельным концертом, и мы не выиграли у них первенства.

В последний день мы принимали краснофлотцы, а вечером мы дали прощальный спектакль для всего командного состава Черноморского флота, после чего нам вручили драгоценный подарок — морской флаг Черноморского флота.

Приказом № 100 командующий Черноморским флотом объявил благодарность за наши спектакли.

Заместитель директора театра бригадир И. ШЛУГЛЕЙТ

Музыкальный театр им. Немировича-Данченко на крейсере «Червона Украина»

Случайные полотна

ЗАМЕТКИ ХУДОЖНИКА

Свое обозрение, выставка «Ленинградских художников в Москве» начинает с мастеров, которые выделяются на общем случайном и безрадостном фоне случайно подобранных полотен.

А. А. Рылов, ретроспективная выставка которого в прошлом году произвела такое огромное впечатление, в своих полотнах не щеголяет изощренностью или остротой формы. Формально Рылов, быть может, в ряде своих работ даже слаб. Никаких колористических открытий он не делает, он не пишет также ошушать зрителя композиционной смелостью или неожиданностью сюжета. Но его «Варцина» подкупает живописной плотностью, весомостью написанных элементов картины. Чисто живописными средствами художник умеет передавать и характерность, и психологию, и даже жанровые акценты. В «Варцине» Рылов не шел в традиционализм и стилизацию. Живопись Рылова реалистична, органична, она не иллюстративна. Мне кажется, что секрет очарования рыловских полотен в том, что, глядя на его пейзажные композиции, даже этюды, чувствуешь, что художник воспроизводит природу очеловеченную, и зрителю хочется зачастую посетить эти места, побродить по ним с ружьем на опушке, прикоснуться к их живой поэзии.

Такова сила обаяния природы, воспринимаемой чуткими сердцем художника. Менее значительна большая композиция Рылова «Ленин в Разливе». Она неудачна по колориту, пейзаж недостаточно органически слит с фигурой человека, недостаточно сильно акцентирует его. Но все же драматизм темы, подлинно человеческий и искренний пафос замысла художника до зрителя доходит.

Патрон-Водкин — мастер определившейся творческой манеры. К его художественному методу можно относиться положительно или отрицательно. Но необходимо отметить, что в пределах этого метода мастер непрерывно растет, находя для своей устоявшейся формы выражения новые советские темы. В этом отношении характерны обе выставленные им работы. «Весна» волнует зрителя своей лирической простотой, «Тревога» — своим драматизмом.

Глаз зрителя с удовольствием отдыхает и на полотнах **Тырсы**. Но это удовольствие, к сожалению, не длительное. При более пристальном изучении картин Тырсы обнаруживается, что в них нет нового самостоятельного раскрытия мира. Тырса является последовательным импрессионистом, органически воспринявшим традиции французской школы, это художник большой культуры, вкуса, тонкого мастерства. Однако его искусство не волнует, так как между так глубоко впитанными им в себя традициями мастеров импрессионистской школы и задачами, стоящими перед нашим изобразительным искусством, Тырсой не перекинут мост.

Самохвалов и **Пахомов** — ленинградские представители «сотского модернизма». В работах, показанных на предыдущих больших выставках («Художники СССР за 15 лет» и «15 лет РККА»), они, казалось бы, уже засвидетельствовали серьезное и искреннее стремление к освобождению от манерности модернизма. Однако, если судить по последним их вещам, придется признать, что темпы творческой перестройки этих художников чрезвычайно медленны.

Неприятное впечатление произвел аляповатый натуралистический экспрессионизм **Дормидонтова** («Футбольный матч Ленинград — Турция»). Как это ни парадоксально, но некоторыми своими сторонами эта композиция воскрешает худшие традиции фальшивщины.

Огромные громоздкие жанровые композиции разбросаны по всем стенам выставки. Их об'единяет вульгарность трактовки темы и живописного изображения сюжета. Это — «За власть советов» **В. А. Кузнецова**, «Молотьба в колхозе» и «Масленица в 1891 году» **Чепцова**, «Пляж у крокодила» **М. Г. Платунова** и др. Они воскрешают худшие традиции академического натурализма. Необходимо, однако, указать, что академические полотна были куда строже, живописнее продуманнее и убедительнее. Только работа **В. А. Серова** «Оборона Ленинграда от Юденича» отмечена большой серьезностью и строгой сдержанностью. Есть убедительная правдивость в изображенных им лицах.

Воспоминания и чрезвычайно претенциозны большие портреты работы **В. Е. Савинского** («Портрет А. С. Пушкина»), **П. Д. Бучкина** («Портрет народного артиста Андреева»), **А. Ф. Максимова** («Родакция «Современника»), **А. Ф. Строева** («Портрет Мичурина»).

Мы видим **Р. Р. Френца**, как очень добросовестного художника с большим декоративным даром, недурного рисовальщика и мастера сложных композиций. И поэтому нас крайне удивляет его очень неприятно написанная картина «Колхозное стадо».

В. А. Гринберг — талантливый и многообещающий молодой художник. Его работы на выставке возбуждали большие надежды. Но в показанных им теперь ленинградских речных пейзажах нет «наполнения», его картины не убеждают зрителя. Есть у Гринберга чувство и понимание ленинградского ландшафта, но в двух выставленных им работах «Горбатый мост у Летнего сада» и «Набережная 9 января» очень многое от Марке, в них отсутствует самостоятельная трактовка окружающей действительности. То же можно сказать и о работах **И. Ф. Лапшина**.

И вот круг завершен, мы добросовестно все осмотрели. Каковы же выводы? Имеем ли мы право судить о нынешнем дне ленинградской советской живописи по этой выставке? Нет. И не только потому, что на выставке не представлен целый ряд крупных мастеров — **Остроумова-Лебедева, Бродский, Менкович, Павлов, Лебедев, Радлов** и многие другие, но и потому, что художники представлены произведениями случайными и не характерными. Экспозиция, которая на каждой выставке является делом огромной художественно-политической важности, здесь подменена разноской, в основу которой не положен никакой, ни тематический, ни персональный, ни географический, принцип. Где, например, новые кадры ленинградских художников, которые безусловно выросли за последние годы и которых Москва не знает? Картины одного и того же художника разбросаны по разным стенам, соседство мастеров совершенно неоправданное, пейзаж, жанр, исторический сюжет перемешаны, как в старой колоде карт. Кроме того из выставки совершенно исключены отделы графики и скульптуры. Так устраивать ответственную выставку «Ленинградские художники в Москве» нельзя.

С. АДЛИВАНКИН

Выставка к 20-летию РККА

Народный комиссар обороны Союза ССР тов. Ворошилов утвердил состав юбилейного комитета по организации художественной выставки к двадцатилетию РККА. Председателем выставочного комитета назначен тов. Р. П. Эйдеман, членами комитета — тт. А. Бунин, Осипов, Н. Харитонов, Ф. Родионов, А. Хрулев, Г. Штерн, С. Рейзин, Я. Боярский, художники И. Бродский, А. Вольтер, А. Герасимов, Е. Кацман, И. Шадр, Г. Савицкий, Н. Котов, Ф. Богородский, Г. Ряжский, А. Кравченко.

В отличие от предыдущих юбилейных выставок, посвященных главным образом боевой истории Красной армии, центральная задача новой выставки заключается в показе средствами станковой живописи, скульптуры и графики современной Красной армии, высокой классовой сознательности ее бойцов, их политической и общественной активности, революционной дисциплины и мощнейшей военной техники.

Юбилейная выставка будет разделена на пять основных разделов. Первый раздел называется «Красную армию строила партия Ленина—Сталина», второй—«Красная армия строилась и закалялась под огнем». Тема третьего раздела — «Красная армия на страже социалистической родины», четвертого — «Оборона социалистической родины — дело всего народа» и заключительного пятого — «Никто пути пройденного у нас не отберет».

ЛЕГКАЯ СЛАВА

Недавно я прочел в печати душераздирающее письмо о судьбе «дикого» театра, которым, дескать, никто не хочет заняться, несмотря на одаренность коллектива, несомненные заслуги и т. д. Речь идет о Молодом театре, руководимом А. Орочко и А. Нагь. Молодой театр сетует на то, что, зародившись в форме агитбригады, он, перейдя на менее злободневный репертуар, вынужден был расстаться с «хозяином» Облотделом совхоза гостреоеьи и кооперации, а получив самостоятельность, оказался «диким». Я готов был уже присоединиться к жалобам театра, как вдруг вспомнил, что был в положении его зрителя. И надо признаться, тогда мне не казалось необходимым торопиться с превращением этого самодеятельного коллектива в профессиональный театр. Играли «Портрет» А. Афиногенова. В пьесе много недостатков, и возможно, что в более квалифицированных силах она была бы не под силу. Но то, что происходило на сцене, могло только погубить пьесу: деревянность голосов, неуклюжесть, а у иных чрезмерная размашистость движений, маскирующая отсутствие продуманного внешнего рисунка роли, провинциальное комикование и мелодраматические надрывы... В лучшем случае могла идти речь об учениках театрального техникума, о будущих студийцах; в худшем—о людях, в тщеславном обольщении забывших совершенно о зрителе.

В том же письме мы находим стандартную ссылку на красные уголки и клубы, радушно принимавшие Молодой театр. Но разве не понятно, что рады зрителей так быстро пополняются, так расширяется спрос на театральное зрелище, что при всей взыскательности зрителя, уже приобретшего известный опыт, выйдутся и такие, для которых всякий театр лучше и поэтому пока хорош? К тому же зритель наш вообще очень снисходителен к молодежи.

Труппа Молодого театра считает себя уже вполне современной для больших успехов. К. С. Станиславский как-то предостерегал от излишней торопливости. «Практика показала нам, что ученик с неокрепшей творческой волей, чувством, темпераментом, техникой, голосом, дикцией и пр., не должен первое время излишне напрягать себя, чтобы не получить нежелательного выхлеста и надрыва... На первое время молодому артисту нужно небольшое помещение, посильные художественные задачи, скромные требования, расположенный зритель»...

Случай с Молодым театром показателен в том отношении, что торопливое «возмужание» все чаще затормаживает рост наших театров, отвлекая их от глубокой и настойчивой учебы, от повседневной проверки своих возможностей. При этом много тут повинны новоявленные «меценаты». Новый театр? Новая студия? Какие таланты! Какие интересные искания! Как все принято! И далеко несовершенные, во многом неудачные спектакли иного молодого театра получают иногда совершенно незаслуженный аттестат зрелости. Примеров тому не мало.

Есть и такие театры, которые очень старательно готовятся к специальным просмотрам, но совсем иначе обращаются с рядовым будничным зрителем. Последнему приходится смотреть спектакли с пропущенными картинами и видеть дублеров, читающих чуть-ли не по тетрадке...

Статья А. Дикого о наших театрах, которую нельзя принять целиком, чрезмерно сгущая краски при оценке общего состояния режиссерской и актерской работы, правильно восстает против самоуспокоенности, против поспешного утверждения «систем», против зазнайства, «художественного почерка» многих наших театров. Вс. Вишневский не прав, когда, используя неверные утверждения А. Дикого, отвергает целиком все высказывания художника о дальнейшем продвижении советского театра.

Кто-кто, а тов. Вишневский достаточно наломал копий в поединках с людьми, для которых искусство социализма уже улеглось по разлинованным графикам «умственным» схем...

★

Беда А. Дикого заключается в том, что он сам загипнотизирован своими схемами и торопится подогнать любого деятеля театра под соответствующую научную формулу. Между тем трудности развития каждого из театральных организмов носят отпечаток, связанный с своеобразием их творческого пути и в силу этого требуют самостоятельного серьезного анализа. Разве уход А. Попова из Театра революции после трехлетних декларций о блестящих перспективах этого театра можно поставить в связь с медленным таянием старого ядра работников театра им. МОСПС? Разве причины, делающие таким малопродуктивным коллектив МХАТ, совпадают с теми, что породили некоторые неудачи вахтанговцев? И затем разве мы не имеем достаточно доказательств, что потенциально наши театры уже переросли те лимиты, которые сейчас обозначились в их работе?

Я хочу коснуться только одного вопроса: о молодых театрах. Приведем некоторые факты: распался Театр обороны, созданный Алексеевой-Месхиевой и в некоторых своих постановках обнаруживший настоящую талантливость. Уезжает из Москвы на год МХАТ, последнюю постановку которого «На острове Хондо» отмечали как радующее театральное событие. Был закрыт почти основанный Новый театр, неожиданно сейчас обретший помещение. В чем дело? Почему такой неустойчивой кажется почва под ногами театров, в то время как обстановка атмосфера благоприятствует самому широкому цветению молодых дарований?

Мне кажется, что разгадка состоит в чрезмерном размахе работы наших молодых театров, в неправильном и унаследованном от старого времени понимании задач молодого театрального коллектива. Наши молодые театры чересчур быстро стараются отсечь слово «студия» и выдвинуть на первый план не серьезную учебно-воспитательную внутреннюю работу, а шумную демонстрацию своих успехов. Когда происходит смотр самодеятельного искусства, то некоторые концертные администраторы начали сразу вербовать отличившихся кружковцев:

— На аплодисментах пройдете!

А аплодисменты часто бывают обманчивы, и тогда вскоре выясняется, что время было затрачено впустую, что творческий рост парализован спешной и непродуманной работой «на славу», что нужно перечитываться. Но пока Молодой театр скорбно удивляется: студию Дикого зачисляли в театры, а нас нет...

Опыт, который предпринят Станиславским, организовавшим студию для подготовки целых оперных и драматических коллективов, должен быть внедрен в нашу практику, как основной и решающий путь формирования новых театров. Мы достаточно созрели для того, чтобы партизанские группы энтузиастов стали отрядами регулярной армии искусства, проходящей полностью всю дореволюционную подготовку.

Пример молодых театров толкает на некоторые выводы относительно «маститых» театров. Очевидно, уныла интенсивная лабораторная работа в наших театрах. Очевидно, гарантия режиссерского имени во многих случаях привела к снижению работы с актером. Очевидно, легкая «слава» подчас заслоняет перспективу перехода в более высокий класс искусства. Во всяком случае, предлагать счеться всегда можно, но не в розовеющих грамотах сила нашего театра, а в его неутомимых художественных дерзаниях, в бесстрашной самокритике, позволяющей ликвидировать в зародыше всякие болезни творческого рецидива.

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

Арх. Ю. Медный. Площадь завода «Владимира Ильича» в Москве. Перспектива клуба

Осенняя выставка

Наркомпрос совместно с Всекохудожником организует осеннюю выставку московских художников, на которой будут собраны новейшие, нигде ранее не показанные работы московских живописцев, графиков и скульпторов. В подавляющем большинстве это будут произведения, созданные после весенней выставки в последние месяцы.

Выставка будет расположена в двух выставочных помещениях. Раздел живописи развертывается в выставочном зале Всекохудожника, отдел графики и скульптуры — в Гос. музее изобразительных искусств. Выставка живописи откроется 3 ноября, графики и скульптуры — 12 ноября.

Приезд М. Шолохова в Москву

7 октября приезжает в Москву писатель Михаил Шолохов. Писатель примет участие в подготовительной работе Большого театра по постановке оперы Дзержинского «Тихий Дон». Опера будет показана Большим театром в феврале 1936 г.

Реконструкция Новосибирского театра

Заканчивается реконструкция и ремонт здания Новосибирского театра.

Перестроенная заново и почти вдвое увеличенная сцена позволит ставить не только драматические спектакли, но и оперы и балет.

После перестройки и окончательного переоборудования сцена Новосибирского театра будет одной из лучших среди периферийных театров Союза.

15 октября театр приступает к репетициям и 6 ноября откроет сезон постановкой «Платона Кречета».

«Индустрия социализма»

Завоеватель природы

Я выбрал на первый эскиз весьма странную тему. Картина, которую я собирался писать, называется «Встреча волка с грузовиком».

Когда я знакомился с тематическим планом выставки, я натолкнулся на эту тему, что меня сильно обрадовало. У меня склонность к анималистическим сюжетам, большая любовь к животным, стремление их писать.

Тема как нельзя лучше раскрывает процесс завоевания природы. На картине будет изображен автомобиль, управляемый человеком, причем автомобиль будет дан как проявление передовой техники, проникающей в добрав дикой природы. И здесь он сталкивается с волком — олицетворением этой природы. Тему я беру психологически, сопоставляя дикого зверя и человека, побеждающего природу.

Я хочу написать небольшое сравнительно полотно, — ведь прелесть этой темы в ее лаконичности, которая дает возможность выразить содержание в простых, сжатых элементах изображения.

Я намеренно остановился на жанровой вещи. Мне кажется, что, беря большие полотна «в лоб», не так легко эмоционально воздействовать на зрителя. Ведь можно было бы показать в картине, скажем, момент выпуска первого (или стотысячного) советского грузовика. Но, кажется мне, нафоо нашего времени может быть выражен сильнее именно такой «боковой» темой.

Обстановка эпизода будет показана так, чтобы не оставалось сомнения в том, что действие происходит в наших советских условиях, невдалеке от крупного индустриального гиганта, расположенного на месте, где недавно еще был девственный лес. Оптимистический юмор в картине должен подчеркнуть бодрость и радость наших достижений.

Г. САВИЦКИЙ

Рождение города

По заданию комитета выставки «Индустрия социализма» я выезжаю завтра на Украину и в Донбасс. Цель поездки — собирание материала для моих предстоящих работ.

Большую часть своего детства я провел в городе, название которого исчезло с карты Советского союза. Этот город — Юзовка — называется сейчас Сталино.

После окончания средней школы я долго жил за границей. В Советский союз вернулся недавно. О том, как преобразилась бывшая Юзовка, с сказочном рождении советского города Сталино я узнавал из газет и много раз пытался представить себе новый город и даже нарисовать его.

Сейчас я убедился, что в продолжение последних 15 лет я овладевал живописной культурой буржуазной страны, культурой, чуждой всему содержанию нашей жизни и ее социальным задачам. Я осознал, что только работа в Советской стране, где искусство неразрывно связано с жизнью, открывает передо мной новые творческие возможности.

У меня страстное желание работать и в моих произведениях для выставки «Индустрия социализма», произведениях, посвященных Донбассу, показать необычайный контраст между бывшей Юзовкой и сегодняшним Сталино.

Помимо выполнения моего практического задания для выставки «Индустрия социализма» я хочу познакомиться с новым для меня обликом советской Украины.

Я задумал также написать для выставки ряд портретов, в том числе портреты инженеров-конструктора проф. Некрасова и командира первого советского стратостата тов. Прокофьева, с которыми я встречался в Париже на авиационной выставке.

Н. ГЛУЩЕНКО

По заданию комитета выставки «Индустрия социализма» художник А. М. Герасимов будет писать большой тематический групповой портрет: «Заседание совета при наркоме тяжелой промышленности т. Орджоникидзе». Около 50 подготовительных портретов будет написано художником с натуры.

Из иллюстраций художника А. Самохвалова к «Истории одного города». (Изд. «Академия»).

Новые книги

ИЗОГИЗ В 1936 ГОДУ

Изогиз утвердил план выпуска книжной продукции на 1936 г.

План состоит из 72 названий, более половины которых (41 книга) перенесена из... издательского плана нынешнего года — наглядное доказательство того, что годовой план 1935 г. в его значительной и существенной части Изогизом не выполнен.

Отделы теории искусства, истории античного, западного, восточного и русского искусства почти целиком составлены из работ, перенесенных из плана нынешнего года. Из 29 книг, которые Изогиз обещает выпустить по этим разделам в будущем году, 23 книги должны были выйти в нынешнем году.

По теории искусства Изогиз обещает выпустить: «Античную эстетику» Асмуса, три тома «Мастера искусства об искусстве», статьи об искусстве А. В. Луначарского, большой «Справочник по изоискусству», «Классические теории пространственных искусств (Дидро, Лессинг и др.)» под редакцией Лифшица, «Историю стилей» Кон-Винера и др.

По истории мирового искусства будут выпущены: второй том «Истории архитектуры» Гартмана, «Искусство греков» фон-Салиса, «Искусство средневековой Франции» Ференци, «Искусство Ренессанса в Италии» Бурхардта, «Возникновение реализма в западной живописи» Аптекова, «Современная западная скульптура» С. Ромова, «Карикатура Великой французской революции» Денисовой и др.

По истории русского искусства выйдут: «Русский народный лубок» Иванова, «История древнерусского искусства» Некрасова, «Русские иллюстраторы-реалисты» Кузьминского, «Передвижники», Рогинской, первый том «Архива русского искусства» и др. К столетию со дня рождения Крамского издательство выпустит его письма и монографию, составленную Соколовой. Выйдут также «Очерки советского искусства в свете социалистического реализма» (под редакцией Поповской и О. М. Бескина).

На популярных книг издательство обещает выпустить «Учебник истории пространственных искусств» для старших классов средней школы, составленный бригадой искусствоведов во главе с Н. Мана.

Выйдут путеводители по Музею изобразительных искусств, Третьяковской галлерее, Музеям восточных культур и Новой западной живописи.

Продолжая серию монографий об отдельных мастерах западного и русского искусства, Изогиз выпустит книги о Дюрере, Рубенсе, Делакруа, Поле Синьяке, Сурикове, Перове, Серове, Левитане, Грабаре, Меркурове, Рянском, А. и С. Герасимовых, Соколове-Скале, Дейнеке и др.

ТРАКТАТ О ЖИВОПИСИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

В Изогизе только что вышла впервые полностью переведенная на русский язык А. А. Губером и В. К. Шилейко «Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского».

Перевод сделан с первого и наиболее точного научного издания трактата гениального итальянского мастера, выпущенного Генрихом Людвигом в 1882 г. в Вене. Три тома этого издания объединены Изогизом в один об'емистый том, который находился в печати в течение двух лет. В издание воспроизведены и чертежи к книге, собранные Людвигом.

Трактат Леонардо да Винчи, выход которого на русском языке является большим событием не для одних только художников, прекрасно оформлен Н. Н. Пискаревым: ему принадлежат рисунки переплета, титульного листа и супер-обложки (гравюры на дереве).

Книга снабжена большой статьей В. Н. Лазарева «Жизнь и творчество Леонардо да Винчи». Том в 395 страниц большого формата стоит в переплете 13 р. 50 коп.

Новые ПЛАСТИНКИ

Нам уже приходилось писать о записях выступлений молодого певца Бадриадзе. Сейчас вышла новая запись этого певца: «Рассказ Лоэнгрина». Певец снова продемонстрировал свой выдающийся по тембру голос, большую музыкальность, вдумчивое исполнение, высокую технику и превосходную дикцию. Но «Рассказ Лоэнгрина» — одно из наиболее глубоких вдохновений вагнеровского творчества — пред'являет к певцу еще более высокие требования. И той проникновенной глубины, которая соответствовала бы гениальным замыслам композитора, молодому певцу явно недостало. Величественное, музыкально-эпическое повествование Лоэнгрина о чаше Грааля в исполнении Бадриадзе местами приобретало слишком интимный подчеркнуто лирический характер. Запись этой пластинки очень хороша, что относится также и к аккомпанементу (дирижер Менек-Пашаев, оркестр ГАБТ).

Из других пластинок оперного репертуара отмечаем выступление артиста Семенного, исполнившего арию Роберта из оперы «Иоланта», музыка Чайковского, и куплеты Тореодора из «Кармен» Бизе. Исполнение очень хорошее. Особенно удались певцу куплеты Тореодора, в которых он, несмотря на их исключительную напетость, нашел новые музыкальные интонации, новые исполнительские краски (чему содействует и новый перевод «куплетов»). Запись хуже предыдущей (особенно звучание оркестра), но все же удовлетворительна.

Грампластинкой продолжает серию пластинок развлекательных жанров. На этот раз перед нами запись выступления голосового дуэта артистов театра им. Немировича-Данченко под руководством Канделаки. Репертуар — народнейшая песенка «Пой мне» и вальс «Ты и я». Мысль создать народную на незаслуженно популярную, жеманно пришедшуюся песенку Куртиса — сама по себе вполне законна и не вызывает возражений. Но выполнение ее неудачно, так как коллектив пошел по пути грубого шаржа и музыкального сюсюка. Вальс «Ты и я» сделан значительно тоньше, изящнее и представляет собой вполне хороший образец легкой развлекательной музыки.

В последнее время мы наблюдаем все улучшающееся качество записи советских пластинок. Наряду с этим отрадным фактом мы считаем нужным обратить внимание на то, что качество пластмассы, из которой изготовляется большинство выходящих на рынок пластинок, оставляет еще желать много лучшего.

С. КУЛАГИН

Новая экспозиция в Третьяковской галлерее

Заканчивается постройка нового корпуса Третьяковской галлереи. 1 ноября в новом здании будет развернута выставка работ засл. деят. искусств И. Э. Грабаря.

В декабре в двух этажах нового корпуса откроется выставка произведений И. Е. Репина. Украинский музей задерживает сейчас имеющиеся в их распоряжении оригинальные работы Репина. Так, например, Киевский музей отказывается прислать на выставку наиболее интересный вариант «Запорожцев»; Харьковский музей задерживает хранящиеся в музее оригиналы «Николая Мирликийского» и несколько репинских портретов.

Предполагается реэкспозиция всех отделов галлереи. Перевеска картин будет закончена в течение одного месяца. Галлерея будет непрерывно функционировать.

Готовится к печати новый путеводитель по Третьяковской галлерее.

Неудавшийся конкурс

1 октября закончился конкурс-испытание дирижеров, организованный Всесоюзным радиокомитетом. В конкурсе приняли участие 26 советских и иностранных дирижеров.

Конкурс состоял из двух туров. В первом соревнующиеся должны были исполнить одно классическое произведение и одно произведение советского композитора. Во втором — продемонстрировать комиссии черновую работу с оркестром.

Результаты конкурса показали совершенно не удовлетворительное состояние дирижерских кадров. Почти все участники обладают низкой дирижерской техникой. У многих комиссия отметила общий недостаток музыкальной культуры, слабое знание классической музыки.

Ни один кандидат не рекомендован на работу главного дирижера.

Конкурсная комиссия сочла необходимым провести повторный конкурс дирижеров в марте 1936 г.

СТУДИЯ ДРАМАТУРГА

Беседа с Алексеем Толстым

А. Н. Толстой перед от'ездом за границу в беседе с нашим сотрудником сообщил о том, что в Ленинграде по его идее организована студия драматурга.

— Задача этой студии, — сказал писатель, — создание репертуара для драматического театра. Мы осуществляем всю работу коллективно: намечаем тему пьесы, драматургу и режиссеру предлагаем разработать ее план. Обсудив предлагаемую канву и утвердив ее коллективом, драматург совершенно самостоятельно начинает работу над пьесой. В наш коллектив входит автор, режиссер и художник и привлекаются актеры, исполняющие главные роли. Базой для нашей экспериментальной работы намечена филиал бывшего Александринского театра.

Уже начала свою работу одна из первых бригад нашей студии. В творческий коллектив вошли автор пьесы Евгений Шварц, режиссер А. Николаева, художники Басов и Ходасевич. Бригада работает над пьесой об обороне Петрограда в 1919 г. В ближайшее время начинает работу вторая бригада, в которую входит драматург Рысс и Воскобойн. В третьей бригаде буду работать я. Наша тема — пьеса о Котовском. Пьеса пишется по заданию Центрального театра Красной армии.

В Ленинграде есть чрезвычайно одаренные молодые драматурги, но они пока еще не умудрены ни опытом, ни достаточными знаниями. Поэтому опыт экспериментальной нашей работы над тремя пьесами мы надеемся предоставить молодым авторам. Нам кажется, что работа студии хотя бы в некоторой степени устранит то странное недоразумение, при котором мы, имея лучший в мире театр и замечательного зрителя, в то же время не имеем высококачественных советских пьес. Мне кажется, — подчеркивает Алексей Николаевич, — что следовало бы создать такую же студию драматурга и в Москве.

СТОКОВСКИЙ В РОЛИ ВАГНЕРА

Американская кинофирма «Метро-Гольдвин-Майер» начинает постановку картины о жизни и творчестве Рихарда Вагнера. Роль Рихарда Вагнера будет исполнять дирижер симфонического оркестра в Филадельфии Леопольд Стоковский.

Режиссер Вильгельм Дитерле будет ставить фильм о Бетховене.

Сербский драматург Мильтон Игор закончил сценарий о жизни Чайковского. В музыкальном оформлении картины будут использованы лучшие произведения русского композитора.

Франко-австрийская кинокомпания готовит постановку картины из жизни Оффенбаха под названием «Парижский музыкант».

„Фауст" на экране

Макс Рейнгардт ставит сейчас музыкальный фильм «Сон в летнюю ночь» по Шекспиру.

По окончании этой работы Рейнгардт предполагает поставить «Фауста» с участием Греты Гарбо в роли Маргариты, Фредерика Марч в роли Фауста и Чарльза Лаутон в роли Мефистофеля.

Актер и художник

ТЕАТР, об'единяющий слово, жест, музыку и зрелище, всегда производил на меня большое впечатление. За десятки лет привлекь мне поиздать великолепие оформления: от бутафорских крыш с настоящей на них соломой до эстетики оформленных балетов.

Помню первую художественную ласточку на московской сцене — «Сказку о царе Салтане» в постановке Врубеля. Мне думается, что эта работа Врубеля, замечательная по слиянию живописи с поэтическим замыслом Пушкина и музыкой Римского-Корсакова, явилась первой попыткой отказаться от трафаретного оформления сценической коробки. В пышных «прямого перспективного положения» актер уже не мог больше развернуть свою игру. Да и зрителю эти пышности стали скучны по их заучитой условности.

Начался приток в театру мастеров живописцев. Столичные сцены оживились полотнами художников Головина, Коровина, Поленова и Серова. Позднее в театру пришли Бенуа, Добужинский и Кустодиев. Характерной особенностью этих замечательных декораторов было то, что, уделяя много времени театру, они не бросали своей работы над станковой живописью. Благодаря этому, мне кажется, претворение материала в образ осталось у них до конца живописным.

Октябрьская революция выдвинула перед театральными художниками новые, еще более значительные задачи. Динамика революционных тем, перебрасывающая события и действующих лиц в десятки мест на протяжении одного спектакля, заставила оформителя прибегнуть к средствам многоплановости в решении сцены, к делению ее в высоту и по горизонтали, к доведению до предельной сжатости и остроты выражения действующего в игре предмета. И надо сказать: советский театр за эти бурные годы выдержал пять и создал достойный этих годов творчески убедительный, патетический стиль. Не даром еще в 1925 г. на Международной декоративной выставке в Париже, таким исключительным вниманием пользовалась советская экспозиция театральных макетов и эскизов.

Для театра я работал очень мало. Первой серьезной моей работой была «Орлеанская дева», поставленная в 1913 г. в театре Незлобина (режиссер Н. Н. Эвреинов). Центральной картиной трилогии Шиллера я сделал сцену войны. С легкой руки гастрономов эту декорацию прозвали «пожаром войны». За эту картину «войны», о ее насыщенности, световыми контрастами и блеском серебряных лат, меня тогда главным образом порицали и хвалили. Играли «Орлеанскую деву» один сезон 1913/14 г. Летом началась война, Шиллер оказался немцем-врагом, и пьесу запретили. Склад, куда были сложены холсты декорации, понадобился под казарму для отправляемых на фронт ополчений. Солдаты приспособили холсты для портянок и мой «пожар войны» пошел на войну.

Второй моей работой, которой я отдался с огромным увлечением, было оформление пушкинского «Бориса Годунова» для бывш. Драматического театра в Ленинграде. Эта постановка, к сожалению, не была осуществлена театром.

Переход от живописной работы к театральной для меня всегда труден. Трудность заключается в переводе станковой, изобразительной формы в культуру сцены. При ознакомлении с пьесой мне всякий раз начинает казаться, что в ней настолько все выразительно и закончено в слове, что в живописных поисках ощущаешь, я не нуждается.

Во власти таких пессимистических размышлений я приступаю к работе. В своих черновых набросках я пытаюсь представить себе бытовое окружение какой-либо сцены или целого акта. В процессе, казалось бы, бесконечного блуждания возникают остроты жизненного пространства.

Наконец, является и представление о «цвете», который соответствовал бы замыслам автора и режиссера. В зависимости от согласованности этих замыслов с моими выясняются и перспективные особенности построения данного спектакля. Особенности эти дадут возможность расширить зрительное событие за пределы сценической коробки, и они-то должны подчеркнуть отличие пространства на сцене от архитектурного пространства зрительного зала.

Когда предварительная обстановка выяснена, я всегда переходжу к главному участнику театрального действа, к сердцу театра — к актеру. Ведь, в конце концов, как бы мы ни ухищрялись в оформлении, но если актер не донесет до зрителя конечный смысл пьесы, то и вся наша работа останется втуне. И вот меня всегда беспокоит, как примет актер организованное для него пространство, поможет ли оно ему в его творческой задаче, или же мое оформление помешает его работе. Вот таким образом я, оформитель пьесы, полностью вхожу в театральный коллектив, создающий спектакль.

*

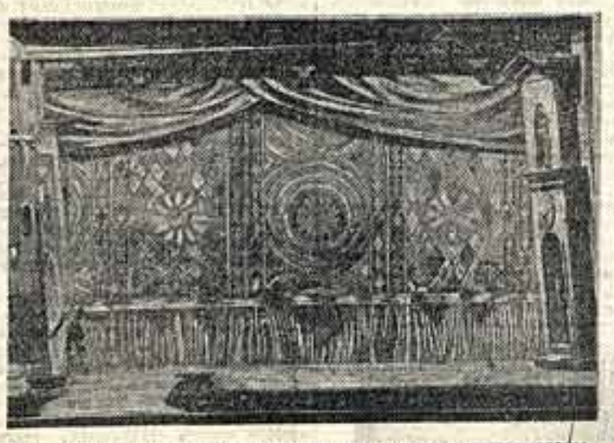
«...Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».
(Пушкин, «Моцарт и Сальери»).

В частности я сейчас работаю над «Женитьбой Фигаро». «Женитьба Фигаро» — это образцовая классическая комедия. Это лучшее, на мой взгляд, произведение Бомарше изяществом и стройностью своей композиции напоминает мне картины Ватто. Заразительное веселье и часто французское остроумие искрится в ней от первой фразы Фигаро до «шедевра» Бридуазона об этом, по истине, «безумном дне». На протяжении всей пьесы сохранено настоящее французское чувство комедийного такта, не переходящее нигде ни в грубый шарж, ни в психологический драматизм.

По настойчивому указанию Бомарше действие «Женитьбы Фигаро» происходит в Испании, даже точнее — близ Севильи. Этому указанию автора я и следовал в оформлении спектакля. Испанский стиль мною изображен в его средневековых основах, с приходящими влияниями искусства мавров. И только в последнем акте, уже как влияние французского искусства, мною дана декорация боскетного зала. Такой же стилистический принцип выдержан я в костюмах действующих лиц.

К. ПЕТРОВ-ВОДКИН

«Женитьба Фигаро» на сцене Ленинградского академического театра драмы намечена к постановке в первой половине сезона этого года. Ставит пьесу В. Ф. Дудин, музыкальное оформление пишет Ю. А. Шапорин. Роль Фигаро играет Б. А. Горин-Горяинов.



«Женитьба Фигаро» в Ленинградском академическом театре драмы. Макет художника К. С. Петрова-Водкина.

Соликамский квартет

25 октября в Малом зале Консерватории состоится не совсем обычный концерт — выступит квартет имени кожевенного комбината в г. Соликамске. Квартет организован около года назад по инициативе комбината, при содействии помощника директора Московской консерватории тов. Шацкого и проф. А. Б. Гольденвейзера, из студентов старших курсов консерватории тт. Хазина, Шольца, Багрицова и Капустинского. Постоянно работает с ансамблем пианистка Э. Альтерман. С организацией квартета Соликамск приобрел не только великолепных музыкантов-исполнителей, но и энтузиастов музыкального просвещения.

Квартет за один год работы провел в Соликамске, Березниках, Свердловске и других рабочих центрах несколько циклов исторических концертов, исполнил лучшие образцы классической и современной музыки. С участием артистов квартета в Соликамске организована детская музыкальная школа, в которой обучается около 70 одаренных детей.

Несколько месяцев в году квартет проводит в Москве, где продолжает учебу в консерватории. Московская консерватория, парторганизация кожевенного комбината и директор его тов. Цифринович во многом помогают квартету. Недавно в Соликамске возник другой ценный художественный ансамбль — хорошая капелла, тесно связанная с квартетом.

Л. МАРЬЯСИН

хроника искусств

✱ По инициативе секретаря МК ВКП(б) т. Н. С. Хрущева в Центральном парке им. Горького работает комиссия, разрешившая вопрос о покрытии крышей амфитеатра Зеленого театра.

✱ 7 октября под председательством начальника УТЗП Наркомпроса М. П. Аркадьева состоится совещание комиссии по показу.

✱ Большой театр СССР приступает к работе над балетом С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру). Балет ставит С. Радлов и балетмейстер Захаров, оформление Ходасевич.

✱ В репертуар Малого театра включен «Бронепоезд» Вс. Иванова, который сейчас перерабатывается автором специально для этой постановки. Постановка Л. А. Волкова, художник М. Сапегин. Роль Незнакомова исполняет Соловьев, Обала — Рыжов, Семена Семеновича — Горич, Надежды Львовны — Рыжова, Вари — Фадеева, Сережи — Коротков, Вершинина — Ковров, Пеклеванова — Васенин, Зиобова — Цыганков, Никифорова — Чернышев, Окорока — Оленин, Семенова-матроса — Микитаров, Петрова — Бочаров, Филонова — Фохт, Миши-студента — Попов, Настасьюшки — Маркулова, Сянь-Вин-У — Сашин-Никольский. Премьера — 20 декабря.

✱ Заслуженный деятель искусств И. З. Грабарь по заданию Академии наук СССР написал портреты академиков Н. Зелинского, В. Вернадского, С. Чаплыгина и А. Северцова. Портреты предназначаются для конференц-зала Академии.

✱ 22 октября в Ленинградском Малом оперном театре премьера оперы И. Дзержинского «Тихий Дон». Дирижер — С. А. Самосуд, художник — Руди.

Следующие работы театра — «Борис Годунов» в постановке В. Э. Мейерхольда, «Свадьба Фигаро» Моцарта (постановщик Б. Зон, оформление Я. Штоффера, дирижер Фриц Штидри) и балеты «Фадетта» Делиба в постановке Лаврового и «Тщетная предосторожность» Доберваля, которую поставит Ф. Лопухов.

Композитор В. Желобинский пишет для театра балет «Сказка о попе и работнике его Балде» по Пушкину.

Во второй половине декабря театр приезжает в Москву, театральные спектакли состоятся в помещении театра им. Вахтангова.

✱ Выставка ленинградских художников в помещении Всехудожника продлена до 18 октября.

✱ МХАТ II принял к постановке «Вестник» Д. Щепова. Режиссура поручена А. Азарину.

Из-дних А. Н. Толстой прочел в дирекции театра свою новую пьесу «Нашествие бездного бога».

✱ Закончились приемные испытания в состав сотрудников МХАТ I. Всего было подано около 400 заявлений. К экзаменам было допущено 42 человека, из которых принято 16 человек.

✱ С 16 октября по 24 ноября Музыкальный театр им. Немировича-Данченко гастролирует в ленинградских домах культуры.

Выездная труппа театра вернулась в Москву после четырехмесячной гастрольной поездки по Сибири и Средней Азии.

✱ Студия п/р Хмелева приступила к работе над «Глубокой провинцией» Сентлова. Постановщик Н. Хмелев, сорежиссер артист МХАТ I В. Грибков. В дальнейшем репертуаре — комедия Арбузова «Дальняя дорога», одна пьеса Чехова («Чайка» или «Иванов») и «Закат» Бабеля, в котором роль Менделя Крика будет исполнять Н. Хмелев.

✱ Михайловский колхозный театр выехал в Московский угольный бассейн.

✱ На выставку «ТЮЗ за 15 лет» в Центральный дом художественного воспитания детей РСФСР имени А. С. Бубнова из Архангельска, Самары, Ижевска, Вологды и Кирова прибыл ряд интересейших экспонатов.

✱ 6 октября состоится просмотр рисунков, представленных на III конкурс на рисунки для маркизета, фланели, сатина, искусственного шелка и платков, об'явленный Московским хлопчато-бумажным трестом. На конкурс поступило 150 рисунков.

✱ Московский ТРАМ включил в свой репертуар пьесы «Ася» А. Бруштейн, «Моя страна» С. Амаглобели, «Начало жизни» Л. Первомайского, а также впервые переведенную на русский язык комедию Гольдони «Невеста из афиш».

✱ Драматическая студенческая студия в середине октября открывает сезон в предоставленном ей стационарном помещении при Московском энергетическом институте им. Молотова. Первая премьера — «Казаки» и «Жеманницы» Мольера в постановке В. Ганшина и оформлении Андриадэ.

Ответственный редактор О. ЛИТОВСКИЙ

Издатель: Журнально-газетное об'единение.

Адрес редакции: Москва, Садово-Каретная, Божедомский пер., 1, 3-й Дом Советов (во дворе направо) или 1-й Самотечный пер., д. 17. Телефоны: Д 1-99-65 и Д 1-99-66.

ПОПРАВКА

В помещенном в номере 45 от 29 сентября с. г. об'явлении Выставочного Комитета Всесоюзной Сельско-Хозяйственной Выставки 1937 года о конкурсе на составление проектов планов, марки и знака (эмблемы) Выставки следует читать — срок представления проектов не позднее 15/XI 1935 г.

Срок представления образцов на об'явленный НКМП РСФСР

КОНКУРС художественного оформления

ФАРФОРО-ФАЯНСОВЫХ ИЗДЕЛИЙ

ПРОДЛЕН до 15 ноября 1935 года

За справками о конкурсе обращаться — Москва, площадь Ногина, НКМП РСФСР, управление фарфоро-стекольной промышленности т. Бенкову М. А., телефон коммутатор НКТП, доб. 36-87.

Ленинград — Канал Крюшейна, д. № 17, Керамический институт, т. Коннор К. Н., тел. № 2-27-63 и 2-34-41.

ГУКФ при СНК СССР

ВЫСШИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

ОБ'ЯВЛЯЕТ ВТОРОЙ НАБОР НА РЕЖИССЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ (типа академии)

Факультет готовит режиссеров игрово-плановой квалификации

Срок обучения — 3½ года.

●

На первый курс принимаются творческие работники (режиссеры игрово и театра), имеющие художественное образование или самообразование в об'еме ВУЗ'а и 3-летний стаж режиссерской работы.

●

Поступающие будут подвергаться испытаниям по теории и практике режиссуры, а также по следующим дисциплинам (в об'еме вуза): 1) диамату и истмату, 2) истории ВКП(б), 3) истории пространственных искусств, литературы и театра и 4) коллоквиуму по истории советского и западного кино.

Прием заявлений производится до 1-го ноября 1935 года.

Приемные испытания будут проведены с 20-го по 30-е декабря.

Начало занятий с 1-го января 1936 года.

Принятые обеспечиваются стипендией в размере до 350 руб. в месяц и иногородние, нуждающиеся в жилплощади, — общежитием.

Для оказания помощи желающим поступить на факультет, при Институте организовано консультационное бюро по всем вопросам приемных испытаний (программы, учебные пособия и т. д.). Консультации проводятся от 5 до 7 час. вечера в Кабинете кинообщения по 18, 20 и 29 числам месяца.

До начала устных испытаний каждый поступающий обязан представить письменную работу по особому заданию, которое с 1-го октября будет рассылаться всем подавшим заявления и допущенным к испытаниям. Работа должна быть представлена к 1 декабря 1935 года.

●

Все заявления и документы адресовать: Москва 40, Ленинградское шоссе, 64/2 — Высший Государственный Институт Кинематографии. Телефон — Д 1-88-42.

ДИРЕКЦИЯ.

Уполном. Главлита В—20609.

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