Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№52 (190) 15 ноября 32 г. ЦЕНА НОМЕРА 10 коп.

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

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

Газета издается Журнально-газетным об'единением

3-й ГОД ИЗДАНИЯ

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН СЕКТОРА ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

ВЫХОДИТ ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ ИНСТИТУТА ЛИТ. КОМАКАДЕМИИ И ВСЕРОССКОМДРАМА

ИНТЕРНАЦИОНАЛ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ТЕАТРОВ

НА II РАСШИРЕННОМ ПЛЕНУМЕ МОРТ

Агитпроп — Агитпроп — интернациональный искусство. Это слова — и лозунг — брошенные В. Э. Мейерхольдом в последнем номере «Советского искусства» в приветствии пленуму МОРТ, оставшимся облечившим в плоть и кровь на самом пленуме: на II расширенный пленум Международного об'единения революционного театра с'ехались представители революционного театрального движения отдаленнейших и разнообразных стран: Америки и Бельгии, Польши и Монголии, Японии, Голландии, Австрии...

Они с'ехались со всех концов капиталистического мира сюда, в московский клуб театральных работников в те дни, когда по бесчисленным улицам огромной страны проходили красновымощенные миллионы пролетарских, праздновавших пятнадцатилетие революции.

ИТОГ ПЯТНАДЦАТИ ЛЕТ

«15 лет пролетарской диктатуры в СССР и положение на театральном фронте», — было первым пунктом повестки дня пленума МОРТ. С обзорным докладом на эту тему выступил председатель ЦК союза Рабис т. Бояровский, познакомивший делегатов пленума с историей советского театра начиная от его предреволюционных истоков и вплоть до заметок, положенных в основу ближайшей театральной пятилетки: 1933—1937.

Охарактеризовав дореволюционную историю русского театра и советские театральные течения первых лет революции, докладчик указал, что советский театр вступил в новую фазу развития при наступлении выступления пролетариата по всему фронту, выполнено

Бух-в

Тов. Бухвальд (СССР)

своё отражение и в театре в виде значительных сдвигов в среде художественной интеллигенции, появления новой тематики, реконструктивного порыва в репертуаре театрального фронта в связи с новыми задачами. В этот период появился ряд новых пьес. Но уходит на тематики, недостаточная глубина, поверхностность образов и отсутствие философских обобщений сводится в рядом не давали возможности театральным коллективам полностью проявить себя: в эти годы становится ведущей роль драматургии как решающего фактора.

В то же время наблюдается полное вытеснение старой мещанской пьесы не только со столичной сцены, но и из провинциальных театров. В сезоне 1919-20 гг. классика составляла 50 проц. всего репертуара, старая русская пьеса (мещанская драма) — 16 проц., иностранная — 18 проц.; в сезоне 1926-27 гг. классика составляет 30 проц., русская мещанская драма только 0,5 проц. и иностранная — 5 проц.; остальное составляют советские пьесы, посвященные в большинстве темам об интервенции, колхозной тематике и обороне.

Однако, большинству этих пьес еще свойственен грубый схематизм, трафаретные ситуации и образы: предатель, вредитель, кулак, трактор... Многие из них имели успех только потому, что они вызывали эмоции, связанные с политическими настроениями зрителя, авторитет коих этого провал стократим автору в театру.

Мы в сейчас испытываем нужду в пьесах, которые бы глубоко вскрывали процессы, происходящие в стране, и с этой точки зрения «Егор Булычев» имеет огромное значение для советского театра, ибо при высоком литературном качестве пьесы и большом диапазоне темы ее художественные образы дают яркое представление о значительной исторической эпохе. С точки зрения критического отношения классика большое значение имеют из числа последних постановок «Тень освободителя» по Салтыкову-Щедрину и «Растерзания улица» Успенского.

Тов. Бояровский указывает, что очередной задачей советского театра является показ нового человека, героя пятилетки, на работе и в будничной жизни, показ методом социалистического реализма, с помощью правдивого раскрытия действительности, которому облегчит своим успехом и дальнейшего горьковский «Егор Булычев».

Необходимо также разнообразить жанры советского театра — у нас еще очень мало комедий, нет водевилей, плохо обстоит дело с сатирой.

Подытоживая достижения советского театра за истекшие 15 лет революции, т. Бояровский подчеркивает классность и содержательность советского театра, в противоположность разлагающемуся театру. Запада и Америки советский театр — театр идейный, проблемный, думающий. С нашей сцены отвергнуты выпадает мощнейшая пьеса: театр превращен в могучий фактор жизни и строительства нашей страны, в общественно-политическую трибуну, идейную вышку, выполняющую определенную социальную функцию по пропаганде социализма.

Неизменным достижением театра СССР является и сохранение и критическая переработка культурного наследия прошлого на театре: недавно отпраздновавший столетний юбилей Александринского театра является блестящим показателем того, как пролетариат сумел перевести на свои рельсы старейший и самый реакционный театр.

В числе достижений — в значительно обогащение формальных приемов, свободное соревнование творческих течений, рост культуры режиссура и художественного оформления спектаклей, творческий рост ряда блестящих молодых актерских дарований (Баблова, Симонов, Гиацер, Орочко, Мартинсон, Цужин) в целых художественных организмов (театр Западного, театр Симонова, «Новый театр», выросший из Студии Малого театра), воспитанных послеоктябрьским советским искусством.

Чрезвычайно показателен и рост национальных театров СССР, которые насчитывают 40 языков, в том числе удмуртский и мордовский, и в числе которых есть такие высококачественные коллективы, как театр «Перекуль» и театр им. Франко — на Украине, театры Руставели и Марджанова — в Грузии, московский театр — в Армении, тифлисский — в Баку и др.

Рост самодеятельного искусства в СССР характеризуется следующими цифрами: в 1929 г. мы имели 35.000 кружков с 500.000 участников; в 1931 г. — 50.000 кружков с 500.000 участников; в 1930 г.—65 театров рабочей молодежи с 100 участниками; в 1931 г. — 132 театра с 5.000 участников.

По линии организационно-хозяйственного строения театральной сети докладчик отмечает полное огосударствление театра, создание театров различных типов: кооперативные, передвижные, историко-революционные, театры санитарной пропаганды, красноармейские, профсоюзные, 62 детских театра.

В 1914 г. в России (без немецких лжетеатров) насчитывалось 154 постоянных театра, 148 временных сцен, 157 народных домов и 334 клуба (купеческие клубы, дворянские собрания и кабацкая эстрада).

В 1931-32 г. в СССР работает 391 взрослый постоянный театр, 4.150 городских рабочих клубов, 1.020 домов социалистической культуры, 7.922 площадки (включая деревенские) и 33.167 кол-чтений, в которых проводятся выступления.

В 1932 г. на территории СССР работают 424 профессиональных труппы, которые обслуживают 391 театр и 304 клуба. Театральные работники СССР составляют армию в 44.730 чел., из них художественных персонал насчитывает в 1932 г. 24.330 чел. (против 12.000 в 1929 г.). По плану второй пятилетки эта армия должна возрасти к 1938 г. до 48.040 работников художественного труда, об'единенных в 1.216 профессиональных трупп.

Переходя к вопросу о театральных кадрах, докладчик напоминает, что еще в 1925 г. осени Рабис насчитывал 20.000 безработных. Сейчас в его рядах нет ни одного безработного, и новые театры испытывают острый недостаток в актерских силах, которые подготовляются в учебных заведениях, в техникумах и студиях при самих театрах и вырастают из самодеятельного движения и театров рабочей молодежи. Подводя итоги огромным успехам советского театра за 15 лет, т. Бояровский предостерегает, однако, работников советского искусства от того, чтобы стать в позу учителя по отношению к нашим зарубежным товарищам по революционному театральному движению, ибо при всем том, что им следует всемерно использовать богатый опыт советского искусства, очень многое в свою очередь можем почерпнуть и мы из практики передовых отрядов революционного театрального движения Запада и Востока.

ТЕАТР РЕВОЛЮЦИОННОЙ БОРЬБЫ

С этим опытом зарубежного революционного театра ознакомил участников пленума т. **Х. Диамент**, выступивший с большим докладом об итогах и перспективах международного революционного театрального движения.

Давая широкий обзор состояния современного буржуазного театра в капиталистических странах, т. Диамент привел разнообразные примеры его идейной деградации:

Анализируя основные недостатки работы секций МОРТ в капиталистических странах, т. Диамент указывает на слабые результаты антирелигиозной пропаганды, недостаточное участие в подготовке амстердамского антирелигиозного конгресса, на упаковщиность репертуара и недостаточную работу по включению в свои ряды революционно настроенных и его колеблющихся представителей зарубежной художественной интеллигенции. Необходимо и усиление борьбы с двурушнической театральной политикой социал-демократии, идейное завоевание рабочей массы, идущей за социал-демократами.

Вместе с тем докладчик отмечает наличие за последнее время значительного политического роста национальных организаций МОРТ, выразившегося в их активном участии в ряде политических кампаний.

Японская организация ПРОТ провела кампанию трех «Л» (Ленин, Либкнехт, Люксембург), обслужила своими выступлениями международный женский день; английская секция МОРТ участвовала в походе безработных, в проведении первомайских демонстраций, в борьбе против «антидомиционной кампании»; германские товарищи принимали участие в стачке металлистов, в избирательных кампаниях, в массах. В Чехо-Словакии секция МОРТ оказала широкую помощь бастующим шахтерам, создала специальный сборник «Что требуют горняки?», провела широкую политическую кампанию в связи с подготовкой международной рабочей театральной олимпиады. Французская секция принимала участие в забастовке текстильщиков, в стачке кожевников, в предвыборной кампании, организовала сбор средств для «Юманите», бельгийские товарищи, поддерживая стачку горняков и т. д.

Германская секция — одна из крупнейших секций МОРТ — насчитывает 500 театральных агитпропгрупп с 2.500 участников. Однако, несмотря на это, **организационно** германская секция МОРТ очень слаба: она не имеет своего печатного органа, не борется с реакционной политикой правительства, тоже и выступает в агитманиях.

Многолюдная секция МОРТ в **Чехо-Словакии**, насчитывающая 10.000 членов, об'единенных в 400 групп, имеет свои слабости: изолированность от профессионального театра; изучение исполняемого собственного опыта, только поверхностно работу немецких товарищей и ограничивалась формой агитпропгруппы.

Бельгийская секция сумела сразу овладеть полным собственного печатного органа, принять активное участие в политической борьбе горняков, но при первых же арестах ее руководителей организация оказалась обезглавленной.

Одной из сильнейших является революционная театральная организация в **Японии**, где она насчитывает 200 театральных агитпропгрупп и 30 самодеятельных рабочих и крестьянских кружков. Во время нападения японских империалистов на Китай товарищи из японской секции выпустили специальное обращение к интеллигенции ряда капиталистических стран.

Американская секция до последнего времени страдала несколько шаблонными тенденциями: она создавала отдельные труппы — литовский, еврейский и т. д., и в результате самих обычно оказалось движение среди американских рабочих. Только недавнее создание «Лиги пролетарского театра» дало возможность интегрировать революционного театрального движения Америки, которое, однако, все еще недостаточно широко.

В еще более неблагоприятных условиях находится движение революционного театра в **Польше, Латвии и Литвии**, где правительственный режим не дает никакой возможности выйти на подпольи и создать единое легальное об'единение.

Т. Сэки Сано (Япония)

ОПЫТ АМЕРИКИ И ЯПОНИИ

После доклада т. Диамента пленум выслушал содоклады представителей Японии т. **Сэки Сано** «О профессиональном и самодеятельном театре» и представителя Америки т. **Бухвальда** «О театральном движении в странах многих национальностей на опыте СССР».

Тов. Сэки Сано подробно остановил участников пленума с историей развития и современным положением ПРОТ, об'единяющей революционные театральные организации Японии: ПРОТ насчитывает сейчас в своем составе 20 постоянных профессиональных театров, 2 кочевые труппы, свои конторы в Корее и на острове Формозе и об'единяет большое количество рабочих и студентов, бесплатно участвующих своей художественной работой в революционном движении Японии. ПРОТ таким образом тесно связан с рабочей массой и имеет большое влияние даже на буржуазный японский театр. Японское революционное театральное движение подвергается строгой цензуре и суровым преследованиям, особенно со времени маньчжурских событий. В настоящее время арестованы 13 руководящих товарищей из ПРОТ, и двум из них предстоит тюремное заключение от 2 до 5 лет.

В первое время своего существования японский революционный театр ограничивался инсценировками советских пьес, но теперь он обладает довольно значительным репертуаром оригинальных драматургических произведений и наряду с советскими пьесами, ставит пьесы японских драматургов Тоня Мурояма, Кояагиня, Мишиши, Аруна Хаято и др.

Содокладом т. Бухвальда американская секция МОРТ ознакомила пленум с положением революционного театра в Соединенных штатах, где силы между группами разных национальностей революционного искусства в значительной мере распылены и требуют особой поддержки со стороны руководства МОРТ.

Состояние революционного театрального движения в других странах было освещено на пленуме в выступлениях тт. Вершейен (Бельгия), Друкнера (Австрия), руководителя боровской «Юнге Фольксбюне» т. Хиллерсд (Германия), Ефремова (Монголия), Клаванцева (Франция), Пискатора (Германия), Лаглера (Австрия), Арместо (Испания), Пик (Германия) и представителя Прибалтики.

НАКАНУНЕ МИРОВОГО СМОТРА

Пленум выслушал также доклад т. С. **Подольского** «О подготовке к интернациональной рабочей театральной олимпиаде».

— На нашем, театральном участке искусства, — сказал т. Подольский, — без непосредственных примеров нельзя судить об успехах.

Поэтому секретариат МОРТ решил систематически через каждые 2-3 года проводить мировые смотры революционного театра. Первая олимпиада должна была быть приурочена к XV-летию Октябрьской революции, однако, ввиду недостаточной подготовки отдельных национальных организаций, олимпиаду решено отложить. Подготовка к олимпиаде должна стать в центре всей массово-политической работы национальных секций, ей будет целиком посвящена II международная театральная декада (15—25 февраля).

В марте и апреле по всех странах будут проведены национальные олимпиады, на которых будут отобраны лучшие коллективы для посылки их на мировую олимпиаду. Она состоится в Москве в мае 1933 г., и станет грандиозным смотром лучших революционных театров всего мира, строящих фундамент будущего коммунистического интернационала искусств.

Д.

◇ Второй расширенный пленум Международного об'единения революционного театра открылся вступительной речью генерального секретаря МОРТ т. Х. ДИАМЕНТ.

◇ На пленум прибыли делегаты революционных театральных организаций ГЕРМАНИИ, ФРАНЦИИ, АВСТРИИ, ГОЛЛАНДИИ, ЯПОНИИ, СССР, ИСПАНИИ, МОНГОЛИИ, БЕЛЬГИИ, ПРИБАЛТИКИ и СССР.

◇ В президиум пленума избраны тт. ДИАМОВ, ДИТРИХ (ЮКЕЙ), ДИАМЕНТ, А. ПИК (Германия), СЕКИ САНО (Япония), МЕЙЕРХОЛЬД, РОМАШЕВ, АРМЕСТО (Испания), ПОДОЛЬСКИЙ, БОЯРСКИЙ, ШЕФФЕР, ФЕЛИКС КОН и др.

◇ По предложению т. РЯБИНКОУ (СССР) пленум приветствовал Тоня Мурояма, учащегося Октября и обратился с приветствием к производству в Москве 1 мировому конгрессу МОПР. Пленум командировал на конгресс МОПР специальную делегацию в составе тт. ПИК (Германия), ЛЯГЛЕР (Австрия), САНО (Япония), КЛАМАМОУС (Франция), ДЕ-СМИТ (Голландия) и ПОДОЛЬСКОГО (СССР).

◇ Пленум МОРТ получил письменные приветствия от швейцарской секции МОРТ, группы немецких писателей и театра им. МОСПС, директор которого т. ЛЮБИМОВ-ЛАНСКОЙ выступил на пленуме с приветственной речью. Горячий комсомольский привет от имени германского движения передал пленуму т. ФАТЕЛЕВИЧ (ЦС трамвая). С приветствиями выступили от МОСПС — т. ЧИЧЕРОВ, от московского клуба театральных работников — т. ФИЛИППОВ.

◇ По инициативе тт. ФР. ВОЛЬФА и ЭР. ПИСКАТОРА, возглавляющих германскую делегацию, пленум принял решение выпустить манифест, обращенный ко всем зарубежным писателям, драматургам, художникам, музыкантам и актерам, дружески относящимся к СССР и сочувствующим идеям революционного искусства.

◇ По предложению т. РЯБИНКОУ (СССР) пленум обратился с приветствием к Кочиньеру. По инициативе т. СЕКИ САНО (Япония) пленум послал приветствие т. Сталину. Принято предложение т. АРТУРА ПИК (Германия) приветствовать советское правительство в лице председателя Совнаркома СССР т. Молотова.

◇ На открытии пленума от имени Исполкома Коминтерна с приветствием выступил т. ДИТРИХ, указывший на особое международное революционное значение пленума МОРТ, работы которого календарно совпали с грандиозной демонстрацией стачкистов и связи с XV-летием революции, с блестящей победой германских коммунистов на выборах в рейхстаг и с докладом реализации решений недавнего XII пленума ИККИ, и осуществлении которых революционным пролетариатом международное рабочее театральное движение должно принять непосредственное участие средствами искусства.

◇ Делегаты пленума посетили советские крупнейших московских театров, ознакомились с работой Еврейского театра, «Колонны Ленин», Цыганского театра «Ромэн», присутствовали на товарищеском ужине в Камерном театре, где т. А. Я. Таиров рассказал им о путях развития Камерного театра.

◇ Историко-теоретический характеристику представителям иностранных театров дали в своих выступлениях, приветствуя пленум, директор МХТ И. Я. АЛЕКСАНДРОВ и директор Малого театра т. ВЛАДИМИРОВ.

◇ На пленуме выступали также т. РАФАЛЬСКИЙ (Госет Белорусский), в горячей речи рассказывший делегатам о расцвете искусства национальностей, возрожденных Октябрьской революцией, и украинский драматург т. ПРЧАН, сообщивший состояние культуры и искусства в двух Украинах: культурный расцвет УССР и замирание культурной жизни зарубежной Украины, затоптанной кандарскими сапогами польской шляхтичей.

◇ От имени писательских организаций на пленуме выступили т. В. ВАНДУРСКИЙ (МОРП) и т. В. КИРПОТИН, приветствовавший пленум МОРТ по поручению президиума всесоюзного организатора союза советских писателей. Оба они признали, что до сих пор революционные литературные организации не были в достаточной мере связаны с международным революционным театральным движением и не оказывали руководству МОРТ необходимой помощи по линии драматургического материала. Тем не менее от имени советского писательства т. Киршон заверил делегатов пленума, что литераторы СССР знают и ценят работу МОРТ и впредь обещают оказывать ему всемерную помощь.

МЫ ВИДЕЛИ НА УЛИЦАХ МОСКВЫ...

В дни пятнадцатой годовщины Октября мы увидели корабль в Охотном ряду. Голубой и весенний, он всплыл над арматурой и бетоном гостиницы Моссовета. Корабль напомнил нам о том, что через два-три года он, этот макет, получит кровь и плоть, паруса, тобелки и лизеля и поплывет по новой Москва-реке, обогащенной водами Волги. Уже роют под Дмитровским каналом. В Химках собрались землекопы. Гора Волги будет сдвинута в сторону. Бок о бок с рекой встанут опоясанные железом шлюзы. Под днищем парохода-макета мы увидели в разрезе Москва-реку и Волгу. На щитах москвы умывались люди. Сидели занятые комнаты.

Тут целые дни стоял народ. В дни праздника Октябрь был одним из интереснейших и нарядных уголков столицы. Повернув голову налево, народ видел площадь Свердлова. У Большого театра была построена плотина. По длинному шесту плыли в небо электрические полосы. Прожектора освещали их дневным светом. На мост шотаны изобразили военный оркестр. Перекрещенные синими, белыми и алыми огнями, музыканты казались какими-то фантастическими существами. Вспомните выражения детских лиц! Восторг их был действительно неописуем. Ложь сказки переросла в правду электричества. Площадь выглядела карнавальной. Автомобили напрасно старались пробиться через плотные ленты веселых зрителей. Тихо колыхались остроугольные полотна на колоннах Большого театра. В красных остроугольниках отражались красные огни. В дни праздника улица Горького превратилась в картинную галерею. По ней она галерея в море не знает такого длинного зала. Он растянулся на километр. Здесь были выставлены картины Лентулова, Сварога, Сказа и других известных художников. У картин целые дни стояли люди. Жаль, на одних статистик не отмечал, какая же была посещаемость этой единственной в мире галереи, этой своеобразной «лавры живописи». О чем, кстати, говорили картины? Одним, что лежулись в глубь страны, дали на палитры новые краски. С витрин глядели Дюрапос, колхозы, порты, иностранные шеренги, строики, трактористы, красноармейцы. Предупреждаю художника Карева, что я не пишу здесь рецензии, но если бы он поставил часть-другой у витрины, где была выставлена одна из его работ, то понял бы, или, вернее, еще больше понял бы, как научился чувствовать искусство восходящий рабочий класс. Рассказу, в чем дело. Было утро 7 ноября. От памятника Пушкина шла рабочая демонстрация. Ее задержал встречный людской поток. Рабочие стали заполнять вынужденные паузы песнями и танцами. Группа в 20 человек пошмуда на короткое время рядом и обнежила одну из витрин. Там было выставлено большое полотно Карева. Картина изображала сибирских партизан, поймавших перелетного колчаковского офицера. Внимательно смотрели. Внезапно один воскликнул:

— Больно на Суриков похоже.

— Что ты!

— Ну, конечно. Построение очень похоже, как боярыня Морозова на санях движется...

Я присмотрелся. Действительно композиция кареевской картины была почти целиком переписана с прославленного суриковского холста.

...Если улица Горького была в эти дни картинной галереей, то проезд Художественного театра превратился в театральный музей. Тут в магазинах были выставлены макеты постановок. Проходящий видел сразу все ваши сцены, пропущенные через уменьшительное стекло. Выставлена сцена конструкции Мейерхольд, показал свои пышные розовые старорусские палаты. Большой театр, выставив свое детское вооружение, театр Юного зрителя, раскрыл свои куклиные тайны и другие театры. Весь фасад Художественного был покрыт одним лозунгом. Лучшие представители нашей старой интеллигенции, прославленные на весь мир мастера обратились с воззванием к рабочим, крестьянам и интеллигенции Европы: «Вместе с нами поднимите свой голос против войны!» Заметили ли вы кстати, что Художественный театр, имеющий снаружи столь непритязательный модернистский вид, сзади (со двора) выглядит настоящей фабрикой? Стоит этакий заводской корпус, высокий, многооконный, с пожарными лестницами и трубой...

По вечерам над столицей горела в небе цифра «15», вознесенная на сотню метров, она выполняла удивление.

Оформлен в площади у театра им. МОСПС

Горела река. МОГЭС, этот московский наш Днепрострой, пускал электрический карнавал. Он блестел высоко техникой света. Электрические сваи над набережной турбины, электрические вращались валы, электрические стекали потоки воды. Огни на набережной и любуясь этой, неистово волшебной панарамой, мы узнали с вами о том, как пригодится еще нашим театрам это электричество. Способное создавать любые иллюзии, гибкое, послушное, но лишенное в своем воображении преград, оно вытеснит когда-нибудь и коробки, и холсты и сухие кости конструкций.

Электричество вообще выдвинулось на первое место в дни праздника. Оно парило оформляя многие дома, оно играло и сияло на Доме Красной армии, на фасадах зданий Моссовета и московского комитета партии.

На Красной площади народ видел, как удачно приспособлено для праздника Лобное место. Интернациональная группа рабочего-скульптора Кузнецова появляется здесь, впрочем, уже не впервые. Она удивительно хорошо вписывается в общую композицию площади. Недаром комиссия решила оставить ее и в этом году, несмотря на все попытки обновить Лобное место.

Многое радовало глаз в этом году. Но я хочу в заключение сказать и о том, что его огорчало. Конечно, я имею в виду азиатское, сусальное и удивительно стандартное искусство украшений и вывесок. И самодеятельное искусство кружается в рулевых. Всем известен, например, руководитель самодеятельных музыкальных кружков Немцев. Немцев опытным капитаном, самодеятельные музыканты добились отличных успехов. Почему же никто не наблюдает за самодеятельными оформителями, украшателями, декораторами на наших желтовариществ, местсоюзов и запкомов? Многие улицы были оставлены без присмотра. Вот почему вторгчали глаз однообразные полотна и плакаты, весьма нуждающиеся в обработке. Там, где отсутствовала контролирующая глаз художника, досадливо, как говорится, морщился практический глаз зрителя.

С. ГЕХТ

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА В ЛЕНИНГРАДЕ

ПЯТНАДЦАТЬ ЛЕТ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Состоялось торжественное открытие грандиозной по своим размерам юбилейной выставки советской живописи, развернутой в 35 залах Русского музея в Ленинграде. Посвященная пятнадцатилетию нашей революции выставка эта с исчерпывающей полнотой демонстрирует развитие советской живописи, которая представлена наиболее характерными, наиболее высокохудожественными произведениями наших художников. Пейзаж, натюр-морт, портрет, новая советская тематика, композиции, отражающие лицо советской страны,—все это исчерпывающе представлено в работах молодых и старых мастеров всех направлений.

На митинге перед открытием выставки, после приветственного слова Зампредсовнаркома т. Королева, с большой речью выступил нарком просвещения А. С. Бубнов, передавший приветствие от Совнаркома РСФСР и Наркомпроса.

Мастер советской карикатуры

Борис Ефимов не получил специального художественного образования. Рисовальщиком, плакатистом, карикатуристом он стал в Красной армии. Первые его работы — плакатные серии — были выполнены для политотделов XII армии в 1919 году.

Одновременно он дебютировал в качестве фельетониста-карикатуриста в ряде красноармейских газет на Украине. Его четкие, не перегруженные излишними деталями рисунки сразу завоевали внимание красноармейской массы. Выразительная лаконичность ефимовских карикатур и плакатов сыграла не последнюю роль в идеологическом вооружении Красной армии в решающие моменты борьбы с Петлюрой, Деникиным, Врангелем и белополяками.

По окончании гражданской войны т. Ефимов становится сотрудником газет «Киевский пролетарий» и «Пролетарская правда», а затем переходит на постоянную работу в «Правду» и московские «Известия». Он является одним из основоположников жанра газетного фельетона-карикатуры. В этой области он не только художник-исполнитель чужих замыслов: единственный среди наших фельетонистов-графиков он обходится без «темиста».

Усвоив критически, переработав опыт лучших мастеров западно-европейской карикатуры, в частности — художников, группирующихся вокруг немецкого сатирического журнала «Симплициссимус» (Томас Гейне, Ольбрисен и др.), Бор. Ефимов сумел применить его с максимальной плодотворностью в условиях повседневной работы в советской прессе.

Художнику - карикатуристу Борису Ефимову, по постановлению Президиума ВЦИК, присвоено звание заслуженного деятеля искусств.

Творчество Ефимова характерно своим остро сатирическим содержанием, облеченным в форму юмористического рисунка. Мастерское умение давать в своих карикатурах большое портретное сходство с «натурой» делает их особенно доходчивыми до массового газетного читателя и значительно усиливает их политический эффект. Ряд карикатур т. Ефимова на крупнейшие политические события Запада обошли и сатирические журналы Европы и Америки.

Рисунки и карикатуры Б. Ефимова собраны в пять альбомов: «Карикатуры» изданы в 1924 г. издательством «Известия»; «Лицо врага»—в 1931 г., «Политическая карикатура»—1931 г., «Карикатура на службе обороны СССР»—1931 г. и последний альбом «Выход будет найден» (издан Изогизом в 1932 г.) на тему тезиса т. Сталина о двух капиталистическом и пролетарском, выходах из кризиса, охватившего буржуазные страны.

ГОМЭЦ на новом этапе

Вновь назначенный директор ГОМЭЦ т. М. И. Имас в беседе с нашим сотрудником заявил:

— Еще в прошлом году коллегия Наркомпроса приняла постановление, констатирующее неблагополучное состояние ГОМЭЦ, дав ряд конкретных указаний о перестройке его работы. На одном из последних заседаний Коллегии в порядке проверки исполнения данных директив установлено, что сколько-нибудь заметного сдвига в работе ГОМЭЦ до сих пор нет. Если у ГОМЭЦ имелся значительные достижения в его организационной работе — значительное расширение сети предприятий, огромный охват зрителей всеми видами художественного обслуживания, входящими в круг работы ГОМЭЦ, то основной дефект его системы — низкое художественно-идеологическое качество продукции — остался и до сих пор. Реальные мероприятия по реконструкции цирково-эстрадного дела до сих пор не осуществлены.

— Отсталость цирка и эстрады об'ясняется тем, что эти виды искусства, особенно эстрада, не имели в прошлом той культуры, которую мы унаследовали в других областях, театре, кино и т. д. Поэтому здесь гораздо труднее найти художественную форму, которая могла бы быть увязана с тем новым современным содержанием, которое мы вкладываем в искусство.

Экспериментальные работы над созданием новых жанров, нового репертуара, разработка вопроса о типе цирково-го спектакля сегодняшнего дня, вопросы создания эстрадного театра, которого у нас еще до сих пор нет,—требуют углубленной работы, к которой должны быть привлечены лучшие мастера различных видов искусства. А между тем до сих пор в цирк и эстраду квалифицированные мастера не привлекались вовсе или их работа здесь носила случайный эпизодический характер. Привлечение этих мастеров для разработки художественных проблем, стоящих перед системой ГОМЭЦ, и считаю одной из основных задач, без разрешения которой немыслима перестройка работы.

— ГОМЭЦ не только имеет возможность, но и обязан культивировать, создавать и всячески поддерживать новые, молодые коллективы студии, где путем эксперимента и кропотливой лабораторной работы найдены были бы новые формы эстрадного театра. В системе ГОМЭЦ развитию музыкальной культуры должно быть уделено огромное место. В этой области его деятельность должна быть распространена не только на Москву и Ленинград, но охватить также постепенно периферию, где до сих пор в этом отношении сделано чрезвычайно мало.

— Одним из дефектов в работе ГОМЭЦ является то, что огромный рост сети шел до сих пор исключительно в крупных промышленных центрах. Периферии не уделялось никакого внимания, и совершенно забыта была деревня. Создание специальных цирковых и эстрадных передвижек для обслуживания деревни является неотложной задачей, которую необходимо разрешить немедленно.

— Дальнейшее развитие деятельности ГОМЭЦ упирается в вопрос о кадрах, причем речь идет не только о подготовке новых работников, что также должно производиться в гораздо более быстрых темпах, чем до сих пор, но и о переподготовке всей той массы работников, которой ГОМЭЦ располагает в настоящее время. Создание ряда цирко-эстрадных техникумов и широкой сети курсов по переподготовке и повышению квалификации различных специальностей работников цирка и эстрады — задача, к разрешению которой ГОМЭЦ приступит в самое ближайшее время.

— Большим тормозом в перестройке работы ГОМЭЦ является слабый состав руководящих кадров его системы. Наличие известного административного опыта редко сочетается у них с полной культурой, без которой немыслима работа руководителя советского художественно-зрелищного предприятия. До сих пор в предприятиях ГОМЭЦ на руководящую работу попадали чаще всего неподготовленные работники, не способные осуществить новые задачи, стоящие перед цирком и эстрадой в настоящий период, или же туда шли люди, оказавшиеся непригодными на других участках работ. Поэтому подготовка руководящего состава и повышение его квалификации должны обеспечить улучшение качества работы всей системы ГОМЭЦ в целом.

— В области организационной работы я считаю необходимым при сохранении централизованной системы ГОМЭЦ предоставить максимум самостоятельности его краевым и областным отделениям. Это должно способствовать не только созданию нормальных взаимоотношений между отделениями ГОМЭЦ и местными организациями, но и улучшению качества продукции.

— Вот те установки, которые лягут в основу работы ГОМЭЦ в ближайшее время. Созываемый в начале декабря с'езд руководителей отделений и директоров предприятий ГОМЭЦ займется обсуждением плана конкретных мероприятий для их реализации.

ОКТЯБРЬСКИЕ ПОСТАНОВКИ

„ЗЕМЛЯ И НЕБО“

(МХТ II)

Никита Ершов будет в ноябре 1932 г. наблюдать эпоху «Перовскую». В этот знаменательный (ровно в 300 лет пьеса есть эпоха) день он напишет дружеское письмо своему коммунистическому потомку. Кто знает, быть может, будущий гражданин коммунистического мира в встроенном какой-нибудь гримировочной обсерватории, собравшись в 2222 году в научную командировку на «Перовскую», прочитает наивное послание своего

Агафонов—Утёгов

предка и весело улыбнется смешной торжественности его тона. Быть может, на другой день, вернувшись из космического путешествия, ученый, исполненный благодарности и гордости своими открытиями, предложит другу драматургу прекрасный материал для **исторической** пьесы.

Это будет, конечно, **комедия**. Потомки с удовольствием будут смеяться над тем, кто в первые пятнадцать лет новой эры пытался задержать под историей имя «не принять его». Потомки не без удивления улыбнутся над тем, что могли же быть когда-то люди, боящиеся «гибели индивидуальности» и «смерти науки» при социализме в коммунизме. Хорошая и несомненно **веселая** спектакль увидит потомки в своем встроенно-революционном театре в... 315 годовщину Октября.

Нужно ли, однако, действительно ждать долгие годы **такого** спектакля? Колоссальные успехи социалистического строительства и культурной революции в нашей стране, коренной поворот всей массы интеллигенции в сторону советской власти, бурный количественный и качественный рост кадров пролетарской интеллигенции — все это уже **сегодня** разрешает нам смеяться над этими «пророчествами» вчерашнего дня. Отныне не снимая со снесенных вопросов, идущей в стране классовой борьбы, продолжим беспощадно разоблачать и бить средствами искусства классового врага, требуя от драматургов и театра непримиримейшей бдительности, мы имеем вместе с тем сейчас все основания для смеха над недочетами и слабостями в социальном характере рабочего, колхозника, интеллигента — каждого из нас. Ничего на этих путях, может одно из возможных разрешений проблемы советской комедии. И именно исходя из этого, необходимо отметить автором пьесы «Земля и небо» в неразличности и «классовом» противоречия собственной творческой устремленности.

Разве «протестующий» академик Бельмешинов — трагическая, а не смешная фигура? Разве профессор фон-Дрозен не «один из последних могикан» контрреволюционного интеллигента в области науки и разве над его одиночеством нельзя не это сказать обвинений в обстановке вопроса Возможности!? не стоит хохотать? И как нам по-товарищески не улыбнуться неуклюжей наивности вчерашнего партизана и нынешнего ученого, большевика Никиты Ершова? И как нам не радоваться тому потоку серьезных, хотя порой и «смешных вопросов», что неудержимо хлынули со стороны рабочих на приемах ехавших на завод академиков? Пьеса с полной очевидностью свидетельствует о здоровой тяге ее автора к бодрой и увлекательной оценке трактуемых вопросов и событий. Но с меньшей доказательностью пьеса утверждает и непреложность еще полностью силу **штампа**, цепко держащего в своих лапах молодых драматургов.

Дело не в том, разумеется, что Бельмешинов и фон-Дрозен «ближайшие родственники» целой серии профессоров из пьес «Человек с портфелем», «Состав», «Эшелон», «Страх» и т. д. и что они проделывают общую с ними эволюцию. Дело в том, что эту эволюцию героя новой пьесы проходят протеженцами дорожками, что их «особого пути» драматурги не обнажили, что **причины и обусловленность развернутых на сцене побед и поражений в достаточной мере не вскрыты**. Бельмешинов живет в действует на сцене не движимый внутренними конфликтами стимулами, обусловленными всем его прошлым и настоящим, а волевой автором с намеченной цели через надуманные препятствия и ситуации. Отсюда равнодушие зрителя к этому не очень умному и напряженному спорчику и его борьбе-аллегорию колдоге Дрозену. Стоит про-делать хотя бы «уходы» и «приходы» Бельмешинова (как и других персонажей), чтобы весьма много не получить элементарного ответа: **почему** он пришел, **зачем** он ушел, **что** вызвало такой-то поступок, **какие** причины обусловили такую-то с его стороны реакцию. Это относится и к психологии и к классовой большинства образов пьесы, это относится и к самой пьесе в целом. **Семь ролей из двадцати для развития идеи авторов абсолютно ничего не дают** (это роли Варвары, академиков Рамзитова и Ячменева, ординарца Ивана, Прасковьи Михайловны, Ивана и посланника), а выведены они в ней лишь лишь только для того, чтобы помочь движению сюжетной линии. Отсюда равнодушие зрителя к этому сюжету, то и дело пульсирующуюся в «лампаре» новых ситуаций.

Как же, однако, так случилось, что спектакль идет под очень хороший злободневный смех, имеет успех?

Историю победы рабочего-революционера Никиты Ершова, стойкого ученого, и поражения академика Бельмешинова, вынужденного признать историческую правду, посетителя которой является пролетариат, — эту историю МХТ II протел **как повесть о торжестве культурной революции в стране победоносно строящегося социализма**. Именно поэтому образы рабочих получили в этом спектакле такое простое, выдающееся и художественное воплощение, причем спектакль «сыграл» еще и потому, что театр не удовлетворился одними за первый план **комедийные** элементы пьесы.

Обнаружив новую доброжелательность «зрителя» образа Бельмешинова по каких-то трагических высот, театр понял, что суть остается только «обыгрывать» мелодраматический гамлетизм этого персонажа. Героем спектакля не стал в Никита Ершов. Лишенный авторами всего бы то ли было действия, ни с кем и ни за что не борющийся, Ершов остается всего только **жанровой фигурой, символизирующей приход новых людей в науку**. Но в сочетании в в окружении заносчивых рабочих, на фоне их культурного роста выигрывает и Ершов. Сплоченность этой группы, ее единость, ее жадность в знании, ее жизнерадостность и социальная устремленность и победе раскрыты театром путем глубокой индивидуализации каждой фигуры, по-своему воспринимающей мир, но идущей в ногу с товарищами в единой для всех цели. У каждого из этой группы свое поведение, свой порой смешная страсть, свой жизненный темпо, свое увлечение, и театр не без лукавства **иронизирует** над этими характерами. Что же, это неплохо! Такое комедийное освещение серьезнейшей ситуации и ее участников **теплит картину**, сообщает ей ту правдивость, которой только и живет подлинное искусство.

Этих, однако, не начисто комедийное начало пьесы. Прием **повторов**, к которому прибегают драматурги, открывает богатейшие возможности построения веселого спектакля. Реплика Бельмешинова: «Человек все-таки», по адресу красных и реплика фон-Дрозена «Люди все-таки» по адресу белых,— такой это злой и острый щелчок по буржуазному гуманизму! Лицемерное утверждение профессора Дрозена о том, что «наука порой повернутьи лицом к промышленности», и изречения мечта красного директора, бывшего чекиста, о том, что «хорошо бы телескопы строить», — такой это ученый отсет режиссером «чистой науки»!

Повторяющаяся концепция Никиты Ершова в начале и почти спектакля — разве это не остроумная переличная? И разве жаргон рабочих («выдернули в небо», «как получается: ее звезды или полевой», «каждая звезда за номером—бюрократом»), или этот антураж, в котором так справедливо, хотя и устами врага, высмеяны «советская эстетика» («дворец пала»), или неожиданно возникающий замечательный рассказ о «отрастоторицах»-астрономах — разве это не бесспорные показатели того, что **П. и Л. Тур** неизменную во имя чего и почему глумят в себе **комедиографов**.

«Земля и небо» — разрешите этот неучтивый каламбур — застряла где-то посередине между «землей» сильной драмы и «небом» блестящей комедии. Отсюда разность судьбы этой пьесы в разных театрах. Отсюда преимущество одним и отрицание другими. Отсюда и сложность оценки того большого труда, который положил на специфическое осуществление пьесы МХТ II в лице постановщика-спектакля **И. Н. Берсенева** и авторского коллектива.

Совершенно очевидно, что для автора МХТ II пьеса и ее проблемно-психологическая часть, что называется, колка. **В. А. Подгорный** глубоко «вонзил». Он мобилизовал, вооружил, многие свои жизненные наблюдения. Он стремится вести образ сложным лабиринтом противоречий и внутренней борьбы. Но что возможно, если после первых же слов Бельмешинова о невозможности отдать чертежи иностранцам — все ясно, если в первом же разговоре с женщиной Утёгофым, и прежде чем «предложить чаю» — уже дан **результат**!

Несколько счастливее положение **Гайгота**, играющего фон-Дрозена. Для выражения активной злобливости, ярости и подавленности автор нашел своеобразную сухость в речи, жесте, движении, ожидая ждя, даже ожидая этого контрреволюционера.

Трудны была задача **Готовцева**. Для построения сложного образа автор в тексте опорах не нашел. Любопытство (даже не любознательность!) и усидчивость (вторая карьера), скромность при предлагаемой ему большого научного поручения (вторая карьера), с трудом сдерживаемая вспышка партизанского гнева (третья партия), товарищеская связь с рабочими (четвертая картина) и, наконец, торжество победителя (пятая и последняя картина) — вот все, **до единой** черты, какие дает пьеса для характеристики Никиты Ершова. Согласитесь, мало! Согласитесь, общо и расплывчато! Готовцев поэтому правильно не осуществляет своего героя. Найдя равнодействующую между отягощенно комедийным началом пьесы в ее патетическим финалом, актер остроумно, но без остроты, идет по этой узкой, чреватой многими опасностями, дорожке.

Бирман (Ганжулова), **Шишков** (Шутишин) и **Вовси** (Хоцин) очень хорошо играют рабочих, составляя ведущее звено в этой центральной в спектакле группе. Художник **Левин** удачно воссоздал атмосферу обсерватории и этим помог актерам напомнить о том, как еще недавно большой русский писатель Леонид Андреев, пацифистский жестокой реакцией 1905 г., ушел со сцены русского театра в уходу от жизни, от действительности «к звездам», в пал взорвем, что мы живем в эпоху, когда и звезды, и вышь, и небо, и земля — единое поле, организуемое человеком на благо человека—человечества.

И. КРУТИ

„ВСТРЕЧНЫЙ“

РЕЖИССЕРЫ—Ф. ЭРМЛЕР И С. ЮТКЕВИЧ

К XV-летию Октября советское кино приходит с новыми победами. Об этом наглядно свидетельствует ряд выпущенных к годовщине юбилейных фильм. Каждая из них не лишена недостатков. Но почти каждая из них и все они в целом с бесспорностью определяют **творческий рост советской кинематографии**. Этот процесс роста находит прежде всего свое выражение в повышении идейно-художественного качества кинопродукции, в успешном формировании мастерства, в укреплении прежних и завоевании новых творческих позиций нашими кинематографистами.

В этом отношении крайне показательна фильма производства ленинградской фабрики Совкино — **«Встречный»**. Для создания этой фильмы (поставленной в необычайно короткий срок — около трех месяцев) объединились два талантливых режиссера — **Ф. Эрмлер** и **С. Юткевич**. Каждый привнес со своим творческим опытом, со своим индивидуальным характером мастерства, хотя и с некоторыми элементами ритмов родственности и сложности творческих устремлений в прошлой практике. Сотрудничество оказалось удачным. Достоинства «Встречного» показательны для успешного творческого развития и формирования обоих мастеров. От «Парижского сапожника» через «Обломок империи» и от «Круглого через «Златые горы» к «Встречному»—таковы магистральные пути творческих путей Эрмлера и Юткевича. На этих путях—ряд серьезных ошибок, постепенно преодолеваемых мастерами, и последовательно закрепляемых достижений, выдвигаемых в боевой фронт, в славный актив советской кинематографии.

Производственная тема, связанная с боевой практикой наших дней, с процессом социалистического строительства, лежит в основе и определяет содержание «Встречного». Эта тема — перевоспитания и создания нового человека, сознательного участника нашей борьбы за социализм. Это тема о людях в строительстве. Она развертывается, главным образом, на новом образе одного из представителей «старой гвардии» рабочего класса, корешника-приятеля с горопадетским стажем — Бобченко, на последовательном элементировании совершающейся с ним перестройки, обусловленной производственной обстановкой, участием в строительстве, влиянием окружающей «среды», людей и прежде всего перерастающего как ведущего авангарда. Бобченко из представителя отсталых слоев рабочих становится активным производственником, сознательным строителем, передовиком рабочей массы. Фильма показывается, как бывший кулацкий и антиобщественник Бобченко пьет, мадейную рюмку за «нового коммуниста». И эта «рюмка» одновременно небольшой, но яркий эпизод по пунктивствующим добродетелям и «чтоб-дентным перерождениям» штампованно-стандартным образцам нашего кино.

Тема неожиданна и чрезвычайно знакома. Сюжет крайне прост. Но фильма правдива и убедительна. Она волнует, воздействует и убеждает. Происходит это оттого, что авторы по-новому, свободно и в основном правильно подошли к известной теме, свежо, остро и достаточно глубоко ее осмыслили в сценарно-постановочной композиции, в структуре фильмы, в построении образа. В простота фильмы идет прежде всего от большого мастерства, с которым эта фильма сделана. В значительной степени по-новому осмыслена такая частность — одна из тех, что осуществляет план строительства, и на его примере, на сравнительно детальном, пристрастном, психологическом вскрытии его мышленных колебаний решается общая проблема.

Перерождение Бобченко — это не индивидуальный случай. Здесь есть элементы типичности. Перерождение Бобченко совершается в круге не только его домашней жизни, не только в его заводской практике, но только в его индивидуально-психологической сфере. И на полном в его социально-политическом, общественном поведении. Перестройка совершается по всему фронту жизненного уклада Бобченко. Она постепенно реконструирует и изменяет все «привычные нормы», имеющие происхождение от «ветхого Адама», от отживающей обывательщины, от мещанских влияний, от злейшей ограниченности и инерции. Рождается новый человек. Бобченко прочно связан с пролетариатом: он «плоть от плоти» его. Фильма показывает, как преодолевается остатки прошлого в сознании пролетариат. Фильма не сосредоточивается в самодовлеющему «психологизму» и в лишней долгуновой «загипнотизированности», но раз'ясняет элементы психологические в сочетании, она рассматривает их в взаимной связи и в взаимном влиянии.

Показана турбинный завод. Показана рабочая масса, ее представители, администрация, технический, партруководство. Показана борьба за встречный план, за 50-тысячную турбину, участие в этой борьбе отдельных людей, изображение сознательного рабочего-революционера в условиях капиталистического производства. «Встречный» на этом материале, в этой обстановке, но с большей глубиной и художественностью, с большей убедительностью, чем в «Златых горах», фиксирует внимание на сопротивлении в условиях развернутого социстроительства нового человека. Мы видим заводскую рабочую массу, не однородную, не колоссальную под единый гребень традиционного штампа, а составленную из отдельных личностей, с своеобразными чертами поведения, с отличными социально-бытовыми характеристиками. Эта масса не часто фигурирует в фильме, но там, где она действует, она выступает достаточно ярко и убедительно. Это результат работы режиссеров с мастерами (неожиданные сцены заседания ячейки или испытания турбины). Очень неплохо задумав и выполнен образ секретаря партколлектива (арт. **Тенин**); представителя этой гвардии, в то стремления не уронить честь пролетариата, поддержать славу завода, вырастают первоначальные дремлющие тенденции его перестройки. **Гердин умеет сочетать в этом образе вдумчивую сосредоточенность, сдержанность, суровость и решительность с лирической лиричностью и мягкостью.**

Кадр из фильмы «Встречный»

В «Встречном» — стремление разных средств воздействия, смешение красок и оттенков, комбинирование разных планов и приемов жанровой комедийности действия и художественного выражения. Для «Встречного» характерны патетическая приподнятость, драматическая напряженность и дерзкая теплота. Над всем этим — бодрое оптимистическое приятие действительности. Доминирующей, преобладающей красочной тенденцией «Встречного» является **лиричность**. Это редкое свойство большинства кинофильмы. В «Встречном» эта лиричность подчеркивает, контрастирует и драматическим приподнятые моменты. Эта лирика не разоружающая, в бодрая, радостная и мужественная, лаша, сообщающая теплоту жизни. Эта лирика не отвлеченная абстракция, а конкретность наших человеческих отношений. Целесообразно подчеркнуть связь лирики в фильме с присущей ей одновременно комедийностью. Воодействующая роль лирики в «Встречном» и новое качество этой лирики, очищенной от дешевой сентиментальности, дурной мелодраматичности и насенной приниженности, должны быть учтены в последующих работах советской кинематографии.

Большой интерес в фильме представляет работа архитектора **Дубровского-Эшка**, сумевшего в очень простых, лишенных выромежленности конструктивно-четких формах передать обстановку цеха. Художнику в кино обычно отводилась весьма скромная роль: во всяком случае он редко попадал в поле внимания широкой общественности. **Работа Дубровского-Эшка заслуживает детального разбора и изучения художниками и кинесоциалистами.**

Музыка **Шостаковича** органически включена в общую художественную систему в конструкцию фильмы. Ее роль не только сопровождающая, аккомпанирующая. Музыка в «Встречном» не только талантливо акцентирует восприятие — она вместе с прочими видами искусства, объединенными в звуко-фильме, помогает вскрытию этих положений, она комментирует отдельные эпизоды и придает соответствующее идейно-осмысленно звучание чередующимся событиям. Следует отметить прекрасное звучание этой фильмы в образцовом кинотеатре **«Ударник»**.

«Встречный» просто и убедительно рассказывает о наводных делах и людях. Агитационное воздействие фильмы исходит из удачно разработанного сценария, на умелой художественной композиции, продуманной конструкции действия, убедительности представленных в динамике развития персонажей, вскрывающих в общей связи близкую нам тему. «Встречный» — полезная **массовая картина**. Это картина без назначаемого экспериментаторства и формалистических вывертов и в то же время умная, большая и нужная картина.

Мы сейчас много говорим о социалистическом реализме в искусстве. «Встречный»—произведение, построенное на принципах кинематографического реализма. Мы видим, как этот реалистический принцип, богато сочетающий элементы здоровой романтики, радостной комедийности, легкой трагедийной кроники, конкретизируется в практике советской кинематографии. Не только в опорах о творческом методе, а именно практически. И мы видим, как этот верно, используемый принцип обеспечивает правдивость и доходчивость фильмы.

«Встречный»—достойный творческий рапорт двух талантливых молодых революционных мастеров к XV Октябрю —рапорт, свидетельствующий о росте советской кинематографии.

В. ГОЛУБОВ

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЕННОГО КОММУНИЗМА

Октябрь 1917 года лег гранью, разделяющей историю человечества на два периода.

С октября 1917 года резко раскололась и российская интеллигенция. Часть ее пошла осуществлять революцию, сотрудничала с ней, а часть оказалась по ту сторону баррикад в рядах врагов, активно борющихся с пролетариатом. Дифференцировались и круги художников. Сроднившись со старым порядком реакционеры или же непонимание классового смысла революции ушли в эмиграцию внешнюю — за пределы республики советов — и внутреннюю, вовлекая рады саботажников и «механических грамотеев» РОФСР. Защитным лозунгом людей этого типа был лозунг «аполитичности искусства». Эта точка зрения ярко характеризуется словами одного из деятелей «Мира искусства» в задачах искусства:

«Мысли о доступности искусства всем, о питании рабочих и т. д. нам не по вкусу. Мы — для немногих. Искусство не может раздаваться всем. Оно божественно, царственно. За покушение на эту святыню придется держать ответ перед богом».

Для этих людей начался длительный период творческой импотенции, и в искусстве рассматриваемого нами периода они заметного следа не оставили.

Обратимся к тем, кто пошел сотрудничать с революцией. Группа деятелей искусства, объединенная в создании в 1918 году при НКПросе Отдела музеев и охраны старины, обратила свои усилия на сохраненье памятников искусства от разрушения, расхищения, распродажи частными владельцами. Ценность проделанной ими работы по собиранию в государственные музеи и охране искусства огромна.

Однако показательны для характеристики известных и весьма обширных слоев интеллигенции доводы, которыми мотивировали эти деятели свою работу.

В сборнике «Кооперация и искусство» (Москва, 1918, изд. Комитета по охране художественных сокровищ при Совете кооперативных съездов) **И. Грабарь** обращается по всем границам со следующим призывом:

«Граждане, все без исключения, старые и новые, умудренные знаниями и маленькие, неистовствующие и тихие,— хоть на один час и день попытайтесь забыть партии, большие и малые, прошлые и современные, встряхните головой, очнитесь от дурмана и вспомните, что покуда мы мечемся друг на друга, кто с оружием, а кто с ножом в руках, чтобы заколоть, чтобы изжить или забыть кусок хлеба, среди жестокой брани лежится разбитым исторического добра, ржавеет обломанных искусств и старины тысячелетиями накопленные нашими трудолюбивыми предками».

Революция, героическая борьба, наступление интервентов — все отступает перед угрозой гибели искусства прошлого. Охрана памятников старины и искусства мыслилась не столько как сохранение для революции, сколько охрана от революции.

Интеллигенции мнила себя силой, стоящей над борющимися классами и партиями, и в искусство, как в щель, пыталась спрятаться, чтобы не видеть обострившейся классовой борьбы.

Передовые художники с первых же дней революции горячо приветствовали свободу, но «свобода» эта понималась большинством на них как свобода творческой конкуренции. Так мыслил себе будущее пути развития искусства Союз деятелей искусств, организованный вскоре после Февральской революции. Точку зрения «левой» части этого союза по существу выражали в первые документы Отдела изобразительных искусств, организованного в 1918 г. при Народном комиссариате просвещения.

В теоретических основах новой программы Свободных государственных мастерских ВХУТЕМАС значилось:

«Теоретическая направления в живописи не нужна. Нельзя поощрить то или иное течение и направление в искусстве. Можно лишь сопоставлять два различных течения, предоставив каждому из них свободно развиваться»[1]. Революционный характер этой декларации заключался в том, что ее острие было направлено против старого салонного и особенно академического искусства, поддерживаемого официальной поддержкой двора. Недаром еще радикальнее крыло Союза деятелей искусств требовало упразднения Академии художеств, так как «Академия как учреждение, несовместимое с принципами нового строя, в настоящее время не существует и существовать не может, она упразднена самим фактом торжества революции».

Все выставленные художниками требования свободы творчества, реорганизации художественных школ, свободного выбора преподавателей, и самое главное, предоставления права художникам — всех без исключения направлений — выставлять свои произведения перед публикой или зависимости от решений жюри, хотя давно уже применялись на Западе, в России были осуществлены только художественной политикой советской власти.

Но это были типичные буржуазно-демократические требования. Несколько позднее Октябрь полутно завершил буржуазную революцию, он принимался и буржуазно-революционными слоями художников.

Среди них были и поборникиторы художественной формы и непостоянные «левые» новаторы. Из среды последних вышли наиболее решительные защитники новых порядков. Официальное отношение к старому официозному искусству исходило от группы городской преимущественно интеллигенции, представляющей оппозиционные круги мелкой полуремесленной и мелкой промышленной буржуазии, которые уже не связывали своих надежд с «реформами» внутри царского режима.

Художники этих слоев конкретизировали свой протест против неугодной им классовой действительности в борьбе с салонной «академией», с окостенелой академичностью, с пассеистическим мирискусничеством, т. е. с искусством двора и финансовой буржуазии.

В искусстве это проявлялось в формальной «левизне», в озорном «эпатировании» буржуазии.

В ответ на восхваление привычного прошлого, утробного существования «левые» тролятся:

Вашу мысль, мечтающую на размягченном мозгу,
Кок выжиревший лакей на засаленной кушетке,
Буду дразнить об окровавленный сердца лоскут,
Досыта на'издеваюсь нахальный и одинй.

Не вами чего? За что боролись левые?

Горлов, теоретик Лефа и футуристов, уже в 1924 г., пытаясь выяснить, какую идеологию выражает искусство футуристов, об'являет, что «никакого политического прыжка в этой идеологии приклеить нельзя». Хотя «левые» неоднородны, но всех их об'единяло отрицательное отношение к дореволюционному порядку.

Они (футуристы особенно), как могли, вторали прославлению итальянского интервентизма Маринетти и его призыву «разрушить академии, музеи, библиотеки и сражаться со всеми видостями оппортунистическими и утилитарными» и все мечтали о революции, как о празднике:

Чтоб флаги трепались в горячие пальбы,
Как у каждого порядочного праздника,
Выше вздымайте, фонарные столбы,
Окровавленные туши повешенных!
Маяковский.

И поэтому, когда революция совершилась и потребовала от искусства выполнения своих заданий, когда выражение ее идей, оказалось, требует новых форм, расцвела своеобразная форма карикатуры. Особенностью их было то, что формы свои они заимствовали из прошлого. По улицам разносили на красных катафалках живые картины-аллегории прошлого «Свобода оплакивает победу над Марсом» или «Родина в красном колпаке, поддерживаемая двумя Сынами, возвращает в подвиде на Зеем Свободы». Такие демонстрации торжественно сходили в бывшем губернаторском саду «Древо Свободы» и т. п. Это искусство еще очень невыразительно, и формы его заимствованы из классического искусства и у более позднего буржуазного карнавала. В первый же год советской власти в массовом декоративном искусстве наряду с аллегорией появляется уже символ. Рабочий и крестьянин, поднимающие руки, бросающиеся русский и немецкий солдаты в непрерывному бесконечные жертвенники, фасолы, пьедесталы и пр. с рабочими при них и без них. Схематизированный образ рабочего постепенно сменяет женскую фигуру Свободы, хотя все прочие атрибуты — меча, колесница — сохраняются.

Натан Альтман. Заставка на обложке журнала НКП «Изобразительное искусство» № 1—1919 г.

Изготовляли эти вещи художники и реалистического, и академического направления, но нашим центом распространялись «левые».

Они опрокидывали привычные формы, изгоняли самый облик города, который хотели украсить. По проспекту Альтмана (ныне 1919 г.) дома на площади Зимнего дворца и Ленинграда должны быть затянуты остро ребристыми плоскостями с натянутыми на них полотном с лозунгами. Александровская колонна была растерзана цитами, названными «в обычный облик. Суперматистские плакаты, беспредметные установки были продолжением старой линии эпатирования, но та буржуазия и то государство, против которого этот бунт был направлен раньше, были изверглуты. Продолжало еще жить их искусство, и поскольку «левые» художники помогали новому порядку разбить буржуазные нравы, мораль, эстетику, идеологическое торжество, принятствующие революционной революции старого мира, постольку они являлись сотрудниками революции и ее разрушительной работы. Однако ошибка «левых» была в том, что они полагали ненависть к окостенелому буржуазно-аристократическому искусству достаточным поводом для того, чтобы считать пролетариям свое искусство, выдвинутое оппозиционными в дореволюционной России группами промышленной буржуазии и мелкой буржуазии.

Пролетарская революция попутно разрешила все проблемы буржуазно-демократической революции, она вдребезги разбила старую государственную машину и реформировала старую Академию, входившую в эту машину, но она кошка порождала дальше, она заложила основы нового общественного порядка, она создала новое государство, на иных классовых началах, и ее идеи должны были быть выражены в совершенно новых формах. Беда «левых» была в том, что свое искусство они и поняли этими пролетарскими новыми формами. Абстрактные суперматические плоскости, сезаннистские красочные спустки не возбуждали никакого отклика в массовой пролетариате.

Неворотные нагромождения геометрических пятен ни в какой степени не способны были воодушевить массы идеями революции.

Изменить своей природы это искусство не могло, и сознание, что все левые эксперименты так экспериментами и остались, и, главное, непонимание причин, вызвавших этот крах, заставили искать корень зла бед и картины как таковой. «Перечеркнутый» грех картины, пьесы и т. п. в том, что они суть товарные формы искусства (т. н. «станковые формы»), заменяющие, а не дополняющие соответствующую общественную деятельность», писал **Б. Арватов**. Пролетарское же искусство, по Арватову, «поставит во главу угла реальное, созидательное и научное пересоздание форм самой действительности. Его принципом станет единство формы, его эстетическим критерием будет общественная и технико-биологическая целесообразность». «Искусство характерно... мастерами организации материала, и художник—не более как квалифицированный организатор». «Искусство есть совершенствующая деятельность, направленная на оформление материала»,— подводит итоги **Тарабукин** («От мольберта к машине»).

«Левое» искусство не оказалось в состоянии участвовать в социальной практике как носитель революционного коммунистического мировоззрения. Поэтому пошлое мировоззрение, великая идейность выбрасывались из искусства, а свое искусство выводилось до «делания вещей», предметов материальной культуры, безыдейных, абстрактно «целесообразных» и т. д. Кризис и разложение буржуазного искусства воспринимались ими как гибель искусства вообще.

Осенью 1924 года в Институте художественной культуры докладчик пять художников «под флагом революционных учений» современности отказались от чистых форм искусства, признали нужным самоуничтожиться, а свою деятельность «как только невозможно — бесцельной». Искусство пошло в производство. **Любовь Попова** стала делать ситцевые для текстиля, **Родченко, Лавинский** начали работать в политграфе, **Весниины, Стенберги, Попова** — на театр. Искусство уступает место ремеслу. Отрицание станковой живописи превратилось в отрицание искусства вообще. **Илья Эренбург** в книге «А все-таки она вертится» (1922) пишет: «Новое искусство перестает быть искусством. Растворить частное искусство в общей жизни, сделать всех конструкторами прекрасных вещей, претворить жизнь в организованный творческий процесс, тем самым уничтожить искусство». **Ган** и **Малевич** прирастают искусство к реалиям и водке.

Революционное в условиях царской России искусство перестало быть революционным в стране предстарской диктатуры, оно попыталось взять реванш за этот крах в производстве, отрицая вообще за искусством его эмоциональную и идейность («картина—наиболее целесообразная конструкция живописных элементов»). Отказ от «идейности» был реакционным (политически) явлением, т. к. идейность, которую они выбрасывали за борт, была революционно-большевистской идейностью. «Вещники» выражали определенную идеологию, чуждую задачам пролетарского искусства.

Однако необходимость использования искусства в интересах пролетарской революции не уменьшалась. Это прекрасно учел В. И. Ленин, прослушав план «монументальной пропаганды» скульптурными памятниками деятелям революции на площадях советских городов. Ленин требовал политности выражения героической деятельности и мысли, характеризующих того или иного революционера.

Большого следа в развитии советского искусства эта работа не оставила, с одной стороны, вследствие скверного выполнения. Следует все же заметить, что многие памятники сохранились и пользуются заслуженной популярностью.

Пролетарское искусство росло. Огромное и самодеятельное искусство рабочих, организованных в Пролеткульте. Особенно ярко оно проявилось в графике.

В искусстве эпохи военного коммунизма огромное значение и место занимает плакат.

Ярко пятна плакатов агитировали, убеждали, пропагандировали. Вырабатывается особый, четкий, лаконичный, простой стиль.

В эпоху военного коммунизма создался и новый вид плаката — «Окна Сатиры Роста». Это иллюстрации к телеграммам извещениям, вывешиваемые Роста с целью информации. Обычно они вешались в окнах пустующих магазинов — отсюда и название.

Плакат Роста эволюционировал от фельетонного публицистов (в самом начале) к лаконичному языку военных приказов и фронтовых сводок.

Он стал исходить из реального материала — цифр, сводок, телеграмм — и в новых образцах конкретизация материала допускала буквальность его трактовки. Однако эта «изобразительность» не стала самоцелью. Преобладание всегда оставалось за логикой идеи, а не логикой картинной формы или натуралистичности изображения.

Плакат не минуился в «лозунгом» бытовым натурализма, или стилизаторстве (как буржуазный рекламный плакат), он работался на как лаборатория поисков плоскостных, тональных, композиционных или каких-нибудь еще формальных моментов, ставших самоцелью, а всю силу, всю устремленность ставил на то, чтобы бить белых, разоблачать шкурников, восстанавливать хозяйство, строить новую коммунистическую жизнь. Плакат своими специфическими средствами стремился переделать жизнь в соответствии с задачами социалистической революции. Он был большевистским партийным, поэтому мы можем говорить о нем, как о пролетарском искусстве.

ЕВГ. КРОНМАН.

[1] Обзор деятельности Отдела изобразительных искусств НКП. Петербург, 1920.

ГОГОЛЬ В МХТ СССР ИМ. ГОРЬКОГО

КАК И ПОЧЕМУ СТАВЯТСЯ „МЕРТВЫЕ ДУШИ“

ИТОГИ ДВУХЛЕТНЕЙ РАБОТЫ

По рассказу А. О. Смирновой в ее «Записках», перечтя главы «Мертвых душ» Пушкин, выслушав, прерывая чтение слезами, а потом задумался и замолчал. «И вина он читал,—пишет Смирнова,—Пушкин по своей привычке ходил взад и вперед по комнате. Наконец, он остановился перед Гоголем, долго смотрел на него и сказал ему: «Умница!», потом поцеловал его в лоб и этим одобрил. Снова заходил по комнате, подошел ко мне и сказал: «Невеселая штука, Россия». Над некоторыми сценами он от души хохотал, потом оделся преозабавно задумчивым».

Невеселая картина России, ее мертвые души, заставившая Пушкина вначале и до слез хохотать, облеклась в форму поэмы, поставила в перед критикой, в перед учеными, и перед иллюстраторами, и перед театром исторический вопрос, где граница то, от чего читатель ли, зритель ли

Гоголь во время чтения «Мертвых душ» у Нащокиных в Москве. Портрет карандашом Мамонова, сделанный в 1839 году

искренне хохочет до слез и от чего становится задумчив и молчалив.

На этот вопрос отчасти ответил сам Гоголь в своих авторских замечаниях, разбросанных в разных главах поэмы.

Так, например, в третьей главе, рассказывая о Коробочке, Гоголь замечает: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой. Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная—кимо ж! Не то на свете дело, дело упорено: веселою мигом обратится в печальное, если только дольше застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову».

Не думал ли Гоголь, что, долго застоявшись перед смешной жизнью, дабы задуматься и смешное станет печальным или трагическим. А, может быть, думал Гоголь, узнают люди, как думал он сам, что, например, Ноздрев—«эхма! между нами. И, может быть, только ходит в другом кафтане: по лету, помысленно-приятельны, ладен. И человек в другом кафтане кажется им другим человеком».

Или в предисловии к главе Доброй Гоголь, пожаловавшись, посмеиваясь над окружением Копейкина и всей поэтической поэмы, восклицает: «Вихрь теперь все дело текущее повседнева, движет заблуждениями, сидеть над нарывчатым своих предков не пр. что небесным огнем исчезнет эти летописцы, что сжигает в дей каждая буква, что отнесешь затрепещет пронзительный порет на оно же, на всю, на текущее поколение, но сносится текущее поколение и самодовольно, гордо начинает рыть новых заблуждений, над которыми тоже поток посмеется потомок».

Мы уже знаем теперь, откуда у Гоголя этот риторический стиль, эта излюбленная им манера проповедо-учительных сочинений, этот язык церковной проповеди в библейский синтаксис, но за всем этим прекрасно об'ясненным стилем, его заметок, тех книг, которыми он питался во время окончания первого тома, т. е. на безгрешных его дорогах в Риме, в Париже, и Риме около 1841 года—за всем этим горит живая, страстная мысль писателя, что поэма должна заставить грядущее поколение посмотреть над самодовольством прошлого, так как его летопись, его поэма исчерпана отнюдь и в ней прячет каждая буква, предостерегая от заблуждений своих потомков.

Гоголь в страстном и сатирическом своем письме ни на минуту не забывал общей концепции, сжился, жил со своими героями. Анненков рассказывал, что Гоголь, после диктовки «Мертвых душ» отдавался шумной веселости, пел и даже пускался в пляс, но он был мистик, окружен в истинных основ своего юмора. Его сатира, добрая насмешка и близкое к человеческой жалости и человеческой бедности, символом которой является Чичиков—герой поэмы, этот сын мелкого чиновника из крепостных, бесприданный, деятельный, ладный, — ясно выраженный тип капиталистического предпринимателя, первоначального накопителя, будущего капиталиста, подлежала на смех, бичевать, нажигать, чтобы разогнать глаза своих читателей. Чичиков был «приобретатель», который хотел стать одним из магнатов или господствующего класса в помещичьем государстве, живущем натуральным хозяйством и рабовладельческим трудом и иной различной торгово-промышленного капитализма. Чичиков не барин, он им хотел казаться, но в нем не трудно было угадать «мошенника» таких «сильных», каким был Собакевич, или Алексей Иванович, полицмейстер, или даже Ноздрев, имевший огромный опыт в таких людях, опыт в своих спекуляциях по трактирам, ярмаркам и помещикам, где Ноздрев не стесняясь выступать с хорошо подобранной тальей карт, «самой мешой», но его выражению, после чего ему приходилось ретироваться с выдранной бакой.

Гоголь скорбел, что Чичиковы так или иначе, но прорвутся жирно и безмятежно жить русских усадеб Коробочек, Маниловых и Ноздревых, что своим прожектерством они запутают дела Собакевичей, волнуют Плюшкиных, губернаторов и прокурора в тем не менее, идя в нем классового врага феодально-помещичьей России, которую он запинал, предлагая ей решить против опасного заблуждения. Гоголь, не будучи в состоянии справиться с силой и особенностями своего сатирического таланта, не сознавая того, разлагая пределы такого своего образа и пределы всей поэмы до мирового, всечеловеческого масштаба, подобно тому, как Гомер, описывая феодальную Грецию, раскрывал в «Илиаде» и «Одиссее» общечеловеческие черты и страсти. Таким образом, увидая Россию николаевского времени с рыжими российских чиновников, помещиков и иных обывателей под пером Гоголя вырвала до такого полета, хотя он сам имел право сказать про первоначальной своей поэмы, что он «собрался, наконец, и хлуп-то прорвал на человечестве». Помещик Плюшкин и главы Гоголя на учетный дворянин, а прорвал на человечестве. Вот масштаб самого Гоголя! Конечно для Гоголя еще со времени «Ревизора» и тем более после надсчитания «Мертвых душ» было сюрпризом, что он, ближе всего стоящий к официальному патриотизму николаевской России, способствовал своими сочинениями жестокому осуждению и критике того порядка вещей, который он поддерживал. Сознательно поддерживая класс, семенная шефом поощряющего класса на то, что они не умели спасть свой класс, не отдавая себе отчета в этом, более того, поражаемый эффектом своего труда, он разрушил то, чему поклонялся.

Ярость и сила, с которой Гоголь выразил страсти, обуздывая его родину, заставила даже Пушкина перестать смеяться. И неотвратимо смешное описание людей приводит к одушевленности и к горестным размышлениям.

Отсюда возникла задача сценическая показать «Мертвые души» Гоголя таким образом, чтобы наш новый зритель: рабочие, молодежь, рабочая интеллигенция со всей ей присущей сложностью понятия отвечала на вопрос, как чем хотелось неудержимо смеяться и где граница, переступив которую, нельзя перестать смеяться и становиться задумчивым и молчаливым.

Невероятное происшествие, получившее бесценок реальных душ, которые сегодня, возможность стать миллионером зарывает помещиков и чиновников нарисованной Гоголем губернии, выражает выгодностью афоры, как самая привлекательная зарада. Почему? Потому что в природе тех, кого изобразил Гоголь в своей поэме, страсти к стяжательству, приобретению, страсти к бесчеловечному существованию, дурацкому воображению-стяжу, обворсту или размаху порывать мир воображаемых движениями и чудесами, а на самом деле давно известным и неустрашимым, — все равно врагом и хвастовством или мошенничеством проявляют Маниловых, Ноздревых, Коробочек, Собакевичей, Плюшкиных и весь этот предательский город чиновников, ведущих к увлеченному величию и столь же стремительному падению Чичикова.

Похождение Чичикова от первого намека секретаря опекунского совета на то, чтобы «приобрести» всех этих, что «умерли до бегства из города, стоит соединение сделанным социальным Гоголем, такое обличение новорожденных страстей человеческой природы даже в образах его поэмы и так естественно желание видеть и слышать мастерство, что если бы даже эта поэма не имела глубоких социальных корней, если бы она не давала материала для мастерства замечательных артистов, если бы в поэме «Мертвые души» не заключена была мудрость величайшего сатирика, осуждающего жестокий класс в своем беспощадном анализе причин его падения начиная с конца,—все равно заслуга был труд Художественного театра над сценическим воплощением «Мертвых душ».

Перед театром стоял вопрос, сохранить ли в спектакле образ поэмы или идти за постепенным раскрытием страшного и преступного замысла Чичикова, облеченного в формы мощности, которой так пользовался, как страшенная стихия жизни, Гоголь.

Театру казалось, что в смешных посещениях Павла Ивановича помещиков и отчасти губернских чиновников страшная мощность жизни, так трагедия русской жизни, описанная, показанная и раскрытая Гоголем, складывается его смехом, сатирой и мудростью в зрительный зал.

Театр думал, что знакомые нам, пусть не преувеличение на за каких злобных гротесков или гиперболы, но доведенные до до какой карикатурной остроты, подчеркнутые и потому особо страшные в их знакомости, чудовищно нам знакомые лица неуклонно просто предстают перед зрителем в стремительных сменах шлифовщиков Павла Ивановича.

Чисто актерская работа, колоссальная работа освоить, сыграть до степени полного понимания ужасных, позорных, преступных качеств в обществе, раскрытых Гоголем в человеке, была почти двухлетней работой артистов, посвященных себя спектаклю «Мертвые души». В долгих, подробнейших беседах и репетициях, в подробнейшем изучении текста и всего его окружения—исторического, иконографического, музейного и даже музыкального—прошла работа над этой поэмой.

До работ с исполнителями шла сложная работа над текстом. Текст сделал **М. А. Булгаковым**. Я с ним работал, как режиссер спектакля, обсуждая каждую деталь в построении текста.

Когда был готов первый вариант текста, М. А. Булгаков, Н. А. Марков и я, а потом Булгаков и я, наконец, один я, провели больше 30 часов в бесконечных беседах с Н. М. Немировичем-Данченко о планах построения спектакля и текста. Это были очень интересные беседы, где решалась линия спектакля. Владимир Иванович стоял за то, чтобы развернуть широкую картину русской жизни, показать ее мерное течение, как течение большой русской реки. С отличным спокойствием разворачивать картины, возбуждающие гомерический хохот зрительного зала.

Предстояло или развивать этот режиссерский план, чем тот, в которых говорил Владимир Иванович, тем не менее спустя полгода, в течение которых над этим его вариантом не меньше получаешь.

В том плане, как мы работали с исполнителями, этот прием оформления помешал бы исполнителям.

Началась полная огромная работа В. В. Лаптиева, когда Константин Сергеевич стал говорить с ним о новом живописном плане постановки.

К этому времени мне удалось сделать одну постановочную часть с музеями Москвы и Ленинграда, и в помощь **И. Я. Гремиславским** реальная показанные вещи, могущие дать интересный материал для художника. Мы пользовались и кинофотографиями и собранием литографий. В Ленинграде мы обходили музеями случайных вещей и мебели. В Историческом музее в Москве мы давали по каждым бывшего Музея мебели. Все-таки материал мы собрали, хотя находили материал и для костюмов. В это время В. В. Дмитриев дал целую галерею эскизов для декораций, причем он делал их в манере Прадлова. В этот период работ занятия с исполнителями прошли в утверждении исполнителей в той английской простоте, которая требовала мишаевских, необычайно скупых, неприкаянных, и, отдельно, такое исполнение не могло насытить нашей условности. В. В. Дмитриев дал еще одну серию решений. Перед основной принципа заносил, но не пошел по линии определенных тех игровых точек, которые мы делали в мизансценах.

Тогда наступил новый период всякий оформлений через применение нового декоративного принципа.

В спектакле общим фоном стал новый нарядный, строгий Гоголь. За каждой сценой, где-то в глубине чувствовалась эта основа происходящего в гарадисе, которая имеет в основном стиле Гоголя. Его стиль, почувствованный в исполнении, позвал на особый декоративный прием занавесов, из-под которых выступает та часть мебели, появлений, закадычной жизни, по которой пробегает действие.

К разрешению и осуществлению этого принципа приступил **В. А. Симов**, который долго работал над опущением комнат, или, первых, их углов, их кусков, около которых строилось действие. Вчера бы очень долго вспоминать, как находились каждая сцена в зависимости от действия и характера исполнения в ней, сколько было перелетов, переделок и изменений, пока сталкивались понимание художника с пониманием режиссуры места действия, описанного у Гоголя, и как мы все это разрешали.

Параллельно с этим в соответствии с новым оформительским планом К. А. Симова работа над костюмами и Н. П. Гремиславским, обратившийся к огромной иконографической литературе, дала колоссальное количество вариантов, обсуждавшихся по всех подробностях и всегда просматриваемых Константином Сергеевичем.

Такая же тщательная работа шла над мебелью и бутафорией. Я делал вместе с Н. П. Гремиславским по Ленинграду и использованные вещи, серьезны для ужина губернатора.

Над музыкой тридцатых годов работала своя группа в библиотеке консерватории, над танцами и движениями — свои. Над гримами, которые делали в не себя и иконографически, работа шла замечательный гримерный цех. Губернаторский бал, собственно не имеющий текста, но бывшему любимым, имел несколько вариантов. В режиссерском экземпляре имеет отмечены эти варианты, но потом я шел пошел к тому, который на репетициях с Константином Сергеевичем был доведен, запрошен и стал канонизирован.

Вот как шла работа.

До выпуска спектакля я не имею права говорить о некоторых серьезнейших темах этой огромной работы нашего театра, но имею право говорить о сторонних приемах, которыми работали такие артисты, как **И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, М. М. Тарханов, М. П. Лилина**. А это планы, замечательные планы серьезнейшего сочинения. Как работал над ролью Чичикова **В. О. Топорков**? Вышел бы целый трактат по записям, как создавалась роль Чичикова или какие были варианты в сцене двух дам — **Ф. В. Шевченко** и **В. С. Соловой**. Какие были этапы в лепке образа Манилова, сделанного **М. Н. Кедровым**. Как делал губернатора **В. Ф. Грибунин** и как **В. Я. Станицын**. Как работал в определенный момент репетиции **В. И. Качалов**. Как работал Константин Сергеевич над непонятной сценой чиновников (так называемой нравственной сценой), в которой участвовали **М. Н. Яншин** — почтмейстер, **А. Л. Вишневский** — полицмейстер, **Н. А. Подгорный** — прокурор, **Б. С. Малобетнов**—жандармский полковник и **И. И. Гелин** — председатель палаты.

Мы знали в этом, как велика ответственность театра показать на сцене «Мертвые души». Но Художественный театр затратил все свои силы, отдал все свои дарования, чтобы заключить в Гоголя, раскрыв свое понимание создателя им, не выключиться из живой жизни наших дней, не перестать быть людьми страны Советов, внитавшими в себя весь опыт и силы революции, умевшими в искусстве найти идеи, страшные жизнь.

ВАС. САХНОВСКИЙ.

— Это мой Федулка Несмеяна!

Из старинных иллюстраций к «Мертвым душам»

В Ленинграде

Три советские оперетты

Сезон музыкальной комедии Госнардома

Театр музыкальной комедии Госнардома (Ленинград) в течение полутора лет не дал ни одной советской оперетты. Это явление не может быть об'ясняемо ни тем, что театр «принципиально» отказывался от советского репертуара, ни тем, что он не пришлась интереса к имеющимся советским произведениям.

Опыт предшествующих — в подавляющем большинстве неудачных постановок обнаружил, что мы до сих пор не имели ни одного сколько-нибудь ценного произведения, которое могло бы претендовать на прочное место в репертуаре, и что театр оперетты не был достаточно подготовлен к советской тематике.

Это вынудило театр обратить главное внимание на классику. Классика в русском театре оперетты, всегда находившаяся в пренебрежении и подчиненная в последние десятилетия «эпиграфой», сыграла очень важную роль в перестройке театра. Серьезно (хотя и не без значительных ошибок) подойдя к овладению классическим наследием, театр на ряде постановок (в особенности нужно отметить постановки «Мосгоотты» — Одрана, «Цыганского барона» — Штраусса, «Жакетты»—Гуно и «Ночи в Венеции» — Штраусса) последовательно стремился подвести музыкальную культуру спектакля и переосмыслить актера, ломая привычное, от легкостей традиции унаследованные, штампы и оценочные эмпиризм и новых актерский подходы к проблеме работы над образом, проблеме крайне сложной в специфических условиях музыкально-комедийного театра. Этот этап работы, крайне сочувственно поддерживаемый всей ленинградской печатью и получивший одобрительную оценку ПК Рабис, прошел несомненно и положительными результатами.

Параллельно с этим театр проводил внимательную работу по полготовке советского репертуара.

В результате годовой работы театр предполагает весь сезон до лета 1933 г. построить на советской музыкальной комедии, дав в предстоящем году только одну классическую постановку.

Театром показывается новая оригинальная музыкальная комедия **Гладковского и Цуриллера** «Рустам» (пьеса **Гарина и Тимофеева**), далее намечено к годовщине Красной армии и флота выпустить новую работу — «Краснофлотцы» **Ушакова** (пьеса **Рюнопорта**) и к 1 мая — «Беранже» **Стрельникова** (пьеса **Ивановского и Мих. Кузьмина**).

Каковы эти пьесы?

«Рустам» — оперетта мелодраматического типа, посвящена классовой борьбе в Таджикистане. Рустам, пастух у бая, темный, опутанный религиозными предрассудками человек, под влиянием агитации бая и муллы выступает против своей сестры, девушки, слишком параллелу и активно борющейся на новый социализм. После жестокого наказания баскачей, когда обнаруживаются подлинные замыслы режиссеров порана, Рустам рвет с прошлым, выступает против бая и муллы. В пьесе выводятся также пограничники-красноармейцы, играющие немаловажную роль в развитии сюжета.

Тематика пьесы показала композиторам построить оперетту, используя подлинный фольклорный материал и бытовую и красноармейскую песни. Этим и определяется значение «Рустама» для театра, стремящегося максимально верно и убедительно построить спектакль о перестраивающейся далекой советской окраине, сочетая общую драматически напряженную сюжетную линию с элементами в пьесе и музыке комедийными возможностями.

«Донна-Жуанитта». Шарм

Вторая работа — «Краснофлотцы» — опыт нового по характеру и форме спектакля. Пьеса о человеке в Красном флоте дает ряд развивающихся образов, объединенных не комедийной положений, как это типично для оперетты, а скорее комедией характеров. Не значение в том, что, будучи пьесовой музыкальной, она уходит от привычных оперетточных традиций, являясь психологической пьесой, музыкальной по своей фактуре. Если театру удастся в постановке «Краснофлотцев» преодолеть ряд сложных постановочных трудностей, то эту музыкальную комедию можно будет считать значительным этапом на пути создания советского музыкального театра.

Наконец «Беранже» Стрельникова — попытка достойно отразить юбилейную дату поэта. Отсюда и тема о расстановке классовых сил в Париже на рубеже 1830 года, отсюда подлинные стихи Беранже и музыка, использующая типичные для той эпохи мадригальные темы. Две первых пьесы в основном уже закончены, «Беранже» еще музыкально только начат, но у театра есть все основания считать, что к 1 мая эта постановка будет осуществлена.

Таким образом, театр становится на путь советского репертуара, не отказываясь, конечно, в дальнейшем и от классики. На этом пути неизбежны неудачи, но мы считаем, что создание советской музыкальной комедии — задача реально осуществимая в том случае, если театр рассматривает эту задачу, как основную.

М. ЯНКОВСКИЙ.

У московских архитекторов

Союз советских архитекторов открыл серию докладов, которые должны внести в планомерное русло обсуждение ряда злободневных вопросов и теоретических тем, возникающих в связи с широким начинанием в области архитектурной реконструкции Москвы.

Председатель Союза архитекторов **В. А. Весник**, открывая первый доклад, состоявшийся 13 ноября, указал, что путем положительной критики, путем широкой постановки выдвигаемых проблем, докладчики должны будут рассеять неразбериху в вопросе: куда идти, существующую в московском среди старых и новых архитекторов.

Первый доклад был посвящен жилищному строительству Моссовета в 1932 г.

В своем вступительном слове начальник Мосгорсовета **т. Чернавский** отметил, что в предыдущие годы жилые дома строились преимущественно на окраинах. План строительства в 1932 году предусматривает постройку зданий на главных улицах советской столицы и поэтому в архитектурном отношении намеченное строительство должно быть образцовым для других городов СССР, равно как и для заграницы. Запроектировано 10 таких домов. Их архитекторы будут нести ответственность за качество стройработы до конца реализации постройки. Это решение правого директивными органами. Оно положит конец той обезличке, при которой архитектор старался как можно скорее «отпрестать» от дома, выстроенного по его проекту.

Три архитектора дали положения в своих проектах новых жилых домов. Архитектор **Гольц** будет строить восьмиэтажный дом на Тверской-Ямской, где стоит церковь Василия Кесарийского. Новый дом, спроектированный архитектором **Синяковским**, будет построен в самом начале Тверской-Ямской, открывая собой эту основную магистраль советской столицы. Архитектор **Парн** спроектировал дом на Арбате.

Затем выступил немецкий архитектор **Бруно Таут**, продемонстрировавший свой макет гостиницы Интуриста, которая строится в Охотном ряду, рядом с Домом союзов. Перед гостиницей будет разбит сад. Целая пробиваемая будет служить просторный вестибюль и залы ресторана. Колоссальное здание будет сплошно переходной архитектурной формой с Домом союзов. Балконы и лестницы, вертикальные выступы и пр. дадут эффектные тени на фасаде.

Довольно резкая критика проекта Бруно Таута не охватывала, однако, всех сторон проекта ввиду отсутствия чертежного плана здания. **Тт. Гольц, Петров** и др. высказывали мнения, что неудачно закруглена сторона фасада, прилегающая к улице Горького, планировано выглядит дворе и **т. Л. Трайер** и др. отмечали, что проектировочная работа поставлена у нас все еще неудовлетворительно. Слишком ограничены задачи архитекторов; все сводится к разнообразию в облицовке, за которой остается все те же «типовые» жилищные ячейки.

З.

НОВЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР

13 ноября состоялось открытие Нового Государственного Театра (б. Студия Малого Театра) в специальном театральном помещении Первого Дома Советов. Зрительный зал театра вмещает 1. 300 человек, является одним из наиболее крупных в СССР. Строитель театра — архитектор **Б. Н. Иофан**.

На открытий сезона шел в 700-м раз «Кино-роман» Г. Кайзера, которому предшествовал специально написанный пролог. В прологе участвовали персонажи из всех пьес театра, поставленных им за время его существования.

После спектакля состоялось **торжественное заседание**, с участием представителей общественных организаций. Выступивший от имени Наркомпроса заместитель наркома **т. Эпштейн** отметил огромную роль, которую в развитии советского театра сыграли студии, являвшиеся подлинными лабораториями нового актерского мастерства и новых приемов идеологической воздействия на зрителя.

Передача театрального помещения в правительственном здании именно «театру-студии» не является простым административно-хозяйственным актом, а выражает собой признание огромной плодотворной деятельности этих студий, из которых вырос уже ряд крупных театров, завоевывших себе имя не только в СССР, но и за его пределами.

Коллегия Наркомпроса присвоила учредительницам студии Малого театра **Н. А. Смирновой звание заслуженной артистки республики**. Одновременно коллегия Наркомпроса возбудила ходатайство перед правительством о предоставлении **т. Смирновой персональной пенсии**.

Особые заслуги в развитии Нового театра его директора **т. Леонтьева** отмечены специальной **грамотой**, которую, от имени наркома по просвещению тов. Бубнова, зачитал на заседании т. Зиштейн. **Я. Л. Леонтьев** награжден **3.000 рублей**.

За крупные достижения в разрешении художественных и политических задач, стоящих перед театром—его **художественному руководителю т. Кедрину присуждено звание заслуженного артиста республики**.

С приветствиями театру выступили заместитель председателя Мосгорсовета **т. Мельбарт**, директор Одесского завода им. Январского восстания, **т. Ерзов** и представитель Военно-воздушной академии им. Жуковского **т. Лесс**. Одесский завод, над которым театр принял культурное шефство, прислал ему модели локомобиля и первого паротовозного в Союзе парового крана, которые до сих пор хранились в нем на Гороховом. Специальный адрес театру был вручен делегацией Малого театра, во главе с народной артисткой республики **Яблочкиной**. На многочисленных телеграммы с приветствиями была отправлена **телеграмма начальнику Кузнецкстроя т. Франкфурта**, приглашающего театр на площадку строительства для закрепления связи с коллективом строителей-гигантов.

М. АХР.

УСТАМИ ВРАГА

ЭМИГРАНТ ШЛЕЦЕР О СОВЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

За последние 3—4 года на Западе появился новый воспитанный «информатор» о советской музыке.

Мы имеем в виду небезызвестного у нас В. Шлецера, живущего теперь в Парже и подвизающегося на страницах французской музыкальной печати.

Этот музыкальный критик, принимавший близкое участие в нарисовке журнала «Revue musicale», вот уже несколько лет регулярно помещает «Письма из России» на страницах распространенного итальянского специального «Современная музыка».

Из своего прекрасного «далека» Шлецер стилизует отдельные факты, явления нашей музыкальной действительности, лает их в своем сознании, эмоциональ с них экрана и жизнь.

Вот один из примеров: наше понимание, что музыка, как и всякое другое искусство, есть идеология, есть оружие классовой борьбы, принимает в изложении Шлецера такой вид: русская музыкальная молодежь, «плохо или хорошо подражая Хиндемитам, Онеггерам, Прокофьеву, Стравинскому или Гершуину и Рахманинову», пишет такую музыку, какую пишут в Париже, в Риме, в Вене. Для непонимания этого в Советской России «теперь», что музыкальная продукция не творчество (самое слово творчество лишено смысла), что это только форма особого труда»... «музыканты не должны выполнять свою лепту, но под управлением партии создавать пламенные сочинения».

Этой «либеральной» политикой Шлецер объясняет любовь искусство у нас композиторского молодняка. Далее следует ряд «вопиющих истин» о том, что искусство тогда велико, когда свободно, что вождь пролетариата плохо в музыкальную жизнь «губительно, а прет. и пр.

Так «комментируя», извращая факты, льющет за советскую музыкальную молодежь эмигрант Шлецер. Он не может, или, вернее, умалчивает, в блестящей плеяде наших молодых композиторов, с громадным успехом выступающих за Запад, участвующих на международных конкурсах (упомянем хотя бы последний варшавский международный конкурс), о выросших за эти годы талантливых молодых композиторах, стремящихся писать «не под Рахманиновых и Хиндемита», а внущих новых форм, создающих новый музыкальный язык, чтобы передать величие, героику, пафос нашей борьбы и строительства. Шлецеру сказанем, что именно этот пафос нашей жизни, что именно политика на партии, поставленной перед искусством поднятую роль служения делу революции, обусловливают и «бурлящий» от огромный расцвет искусства в СССР. Расцвет, особенно ярко выступивший на фоне разложения, деградации и глубочайшего кризиса искусства буржуазного Запада.

По Шлецеру «противоречивости» действительное положение вещей в Советском союзе таковы, что даже «беженцы-эмигрант Шлецер, когда он пытается об'ективно описать факты, не может не признать наших успехов.

В одной из своих корреспонденций он пишет «Иностранные артисты, побывавшие в Ленинграде и Москве, отмечают некоторыми особенностями русской музыкальной деятельности, основанности которым не найдется ни в одной другой стране»... Музыка приобрела такое значение в России, о котором иностранцу трудно составить себе представление... Советское правительство делает большие усилия для поднятия в народной среде музыкальных знаний и науки, для открытия рабочим и крестьянам дверей музыкальных школ... Эти усилия нашли полный энтузиазм отклик и мощное содействие в русских музыкально-профессиональных кругах. И надо признать, что результаты такой музыкальной политики значительны. Число учащихся в московской и ленинградской консерваториях чрезвычайно огромно, громадное большинство их — выходцы из народа. Но это нисуть не влияет на качество преподавания. Консерватория поднимается на университетский уровень, а преподавание в ней имеет теперь характер гораздо более научный и систематический, чем прежде... Молодые преподаватели стараются совершенно обновить педагогические методы и бороться против прежнего эмпиризма... Можно утверждать, что в настоящее время ни в одной стране не ведется столь глубокая и систематическая работа в музыкальной науке, как в России, и ни в какой другой стране или работа не вызывает столь всеобщего интереса; в Европе эти вопросы интересуют немногих специалистов, а в Москве, в Ленинграде учащиеся литературно отдаются музыкально-научным исследованиям и оказывают активное содействие своим преподавателям... Преподавание музыкально-исторических и теоретических дисциплин достигло в Советской России высокого уровня, а музыкальная деятельность там за эти последние годы, несомненно, демократизировалась с поразительной быстротой». Это прекрасно в свидетельство врага.

Так будет оно интересно и полезно для нас.

М. ИВАНОВ-БОРЕЦКИЙ

„МСТИСЛАВ УДАЛОЙ"

ПЬЕСА О 1919 ГОДЕ

Героическая практика революционного рабочего класса в гражданской войне еще долго послужит неиссякаемой сокровищницей, из которой интернациональный пролетариат будет черпать опыт стратегии и тактики классовой борьбы. Художественное произведение о гражданской войне должно стоять на уровне передовых идей рабочего класса, осуществляющего развернутое социалистическое наступление.

В этой перекличке с идеями сегодняшнего дня и заложены предпосылки моей пьесы на тему о гражданской войне. Действующие лица моей пьесы—бойцы Красной армии. Это рабочие, крестьяне, интеллигенты. Все мечтают о будущем, говорят о нем. Разные картины—разные представления. Каждый из них переносит трудности боевой обстановки по-боевому. Один пытается обежать в решительную минуту, другой не верит полностью, остальные сомнительно воспринимают тяжесть бед в интересах революционного будущего. И каждый из них верит, что эти дни будут днями победы.

Представляют ли себе бойцы 19-года сегодняшний день? На той месте, где в Ленинграде стоит огромный Московско-Нарвский Дом культуры, Жуков, боец, мечтает «чтобы сыны, чтобы дочки гуляли». На Ижорском заводе, где построен первый блюминг, «хорошо б внуки нагадить. А то нажитали делами—украсили, и половина как-то». Об этом говорит сценарь Вахтанга, «техническая сила» «Мстислава Удалого». Все действующие лица—живые люди. Таковыми я их задумал, таковыми хотел показать. Они говорят о жизни, о вымыслах, о красавице жене и о пожилой учебе. Говорят обо всем этом, несмотря, что рядом смерть—есть бронепоезд окружен белыми. И здесь нет бытового несоответствия—здесь есть стремление дышать героям гражданской войны молодостью и штампа, ложной монументальности и фальшивого пафоса, которыми они наделялись в целом ряде уже известных произведений.

Я хочу дать творческий ответ режиссеру, тому наивфему, который имеет еще до сих пор тождение, как в переводной, так и в советской литературе. Я хочу дать лекционный ответ некоторым художникам литературы и театра, смотрящим на революцию тому глазами мелкобуржуазных гуманистов и видящих в ней, как во всякой войне, лишь ужас и отчаяние смерти или эпическую романтику той эпохи.

Я хочу показать расстрел красного бронепоезда и гибель всех его защитников, но так, чтобы после совершения этой мужественной смерти у зрителя остался бы не физиологический ужас, а непреклонная вера в то, что дело, за которое погибли герои моей пьесы, будет победно продолжено на всей земле.

Я хочу, чтобы в бойцах появилось горячее желание драться так же, как дрались они, а если понадобится—умереть так же, как они умирали.

Я хочу показать, что мои герои умирали так самоотверженно, потому что они знали, за что они умирали.

Я хочу, чтобы эта пьеса прозвучала, как призыв к революционным действиям, как призыв к последней победе.

И. ПРУТ.

„МСТИСЛАВ" в МРХТ

В основу пьесы **Осипа Прута** «Мстислав Удалой» положен один из героических эпизодов гражданской войны.

Нас увлекают в пьесе не фонты военной доблести, а крепкое осознание конечной цели своей борьбы большевиком команды бронепоезда. Героизм, опирающийся на классовое пролетарское самосознание, — вот что нас интересует в переживаниях спектакля. Правда, многие из них действуют стихийно, руководясь лишь классовым чутьем, но факт победы — не что иное, как трезвый учет политической обстановки участниками боя.

Театр воспринимает пьесу о смерти 11 защитников бронепоезда как повесть о радостной, осмысленной жизни, а не как скорбь о трагически погибших людях. На смену каждому бойцу за неделую идею социализма вырастают стройные колонны смены.

Мы любителям бутафорского натурализма в построении театрального бронепоезда и не собираемся отдушать зрителю наивной холостых выстрелов.

Художники **Илья Шлепянов** и **Константин Кулешов** помогали нам найти образ сценического пространства, не отходя от условий бронепоезда, палатки Мамонтова и красноармейской землянки, способствуя возможностям пространственной и внутренней движения сценического действия в показывая бронепоезд с разных точек зрения и разными ракурсами.

Композитор **Анатолий Александров** сценически, а не иллюстративно разрешает задачу музыкальной партитуры спектакля.

Поэт **Михаил Светлов** написал для нашего спектакля текст песни, с которыми его герои-ткачи в Москву и на бой.

САМУИЛ МАРГОЛИН.

Макет худ. Кулешова и Шлепянова

Пьеса «Мстислав Удалой» ставится режиссером **С. Марголиным**. Художественное оформление спектакля **К. Кулешова, И. Шлепянова**, музыкальное — **Анатолия Александрова**.

Премьера 22 февраля.

«СУД»

НОВАЯ ПЬЕСА В. КИРШОНА

Тов. В. М. Киршон недавно закончил новую пьесу «Суд». В беседе с нашим сотрудником т. Киршон сказал:

— Пьесу на тему о революционном движении на Западе я задумал давно, еще в 1929 г. Отдельные образы жили у меня представлением, отдельные положения задуманной драмы рисовались мне. Однако по-настоящему я показался с моими героями в полустолетия их во время поездки за границу.

Действие моей пьесы происходит в маленьком рабочем городке. Главные герои родственно связаны между собой, и отдельные сцены драмы происходят по большей части в квартирах двух рабочих семейств. Однако за этим я пытался развернуто показать ряд социальных проблем, обострившихся в капиталистическом Европе этого кризиса до последних пределов. Главный герой моей пьесы — Карл Маурер, рабочий социал-демократ. Мы мало знаем о том, что представляет собой старый социал-демократический рабочий в быту, в отношениях со своими соратниками, со своими врагами. Мы больше знаем социал-фашизм в его политической практике.

Мне поэтому казалось весьма существенным показать не только политическую роль социал-фашизма, но и раскрыть внутренние тех рабочих, которые с ним еще связаны.

Из моей пьесы я изгнал фантазию, в ней нет преувеличений, приукрашивания, огущения красок. Она вся построена на материале суровой действительности. Я ее писал как обвинительный акт для суда над капиталистической системой, который будет чинить рабочие нашей страны и Запада.

Вот почему пьеса называется «Суд».

«Суд» пойдет в постановке трех театрах. В феврале 1933 г. он будет поставлен одновременно МХТ II в Москве (постановка **Сушкевича**) и Государственным большим драматическим театром в Ленинграде (постановка **Попова**). Над пьесой работает также и МХТ Союза ССР им. Горького.

Во МХТ II «Суд» идет в оформлении заслуженного артиста республики **Б. Сушкевича** в оформлении художника **И. Нивинского**. Главные роли распределены следующим образом: Клаус—**Чебан**, Сильда—**Сарлбина**, Вернер—**Дуровина**, Отто—**Бойгенгоров**, Мать—**Бронской**, Рудольф—**Шишов**, Эрих—**Вовси**, Польгер—**Берсонов**, адвокат Карл—**Азарин**.

Премьера—в конце февраля.

РЕПЕРТУАР КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Репертуарные планы Московского Камерного театра складываются следующим образом.

Советская драматургия будет представлена пьесами **В. Вишневского** «Оптимистическая трагедия», **Лугового** «Граница», **Кулиша** «Мадонна Грас», **Зака** «Инженер Гай», **Адуева** «Остров дураков».

Из произведений буржуазных нам западноевропейских и американских драматургов намечено к постановке «Машина» **Тредуэлла**, «Траур Электры к лицу» **О'Нейла**, «Чудо под Верденом» **Клюмберга**.

Из классики намечены к репертуару «Антоний и Клеопатра» **Шекспира** (в организации заключается ряд пушкинских для осуществления режиссерского замысла сцен из «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу и отрф. пушкинских «Египетских ночей») и «Школа злословия» **Шеридана**.

ВЫСШАЯ ФОРМА САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

В течение 10 месяцев существует и активно работает при клубе работников ЦИКС, ВЦИК, СНК РСФСР и СССР большой самодеятельный симфонический оркестр, 65 членов его — работники вышеперечисленных учреждений. Два концерта, носящие отчетный характер, свидетельствуют о незаурядных достижениях коллектива, сделавших его в первые ряды самодеятельных оркестров. Сложная и ответственная программа — две симфонии Бетховена (1-я и 7-я), исполненные с настоящим артистическим блеском руководителем оркестра, дирижером музыкального театра им. Немировича-Данченко **Г. А. Стопаровым**, — показала, что коллектив по исполнению своему стоит уже на грани профессиональных оркестров (особенно отрадная группа струн). Результат кропотливой и очень вдумчивой, сознательной работы всего ансамбля — высокие. Достигнуты чистота интонации, гибкая динамичность, подвижность в исполнении, богатая гамма красочных партитуры симфонии. Всем этим коллектив обязан упорной и действенной работе дирижера Г. Стопарова, оказывающегося не только талантливым исполнителем произведений, но и хорошим, терпеливым, требовательным педагогом.

Коллективу надо упорно работать и учиться, ибо у него все данные для дальнейшего успешного роста.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

„КОРНЕВИЛЬСКИЕ КОЛОКОЛА"

(Беседа с постановщиком Б. А. Мордвиновым)

Выбор «Корневильских колоколов» для открытия постановки Музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко — не случаен. Эта работа продолжает линию музыкальной комедии, которая была начата постановкой «Дочь Анго», «Принцессой» и завершает ее с дальнейшими шагами работами: «Леди Мадлен» Шостаковича, «Фальстаф» Верди и «Поучи мышь» Штраусу. На этот раз театр хочет дать гармонирующее представление на музыкальной основе. Шедевр оперетты «Корневильские колокола», одна из лучших опереттт конца XIX века, дает большой материал для развития интересного мастерства, стоит перед нами задачу покрыть музыкальную эдою спектакля через живые сценические образы.

Отсюда неудачных музыкальных кусков, театр сохраняет наиболее ценные и привносит в качестве дополнительного материала, наиболее в том же музыкальном стиле, но более высокие по качеству, отрывки из других оперетт Планкета («Шампуа», «Бомбоньи» и др.). Музыкальные номера дополнены и оркестрованы композитором А. Масловым. Последний вел в оркестр ряд новых инструментальных инструментов, вплоть до саксофона и т. д.

Темпо принимает критическую переоценку драматургического построения «Корневильских колоколов». Именно музыкально-драматургического сюжета в нарочно и оперетта бесспорно стоит перед необходимостью заботиться театр соответствующих изменений. **Пера Нибер и Н. Ван** написали новый текст диалогов, сохранивший лишь характеристики действующих лиц, по содержанию отвечающий сегодняшнему рабочему. Действие «Корневильских колоколов» по-новому трактовано разыгрывается в городе Корневиле, куда приезжает труппа бродячих актеров «Шампуанского театра» во главе с ее директором Бонфоном и первым актером Видьолем. Бонфон и первым актером Видьолем. Бонфон в поисках помещения замка аббатства, который и ставит под своим влиянием Кокенель с его обнуг, и интриговательных бонбонов за новое искусство сегодняшнего дня, аналогичного развития пьесы.

В данной работе нам помогает стилистика в художественно «сумасшедшей» куплетной форме оперетт. Необходимо было переработать оперетт. Удалить музыкальные частности, сокращая длинные произведения выполняющегося драматического сюжета.

Руководству в основной комбинацией сцен трех актов дает художник **Н. Эрбштейн**.

Режиссеры спектакля — **Б. Мордвинов, Д. Ханжонков** и **В. Станицын**. Дирижер—**Г. Столаров**.

Премьера—18 ноября.

ГЕРГАРТ ГАУПТМАН

Буржуазная Германия празднует семидесятилетие со дня рождения знаменитого немецкого писателя Герхарта Гауптмана.

Юбилей сопровождается с большой торжественностью, и авторы юбилейных статей не обошлись на сравнения Гауптмана с Шиллером, Гете и др. великими писателями. Гауптман занял даже место Экермана, который написал книгу «Разговоры с Гауптманом».

Германская буржуазия имеет все основания считать Гауптмана своим. От начала своего творчества и до наших дней Гауптман является по своей классовой устремленности выразителем интересов немецкой мелкой буржуазии.

Кривая пути, которую проделал Гауптман, весьма показательна и закономерна. Это кривая пути того слоя интеллигенции, которому нередко служил и служит своим творчеством Герхарт Гауптман.

Гауптман родился в 1862 г. в силезской деревне в зажиточной семье. С юношеских лет будущий писатель проявляет особый интерес к дарвинизму, к проблемам наследственности, к вопросам научного естествознания. Он знакомится с учением Карла Маркса, неоднократно выражая свое преклонение перед основоположником научного социализма.

Гауптман, однако, социалистом не становится. Рабочее движение заинтересовывает его, но он выполняет в своем романе, как активного бойца. Наиболее социальные из драм Гауптмана, его «Ткачи», рисуют тяжелое восстание силезских ткачей в 1844 г., но Гауптман не видит выхода из тяжелого положения ткачей в классовой борьбе, безнадежностью восстания он видит и констатирует полную борьбы. И когда прусское правительство расправило по станкам ткачей и жандармы преследовали против ее автора, Гауптман посвящает выявить, что он проводит свои идеи не как «сторонник партии», а как человек, проникнутый христианством и общечеловеческим чувством, которое зовется сострадание.

Гауптман начал свою драматургическую деятельность пьесой «Перед восходом солнца», имевшей одним из родоначальников натуралистической драмы. В своих первых произведениях он отдавал распущенность в эпохи крупной буржуазии, разлагающуюся семейную среду, рисуя действительность в равнодушно демократическом освещении.

Гауптман понимает проблему борьбы между личностью и коллективом, и он разрешает ее в пользу выдающейся личности, противопоставленной мещанской мелочной среде.

Гергарт Гауптман; портрет худ. Либермана

В 90-х гг. Гауптман совершает крутой поворот от натурализма к символизму, романтике и мистике. Образцами драмы этого стиля являются «Потонувший колокол», «Эльга», «А Пиппа пляшет» и др.

Не независимо от творческих приемов в натуралистическом и символическая драма Гауптмана остается единой по своей идеологической сущности. Представитель немецкой мелкобуржуазной интеллигенции, Гауптман выдвигает всего не изжитое между материалистическим пониманием вещей и романтической символикой.

Неудивительно, что, когда вспыхнула империалистическая война, Гауптман оказался в лагере шовинистов, проклинавших мощь германского бронированного кулака. Неудивительно, что, получая все большее и большее признание в среде крупной буржуазии, Гауптман становился все более критичен и сварливым, все больше примиряется с господством капитализма. Последние годы доживал почитаемой оппозиции лояльно правда буржуазной интеллигенции отстраивается в послереволюционные годы. Гауптман находится сейчас в отношении правом лагере германского буржуазного писательства. Историческое значение происходящей изъ классовой борьбы остается за пределами его понимания и приводит Гауптмана к явно враждебным позициям по отношению к Советскому союзу и диктатуре пролетариата.

АЛ. ДЕЙЧ.

СОВЕТСКИЕ МУЗЕИ ЗА 15 ЛЕТ

(Доклад тов. Федорова-Давыдова в Комакадемии)

Вопрос фетишизм, археологический подход к коллекциям, интерпретивное благоговение перед памятью и своей «классовой» и антиклассовости национализированных [illegible] доклада в первые годы революции [illegible] по времени [illegible] в [illegible] музеев-усадеб, считали, что наивысший [illegible] лишь [illegible] [illegible] [illegible]