Пролетарии всех стран, соединяйтесь! № 58 (284) Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Вторник, 17 декабря 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

КУЛЬТРАБОТА В ДЕРЕВНЕ

Постановление Московского комитета нашей партии о культурно-просветительной работе в деревне имеет очень крупное, принципиальное значение не только для Московской области. Жить стало лучше и веселей! Зажиточная, культурно выросшая колхозная деревня пред'являет новые, повышенные требования к своему культурному и в особенности к художественному обслуживанию.

Весной, летом, осенью, в период горячих сельскохозяйственных кампаний, недостатки и прорехи на культурном фронте не так сильно зияют. Недосуг обратить внимание. Но вот настает зима с ее сравнительно свободными днями, с ее долгими вечерами. Что делать колхознику, жителю социалистической деревни, у которого на в пример старому «мужику» появились новые вкусы, новые требования? Он хочет пойти в кино, но передвижка, одна на район, сегодня в гостях в другом селе. Колхозник непрочь пойти в избу-читальню, но там кисло и пустынно. Можно было бы пойти в драмкружок, но за неимением пьесы и руководя он не работает. Редко можно встретить патефон, в пластинки и того реже.

Почему же это так происходит? Ведь есть и силы, и средства, и замечательные таланты в народе. Просто органы, коим деревенской культурой ведать надлежит, его не занимаются, т. е. в первую голову органы народного образования и профсоюзы. Нынче Московский комитет показывает образец оперативного большевистского руководства и в области обслуживания колхозной деревни искусством. Все московские смотры самодеятельного искусства, включая грандиозный смотр в Большом театре 7 ноября, проходили и проходят при повседневной помощи и руководстве МК ВКП(б). В своем постановлении МК ВКП(б) предлагает организовать Мособлоно 8000 постоянно действующих художественных единиц (хоров, кружков, оркестров и т. д.). Они будут организованы, если Мособлоно и местные сельсоветы, правления колхозов поймут важность возложенной на них задачи и по-большевистски возьмутся за работу. Постановление МК охватывает все виды культурной работы, начиная от школ взрослых и кончая физкультурой. Помещаемый нами сегодня материал свидетельствует о том, что в выполнению решения МК уже приступлено. Организуется Областной дом самодеятельного искусства, крупные мастера искусств выезжают уже в районы для помощи местным самодеятельным кружкам и т. д.

Долг всех московских мастеров искусства активно и действенно включиться в культурную помощь колхозной деревни, избрав себе вполне конкретные «подшефные» об'екты: драмкружки, музкружки, изокружки, отдельные группы пианистов, оркестрантов и даже талантливых одиночек.

Пример Москвы должен вдохновить и вдохновит и другие края и области Советского союза. Поэтому добиться образцовой постановки культурно-просветительной работы в деревнях Московской области — это дело чести всех трудящихся советской столицы, ее рабочих, ее ученых, ее артистов и художников.

В ПОМОЩЬ ИСКУССТВУ КОЛХОЗОВ

Беседа с зав. культпросветотделом МК и МГК ВКП(б) тов. В. Я. ФУРЕР

— Огромный рост художественной самодеятельности в колхозах, — заявил в беседе с нашим сотрудником зав. культпросветотделом МК ВКП(б) тов. В. Я. Фурер, — ставит ряд важных задач перед партийными организациями и перед всеми профессиональными работниками искусств. Необходимо наладить систематическую связь, установить непосредственное общение крупнейших мастеров всех областей советского искусства с кадрами художественной самодеятельности. Знакомство кружковцев с мастерами искусства уже состоялось. Теперь речь идет о конкретном обмене опытом, обо всех видах инструктивной, организационной и педагогической помощи со стороны художественных коллективов и отдельных мастеров Москвы колхозной самодеятельности периферии.

— Очевидно, постановление бюро МК партии «о культурно-просветительной работе в деревне», опубликованное в печати 15 декабря, уже известно не только самым широким слоям нашей художественной интеллигенции, но и всей массе самодеятельных кружков в колхозах Московской области.

Постановление говорит о проведении в колхозах наряду с докладами на политические темы также и 15 тысяч лекций на популярно-научные темы. Значительное количество лекций по этому плану будет посвящено вопросам и проблемам всех видов искусства. К этой работе должны быть привлечены лучшие наши искусствоведы и критики.

В 1935 году количество колхозных театров в Московской области увеличилось вдвое. В 1936 году предстоит дальнейшее расширение сети. Ряд московских театров проделал значительную и чрезвычайно полезную работу в колхозах. Следует отметить колхозный филиал Театра революции и чрезвычайно интересный опыт театра под руководством Завадского. Последний собрал наиболее талантливых и одаренных участников кружков драматической самодеятельности из целого ряда колхозов и воспитал из них очень работоспособную и художественно-эффективную труппу, которая выступает сейчас как передвижной межрайонный колхозный театр Московской области. Все существующие сейчас десять колхозных театров Московской области будут в течение года помещены в обязательном порядке на месяц-другой для производственной учебы у московских театров. Отныне каждый московский театр сможет демонстрировать результаты своей шефской работы над колхозной самодеятельностью не общими декларациями, а реальным делом в виде организации колхозных коллективов и качеством выпущенных ими спектаклей.

Постановление бюро МК говорит также об организации 3 тысяч хоров, 131 районного изокружка, 500 сводных струнных оркестров, 30 колхозных кукольных театров, 4 тысяч драмкружков, 100 групп колхозников по обучению игре на рояле, 131 районного духового оркестра. К осуществлению этой грандиозной задачи надо привлечь весь актив творческих организаций: наших художников, композиторов и музыкантов. Я уверен, что отдельные мастера всех областей советского искусства проявят инициативу в конкретной и деловой шефской связи с колхозными кружками самодеятельности еще до того, как их творческие об'единения (МОССХ, МОСХХС, Союз композиторов) разработают соответствующие планы и вынесут соответствующие резолюции. Тем паче, что уже и теперь можно отметить плодотворную активность ряда советских художников, которые оказали большую помощь (по инициативе МОССХ) в деле организации первой областной выставки изосамодеятельности в Москве. Это товарищи Кукрыниксы, Борис Ефимов, акад. Лансере, проф. Юон, художники Моор, Храпковский и другие. Эта выставка откроется 31 декабря в Музее изобразительных искусств.

В ближайшем будущем в Москве будет организован областной дом художественной самодеятельности, в котором будет сосредоточена вся инструктивная и организационная помощь движению художественной самодеятельности в колхозной деревне. Наряду с этим будет организовано в области 30 районных театрально-прокатных пунктов, в задачи которых войдет отбор пьес и техническое оформление для спектаклей колхозной профессиональной и самодеятельной сцены.

Советские композиторы, музыковеды и исполнители будут привлечены к разработке песенного и сказительского фольклора в колхозах Московской области.

Таким образом работы по осуществлению постановления Бюро МК ВКП(б), в частности, в деле помощи художественной самодеятельности нашей колхозной деревни, хватит для всех. Необходимо только приступить к ней, не откладывая в долгий ящик и со всей большевистской энергией и целеустремленностью.

О культурно-просветительной работе в деревне

ИЗ ПОСТАНОВЛЕНИЯ БЮРО МК ВКП(б)

Бюро Московского Комитета партии вынесло обширное постановление о культурно-просветительной работе в деревне на зимний период.

Особое внимание уделяется в постановлении бюро МК ВКП(б) вопросам самодеятельного искусства, искусству и зрелищам вообще.

Силами передвижного театра и артистами Москвы предполагается провести тысячу спектаклей и концертов, чтобы обслужить ими по крайней мере 300 тыс. колхозных зрителей. Московскому отделу народного образования поручено выявить лучших исполнителей колхозной художественной самодеятельности и организовать из них во всех районах постоянно действующие:

3 тыс. хоров.
4 тыс. драматических кружков.
500 сводных струнных оркестров.
131 районный духовой оркестр.
100 групп колхозников по обучению игре на рояле.
131 районный изокружок.
30 колхозных кукольных театров.

Для наиболее музыкально одаренных колхозников в Веневском районе создается музыкальная школа.

В течение зимнего периода предполагается организовать 50 тыс. колхозных вечеров художественной самодеятельности (не менее 3 в каждом колхозе), широко практикуя обмен лучшими постановками между колхозами.

Для драмкружков будет создано 30 районных пунктов по прокату декораций, театральных костюмов, париков и т. д.

«Москино» обязано организовать в 1936 г. 131 киноустановку передвижку и 50 звуковых районных стационарных театров. Предполагается провести 50 тыс. киносеансов и добиться посещения их не менее 5 млн. зрителей. В каждом колхозе обязательно должны быть показаны лучшие наши фильмы: «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне», «Борьба за Киев» и т. д.

Будут организованы 2 тыс. физкультурных колхозных коллективов и тысяча лыжных станций.

В течение зимнего периода 15 тыс. колхозников должно быть подготовлено к сдаче зимних норм по комплексу ГТО I ступени, 10 тыс. ворошиловских стрелков и т. д.

Бюро МК ВКП(б) считает абсолютно неправильным стремления некоторых партийных организаций возложить всю ответственность и организацию культурно-просветительной работы на селе исключительно на штатных культработников. Непосредственная работа в культурных учреждениях села является прямой и важнейшей обязанностью партийных и комсомольских организаций, сельсоветов и правлений колхозов.

Проведение всех этих мероприятий, говорится в постановлении, должно сопровождаться упорной борьбой партийных организаций за приведение в культурный, достойный колхозного села вид каждой избы колхозника, каждого колхозного двора и улицы и в первую очередь всех общественных учреждений.

В помощь районным организациям в выполнении плана культурно-просветительной работы на селе МГК ВКП(б) командирует из Москвы на месяц для непосредственной работы в колхозах тысячу квалифицированных культработников, из них 131 товарища из областного актива.

Начальник ГУКФ Б. З. Шумяцкий на трибуне всесоюзного киносовещания

ВСЕСОЮЗНОЕ ТЕМАТИЧЕСКОЕ КИНОСОВЕЩАНИЕ

Выезжавшая летом этого года в Америку советская кинокомиссия тщательно изучила американские кинопроизводство и кинопрокат. Итог трехмесячной поездки советских кинематографистов в Европу и Америку был подведен в четырехчасовом докладе тов. **Б. З. Шумяцкого** на всесоюзном киносовещании в Москве. Тов. Шумяцкий развернул перед киноработниками грандиозный план реконструкции всей кинопромышленности, план, по которому наша кинематография, создав свой «советский Голливуд», должна в ближайшие годы догнать в техническом отношении Америку.

Американские кинофирмы ежегодно выпускают 800 полнометражных фильмов. СССР пока дает 65 картин в год. В ближайшие годы, учитывая культурные запросы Советского зрителя, мы обязаны во много раз увеличить количество выпускаемых нами фильмов.

Голливуд имеет свыше 20 прекрасно оборудованных студий, некоторые из них одновременно снимают 11 фильмов. Нам надо учесть и использовать американский опыт производства, реконструировать старые кинофабрики и создать на юге свою мощную кинобазу.

Что же собой представит будущий «советский Голливуд»? На громадной площади в 33 тысячи квадратных метров будет построено 40 мощных пав'ильонов, 12 студий для дубляжа, 5 специальных студий для трюковых с'емок. Киногород будет располагать площадью в 105 тыс. кв. метр. Население киногорода составит около 10 тысяч человек самых разнообразных профессий: режиссеры, операторы, писатели, артисты, художники, композиторы, рабочие, которые здесь будут постоянно жить и работать. Рядом с киноавиаполигоном, студиями вырастут большие жилые дома, улицы, новые дороги.

Для первой очереди киногорода потребуется: 500 квалифицированных актеров, 110 режиссеров, 137 операторов и звукооператоров, 55 режиссеров-монтажеров, 40 художников-декораторов, 110 ассистентов-режиссеров, 40 лаборантов. Кроме того 7—8 тысяч обслуживающего и технического персонала, 95 с'емочных аппаратов, 12 аппаратов для комбинированных с'емок, 50 звукозаписывающих аппаратов, 150 усовершенствованных микрофонов — таков сложнейший ансамбль людей и техники, который потребует «советский Голливуд».

В строительство первой очереди нашей кинобазы должно быть вложено 305 миллионов рублей. 200 фильмов будут ежегодно выпускать студии киногорода. Постепенно увеличивая свою кинопродукцию, мы доведем ежегодный выпуск полных фильмов до 700. Каждому режиссеру будет предоставлено не более 5 месяцев для постановки одного фильма с тем, чтобы он выпускал не менее двух фильмов в год. Конечно, вся эта армия работников кино должна будет полностью овладеть техникой кинопроизводства.

Огромной становится роль драматурга в кино. Лучшие кинодраматурги должны написать более 200 сценариев, по которым будут созданы большие художественные кинопроизведения. Мы не можем больше строить работу сценарного цеха на случайных людях, для которых писание сценария является побочным делом, а не основной профессией. Крупнейшие советские писатели должны будут органически принять участие в работе нашей кинематографии. Один из крупнейших буржуазных писателей Герберт Уэллс законтрактован сейчас на трехлетнюю работу в одну из студий Голливуда. Что же мешает нашим писателям в их работе над большими сценариями? Ведь кино представляет огромное поле для их творчества.

— Конечно, бесспорны, — говорит т. Шумяцкий, — всякие разговоры о нехватке сценарного голода. Уже в этом году мы получили 84 сценария, в два раза больше, чем в прошлом году. Мобилизация кинодраматургов, организация этой профессии поможет нам создать значительные фильмы. Режиссер будет включаться в общую работу драматургов, пишущих сценарий, но он не должен подменять драматурга. До сих пор многие режиссеры сами пишут сценарии, не имея для этого нужной квалификации. Только для некоторых одаренных мастеров будут сделаны небольшие исключения и разрешена самостоятельная работа над сценарием. Мы должны создать нормальные взаимоотношения между драматургом и режиссером и кино.

Композиторы, художники-декораторы также должны не только нести обслуживающие функции, но и создавать самостоятельные виды искусства кино. В частности, наша мультипликация слабее, например, американская мультипликационных фильмов Уолта Диснея. В нашей стране, где самая совершенная по своей культуре графика, мы должны создать лучшие рисованные фильмы.

Мы также значительно отстаем и в цветном кино. Американцы обогнали нас в этой области на несколько лет. 1936 год должен стать для нас годом практического освоения цветного кино. Это конкретное обязательство мы принимаем перед всей страной и партией, перед нашим великим Сталиным.

Тов. Шумяцкий заключительную часть своего доклада посвящает оценке художественного качества советских фильмов. — У нас часто выпускаются еще, — говорит он, — серые, низкие по идейно-художественному качеству фильмы. Мы станем в своих кинопроизведениях большие темы нашей страны, но плохо еще разрабатываем эти темы. Советская кинематография должна стать во всех отношениях самой передовой кинематографией мира.

Режиссеры, операторы, сценаристы сознают всю ответственность нового этапа работы в кинематографии, грандиозность задач создания «советского Голливуда». Поэтому они в своих выступлениях на киносовещании уделили много места вопросам техники и работы наших кинофабрик.

Ни для кого не секрет, что до сих пор из-за неналаженности кинопроизводства многие киносъемочные группы вынуждены значительное время проводить в простоях. Одна картина работается у нас иногда год-полтора. Проверка дня работы кинофабрики Мосфильм (по хронометражу) вскрыла возмутительное расхлябанство, отсутствие дисциплины в одной из студий. Из 537 минут работы одной киносъемочной группы — на подготовку к с'емке ушло 99 мин., на репетиции — 86 мин., на немые и звуковые с'емки — 30 мин. и на «неполадки» (простои) производства 193 мин.

— Мне надоели простои. Я хочу работать — ставить фильмы, — заявляет **Л. Трауберг**. — Мы, ведущие режиссеры, чтобы оправдать высокие награды, полученные от правительства, оправдать ожидания массового зрителя, должны выпускать не меньше двух картин в год.

И тут режиссер указывает, что он встречает сопротивление некоторых руководителей... кинофабрик. Существует своеобразная «теория боевиков». Л. Трауберг и Г. Козинцев ставят сейчас вторую серию «Юности Максима». Сценарий, который пишет Л. Славин, драматург несколько задержал. У режиссеров оказалось свободное время, и они вполне правильно хотели использовать это время для постановки небольшой комедии по сценарию писателей С. Маршака и М. Ильина. И что же? Досужие «доброжелатели» в ответ на эту творческую затею режиссеров указали, что их удел ставить «боевики», а не маленькие «незначительные» комедии. И вот режиссеры — в простое. Оператор Э. Тисэ также поддерживает предложение о работе ведущих режиссеров и операторов над маленькими вещами:

— Я 20 лет работаю в кино, но не считаю для себяазартным снимать хронику, — говорит т. Тисэ.

Говоря о перестройке работы кинематографистов и о решительной борьбе с простоями, Ф. Эрмлер призывал киноработников учиться технике и организации производства у американцев. 14 дней голливудские режиссеры тратят на подготовку с'емки фильма (у нас до 10 месяцев). Исключительная дисциплина царит в киноателье во время с'емки. Этой дисциплины нехватает нашим киноработникам. Советские звуковые фильмы делаются небрежно, иначе чем можно об'яснить тот факт, когда во время демонстрации привезенных киномиссией в Америку фильмов «Чапаев» и «Крестьяне» вдруг с экрана донесся посторонний шопот звукооформителей, разговаривавших во время с'емки этих картин. Этот шопот и был записан на киноленту.

Создание советского киногорода является важнейшей задачей советской кинематографии. Большинство выступавших на киносовещании (тт. **Рошаль, Пудовкин, Амо Бек-Назаров, Эрмлер, Трауберг, Шиловский, Ольга Форш, Головня, А. Пиотровский**) говорили, насколько важно уже сейчас подготовить квалифицированные кадры режиссеров, операторов, сценаристов для работы в этом киногороде.

Отставание нашей кинотехники особенно чувствуется в национальных кинорганизациях. На периферийных кинофабриках у нас отсутствуют минимальные технические условия для кинос'емок. Нет звуковой аппаратуры, нет микрофонов. Кинофабрики Госкинпром Грузии и Армкино лишены возможности выпускать звуковые фильмы. Об этом говорили на совещании директора национальных кинофабрик тт. **Титберидзе** (Грузия), **Дзиуни** (Армения), режиссеры **Бек-Назаров** и **Шенгелая**.

Композитор **Д. Кабалевский**, приветствовавший кинематографистов от имени Союза советских композиторов, призывал режиссеров более чутко и серьезно относиться к работе композитора в кино, изучать музыкальное творчество.

Киносовещание продолжается.

А. КР—В

✱ 15 декабря вечером закончились прения по докладу тов. **Шумяцкого**. В течение трех дней прений выступило 55 делегатов.

На вечернем заседании 16 декабря выступил с речью зав. культпросвет отделом МК ВКП(б) т. **Фурер**, который призвал кинематографистов создать фильмы о новых людях — героях нашей страны и большой фильм о Москве. Заседание закончилось заключительной речью Б. З. Шумяцкого.

✱ Сегодня вечером на совещании с докладом «О производственном плане художественной кинематографии на 1936 г.» выступит **В. А. Усиевич**.

Киносовещание закроется 19 декабря.

ПЕРВЫЕ ВЫЕЗДЫ В ОБЛАСТЬ

I. Импровизированный смотр. II. Поездка в Ногинск. III. Встреча в Истре

I

— Когда в районе узнали, что в Щелково приезжает заслуженный артист республики **Д. Н. Орлов**, хорошо известный за пределами Москвы по своим радиовыступлениям, вся колхозная самодеятельность устремилась в районный центр — кто на легковых автомобилях, кто на грузовиках, кто на санях по первопутку.

Двинулись драматические кружки. Подвались колхозные оркестры и хоры. Ехали виртуозы-одиночки. Каждый колхоз выбирал программу-максимум: он хотел выступить перед авторитетным московским гостем со всем своим художественным репертуаром. Организаторам встречи пришлось проявить не только большую изобретательность, чтобы в течение каких-нибудь 3—4 часов показать все многообразие колхозной самодеятельности района, но и еще больше такта, чтобы не обидеть артистов, которым время не позволило выступить в этом импровизированном «смотре».

Показ шел в превосходном клубе щелковского химзавода, на его прекрасно оборудованной сцене, к сожалению, упорно игнорируемой до сих пор нашими столичными театрами.

За вечер успели выступить поимружки Анисимского, Трубинского, Огуленского и Кармолинского колхозов. Это — лучшие кружки района. Хороший хор выдвинул Жигалевский колхоз, оговорившись, что его хор не имеет сейчас полного состава, ибо часть колхозников уехала на зиму на отхожие промыслы (руководитель хора **И. Ф. Морозкин**). Серьезный репертуар (отрывки из оперы «Снегурочка» и др.) у хора Ново-Гребневского колхоза. И в том и в другом хоре ряд музыкально одаренных колхозников, умеющих пользоваться нотами. Другие колхозы были представлены танцорами, гармонистами, чтецами, акробатами и т. д.

С хорошим номером выступила **т. Демина**. Московские гости, приехавшие с Д. Н. Орловым, бросили устроителям встречи упрек, что они излишне исполнили программу профессиональной певицей. Велик был их конфуз, когда оказалось, что эта «профессиональная» певица — рядовая работница Химического завода.

Д. Н. Орлов выступил с рядом монологов из драматических произведений и в чтением своих популярных сказок. С огромным вниманием колхозники следили за этой читкой, — следили не как обычные театральные зрители, а как люди, работающие с Д. Н. Орловым в одной и той же области искусства, как люди, желающие проанализировать мастерство московского артиста, проникнуть в его «секреты» и «тайны». Впрочем, Дмитрий Николаевич и не думал ничего скрывать — он подробно говорил об этих «тайнах» в своем большом выступлении по окончании смотра.

Он говорил и о выборе пьесы, и об искусстве грима, и об умении держаться на сцене, и об актерской дикции, и об общей работе актера над ролью — обо всех огромных требованиях, которым должно удовлетворять самодеятельное искусство на сегодняшний день. Все эти указания были уместны и нужны, ибо репертуар, с которым выступали щелковские колхозы («Родное пятно», «Нервы», «Мыльная терапия», «От'езд») даже здесь, в 30 километрах от Москвы, был в высшей степени случаен и не всегда соответствовал силам драмкружка.

Смотр подчеркнул отсутствие в районе должного руководства колхозными драмкружками. И бросилось в глаза: там, где имеются хорошие руководы (например, в Кармолинском колхозе, где драмкружком неплохо руководит избач **Монаров**), там налицо умение молодых актеров держаться на сцене, так естественные движения, там слова актера совпадали с жестами и т. д. Большинство кружков, однако, работают в районе без руководителей. Секретарь райкома комсомола должен был сознаться, что райком недооценил этой стороны культурной работы с колхозниками.

Была уже полночь. Перед клубом нетерпеливо стояли колхозные автомобили. Шоферам уже надоело справляться, когда кончится этот затянувшийся вечер. А кружковцы все еще сидели в зале и внимательно слушали указания Д. Н. Орлова — первого большого мастера, который приехал к ним в район и по-деловому, по-товарищески говорил с ними об искусстве, оделяхою близком и ему и его молодым слушателям.

★

О приезде популярного артиста скоро узнало все Щелково. Посыпались приглашения: приехать на фабрики, принять участие в клубных вечерах и т. д. Время позволило Д. Н. Орлову встретиться только со стахановцами местной Фетро-фильцевой фабрики.

Работницам этой фабрики было чем похвастаться перед именитым гостем. Четвертая часть работниц перешла на стахановские методы работы и сразу же увеличила производительность на 100—150—160 и более процентов. Зачинательница этого движения на фабрике **Маруся Пономарева** рассказала Д. Н. Орлову, как она, изучив свою машину, правильно распределив рабочее время и организовав рабочее место, достигла тройной нормы выработки.

У Маруси сейчас много денег и она хочет ходить в театры. Она будет ездить в Москву. Куда итти в первую очередь? Что надо посмотреть, чтобы быть настоящим культурным человеком?

Стахановки забросали Д. Н. Орлова вопросами.

II

Мы славные артисты,
На всем играть умеем...

С этой песней-декларацией выступил хор Ивановского колхоза, на вечере-встрече с мастером кукольного театра — заслуженным артистом **С. В. Образцовым**. Программа этой встречи, организованной в клубе Глуховского текстильного комбината (Ногинск), не могла вместить выступления всех хоровых, музыкальных, драматических, балетных кружков, приехавших из колхозов района; всех солистов — певцов, поэтов, музыкантов глуховских предприятий.

Перед концертом С. Образцов обратился к знатным людям предприятий и колхозов района с прочувствованной речью:

— Жить стало во всей нашей стране очень весело и интересно. К зажиточной, культурной жизни многомиллионные массы наших рабочих и колхозников шагают быстрыми и бодрыми шагами, — говорит т. Образцов.

Лучшие мастера искусства всегда выходили из среды самодеятельных любителей. Но если в прошлом путь этих талантов из народных низов в искусство был очень труден, то сейчас для них открыта возможность плодотворной работы и развития.

— Люблю, чтобы вокруг меня жизнь всегда стремительно вертелась, — говорит в своем ответном слове артисту т. **Варламов**, ткацкий подмастерье Глуховского комбината, — и не могу нарадоваться на жизнь. Мы выросли культурно, усовершенствовался наш вкус.

— Нам, рабочим, — говорит ткач **т. Титов**, — театр не сразу стал понятен и близок. Рабочие и колхозники начинали в прошлом с развития своей клубной драматической самодеятельности. А теперь мы уже сами не только ставим, но и пишем пьесы.

Ткачиха **Казанова** рассказывала о том, как серьезно работают драмкружковцы глуховских казарм над своими постановками.

— Мы думаем уже не только каждый в отдельности над своим «типом», но и над тем, как получается у нас отдельные сцены или действия и весь спектакль в целом.

Молодой поэт **Нерженский**, питомец глуховского литкружка «Пряжа», рассказывал об источниках, которыми питается его вдохновение. Он работал не только в цехах Глуховки, но и в буровых командах на Урале, в Казахстане, в Западной Сибири. Заключительные строчки его стихов о том, что мы «сделаем нашу советскую ткань лучшею тканью в мире», были встречены бурными рукоплесканиями всех собравшихся. Ему ответила ткачиха-орденоноска **Хитрова**.

— Недавно моей целью было овладеть «песнями» 141 ткацкого станка. Сейчас я учусь «петь» на 153 станках.

А стахановец **Бубнов** из Ивановского колхоза рассказал о том, как песни делают веселее не только жизнь, но и работу.

— При участии нашего хорового кружка мы вылезли из прорывов и сейчас мы в ответ на письмо т. Хрущева взяли на себя обязательство во что бы то ни стало дать не менее 400 центнеров картофеля с га. Механик ткацкой фабрики **Анохин**, один из активистов глуховского изокружка, рассказал о своих достижениях в области живописи. На областных выставках в 1933 и 1935 гг. он был премирован, сейчас он работает над большой живописной композицией «Забастовка глуховских рабочих в 1915 г.». Рядом с Анохиным сидел его учитель **Ф. П. Кузнецов**, маляр по профессии и бессменный руководитель глуховского изокружка. Десятки учеников Ф. П. Кузнецова обучаются в московских политехникумах и в Архитектурном институте.

После встречи «за чашкой чая» началась «производственная» беседа кружковцев с т. Образцовым.

Последний рассказал ногинцам о большой роли, которую кукольный театр играет сейчас на Западе, и о том, какую помощь он благодаря своей портативности может оказать нашему самодеятельному искусству не только на фабриках, но и в поле. Он изложил перед ними некоторые общие элементарные приемы работы с куклами и обещал в будущем не раз приезжать к ним, инструктировать их, если у них организуется кукольный театр, и инструктировать ногинских кукольников, когда они будут приезжать в Москву, на репетициях его марионеточной и петрушечной труппы. Впечатление, оставленное показом образцовских кукол, было огромно.

Колхозники демонстрировали также свои струнные оркестры и танцевальные группы. Глуховский драмкружок исполнил отрывок из пьесы «Ложный стыд». Программа показа за один вечер не могла быть исчерпана. И неудивительно. Приезд нескольких сот кружковцев на грузовиках и санях из лучших колхозов района был организован за одни сутки. Опоздавших и непришедших не оказалось.

Районные организации Ногинска уделили до сих пор самодеятельному движению недостаточное внимание. Не было никаких связей с московским Клубом мастеров, организованным по инициативе МК партии выезд в Ногинск т. Образцова, и с московскими театрами. Приезд заслуженного артиста Образцова всколыхнул все районные самодеятельные кружки.

III

60 километров по асфальту—пустяк для форда, но по неровной, в снеговых выбоинах дороге — это целое трехчасовое путешествие. Заслуженный деятель искусств **А. Пирогов** доволен тем, что предстоящая встреча с колхозниками, с рабочими будет проходить не в обычной концертной обстановке: вышел на эстраду, спел арии, поклонился и уехал.

Приехали в Истру. Городок живет интенсивной жизнью. Близко — Додовская мануфактура, в самом городке — фабрика, единственная в Союзе, выделывающая воротнички. Неподалеку — истринское водохранилище. Но нас ждет разочарование. Собранные из района колхозные искусные певцы, плясуны, баянисты на час до нашего приезда из-за нераспорядительности устроителей разошлись. Узнаем, что на фабрике воротничков слет стахановцев. Решаем ехать туда. Прямо в цеху на импровизированной эстраде идет спектакль. Наверху готовится к выступлению хор. Горячая встреча со стахановцами...

Слушаем хор. Рояля нет. Аккомпанирует баян. Хор молод и неопытен. Поют старательно, с искренним увлечением. Поют «Бандуру» Шевченко, украинские песни. Мало мужских голосов — женщины (их большинство на фабрике) «заглушают». Руководитель ждет методической помощи. Нет помощи — ни от дома им. Крупской, ни откуда. Нет умения. А голоса и талантливые люди есть. Вот **Рогова**, приемщица на фабрике. Пирогов замечает ее голос. Просит спеть. Приятный тембр лирического сопрано, мягкая музыкальность.

Танцует комсомолка **Альбина Шусина**. Она несомненно талантлива. Легка, пластична, ее мимика выразительна. Она поет в хоре, играет в драмкружке. Ей следует учиться, комсомол и фабрика должны помочь ей в этом. Пирогов беседует с девушками, с кружевницами, поет с ними «Лубянушку». Громовой успех. Но петь арии, романсы — нельзя. Нет рояля. Артист берет на себя обязательство: шефствовать над самодеятельностью Истры. Обещает искренне и торжественно: приехать сюда еще не раз, чтобы встретиться с колхозниками, помочь своим опытом их начинаниям.

ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

Драма и опера

Если говорить о том, каким должен быть и идеал оперный актер, надо сказать, что он должен уметь великолепно играть и столь же великолепно петь. Здесь тезис, выдвинутый композитором Шостаковичем, бесспорен. Но в действительности, к сожалению, таких идеальных оперных актеров чрезвычайно мало, и поэтому реальная постановка вопроса о том, что важнее для оперного актера — играть или петь, всегда актуальна и никогда до конца не разрешима.

Я полагаю, что когда ставится вопрос о том, что важнее для оперного актера, необходимо со всей откровенностью и смелостью сказать:

— Важнее хорошо петь!

На наш взгляд, пожалуй, механистична сама постановка вопроса, предполагающая разделение качества игры и вокального мастерства у актера оперного спектакля. Говорят о том, что необходимо определить какое-то новое качество оперного актера, что игра и вокал должны быть органически сплавлены. Но вот Карузо, по-моему, плохо играл свои роли, а пел их гениально. То-есть он пел не партии, а именно роли. И зрители уходили потрясенным именно от драматической силы исполнения этого непревзойденного мастера оперной сцены. Очевидно, драматическое содержание оперы передавалось Карузо чисто вокальными средствами. Он играл, если позволительно так выразиться, тембрами своего голоса.

Мастерству вот этой игры чисто вокальными средствами и должен прежде всего научиться наш оперный актер. Здесь лежит путь к поднятию вокальной культуры в наших оперных театрах. Но об этом, к сожалению, наши оперные актеры в подавляющем большинстве чаще всего-то и забывают.

Несомненно, тут очень много зависит также от режиссера. Сейчас довольно часто в оперу приходят драматические режиссеры. Но сколь бы гениальны и разносторонни они ни были, они ведь не могут изменить природу оперы как музыкального произведения в первую очередь. Основная ошибка их работы в опере в том, что они сознательно или бессознательно работают над постановкой не партитуры, а либретто. В свое время Мейерхольд блестяще ставил в Ленинграде «Орфея» Глюка, «Каменного гостя» Даргомыжского и др., причем драматическое звучание спектаклей получалось в этих постановках отнюдь не за счет их музыкальной природы. Но работая над «Пиковой дамой» в прошлом году, Мейерхольд думал больше о повести Пушкина, чем об опере П. И. Чайковского. А во многих местах полузались разрывы музыки с текстом, с которыми ни один мыслящий музыкант не может согласиться. Мы, работники оперы, никогда не можем и не должны забывать того, что оперное произведение даже если оно написано на основе первоклассного литературного материала, является абсолютно самостоятельным произведением музыкально-театрального искусства. Что бы эти режиссеры ни заявляли в своих творческих выступлениях о своем уважении к музыкальной природе оперы, они всегда на деле предпочитают «играющего певца» «поющему актеру». И это есть прямой результат принципиальной установки этих режиссеров.

Много ложного и в самом термине реализма в опере. Реализм этот должен прежде всего питаться из источников музыкального реализма партитуры, а не только драматического реализма либретто. В вышеназванной дискуссии нашего вокального искусства, главным образом в оперном театре, конечно, повинны в немалой степени и эти ошибочные в корне установки, трактующие оперный реализм главным образом, как реализм драматического действия.

Театр так называемой «музыкальной драмы», где музыку бережно не лелеют, где вокальное мастерство актера ставится в подчиненное положение к литературному тексту, где режиссер ставит либретто оперы, а не ее партитуру, — такие музыкальные театры, по-моему, не могут жить долго, так как ими в известной степени отрицается сама природа оперы как музыкального представления.

Я одно время делал такой опыт. Днем я ходил в Малый театр и в МХТ I на спектакли «Снегурочки» Островского, вечером и слушал в Большом оперу Римского-Корсакова. Отдельные фразы, монологи-арии, спетые актерами Большого театра, гораздо глубже и проникновеннее передавали содержание пьесы, чувства и переживания действующих лиц сказки.

Вопрос о взаимоотношении либретто и партитуры в опере заслуживает самостоятельного рассмотрения. Для этого следовало бы написать отдельную статью. Здесь же я хочу только сформулировать мою принципиальную установку. Работники оперы — и совершенно справедливо — считают, что в «Кармен» следует вмонтировать в первую очередь не новеллу Мериме, но оперу Бизе, в «Пиковой даме» — оперную партитуру Петра Чайковского, а не текст Пушкина, в «Снегурочке» — Римского-Корсакова, а не Островского. И тогда-то с оперной сцены и зазвучит по-настоящему по-новому реалистическая вампука, а наряду с композитором и через его музыку — подлинный дух Пушкина, Островского, Мериме. Там, где слово и жест бессильны, выступает музыка как богатейшее и тончайшее средство выражения человеческих мыслей и человеческих чувств.

Какую же роль играет в создании оперного спектакля дирижер?

Общепринято считать (такова вульгарная ходячая точка зрения), что дирижер заинтересован только в правильном исполнении оркестром и певцами на сцене партитуры и совершенно не заинтересован в музыкально-драматическом содержании оперного спектакля. Это неверно. Дирижер-то именно и обязан согласовать драматическое и музыкальное начало в спектакле. И я считаю, что хороший оперный спектакль, при наличии ансамбля хороших актеров-исполнителей, может получиться только тогда, когда режиссер думает главным образом о музыкальной природе спектакля, а дирижер — о драматической стихии оперы. Это, быть может, звучит несколько парадоксально, но это верно. Ключ к правильному решению оперного спектакля лежит именно в этом.

НИКОЛАЙ ГОЛОВАНОВ

Над чем работают композиторы

✱ Композитор **Н. Я. Мясковский** написал две колхозные песни на текст поэтов **А. Еринеева** и **В. Неведомина**, напечатанные в «Правде» к конкурсу массовой песни. В настоящее время Мясковский работает над 16-й симфонией.

✱ Композитор **Арам Хачатурян** пишет ф.-п. концерт. Концерт этот будет исполнен в текущем сезоне по радио. К конкурсу «Правды» композитор написал бытовую песню на текст поэта **Михалкова** «Марш парашютистов» и песню о Ленине Калмыкове. По заказу Государственного академического Большого театра для концертного исполнения Хачатурян пишет две пляски — армянский танец и грузинскую лезгинку. Для армянской драматической студии композитор написал музыку к пьесе «Разоренный очаг» армянского классика **Сундукяна** (автора пьесы «Пепо»).

✱ Композитор **Мих. Раухвергер** работает над музыкой для балета «Кот в сапогах» по сказке Перро для Центрального дома художественного воспитания детей. К конкурсу на лучшую массовую песню, об'явленному Центральным комитетом ВЛКСМ, композитором написано несколько песен.

В СТОРОНЕ ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Мне, стороннему наблюдателю московской музыкальной и театральной жизни, быть может, некоторые явления представляются в более четком виде, чем тем, которые неотрывно связаны с жизнью музыкального театра столицы СССР. После двухлетних наблюдений я убедился в том, что оперные театры Москвы располагают рядом блестящих вокальных дарований. Но в то же время этим прекрасным оперным актерам в области их вокальной культуры и мастерства свойственны многие недостатки. Очевидно, мы имеем здесь дело с некоторыми недостатками чисто педагогического и общехудожественного режиссерского характера.

Когда я слышу банальные рассуждения о том, что важнее для оперного актера хорошо петь или хорошо играть, и столь же банальный примиряющий ответ, что важно и то и другое, — я прихожу в некоторое смущение. Мне кажется, что здесь люди не столько пытаются ответить на трудный вопрос, сколько дипломатически отделаться от него.

Я вспоминаю одну из ранних литературных работ Рихарда Вагнера, его брошюру «Советы к постановке «Тангейзера». Гениальный композитор уже в этот период своего творчества говорил о том, что хорошая драматическая игра оперного актера важнее хорошего голоса. Некоторые вульгаризаторы могли бы это так истолковать, что Вагнер недооценивал значения пения в опере и вообще был сторонником чисто драматического реализма на оперной сцене. Таким «вагнерианцам» я бы советовал внимательнее проштудировать мысли и указания композитора, изложенные им в этой брошюре. Вагнер, как никто, высоко ценил вокальную сторону оперного спектакля, он обращал огромное внимание на культуру бельканто. Но он считал бель-канто не просто красивым внешне блестящим исполнением арий, а исполнением партитуры, ее музыкально-драматического содержания средствами вокального таланта актера.

Исторический переворот, произведенный Вагнером на оперной сцене, не потерял своего решающего значения и в наше время. Его ученики и продолжатели завершили его дело в Европе и за ее пределами. Густав Малер в своей постановке «Тристана» в 1903 г. и «Свадьбы Фигаро» в 1906 г. мастерски продолжал эту музыкально-драматическую линию оперного спектакля, с поправкой «на XX век». Сам Вагнер был гениальным детищем музыкальной и общей культуры XIX века. Малер несколько снизил тот условный пафос, который звучал в вагнеровских постановках, трактовал их значительно натуралистичнее, реальнее и даже импрессионистичнее, целиком в духе того поколения, которое воспитывалось на художественной культуре Генрика Ибсена и натуралистической школы Германии. Поэтому постановки Малера были более тренные, насыщены большим психологическим драматизмом. Но это отнюдь не снижало чисто вокальной стороны оперы, драматическое звучание спектакля развивалось не за счет музыкальной стихии оперы, а наоборот, целиком на ее основе.

Линию Малера, как последователя истинного вагнерианства, продолжали затем Бруно Вальтер, Клемперер и, наконец, Тосканини.

Мне кажется, что в советской опере, которая ориентируется или должна ориентироваться на продолжение классической линии оперы на новых основах, не должна была иметь места и сама постановка вопроса об отдельных элементах оперы, развивающихся в постоянном противоречии, один за счет другого. Оперный актер не только играет, но и поет, не только поет, но и играет; партитура и либретто—это не одно и то же; дирижер, режиссер, художник оперного спектакля — это разные люди. Но все же опера никогда не была простым сложением музыки и драмы. Классические оперы Моцарта, Глинки, Вебера, Верди никогда не знали никакого разрыва между партитурой и либретто. И происходило это потому, что композиторы писали свои оперы только на ими самими прочувствованные и продуманные либретто или же к партитурам композиторов сочиняли либретто им близкие и конгениальные либреттисты. С Моцартом сотрудничал Да-Понте, с Верди Бойто и Гиллардони. Требовательность и высказательность композиторов здесь доходила до такого предела, что из-за какой-нибудь одной строфы текста между композитором и либреттистом происходила длительная и подробнейшая переписка. В ныне опубликованной переписке Джузеппе Верди имеется ряд писем к Гиллардони (работавшему над либретто «Аиды»), с требованием изменить две строчки в одной строфе и дописать третью строчку в одной из арий Радамеса. При этом ни композитор ни либреттист отнюдь не считали для себя непреложной и неприкосновенной композицию того писателя, на основе литературного произведения которого сочинялось либретто.

Конечно, оперная литература знает и ряд случаев фатального расхождения между партитурой гениального композитора и бездарным либретто литературного ремесленника. Так одна из величайших оперных партитур мирового репертуара «Эрнианта» Вебера была механически соединена с бездарным либретто немецкой аристократки Гельмины фон Чези, и случай этот далеко не единичен. Столь же бездарны либретто к моцартовским «Титуса» и «Идомнея». Но классическая опера таких противоречий не знает.

Однако это вовсе не значит, что любое литературное произведение еще может быть использовано в качестве материала для оперы.

Сейчас я собираюсь приступить к работе над либретто к советской опере (композитор Хренников), которую предполагает осуществить Всесоюзный радиокомитет к XX годовщине Октября. Мы решили, что сюжет этой оперы должен быть взят из советской действительности. Я для этого перечитал все, что переведено на советской художественной литературы на немецкий язык, а переведено все самое значительное, но, к сожалению, я ничего подходящего в качестве либретто для оперной партитуры еще не нашел.

Советская опера находится в исключительно счастливых условиях. Она пользуется огромным вниманием со стороны массового зрителя и государства. Ей предоставлены значительные материальные ресурсы, позволяющие осуществить любую оперную постановку. Больше того, советская опера располагает кадрами самостоятельных художественных руководителей. Западноевропейская и американская опера предоставляют больше прав дирижеру, чем это принято в Москве. И я считаю, что и принципиально и исторической практикой это абсолютно оправдано. Гениальным дирижером и постановщиком оперы был Рихард Вагнер. Ими были и являются Малер, Вальтер, Клемперер, Тосканини. Это, может быть, и обеспечивало возможность абсолютной координации работы оркестра и актеров на сцене. Тосканини мог извлекать из оркестра бурю звуков, но никогда его оркестр не заглушал и самого нежного пианиссимо актера, пешего на сцене. Тосканини говорил актеру, исполнявшему роль Родриго в «Отелло»:

— Если хотя бы одно слово из спетой вами арии или одной фразы будет потеряно для слушателя заднего ряда пятого яруса, то вся опера поставлена нами напрасно. К сожалению, московская практика знает очень много случаев, когда оркестр заглушает певца.

В советскую оперу пришли также и гениальные мастера драматической сцены. Я говорю о Немировиче-Данченко, Станиславском, Мейерхольде, имена которых пользуются мировой славой. Но мне кажется, что эти мастера в своих постановках не всегда достаточно считаются с музыкальной природой оперного спектакля. И хотя их оперные постановки вопреки ряду недостатков всегда представляют огромный интерес, в основном работа этих режиссеров в музыкальном театре, кажется мне, развивается в стороне от традиционной линии классической оперы, давшей на протяжении своего исторического развития так много значительных результатов. И здесь я снова вспоминаю Рихарда Вагнера и его учеников и продолжателей. Мне кажется, что советская опера должна и могла бы многому научиться у этих мастеров.

ГЕОРГ СЕБАСТЬЯН

Выступление масок театра клуба им. Октябрьской революции на балу-маскараде знатной молодежи Казанской ж. д. в клубе КОР

„А Германа вы мне не шейте..."

Статья тов. Городинского об оперном актере написана с несомненным темпераментом. Я абсолютно уверен также в добрых намерениях автора статьи. Но, исходя из некоторых правильных общих положений, тов. Городинский, на мой взгляд, только запутал и без того неясный и сложный вопрос, а практически принес актеру советского оперного театра больше вреда, чем пользы.

Абсолютно неверной мне кажется точка зрения, очень ясно сформулированная в этой статье, о том, что в общем снижении вокальной культуры в советском музыкальном театре виноват так называемый «реалистический» сталь в опере. С легкой руки тов. Городинского пошла в ход таким образом очень хлесткая, но ничего общего с действительностью не имеющая мысль о том, что в отсутствии высокой культуры есть-таки виноваты у нас оба оперных экспериментальных театра, руководимых Станиславским и Немировичем-Данченко, так как, мол, в них интересы музыкальной культуры подчинены интересам драматической композиции спектакля. При этом, тов. Городинский отталкивается как будто от совершенно бесспорного и верного факта, что лучшие певцы сосредоточены в оперной труппе нашего Большого театра, коллективы же театра им. Станиславского и им. Немировича-Данченко — наоборот — более сильны по линии драматической. Причины этого явления, однако, автором статьи совершенно не вскрыты, и выводы сделаны совершенно неправильные. Дело в том, что в результате целого ряда чисто об'ективных причин (отсутствие помещения и др.) производственные темпы обоих наших экспериментальных театров замедлены. Актер не может себя чувствовать хорошо в обстановке театра, который выпускает одну или полторы премьеры в год.

Что же касается творческих принципов работы экспериментальных музыкальных театров, то они не только не мешают, а, наоборот, помогают оперному актеру в его работе. Об этом свидетельствует тот факт, что такие талантливые оперные актеры, как Печковский, Барсова, Озеров и др., сочли необходимым в самом начале своей артистической работы пройти с большой пользой для себя школу именно оперного и музыкального театров под руководством Станиславского и Немировича-Данченко.

Необходимо также учесть, что и силу целого ряда об'ективных причин, и обстоятельств творческий путь театра им. Немировича-Данченко не был прямым и ровным. Театр долго работал, тратил массу сил на поиски жанра и стиля советского музыкального спектакля. Театр брался за оперетту, за сатирическую комедию, за героическую драму. Сейчас театр им. Немировича-Данченко как-будто бы окончательно обрел в результате этих длительных экспериментов и поисков свой жанр — это классическая и современная опера. Бросать упрек театру, руководимому Немировичем-Данченко, в недооценке им музыкальной природы оперного спектакля по меньшей мере смешно. Разве тов. Городинский забыл цикл лекций, им самим читанный несколько лет назад в оперном классе ЦЕТЕТИС, в котором он все свои стрелы обрушивал против старого штампа и закоснелых приемов оперного актера, совершенно не желающего считаться с драматической природой оперного спектакля? И разве сейчас, когда молодой оперный коллектив под руководством одного из величайших мастеров советской сцены, после затраты огромных творческих усилий, наконец, обрел такой синтетический творческий метод, в котором драматическая и музыкальная природа оперы не вступают в конфликт, а гармонически слиты воедино, разве целесообразным является в это время обрушиться на реалистический метод советской оперы? Может быть, сам тов. Городинский этого не чувствует, но его статья сейчас может быть на руку лишь нашим оперным консерваторам и реакционерам.

Некоторые факты дают нам право публично высказать опасения на этот счет. Я недавно закончил в минском белорусском оперном театре работу над постановкой «Риголетто». Когда у нас был получен номер «Советского искусства» со статьей т. Городинского, коллектив заговорил о том, что сейчас можно и не играть в оперном спектакле, а достаточно только петь. Приглашенный из Киева в Минск опытный известный оперный актер Емельянов сейчас готовит партии Хозе и Германа. Заходит Емельянов в костюмерную и просит снять с него мерку для костюма Хозе.

— А Германа вы мне не шейте. Хотя по трактовке режиссера Мордвинова действие «Пиковой дамы» происходит в эпоху Николая I, но у меня имеется для Германа великолепный костюм эпохи Екатерины II и я играть буду в нем.

На обращенные к нему недоуменные вопросы актер Емельянов ответил:

— Как будто бы не все равно, к какой эпохе относится спектакль? И довольно вообще надеяться над оперным актером. Статью Городинского читали?

Я не меньше, чем и тов. Городинский, скорблю по поводу отставания нашего вокального фронта; как оперный режиссер я ощущаю каждодневно в своей работе эти недочеты нашей сценической культуры. Значит ли, однако, что из-за этого мы должны отказаться от тех завоеваний в области реалистической трактовки оперы, которые мы имеем в результате огромной работы, проделанной на оперной сцене Станиславским и Немировичем-Данченко? Как, например, — пусть это тов. Городинский об'яснит, — можно ставить на советской сцене такую оперу, как «Катерина Измайлова», не прибегая к методу драматического реализма?

Я полагаю, да этому имеется и целый ряд бесспорных доказательств и цитат в статье самого тов. Городинского, что правильно вскрыть специфику оперного, т. е. музыкально-драматического спектакля, это значит правильно сочетать — актеру в первую очередь — свое чисто драматическое умение и вокальный талант. Думаю, что тов. Городинский не заподозрит из одного из практических работников советского оперного театра в том, что мы недооцениваем значения оперы для нашей страны в нашу эпоху. Над подъемом же нашей вокальной оперной культуры надо работать, работать всем вместе — режиссерам, педагогам, актерам, искусствоведам и исполнителям.

П. ЗЛАТОГОРОВ

МРХТ В ХАБАРОВСКЕ

12 декабря в Хабаровске открылся большой, прекрасно оборудованный **театр Особой Краснознаменной Дальневосточной армии.** Это лучшее театральное здание Дальневосточного края, с огромным залом на 1000 зрителей, было спешно закончено строительством в связи с приездом в Хабаровск **Московского рабочего художественного театра.**

Театр, приехавший в Хабаровск еще в половине ноября, был тепло встречен командованием Дальневосточной армии и был размещен в уютном Доме Красной армии. Состоялся ряд встреч труппы театра с высшим командованием армии и с партактивом Хабаровска, давших большую зарядку коллективу театра. Уже через три дня после приезда коллектив приступил к работе над новыми постановками, параллельно работая над двумя пьесами. Театр особо остро чувствует недостаток в хорошей оборонной пьесе...

МРХТ думает пробыть в Хабаровске до весны. После этого он думает играть в Владивостоке, Ворошиловске, Благовещенске, Спасске и других городах Дальнего Востока.

В интересах театра

ОБРАЗ И АМПЛУА

Советский театр переживает сейчас вместе со страной важную полосу. То, что еще вчера в нем казалось значительным и ценным, уже не удовлетворяет новым требованиям.

В театрах растет хорошее беспокойство. Они бурлят и кипят внутри: его деятели гораздо более остры и требовательны к самим себе, чем говорят их успокоительные театральные манифесты.

Несмотря на горячие отклики зрителя, каждый серьезный театральный работник сознает несоответствие между своими хотя бы и большими достижениями и целями, которые он ставит. Год от года растет международная роль нашего театра. Его спектакли оказываются далеко за пределами нашей страны. И хотя творческие работники убеждены, что наш театр — первый в мире, они так же ясно понимают, что это не столько их заслуга, сколько политического строя, их создавшего и воспитавшего.

Через театр говорит страна. Но спектакли передают то, что живет в стране еще недостаточно внятными, недостаточно яркими и недостаточно сильными словами.

Факт огромного культурного под'ема страны, замечательное стахановское движение, частые встречи со зрителем — все эти большие и малые явления не могли пройти мимо работников искусств. Более того — часто в признаниях актеров мелькает худо скрываемая горячая зависть к тем, кто реально «переделывает мир». Как служить стране? Достаточно ли только одной высоконачественной художественной продукции? Мыслима ли она вне новых методов работы, новых организационных мероприятий, новых методов познания и связи с окружающим — для того, чтобы полнее осуществить цели советского искусства.

Никто не хочет успокаиваться на достигнутом. Неизбежно требовательно оценить пройденный путь и смело глядеть в лицо будущему.

В поисках спасительных уроков участники театральной дискуссии брали в пример прошлое. Уже мелькали ссылки на сотни сыгранных старыми актерами ролей, на полезность амплуа, на возрождение чисто актерского театра. В этих высказываниях было много не только ошибочного, но и опасного. Действительно ли сотни сыгранных актером ролей обеспечивали его рост? Действительно ли 200—300 ролей, спешно исполненных Ермоловой, были ее счастьем? Скорее они были ее несчастьем. Она стала великой актрисой не благодаря им, а вопреки им. На их огромное количество приходится, может быть, по-настоящему только 10—12 подлинных созданий. Нужно было быть Ермоловой, чтобы вырваться из душного круга похожих одно на другое театральных лиц. Десятки и сотни актрис так и погибли, ничего не оставив после себя, несмотря на бесчисленные произнесенные под суфлера страницы.

Одно из основных качественных различий между советским театром и театром буржуазным и заключается в том, что взамен профессионально хорошо сыгранных ролей для любого художника сцены стали обязательны социально насыщенные характеры и глубоко понятые образы.

Можно исполнить тысячи ролей и не создать ни одного характера. Можно показать 20 ролей, и каждая из них будет новым сценическим созданием. Ермолова завидовала бы тем условиям, в которые в настоящее время поставлен актер.

Никто не станет защищать медленность темпов актерской работы. Само собой разумеется, двух- или трехгодичное молчание иссушает и губит актера. Но так же полезно и бесцельно забираться в опустевший чердак прошлого в поисках норм актерской работы и законов актерского быта. Изучение опыта гениальных актеров вводит вглубь их творческих процессов. Оно раскрывает одновременно их социальный опыт и их связь с эпохой, — но напрасно переносить в наши условия те «технические», нормы, которые преодолены и изжиты.

То самое амплуа, которое в свое время закрепощало и сужало актеров, теперь неожиданно об'является спасительным средством для их раскрепощения.

Страстную, радостную, бурную жизнь защитники амплуа принуждены закреплять в застойных, раз навсегда данных формах. Неистощимый и ничем не оправдываемый вред амплуа заключается в консервации сценических приемов. Защитники амплуа помнят тенжен и забывают средних актеров. Они смешивают амплуа с обаянием индивидуальности. Обаяние Лешковской сковано и побеждало за неизменными рамками гранд-кокет. Но насколько она была сильнее и значительнее, когда эти тягостные рамки разлетались, и она получала материал больший, чем установленные приемы и повторяющиеся положения старой комедии. На склоне лет она неожиданно обнаружила себя, как замечательную лирико-драматическую актрису, и мы помним ряд исполнений, которые ставили Лешковскую наряду с лучшими драматическими актрисами эпохи.

Я возражаю против амплуа не потому, что актер может играть «все». У каждого свой путь и свой круг ролей. Но амплуа неизбежно приведет к драматургическим штампам, которые уже угрожающе возникают в ряде пьес. Оно заменит живую жизнь выдуманными и утешительными сценическими положениями, оно поведет драматургов и актеров по линии наименьшего сопротивления, а это и является опасностью, перед которой встала наша драматургия.

Каждый день сильно и страстно меняет нашу жизнь, раскрывая ее самые глубокие недра и показывая величайший героизм ее строителей. Актер ждет от драматургов живых, сложных и значительных образов. Нельзя безнаказанно подменять социальные образы и типические характеры заранее данными и вновь изобретенными амплуа вроде так называемого «социального героя». Но мы видели на слете стахановцев все разнообразие этих различных, смелых и ярко индивидуальных людей — подлинных героев наших дней. Невозможно штамповать заранее такой образ. «Социального героя» на сцене с одинаковой радостью и волнением сыграют такие различные по приемам и исполняемым ролям актеры, как Качалов и Леонидов, Орлов и Добронравов, Щукин и Астангов, Яншин и Свободин.

Не в амплуа и не в количестве ролей была сила Ермоловой и Лешковской. Она была в обаянии их индивидуальностей, в силе темперамента, в зоркости художественного взгляда, в раскрытии сложнейшей психологии образа. Эпигонская драматургия XIX века, утверждавшая амплуа, чаще не помогала, а мешала великим актерам. Эта старая драматургия толкала их на легкое и безболезненное повторение самих себя, подгоняя живой образ под мертвое амплуа. Зритель смотрел Ермолову и Лешковскую, наслаждаясь их личным обаянием и забывая о том, что он присутствует при сотой вариации на повторную тему.

Театр пред'являет и к актеру, и к автору, и к режиссеру требования высокого мастерства. Но не Сарду и не Сардо станут учителями в области сценической техники. Такая оглядка назад грозит безоговорочной консервацией. Театр найдет хороших исполнителей эффектных ролей, но потеряет подлинных создателей социальных характеров. Не напрасно в Москве была проведена шекспировская конференция, которая подтвердила, какого драматурга признает учителем страна. Перед актером во всю ширь встает проблема новой актерской техники, помогающей выразить мировоззрение наших дней в создать глубоко правдивые и теплые образы. Восемнадцать лет не прошли напрасно для техники советского актера. Если сейчас наступила пора пересмотреть достижения этих лет, то не для того, чтобы возвращаться обратно, а чтобы, зная лучшее, двигаться вперед. Актер не может удовлетвориться ни маленькой «правдинкой», ни внешне-яркой мимо социальной характерностью. Отбрасывая штампы «эксцентризма», «формализма» и пр., актер направляет главный удар на раскрытие психологии (социальной и индивидуальной) образа. Его интересует, как достигается социальная правда, как выразить правдиво, живо, тепло образ, не исказив его и не становясь назойливо поучительным. Как быть одновременно строгим, убедительным, точным, ярким, увлекательным, крупным? Я вижу примеры этой новой техники в актерских удачах и в ансамбле поставленных В. И. Немировичем-Данченко «Врагов», в глубочайшем реализме «Катерины Измайловой», в лучших ролях Щукина и Бабановой. Я вижу, как она рождается в волнующих опытах мастеров сцены, опирающихся на живое чувствование современности, на великий опыт гениальных актеров, на поиски проверенных и смелых приемов, и, конечно, метод МХАТ, очищенный от всех догматических и опошляющих его дешевых популяризаций, будет иметь здесь крупнейшее значение.

Самым важным в наших дискуссиях и разговорах являются не схоластические вопросы о том, «кто ведет», а глубоко творческие проблемы. Их нужно рассматривать вне предвзятых, ненужных и не помогающих ни театральной, ни драматургической работе схематических формулировок, а на основе конкретного опыта. Нужно посмотреть, как действительно создается спектакль, как рождается актерский образ, как переливается на сцену социальное содержание. В каждом отдельном случае мы имеем разные соотношения между автором, режиссером и актером.

Ответственность за театр лежит не только на актере или на режиссере. Она лежит на каждом работнике театра. Следовательно, она лежит и на драматурге и на художниках — на всех тех, кто создает спектакль.

Театр любит автора больше, чем автор театр. Зачастую драматург не увлечен театром как искусством. Он видит в нем площадку для своего самообнаружения. Сценическое слово не всегда является для него необходимостью. Он мог бы писать и не в драматургической форме. Он снимает с себя ответственность за общий ход советского театра в целом и за ход каждого отдельного коллектива, с которым он работает.

Авторы-гастролеры ставят себя вне театра, рассматривают театр лишь как передатчика их текста. Но автор не может и не имеет права выключать себя из ошибок режиссеров, из плохого актерского исполнения, из искривления линий отдельных театров. Он должен быть не спутником, а союзником.

Дело не в том, чтобы формально признавать или не признавать ведущую роль драматургии, но автор должен принять ответственность за театр вместе со всем коллективом, затрачивающим труд, талант и изобретательность сотни людей на принесенный им текст. Автор ставит задачу театру. Интересно и волнующе работать над пьесой, преодолевая богатство содержания, новизну формы и смелую верность психологического материала. Но как часто коллективу приходится преодолевать недостатки пьесы. Он трудится не над завоеванием сложных формальных исполнительских и философских задач, а над прикрашиванием и лакировкой драматургических недостатков. Режиссура налагает красивые заплаты для того, чтобы зрителю было веселее и занимательнее смотреть пьесу.

За мою долгую работу в МХАТ я прочел много пьес, которые в большинстве случаев писались «под МХАТ». Это означало, что молодой драматург не имеет своего образа театра. Он строил свои пьесы под образец готовых конкретных театров, воспринимая при этом не самое существенное, что в данном театре заключается, а те внешние штампы, которые легко бросаются в глаза и которые уже отрицаются самим театром, задерживая ход его развития.

Есть пьесы под Мейерхольда, под Художественный, под Вахтангова — и одинаково плохи и скучны «психологизмом» под МХАТ, опустошенная «ирония» под Вахтанговский театр и былая «эксцентрическая эпизодичность» под Мейерхольда.

Мы ждем от драматурга, от художника, чтобы он смотрел на театр своими глазами, чтобы он так же смело мыслил в области театра, как мыслят режиссеры и актеры.

Театр выберет того драматурга, который будет ему наиболее близок или который поймет серьезно, смысл, сущность данного театра, а не его внешние приемчики и назойливые сценические штампы.

Одно из значений «Врагов» в МХАТ лежит в том, что Немирович-Данченко очень глубоко, верно и правдиво раскрыл автора, при этом воспользовавшись поисками новой актерской техники.

По формуле Художественного театра, автор и режиссер «умирают» в душе актера для того, чтобы вновь возникла на сцене убедительная жизнь, жизнь, которая может быть дана в разных формах, но которая неизменно должна быть наполнена глубочайшим психологическим и социальным содержанием, страстностью мыслей и чувств.

Нужно сознаться, что наши театры внутренне и организационно еще не перестроились. Нужны новые формы внутренней организации театра и приемы работы, которые должны ответить растущему напору актерской мысли. Да и актеры сами еще не до конца оценивают свою замечательную роль в стране. Как много молодых актеров напрасно задерживаются в Москве, жалуясь на безработицу и на то, что им не дают ходу другие, более совершенные мастера, тогда как в условиях театральной периферии их ждет настоящая и большая творческая работа.

Страна требует театра, страна любит актера. Рост всей культуры страны зовет к углубленному вниманию к периферии. Как много «застарелой молодежи» просматривает творческую жизнь, которая находится на самом деле в их руках, предпочитая «мелкие бури в стакане воды» большой работе.

В театрах назрела настойчивая необходимость пересмотреть творческие и организационные вопросы («старики и молодежи», «воспитание кадров») вне ложной сентиментальности и ненужного лицемерия, а исключительно в интересах ответа, который театр по-настоящему обязан дать стране.

П. МАРКОВ

Краски, художник и Всекохудожник

Больше месяца прошло со дня бурного заседания в редакции «Советского искусства», посвященного вопросу о снабжении художников красками. За это время выделенная на совещании художественной общественностью бригада имела возможность ознакомиться с московскими производствами художественных материалов, с работой торгующих организаций и, наконец, во время выезда в Ленинград, с новым заводом художественных красок всесоюзного об'единения «Лакокраска».

Еще раз напомним (см. «Советское искусство» №№ 30 и 32), почему большая группа крупных мастеров живописи по призыву редакции пожертвовала своим временем и занялась анализом цен, изучением производственных и научно-технических условий изготовления художественных красок.

В запасниках Третьяковской галереи сложены штабелями почерневшие, потрескавшиеся, утерявшие свой первоначальный вид картины советских художников. Живописцы Москвы сидят на голодной пайковой норме снабжения красками. Нет темперы, гуаши, акварели, холстов, самого необходимого художественного инвентаря. И это в то время, когда вся страна возлагает на мастеров изобразительного искусства почетную задачу создания громаднейших юбилейных выставок «Индустрии социализма» и «XX лет РККА».

Безрадостная картина. Поневоле напрашивается вопрос: неужели наша промышленность, наладившая производство самых тонких, самых сложных механизмов, не может снабдить художника цветостойкими, химически чистыми красками, растертыми на отечественных пигментах и связующих?!

Однако картина далеко не так безрадостна, как это кажется на первый взгляд. В Ленинграде в кратчайшие сроки был воздвигнут завод художественных красок, завод, в котором об'единены лучшие силы молодой лакокрасочной науки и самая совершенная передовая техника.

Но может быть вся эта великолепная техника еще не освоена, и художникам долго придется ждать первых партий доброкачественных отечественных красок? Ведь перед заводом стоят труднейшие задачи. Напомним, что мировые красочные фирмы Лефран и Винзор-Ньютон имеют за плечами столетний опыт работы. К тому же эти фирмы в основном работают на пигменте и связующих, получаемых со стороны, а на ленинградском заводе впервые об'единяются все процессы производства — от отбора высокосортного льняного семени северных районов нашего Союза, от взыскательской работы по освоению природных земляных красок до выпуска готовой продукции.

Такие сомнения действительно возникали. Первые партии красок, выпущенные заводом летом этого года, в известной своей части были недоброкачественны (белила, строгинаховая желтая, ультрамарин). Сейчас недостатки по этим краскам в основном устранены. Бригада «Советского искусства» во время своего выезда в Ленинград детально ознакомилась с заводом, с большими запасами готовой продукции на складах, с работой цехов, с лабораторией и отделом технического контроля. Завод уже сейчас выпускает удовлетворительную продукцию в большом количестве. Завод, благодаря щедрым ассигнованиям Наркомтяжпрома, уже в 1936 году превратится в комбинат, изготовляющий все необходимое для работы живописцев, графиков, скульпторов. Руководство завода и всесоюзного об'единения «Лакокраска» живо реагировали на указания московских художников. На ряде совещаний в редакции, на заводе, в комитете выставки «Индустрия социализма» бригадой совместно с представителями завода была выработана программа производства всего необходимого художникам инвентаря. Все это дает нам право полагать, что завод находится в верных руках и выполнит взятые на себя обязательства.

Говоря о достижениях завода, не следует замалчивать его недостатков. Самым важным из них является чрезвычайно высокая цена на краски. Изыскательские и лабораторные работы завода, издержки процесса освоения ложатся непосильным бремени на потребителя. Проведенное недавно заводом снижение цен далеко еще недостаточно. Отпускные цены на его продукцию должны быть пересмотрены и снижены до цены на краски, изготовляемые московскими заводами «Красный художник» «Палитра». Недостаточен до сих пор и ассортимент выпускаемых ленинградским заводом красок. Его живописный цех в настоящее время производит продукцию недостаточно высокого качества. И это немаловажное упущение, ибо кисть для художника — это то же, что смычок для скрипача. По своим пластическим свойствам некоторые краски завода все еще не удовлетворяют отдельные группы наших художников — тех, кто любит писать пастозно. Наконец завод до сих пор довольно беспечно относился к пропаганде своей продукции, к выпуску культурных каталогов, инструктивной литературы, завод еще не нашел форм непосредственной связи со своим потребителем.

Впрочем, значительная доля вины в этом отношении ложится на торгующие организации и в первую очередь на Всекохудожник. О неспособности Всекохудожника как производящей организации удовлетворить нужды художников свидетельствуют многочисленные факты. В собственный небольшой завод «Палитра», находящийся в Москве, Всекохудожник не вложил за пять лет ни одной копейки, несмотря на то, что это маленькое краскотерочное предприятие давало ежегодно большую прибыль. Лаборатория завода — его цех сухих пигментов и раньше поставленный в ненормальные производственные условия — уже несколько месяцев не работает. Всекохудожник не удосужился обеспечить его помещением. Таким образом производство Всекохудожника лишено всякого технического и научного контроля. По мнению руководителя лаборатории, завод работает в условиях, не гарантирующих чистоту и доброкачественность красок. Не лучше поставлены и другие производства Всекохудожника — кистевальное, грунтовки холстов и т. д., выпускающие время от времени случайные партии товаров никого качества.

В составе многочисленных кустарных предприятий Всекохудожника (мастерской «Лепка», цехов мягкой игрушки, раскраски тканей, знаменной мастерской) производство красок и художественного инвентаря казалось бы, должно было занимать ведущее место. Это «тяжелая индустрия» системы Всекохудожника. К тому же краска, кисть, холст для Всекохудожника только полуфабрикаты — ведь он заинтересован в материальной доброкачественности представляемых художниками по контрактации полотен. Между тем именно этой непосредственной своей задаче — обслуживанию художников — Всекохудожник уделил меньше всего внимания. Для характеристики своеобразной хозяйственной политики этой организации достаточно указать на то, что из общих вложений в изофабрику в 4.915 тыс. рублей по проекту Всекохудожником на пигментный корпус ассигновано только 191 тыс. рублей, на индивидуальные мастерские скульпторов и живописцев 255 тыс. рублей, а на корпуса игрушки и лепки (т. е. на производство мещанской и пошлой продукции плохого ширпотреба) — 1.763 тыс. рублей.

При таком отношении к собственному производству неудивительно и чрезвычайно прохладное отношение Всекохудожника к своим функциям торгующей организации. В этой области Всекохудожник вовсю может разделить лавры с другой торгующей организацией — Роскансиснабсбытом, загубившим в прошлом дефицитные художественные краски в самые глухие углы нашего Союза. В свое время Всекохудожник ничего не сумел сделать для того, чтобы воспрепятствовать бесцельной засыпке Роскансиснабсбытом хороших тонкотертых художественных красок московского завода «Красный художник» и отвести его продукцию в свою систему. Всекохудожник не сумел обеспечить мастеров живописи, графики и скульптуры также бумагой, холстом и другими материалами, а ведь запина художников ничтожна, и при известной настойчивости можно было бы добиться от соответствующих организаций ее удовлетворения.

Всекохудожник к тому же еще не научился культурно торговать даже теми материалами, которые попадают в его систему. С ленинградским заводом люди из торговой конторы Всекохудожника ведут длительную и упорную коммерческую войну, в результате которой на московский рынок из Ленинграда проникли только случайные партии красок, растворителей и лаков (их легче найти в москательных лавках, чем в магазине Всекохудожника).

Торговая контора Всекохудожника не считает для себя обязательным бороться за качество распространяемых ею товаров. Она ни разу не браковала первых партий товара ленинградской фабрики и безмятежно их распространяла, несмотря на жалобы художников, а сейчас, когда недостатки своей продукции завод исправляет, торговая контора считает возможным отказаться от еще не отгруженных из Ленинграда по договору товаров. И это в то время, когда московские художники ощущают острую нужду в художественных материалах.

Можно было бы привести еще целый ряд материалов, характеризующих неудовлетворительную работу Всекохудожника, но, думаем, изложенного достаточно. Вывод ясен: Всекохудожнику следует по-настоящему взяться за дело обслуживания художников, он должен наладить культурную торговлю и притом не только готовыми художественными материалами, но и полуфабрикатами — тубами и сухими пигментами для монументалистов. Он должен озаботиться, чтобы у художников и графиков в 1936 году были бумага, штихели, доски для гравюры и т. д.

Всекохудожнику следует также обратить больше внимания на артель «Палитра», ибо одной ленинградской краской весь Союз нельзя удовлетворить. Производить краски могут и должны также московские заводы «Красный художник» и «Палитра». Первый находится в системе Наркомлегпрома и лучше сейчас справляется с этой задачей. Этот завод дает доброкачественные краски по цене значительно более низкой, чем ленинградский завод. Его руководство также взяло правильную перспективу на значительное расширение производства в 1936 году. Между тем завод «Палитра» при настоящей системе хозяйствования Всекохудожника очевидно долго просуществовать не сможет. А между тем, и на этом заводе работают ценные кадры специалистов, которым Всекохудожник обязан предоставить нормальные условия для работы.

НАШ ОТВЕТ

Совещания, происходившие в начале прошлого месяца в редакции «Советского искусства» по вопросу о снабжении художников красками, оказались весьма важными как для нас, производителей художественных красок, так и для наших потребителей — художников Москвы и других городов.

На этих совещаниях мы впервые получили возможность непосредственно обменяться мнениями и завязать тесный контакт с художественной общественностью Москвы.

Если до сих пор среди работников изобразительного искусства, в частности, московских, царило мнение, будто никто серьезно не озабочен вопросами бесперебойного снабжения советских художников их профессиональным оружием — высококачественными красками и другими принадлежностями, то это всецело результат недостаточно четкой работы снабжающих организаций.

Теперь художественная общественность Москвы воочию убедилась в значительных производственных успехах, достигнутых за последние полгода ленинградским заводом художественных красок.

За это время мы добились производства высококачественных стойких красок, лаков, растворителей и т. д. Одновременно мы приступили к налаживанию производства ряда других необходимых художникам предметов.

Неповоротливость и отсутствие инициативы у снабжающих организаций побуждают нас взять на себя теперь также организацию снабжения работников изобразительного искусства всем необходимым.

Для скорейшего и более успешного достижения этой цели нами проводятся следующие мероприятия:

Конторам «Лактехснабсбыт», ленинградской, московской, украинской, уральской и ташкентской предписано немедленно организовать во всех базах и магазинах об'единения «Лакокраска» специальные отделы продажи художественных красок. К заведыванию этими отделами привлекаются специалисты, хорошо знакомые с художественными красками.

Местным нашим конторам и базам предложено срочно связаться с областными и городскими союзами художников для выявления размера потребности, ассортимента и наиболее рационального способа снабжения и охвата всех художников, в особенности, проживающих на периферии.

В первую очередь налаживается бесперебойное снабжение красками художников, работающих для предстоящих выставок «Индустрия социализма» и «XX лет РККА». Для этого организуются специальные киоски для продажи красок в Москве и в Ленинграде при Всесоюзной академии художеств.

Ленинградской базе «Лактехснабсбыт» поручено немедленно организовать специальное постоянное бюро для высылки красок почтовыми посылками отдельным художникам, по требованиям последних.

О проведении указанных мероприятий художественная общественность будет оповещена путем публикаций в органах центральной и местной печати.

Для ознакомления работников изобразительного искусства с ассортиментом выпускаемых нами художественных красок и других принадлежностей мы приступаем к составлению подробного каталога, который по выходе в свет (что ожидается в феврале 1936 г.) будет разослан всем творческим союзам художников и отдельным мастерам.

Одновременно мы проводим меры для дальнейшего усиления производственной базы ленинградского завода художественных красок путем бесперебойного снабжения его высококачественным сырьем, усиления его оборудования и повышения квалификации его работников. В 1936 г. ассортимент изделий завода значительно расширяется. Налаживается производство темперы, гуаши, акварельных красок, пластелина и др.

Параллельно с максимальным улучшением качества выпускаемой заводом продукции, обращено также особое внимание на повышение качества и улучшение оформления тары и упаковки, в которой отпускаются художественные краски.

Мы уверены, что сумеем в тесном сотрудничестве с художественными организациями достигнуть поставленной цели: снабдить советских художников полной палитрой ярких, долговечных красок.

Управляющий всесоюзным об'единением «Лакокраска» С. ЛУКОВСКИЙ, Директор Ленинградского завода художественных красок М. ТАМАРКИН

«Индустрия социализма»

Представителями комитета выставки «Индустрия социализма» проведена договорная кампания в Абхазии и Грузии. К работе для выставки привлечено более 45 мастеров живописи и скульптуры.

В настоящее время заканчиваются предварительные переговоры с художниками Азербайджана и Армении.

К участию в выставке «Индустрия социализма» привлекаются также крупнейшие мастера Палеха и Мстеры.

В начале января жюри будет просматривать первые эскизы московских художников, работающих для выставки «Индустрия социализма». Через жюри пройдут заказные работы, а также произведения художников, еще не привлекавшихся комитетом и желающих представить свои эскизы.

Возрожденная романтика

«ОТЕЛЛО» В МАЛОМ ТЕАТРЕ

В этот вечер кулуары, курилки и коридоры Малого театра были полны театральными старожилами. Не было почти ни одного театрального человека, который бы в антрактах не вспоминал Иранта, Ольдриджа, Сальвини, Росси, Мунэ-Сюли, Ди-Грассо, Мамонта Дальского.

Что же, воспоминания нужны и полезны, особенно если они собственные, а не просто пересказ литературных источников. Но, вспоминая, сравнивая и сопоставляя, не следует превращаться при этом в собирателей классических древностей и равнодушных снобов, все знающих и все уже видевших. Ну еще бы: «Сальвини в этом месте...», «А помните Росси в сцене с Яго», «Да, но какой темперамент был у Ди-Грассо». Такие разговоры слышались из всех уголков. Они не помогали, но скорей, мешали восприятию спектакля. На глаза заранее оделись шоры предвзятости и дурно понятого традиционализма. Да, и мы за традиции, но традиции, не рабски копирующие прошлое, а критически преображенные ощущением современного. И в частности, это очень хорошо, что в спектакле «Отелло» в Малом театре можно было ощутить в новом качестве старую романтическую традицию. Это не было романтикой в старом смысле, романтикой, абстрагированной от всего земного. Нет, «Отелло» в Малом театре — это романтика земных чувств, простых, но реальных страстей, высоких, но человеческих все же страданий, страстной, огромной, но и интимной лирической и очень земной, плотской любви. «Отелло» — это не возврат к мочаловской романтике в ее «чистом» виде, но это возврат к романтической традиции Малого театра, и было бы неверно преуменьшать значение этого спектакля.

Нынешний «Отелло» в Малом театре, совершенно независимо от того, как складываются в этом театре репертуар и творческие пути, — событие в жизни Малого театра. Романтическая линия в Малом театре оборвалась вместе с последними днями актерской жизни М. Н. Ермоловой. Умный, культурный и талантливый А. И. Южин, конечно, он в какой мере не являлся продолжателем этой линии. Были и Шекспир и Шиллер. Но они тонули либо в бытовом, так называемом реалистическом правдоподобии, либо в напыщенной декламации.

«Отелло» — первый спектакль в Малом театре за все годы революции, о котором с полным основанием можно сказать, что это спектакль подлинно высокой классики, подлинной романтики — спектакль, волнующий и захватывающий не холодом холодной своей патетики, а подлинными теплыми, глубокими человеческими чувствами и страстями.

Ставил спектакль **С. З. Радлов**, год назад поставивший эту же пьесу Шекспира, в том же переводе (**А. Радловой**), с тем же художником (**Басов**), с тем же композитором (**Асафьев**) в своем молодом театре. Критика тогда совершенно справедливо отметила, что «Отелло» в молодом театре, как и поставленный там же до него «Ромео и Джульетта», — лучшие шекспировские спектакли советского театра, несмотря на молодость и иногда несовершенство отдельных актерских исполнений. Эти спектакли были лучшими потому, что спустили Шекспира с ложноклассических высот на грешную землю, но однако же, не «утоптали» его. С Шекспира снимали декорумна и пудру прошлого века, но вместе с тем он не заболевал анемичным бытовизмом. И «Отелло» и «Ромео и Джульетта» в радловском театре были спектаклями конкретно-историческими, реалистическими, нисколько не теряя, однако, при этом в своей живописности, присущей шекспировскому реализму.

«Отелло» в Малом театре — новая редакция постановки «Отелло» в молодом театре. Но сценическая трактовка образов, социальная мысль спектакля остались теми же. Отелло — благородный воин, плебей, характер простой и непосредственный. Отелло, обманутый и погубивший Дездемону, сам падает жертвой коварства и карьеристских интриганств, воплощенных в Яго. Яго умный и крупный авантюрист, сподвижник честолюбия, философ макиавеллистского типа. Дездемона — отнюдь не неземное существо, а вполне реальная женщина Ренессанса со всей присущей ей игрой ума, кокетством и эмоциями.

Такова мысль и расстановка главных сил в этой постановке Радлова. Однако в «Отелло» Малого театра имеется и одна примечательная новая черта, о которой мы уже говорили, — это черта романтическая. Именно романтикой обогатили актеры Малого театра режиссерскую трактовку Радлова. Это тот «пай в дело», на который несомненно имеет право весь коллектив Малого театра, особенно его «старики». Но, с другой стороны, и это важнее всего отметить, высокая романтика «Отелло» может так звучать и волновать в наши дни и нашу аудиторию именно потому, и только потому, что она пропущена сквозь фильтр шекспировского живописного реализма, который принес в Малый театр С. З. Радлов. Именно такой реализм, освободив мочаловскую романтику от напыщенности, все же далеко ушел от вчерашнего бытовизма Малого театра. Трагедия ревности Отелло, окрашенная в романтические тона, особенно начинает чувствоваться в спектакле как трагедия великой любви и предательства. В соответствии с реалистическо-романтическими замыслами спектакля он свободен от какой бы то ни было вычурности, помпезности и пышности. Все оформление и все костюмы выдержаны в скромных, но вместе с тем необычайно живописных, теплых, напоминающих картины старых художников, коричневых и золотистых тонах. Красивые мизансцены нигде не довлеют над текстом, не загромождают, очень скупы и выразительны. Особенно это относится к мизансценам, расположенным по лестницам. Недостаточно выразительно поставлены отдельные массовые сцены (и это особенно относится к сцене праздника по случаю бракосочетания Отелло), главным образом по причине малой подвижности фигурантов.

А. А. Остужев в роли Отелло

О переводах А. Радловой говорилось и писалось достаточно много лестного, в том числе и на весьма компетентной только что закончившейся шекспировской конференции. К этому добавлять нечего.

Теперь об исполнении. Мы уже говорили о реалистическо-романтическом стиле спектакля. Одним из наиболее ярких выразителей этого стиля в спектакле был **А. А. Остужев**, игравший Отелло. Возвращение к активной творческой работе Остужева — это вообще событие, а в Отелло — этой труднейшей роли мирового репертуара — вдвойне. Это был настоящий Отелло, с которым можно было не соглашаться в отдельных оттенках, но побеждающий своей искренностью, простотой, своим могучим голосом «героя», своим поистине вулканическим темпераментом. Волнения Отелло становились волнениями актера и передавались в публику, заражали ее могучим током творческой радости и под'ема, который хорошо знала старая демократическая галерка Малого театра, знает и наша замечательная аудитория, восторженно принимавшая спектакль и Остужева, Отелло — Остужев — это не Сальвини и Росси и не Мочалов, но это все же больше Мочалов, но уже живущий в советской действительности, Мочалов, поверивший гармонию алгеброй, нутро—точным расчетом, стихию—разумом, романтизм—реализмом. Отдельные классические роли, которые до сих пор играл Остужев, заставляли опасаться, что интересный и талантливый актер подойдет к Отелло внешне, условно-патетически. На кряже. Но нет, этого не случилось. С необычайным, почти целомудренным спокойствием, в полной безмятежности несмятенных еще чувств, очень просто играет Остужев первые два акта, для того, чтобы взорваться в третьем, уже больше не успокаиваться, а кинуться в катастрофе в ритме горного потока. Именно потому, что Остужев очень умно подводит Отелло к вершинам простя и страсти, даже самые повышенные места роли Отелло не кажутся холульными, а звучат настоящим страданием и гневом (особенно знаменитые «Кровь, кровь, кровь»). Обманутый, благородный и гневный Отелло, простодушный солдат и страстный влюбленный, таков Остужев — Отелло.

Л. Н. Назарова в роли Дездемоны пришлось несколько легче, чем Остужеву. Никто, даже из самых престарелых театральных завсов не мог в этот вечер вспомнить какую-нибудь знаменитую Дездемону, по которой следовало бы равняться. Что касается Дездемон, которые удержались в моей памяти, то они все были неземные, почти прозрачные создания, не от мира сего, носившие печать обреченности на своем челе с момента первого же появления своего на сцене.

Если соглашаться с тем, что «Отелло» трагедия реалистическая, если все люди и поступки там земные (и даже очень!), то нельзя делать исключение и для Дездемоны. Вообще Дездемона — роль пассивная, страдающая, не относится за счет лучших женских образов Шекспира (как например, Леди Макбет, королева Анна). Поэтому правильно сделала Назарова, что активизировала Дездемону, исходя и из «голубоватого» характера роли, и из режиссерской трактовки, земными чертами кокетства, подвижности, улыбки и обаяния. Это, однако, нисколько не мешает актрисе быть и нежной, лирической. Лучше всего удались Назаровой сцены в саду и пятый акт. В пятом акте лирика Дездемоны окрашивается в трагические тона. Улыбка сметена с лица, Дездемона в предчувствии гибели. Это предчувствие Назарова сумела отлично сыграть очень тонкой, мастерски драматизированной песней об иве. Самым большим недостатком исполнения Назаровой является то, что ее Дездемона моментами слишком русская. За вычетом этого молодая актриса вышла с честью из очень ответственного и крупного испытания.

Безусловно, должен быть отмечен **В. Э. Мейер** в роли Яго. И по быстроте, с которой он вошел в готовый спектакль (Мейер не должен был играть Яго), и по счастливо найденному им романтическому рисунку роли. Конечно, это и спорно и дискуссионно — делать из Яго будущего корсиканца, наполеоновского поручика. Но как образ честолюбивого карьериста — это гораздо значительнее, чем дешевый образ провинциального Мефистофеля, которого обыкновенно актеры из Яго делают. Но в правильно намечаемом рисунке Мейера — Яго недостает еще глубины, тонкой растушевки, образ еще не «обжит».

Яго Мейера пока только весьма мелкий честолюбец, но не крупный человек.

Блескула замечательным мастерством недюжинной трагической актрисы **В. Н. Пашенная** в эпизодической роли Эмилии. Это — лучшая Эмилия, которую когда бы то ни было нам приходилось видеть. Это не просто резвая и наивная хохотушка, добрая женщина и покорная жена, в конце пьесы раскрывающая глаза мавру. То что сделала Пашенная, это гораздо крупнее. Ее Эмилия — это подлинная Немезида трагедии. Эмилия Пашенной — справедливость пьесы, которая торжествует. Смех и слезы, душевная шутка и гнев — какая богатейшая палитра тембров, оттенков и средств сценической выразительности у Пашенной. Эмилия — это большая победа артистки и напоминание театру, который слишком долго «держал» Пашенную на бытовых ролях.

Весело играет дурашливого Родриго **Березов**. Родриго — это комический фермент в трагическом спектакле. Это определяет трудность его образа. Тем более актер обязывается к мудрой простоте и сдержанности. Вот этой-то сдержанности, простоты у Березова нехватает, он иногда слишком мюзик-холлен. Очень хороша и характерна Бианка — **Мерзулова**. В бытовых тонах (и нам это кажется правильным) очень хорошо ведет свою роль Зражевский (Брабантио). Живописный и видный воин получился из **Ржанова** в роли Монтано (кстати, он отлично фехтует). Хорошо найден внешне, но очень мало выразителен как образ, как характер Кассио в исполнении **Аксенова**. Хороши также и Грациано и Людовико (**Гладков** и **Бриллиантов**). Очень плох и невнятен дож (**Великов**).

Ну, вот и все об «Отелло» в Малом театре. А итоги подведены уже в начале статьи.

Нам остается только добавить, что встреча нового зрителя Малого театра с новым Шекспиром прошла в обстановке, напоминавшей обстановку старых спектаклей высокой классики в Малом театре. Но на этот раз восторженно бушевали не одна только студенческая галерка, но и весь наполненный трудящимися театр. Над таким приемом и успехом одной из труднейших пьес Шекспира стоит подумать театральным деятелям, в том числе и критикам.

О. ЛИТОВСКИЙ

Воспитание актера

Словоохотливый работник месткома раскрывает толстый дневник и монотонно перечисляет культмассовые мероприятия: проработал вопрос о стахановском движении, проведен ряд экскурсий, прочитан доклад о международном положении, организована лыжная вылазка, проводятся читки газет по цехам, устроен шахматный турнир и т. д. Далее следует указание, что кроме перечисленного организована еще разветвленная сеть политкружков, охватывающих «основных работников театра».

Мы просматриваем прошлогодний дневник. Он почти ничем не отличается от нынешнего. То же кружки, доклады и шахматы. Единственная новая тема — «проработка вопроса о стахановском движении».

Культработник доволен. Все вопросы как будто нашли «отражение» в плане. Ничего не упущено. Все в порядке.

Обратимся к отдельным работникам театра и проверим, насколько месткомовский план удовлетворяет тех, для кого собственно и проводятся политмассовая работа.

Балетная группа Большого академического театра состоит из 220 человек. Из этого числа в политкружках, говорит артист балета т. **Габович**, занимается всего около 60 человек. Среди кружковцев почти нет солистов. Только одна из 30 квалифицированных балетных артистов (т. Габович) учится в политкружке. Как производственники мы растем, идем вперед, — говорит т. Габович,— а методы культработы профсоюза остались старыми. Нас не удовлетворяют существующие кружки. Мы хотим слушать лекции по вопросам искусства, хотим устраивать обсуждение наших постановок. Хотим, наконец, культурно отдыхать. Но об этом никто не заботится. Связь с Клубом мастеров искусств чрезвычайно слаба. Один вечер, устроенный для нас Клубом мастеров искусств в этом году, далеко не удовлетворяет культурные запросы артистов балета.

— Артисты оперы, в силу своей профессии, много времени (репетиции и спектакли) проводят в закрытом и вредно пыльном помещении, — говорит солист оперы **Александр Батурин**. — Тяга к хорошему, культурному отдыху в уютной обстановке среди нас особенно велика. Филиал Клуба мастеров в Пименовском пер. является единственным учреждением в Москве, призванным обслуживать досуг высококвалифицированных артистов. Выполняет ли клуб эту задачу в полной мере? Конечно, нет. И не потому, что филиал клуба работает плохо. Наоборот, работа клуба по сравнению с прошлым годом улучшена и больше отвечает нашим запросам. Но маленькое, подвальное помещение клуба, лишенное вентиляции, с плохо оборудованным зрительным залом, мало пригодно для клубной работы. Хотим мы туда редко, а в «разгаре сезона» вообще не имеем возможности посещать клуб.

Тов. Батурин считает необходимым создать единственный клуб-дом отдыха для ведущих работников искусств. Эту мысль поддерживают и другие артисты оперы (засл. арт. **Озеров** и **Ханаев**, солистка оперы **Амборенаи**). Актеры предлагают по примеру некоторых заграничных театров практиковать после окончания открытых спектаклей ночные обменные спектакли для работников театра.

— Мы, например, могли бы, — говорят они, — дать спектакль для артистов Художественного театра, а «художественники» пригласили бы нас к себе. Это сблизило бы наших актеров, ликвидировало бы разобщенность между театрами.

*

В лабиринте узких коридоров и лестниц Большого театра затерялось маленькое, душное, тускло освещенное помещение с поскольными разбросанными, ненакрытыми столами, именуемое «фойе оркестра».

На стульях, на столах, на полу разложены музыкальные инструменты. Красный уголок на замке. Из угла в угол ходят скучающие люди. Это артисты духового оркестра ожидают очередного выхода. Ждать надо долго, так как сцена «половецкого стана» (опера «Князь Игорь»), в которой не занят духовой оркестр, длится 40—50 минут. Такие «окна» бывают почти в каждом спектакле. Эти «антракты» можно использовать для любого культурного мероприятия. Но ими не избалован трехсотенный коллектив театрального оркестра. Артисты оркестра проводят целые часы в томительном и скучном ничегоделании.

— Мы интересуемся жизнью промышленных предприятий Москвы, по нам упорно предлагают экскурсии и художественные музеи, — заявляют артисты оркестра **Рузиков**, **Кэрцев** и др. Состав коллектива оркестра разнообразен. Рядом со старыми музыкантами здесь много молодежи, недавно покинувшей вузовскую скамью. Не делается старикам опытом с молодежью. Плохо и с политучебой. В кружках занимается только 35 человек.

Коллектив оркестра хорошо справляется с проведением массовых политических кампаний (заем, перевыборы советов), но каждодневной культурно-воспитательной работы в оркестре нет.

Недостатки политмассовой работы в Большом театре обычно об'ясняют отсутствием клуба. Но это оправдывает месткомовских работников только отчасти. Позволительно спросить, что сделал для культобслуживания работников Большого театра Клуб мастеров искусств, получающий для этой работы 25 тыс. рублей в год?

*

В сентябре текущего года при обсуждении работы театра им. Вахтангова руководящими органами было указано, что существующие формы культмассовой работы месткома театра устарели и не соответствуют потребностям творческих работников театра.

— Ничего не сделано нами для осуществления этого указания, — признается ответственный секретарь месткома т. **Воронцов**. — Качество нашей политмассовой работы удовлетворяет лишь технических работников театра. Наши обычные доклады, экскурсии, кружки заштампованы и трафаретны. С актерами необходимо говорить по-иному. Нужно наполнить новым, идейно высоким содержанием нашу политмассовую работу. А с чего начать, как ее проводить, — не знаю. Отсутствие помещения — не главная причина. У нас имеются просторные фойе, которые можно использовать для устройства различных вечеров и встреч. Но у меня, несмотря на то, что я старый профсоюзный работник, нет опыта в проведении таких мероприятий. А руководства со стороны ЦК Рабис нет. За два года только два раза посетил нас инструктор ЦК.

*

Молодой, растущий творческий коллектив театра Ленсовета из года в год все решительнее утверждает свое право на существование наравне с лучшими театральными коллективами Москвы. Но этот театр, в силу ли своей территориальной отдаленности или по каким другим причинам, не пользуется вниманием руководящих профсоюзных организаций.

Производственная работа театра страдает многими недочетами. До сих пор не налажен постановочно-творческий процесс. Некоторые постановки растягиваются на 8 месяцев («Горячее сердце»); а работники не выходят из театра по 15—18 часов в сутки. Это, конечно, значительно затрудняет и политмассовую работу.

— Чаще всего некогда бывает и подумать о своем досуге, — говорят актеры. — Клуб мастеров искусств далеко, а свои культурные силы у нас используются мало. Много работаем. Плохо и мало отдыхаем.

— За все существование театра, а ему скоро исполнится десять лет, мы ни разу не видели у себя руководящих профсоюзных работников, — говорят актеры **Кузовков** и **Летов**.

Даже приведенные выше немногие примеры свидетельствуют о том, что профсоюз работников искусств не перестроил своей политико-воспитательной работы.

Р. КРАЕВА

ИЗ последней ПОЧТЫ

15 декабря в филиале МХАТ СССР им. Горького на афише значилось «У врат царства». Но по болезни Качалова спектакль был заменен «Платоном Кречетом».

Однако и замена не могла состояться, ввиду нехватки некоторых актеров. Когда публика совсем уже разошлась, в 9 ч. 10 м. вечера в присутствии множества контрамарочников с Петровского переулка и его окрестностей благополучно начался «Чудесный сплав».

Таким образом хотя и с опозданием на 1 ч. 40 м., но справедливость восторжествовала. Спектакль состоялся! Но беспорядок в административном аппарате МХТ СССР от этого, понятному, не стало меньше.

ЗРИТЕЛЬ

О КЛУБЕ МАСТЕРОВ ИСКУССТВ

Вопросы организации культурного досуга работников искусств, поднятые на страницах «Советского искусства», имеют огромное общественное значение.

Правильная организация отдыха актера, художника и музыканта является проблемой, в одинаковой степени важной и в области быта художественной интеллигенции, и в области производства.

Несомненно, что качество культурно-бытового обслуживания оказывает существенное влияние и на творческий рост работников искусств.

Поэтому нельзя не приветствовать проведение на страницах печати широкой дискуссии о содержании, формах и методах культмассовой работы Рабиса и, в частности, о том, насколько удовлетворяет наших товарищей работа московского Клуба мастеров искусств, являющегося центральным культучреждением союза работников искусств и одним из ведущих клубов советской интеллигенции.

Но серьезность самого вопроса обязывает, как нам кажется, и к серьезной постановке обсуждения его на страницах газеты, в особенности если учесть, что речь идет о центральной газете, специально посвященной искусству.

Однако начало дискуссии, поднятой «Советским искусством», в первые опубликованные 11 и 17 ноября статьи, за подписями т. Мологина и т. Абдулова, вынуждают нас усомниться в высоком уровне обсуждения.

Мы, подписавшие это письмо, тесно связаны с повседневной работой нашего клуба, искренне переживаем все его удачи и промахи и горячо заинтересованы в том, чтобы использовать каждый дельный совет для действительного улучшения работы.

Что же мы считаем положительными и отрицательными сторонами в работе клуба?

Содержание работы клуба рассматривается нами по следующим основным разделам:

1) Политико-воспитательная работа; 2) разработка творческих вопросов советского искусства; 3) организация работы в области самообразования среди работников искусств и 4) организация культурного отдыха.

В то же время мы прекрасно учитываем, что клуб нельзя рассматривать, как организацию типа учебного заведения, и что клубная работа должна вестись своими особыми формами и методами.

С этой точки зрения, мы считаем, что путь, избранный клубом по первому разделу — политического воспитания работников искусств — является совершенно правильным, ибо помимо отражения в клубе вопросов текущей политики и организации специальных хорошо иллюстрированных циклов по истории партии, истории гражданской войны и т. д., клуб явился организатором огромной работы в области систематического общения актеров, художников и музыкантов с различными группами советской общественности и со знатными людьми нашей страны. Именно клубу обязаны ведущие группы работников искусств встречами с такими людьми, как О. Ю. Шмидт, Г. Ушаков, Прокофьев, Бирибаум и Голунов, Дуплянский, Крылов, Минов, Нина Каменева, Машковский, Кокинаки, с лучшими ударниками — орденоносцами фабрик, заводов и транспорта, с ударниками колхозных полей, с руководством РККА.

В этом живом товарищеском общении с героями Арктики, завоевателями стратосферы, летчиками, парашютистами и героиками, работники искусств получали большую политическую закалку.

Не мало способствовали этому и выезды на крупнейшие стройки — Волга—Москва, строительство метро и пр.

Перенесли ли себя эти формы и методы работы? Мы полагаем, что они и впредь имеют огромное действенное значение и должны широко практиковаться нашим клубом.

По второму разделу — в области творческой практики советского искусства — мы считаем, что организация обмена опытом крупнейших мастеров искусств, так называемые творческие вечера имеют огромное значение. Их необходимо практиковать и впредь широко, углубив их содержание.

Правда, эти вечера не всегда тщательно прорабатываются, доклад о творчестве мастера нередко заменяется довольно поверхностным по своему содержанию «вступительным словом», и после показа, характеризующего основные этапы творчества актера, не проводится организованно обсуждения. Здесь мы должны также обратиться с призывом и ко всем творческим работникам: к сожалению, своеобразное понимание «творческой этики» приводит многих театральных работников к купюрным высказываниям по поводу работы того или иного актера или по поводу той или иной постановки. Основными ораторами на диспутах обычно являются профессиональные критики и искусствоведы и чрезвычайно редко можно услышать голос режиссера или актера по поводу постановки другого театра.

Этот «заговор молчания», по нашему мнению, должен быть нарушен, клуб должен стать широкой ареной творческой самокритики.

Мы считаем минусом в работе клуба недостаточное отражение острых вопросов, волнующих художественную общественность, в частности, то обстоятельство, что клуб прошел мимо дискуссии, поднятой статьей т. Дикого, мимо вопросов дубленства в театре и выдвижения кадров на ведущую творческую работу.

Уделяя много внимания драматическому театру, клуб недостаточно отражает творческие вопросы оперы, хореографии, оперетты, эстрады.

Клубу не удалось также добиться правильного взаимодействия между обслуживаемыми им отдельными производственными группами: художниками, работниками театров, музыкантами. И если художники, благодаря общественным просмотрам театральных премьер, проводимым клубом, активно включаются в вопросы театральной жизни, участвуют в театральных дискуссиях и пр., то работники театров до сих пор еще очень незначительно втянуты клубом в круг вопросов изобразительного искусства (посещение выставок, участие в дискуссиях художников и т. д.).

Третий раздел — организация самообразовательной работы — предусматривает широкое ознакомление работников искусств с достижениями современной науки и техники и повышение общего культурного уровня.

В клубе имеется обширная библиотека в 50 тыс. томов, курсы иностранных языков, осуществлена система лекционных циклов.

Необходимо отметить существующую разобщенность между клубами советской интеллигенции, разобщенность, которая в одинаковой степени отрицательно отражается и на Клубе мастеров искусств и на Доме работников кино, Доме ученых, Доме печати, клубе писателей.

Одной из существенных задач ближайшего периода следует считать установление тесной связи и взаимодействия клубов советской интеллигенции и организации между ними дела культурной взаимопомощи.

Нам хотелось бы высказаться и по вопросам организации отдыха работников искусств.

В клубе проводится немало вечеров, начиная от выступлений иностранных мастеров и кончая «капустниками».

Но, разумеется, этого недостаточно. По опыту работы клуба, лучшей формой отдыха являются остроумные шуточные вечера — «капустники», и едва ли не самыми лучшими из этих вечеров следует признать два вечера, организованные недавно клубом в дни открытия сезона.

Здесь применяются формы острой пародии и легкой шутки. Каждый из таких вечеров требует огромной организаторской и творческой энергии.

И если ставить по-серьезному вопрос о том, чтобы ввести такого рода вечера в систему, нужно сразу дать себе ясный отчет, что одному руководству клуба с этим не справиться. Необходима активная помощь со стороны всех театров.

Мы предлагаем каждому театру наметить в течение сезона хотя бы по одному вечеру такого типа, приняв на себя, при помощи совета и дирекции клуба, подготовку программы силами своего коллектива.

В общей сумме это может обеспечить вечерами отдыха весь сезон, на началах взаимного обслуживания. Клуб принимает на себя обязательства не только активной помощи в организации такого рода вечеров, но и премирования месткома и персонально организаторов вечера, который будет наилучшим образом подготовлен.

В этом сезоне клуб переключает свою работу на нормальные вечерние часы, отказываясь от «ночных бдений», ориентируясь на свободные от спектаклей группы актерства. Это даст возможность значительно лучше организовать отдых актера и художника. Таким образом, мы вообще ставим под сомнение «проблему» организации актерского досуга после спектакля.

При всех недостатках клуба, которые нуждаются в критике и исправлении, трудно даже предположить, что кто-либо из работников искусств может выдвинуть положение по поводу того, «для кого и чего существует клуб», и утверждать, что «Клуб мастеров искусств является самым скучным клубом в Москве».

Для этого нужно или же пойти по пути беспринципного и огульного охаивания работы клуба, или быть оторванным от общественной жизни работников искусств, так как на сегодняшний день вряд ли кто-либо будет отрицать, что Клуб мастеров искусств является органической частью художественной жизни Москвы.

Письмо т. Абдулова, адресованное дирекции клуба, и копия его письма в редакцию «Советского искусства» (кстати, до сих пор не опубликованного!) свидетельствуют о том, что со стороны сотрудника вашей газеты т. Плоткина допущен прием, который должен быть квалифицирован, как попытка фальсифицировать общественное мнение работников искусств по поводу своего клуба.

Как выяснилось из этого письма, приводимые выше «характеристики» принадлежат т. Абдулову сотрудником вашей газеты т. Плоткиным и отнюдь его (Абдулова) мнение о клубе не выражают.

Теперь по существу критики работы клуба тт. Мологиным и Абдуловым.

Можно было бы полемизировать по целому ряду затронутых ими вопросов: и по поводу преферанса, о котором только говорит, но в который, кстати, не играют; и по поводу танцев, которые, по мнению т. Мологина, являются предосудительными для работников искусств.

Можно было бы изумиться предложению о заимствовании (?) клубом опыта проведения творческих вечеров мастеров у театра им. Мейерхольда, в то время как именно клуб является «родоначальником» этого типа работы и только за 1935 г. явился организатором встреч крупнейших мастеров (К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, В. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров, В. И. Качалов, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, В. Н. Пашенная, Ю. М. Юрьев, Д. Шостакович, С. М. Михоэлс и т. д.) с работниками московских театров.

Но дело не в бесплодной полемике.

Совет Клуба мастеров искусств и актив клуба ждут деловой товарищеской критики со стороны мастеров искусств всех недостатков клуба, но в то же время мы считаем себя вправе требовать от критикующих и внесения конкретных предложений, которые способны помочь нам в нашей работе.

Мы принимаем целиком и полностью упрек в адрес помещения клуба.

Бесспорно, что работа клуба давно переросла ограниченные возможности двух душных подвалов, занимаемых клубом и недостойных быть культурными очагами работников искусств столицы Советского союза.

Делом всей театральной общественности Москвы и печати является мобилизация внимания руководящих организаций и, в частности, Моссовета к вопросу о необходимости предоставления Клубу мастеров искусств нового помещения. Ведь получили же специальные особняки для своих клубов писатели, архитекторы, кинематографисты. Что же касается работников театров, музыкантов и художников, которые в количественном отношении значительно превосходят перечисленные нами категории, — то они находятся в гораздо худших условиях в смысле культурного обслуживания, несмотря на неоднократные попытки правления клуба разрешить этот вопрос.

Письмо подписано председателем совета клуба т. Ф. Я. Коном, директором клуба Б. М. Филипповым, советом и активистами клуба В. И. Качаловым, М. М. Тархановым, Л. М. Леонидовым, С. М. Михоэлсом, А. А. Яблочкиной, И. Н. Берсеневым, С. В. Образцовым, А. Жаровым и многими другими деятелями искусств — всего 60 подписей.

ОТ РЕДАКЦИИ

Дискуссия о задачах и работе Клуба мастеров, начавшаяся на страницах нашей газеты, вызвала живой интерес среди деятелей искусств. Естественно, что обсуждение задач Клуба мастеров, имеющего ряд весьма ценных достижений, но еще не сумевшего обеспечить высокий уровень политико-воспитательной работы среди своего актива, не может быть исчерпана высказываниями, уже напечатанными на страницах «Советского искусства».

Поэтому вряд ли можно считать правильным и содействующим развертыванию самокритики, что уже на данной стадии обсуждения правление клуба выступило с письмом (оно получено 9-го с. м.), подкрепленным столь популярными именами, как бы заключающим эту дискуссию. Но этого мало — письмо пытается опорочить высказывания тт. Мологина и Абдулова, напечатанные в «Советском искусстве», как не находящиеся на высоком уровне. Непонятно, к чему столь пренебрежительное отношение к этим высказываниям? Ведь совет и актив клуба, признавая, что ряд острых вопросов, волнующих художественную общественность, не отражен в работе клуба, умалчивают о том, что т. Мологин в своей статье именно на это и указал. Но зато наряду попадает Мологину за разговоры о преферансе: дескать слухи! Но т. Мологин ничего не выдумывал. В преферанс не играют, но предложение ввести его было внесено и дискутировалось. Важно, что эта мысль могла родиться в качестве средства для оживления работы клуба. Но дело в конце концов не в этих мелочах. Никто не думает отрицать достижения Клуба мастеров искусств. Наши упреки (см. нашу передовую в прошлом № газеты) и упреки, содержащиеся в первых же высказываниях (Мологин), заключались не в том, что клуб плохо умеет организовать досуг актера или мало занимается его политическим образованием, а в том, что клуб прошел мимо крупнейшего этапа жизни советского искусства. Именно содержание этого этапа и должно было стать главным содержанием всей творческой работы клуба. (Проблемы стиля советского театра, вопросы творческой загрузки, воспитания и выдвижения актерских кадров, темпов работы, качества репертуара, амплуа, театрального образования и множество других вопросов). А между тем по поводу всего этого письмо клуба ограничивается не очень вразумительным признанием, где указывается, что творческие вечера не всегда тщательно «прорабатываются» (?). И далее пишется в письме правления и актива клуба: «Мы считаем минусом в работе клуба недостаточное отражение в его работе острых вопросов, волнующих художественную общественность, в частности, то обстоятельство, что клуб прошел мимо дискуссии, поднятой статей т. Дикого, мимо вопросов дубленства в театре, выдвижения кадров на ведущую творческую работу».

Надо прямо сказать, письмо ваше недостаточно продумано и дышит самоуспокоенностью! Разве дело только в статье т. Дикого или дубленстве? Нет, дело в том, что клуб прошел мимо злободневных этапных вопросов и коренных проблем советского искусства, волнующих всю художественную интеллигенцию. А ведь это-то и должно составлять содержание работы клуба.

Клуб мастеров умеет отлично организовывать всякие интересные встречи и еще лучше умеет организовывать развлечения для актеров (хотя и развлечения и встречи приобрели в последнее время несколько штампованный характер) — в этом никто не сомневается. И нет никакой надобности в письме уделять столько места информации о своей работе и описанию своих достижений. Об этом все знают. Но вот насчет скромно и невпопад указанного «минуса», насчет неудачных творческих вечеров — вот об этом надо было бы написать побольше, подробно проанализировав все причины отставания. Клуб есть центр творческой жизни союза работников искусств. Конечно, может быть многие чисто культурнические функции, которыми сейчас занимается клуб, как, например, вопросы самообразования, должны были бы отойти в ведение местных комитетов союза Рабис. Но, повторяем, это не меняет дела. В системе всей политико-воспитательной работы союза клуб играет первенствующую роль. Это требует более углубленного понимания клубом своих задач.

И, наконец, последнее замечание. Для того, чтобы покончить с вопросом о фальсификации высказывания т. Абдулова, снова подтверждаем, что недопустимому извращению высказывание т. Абдулова подверглось только в части одной фразы о том, что Клуб мастеров искусств «едва ли не самый скучный в Москве». Эта фраза приписана не т. Плоткиным, как говорится в письме, а зав. информационным отделом редакции т. Виноградовым, за что он и подвергся взысканию, а именно он отстранен от заведывания отделом. Что касается всего смысла интервью с т. Абдуловым и всего прочего его текста (кроме инкриминируемой фразы), то они в точности соответствуют сказанному т. Абдуловым и было с ним согласовано. Таким образом, указания на фальсификацию высказываний т. Абдулова не имеют никаких оснований.

Мы не собираемся сейчас делать окончательные выводы о работе и задачах Клуба мастеров. Эти выводы делать еще рано. Обсуждение продолжается.

40 ЛЕТ КИНЕМАТОГРАФА

В декабре 1935 г. исполняется 40 лет со дня изобретения **Луи Люмьером** первого проекционного киноаппарата, положившего начало киноискусству. Это знаменательное в мировой культуре явление широко отмечается почти всеми странами.

Для наглядного представления роста кино и всей кинопромышленности с момента изобретения первого киноаппарата до наших дней на торжественном заседании в Сорбонне (Париж) были опубликованы чрезвычайно характерные цифры.

В день открытия первого кинотеатра «Кинематограф Люмьер» в Париже 28 декабря 1895 года, капиталовложения самого Люмьера (владельца кинотеатра) выражались всего в сумме 1.000 франков. Первый сбор в первом в мире кинотеатре выразился в сумме... 35 франков, работников, занятых в кино, было трое, зрителей — 35—40 человек. Выпуск пленки (кинофильм) едва доходил до 100—200 метров в день.

На 6 ноября 1935 г. капиталовложения в кинопромышленность во всем мире выражаются в сумме **50 миллиардов франков**, количество занятых работников превысило **500 тысяч человек**, киноустановок (включая клубные и передвижные) — до **200 тысяч**, кинотеатральные сборы (ежедневная выручка кассы) равны примерно **125 миллионам франков**, количество киносеансов (в день) — до **75 миллионов человек**. Ежедневный выпуск готовой продукции — негатива — во всем мире превышает **2 миллиона метров**.

В Советском союзе празднованию 40-летия существования кино придается особо важное значение. Для проведения юбилея кино и чествования его изобретателя Луи Люмьера создан специальный юбилейный комитет, куда вошли крупнейшие кинематографисты, ученые, писатели. Празднование юбилея кино в СССР проходит с 16 по 20 декабря.

Вчера в Колонном зале Дома союзов состоялось торжественное заседание в честь юбиляра — изобретателя киноаппарата Луи Люмьера.

23 декабря в Ленинграде, в одном из домов культуры, будет проведен большой юбилейный вечер, посвященный 40-летию изобретения кинематографа. Все киноорганизации СССР также отмечают этот юбилей путем проведения торжественных вечеров и докладов. На отдельных предприятиях будет организован ряд вечеров, посвященных изобретателю кинематографа Луи Люмьеру.

В Московском доме кино к празднованию 40-летия кино открыта большая выставка, иллюстрирующая техническое развитие киноискусства и эволюцию развития киноаппаратуры с момента изобретения первого проекционного киноаппарата Луи Люмьером до нашего времени.

Особый отдел в первом зале киновыставки отведен первым кинофильмам великого изобретателя. На особом стенде в диаграммах и фото показано развитие кинопромышленности в СССР. Научно-исследовательская и изобретательская работа в СССР представлена в экспонатах кино-фотоинститута (НИКФИ). Здесь же представлены экспонаты киноборудования, аппаратуры и контрольно-измерительных приборов, в том числе оригинальные советские звукозаписывающие аппараты советских изобретателей **Шорина, Тагера, Никитина и Охотникова.**

ЕВОКАНС В МОСКВЕ

С мастерством государственной еврейской заслуженной капеллы Евоканс мы знакомы уже давно — несколько лет назад капелла приезжала на гастроли в Москву. Ее искусство — это настоящее хоровое искусство.

Евоканс стремится и добивается создания своего творческого стиля, где оригинальность трактовки гармонически сочетается с национальной формой.

Зачинателями еврейской капеллы были члены самодеятельных хоровых кружков, учащиеся музыкальных техникумов. Ныне заслуженный артист республики, тогда руководитель киевской еврейской музыкальной школы, собиратель фольклора и композитор **Шейнин** возглавил это дело и за 6 лет добился блестящих успехов.

Евоканс пришлось преодолевать много препятствий, творчески решать много труднейших проблем. Надо было создавать репертуар, вдохновить и организовать композиторов, научить их писать для хора; надо было бороться за культуру звука против «традиций» дешевого мещанского стиля исполнения типа Изы Кремер и ей подобных.

Е. Шейнин — создатель репертуара. Он обращается к народным песням не только еврейским, но и украинским, русским, грузинским, татарским. На десяти языках Евоканс поет песни народов СССР.

Когда исполняется грузинская «Оровела» Палиашвили, — становится понятной овация, устраиваемая хору. Песня звучит грандиозно, мощно, и национальная ее сущность как бы подчеркивается исполнением братским национальным коллективом.

Хор поет украинские песни. Простая, почти не подвергнутая обработке песня «Порталa мать дочку» (Лемукий) исполняется коллективом без всякого дирижера — задушевно, всерьез. Горячо и любовно исполняется уже новая современная песня «Про Жизнь», музыка Кошицкого.

Можно спорить по поводу характера исполнения Евоканом «Полюшко» Кошицкого. Хором достигается большая картинность в песне, но ее простота и доходчивость загромождается чисто хоровыми эффектами передачи Шейнина.

Шейнин в своих обработках еврейских песен добивается новых звучаний. Смысл его гармонизаций — в стремлении найти соответствие хоровых интонаций национально своеобразному звучанию и голосоведению народных еврейских песен. Здесь приходится итти по непроторенным путям. Иногда песни получают несколько импрессионистический колорит, иногда они излишне усложнены («Нохэмко»). Шейнин, совместно с коллективом, борясь за широкое распространение музыкальной культуры в массах трудящихся евреев, украинцев и других национальностей, ставит еще особую задачу перед собой: он переделывает для хора чисто инструментальные произведения. Часть симфоний Бетховена, оркестровая партия фортепианного концерта Грига, пьесы Шумана, фуги Баха подтекстовываются и исполняются хором. Разумеется, право на эксперимент не может быть ни у кого отнято. Но, думается, исполнение инструментальной музыки не должно преобладать в этом коллективе. Тем более, что хороший в целом строй капеллы подвергается здесь значительным искажениям.

Формальный подход хотя бы к фугам Баха, когда композитору навязываются тексты, не вытекающие из мыслей, вложенных им в свои произведения, не может быть оправдан ни педагогическими, ни репертуарными соображениями.

Капелла собирается работать над «Потопом» Сен-Санса. Огромное количество великолепных хоровых произведений имеется у тех же классиков, чьи симфонии и фортепианные пьесы столь произвольно используются Евокансом.

Евоканс — первоклассный ансамбль, и техника его вокала достигает высот полнейшей виртуозности. Задачи коллектива чрезвычайно обширны. Для выполнения их хор обладает всеми необходимыми данными. Отлично подобраны голоса, достигнуто большое техническое мастерство. Надо избегать лишь чрезмерного подчеркивания оттенков. Исполнение a capella, нормальное для коллектива такого уровня, как Евоканс, снижается передким вмешательством фортепиано, в основном заменяющим для дирижера камертон.

Все это легко устранимые недочеты. Они не могут изменить нашего мнения о том, что Евоканс один из лучших хоровых коллективов Советского союза.

ГЕОРГИЙ ПОЛЯНОВСКИЙ

хроника искусств

★ 11 декабря на заседании партийного комитета **Большого театра Союза ССР** рассматривались заявления солистов оперы театра **С. Я. Лемешева** и **В. Н. Лубенцова** о приеме их в сочувствующие. Решением парткома тт. Лемешев и Лубенцов единогласно приняты в ряды сочувствующих ВКП(б).

★ Завтра **в парижской Гранд-Опера начинаются гастроли артистки Гос. Большого театра Союза ССР Марины Семеновой.** Гастроли московской балерины в Париже продлятся месяц. За это время артистка выступит 5 раз в балете «Жизель» и в ряде вечеров, составленных из балетных отрывков. Партнером Марины Семеновой будет премьер Гранд-Опера **Лефар.** Приехавшая в Париж 10 декабря М. Семенова была восторженно встречена театральными и журнальными кругами Парижа. В Гранд-Опера в ее честь был устроен большой банкет, на котором присутствовали виднейшие представители театрального, литературного и художественного мира Парижа и советской колонии.

★ Главным режиссером **Театра революции** назначен **И. Шлепянов**, зав. художественно-монтировочной частью художник **Н. Кулешов.** В конце декабря театр покажет премьеру «Лестницы славы» **Скриба** в переводе **К. Фельдман.** Постановка **М. Штраух**, режиссеры **Ю. Глизер** и **В. Ключарев**, оформление **П. Вильямса**, музыка **В. Шебанина.** В феврале — премьера «Концерта» **А. Файко** в постановке **И. Шлепянова.**

В январе драматург-поэт **В. Соловьев** сдает театру свою новую пьесу «Дружба».

К пушкинским дням театр готовит «Капитанскую дочку» в инсценировке **С. Шервинского** и **В. Мориса.**

★ Гастроли Ленинградского гос. академического **Малого оперного театра** в Москве начнутся 5 января. К московским гастролям театр выпускает монографию **А. Пантровского.**

★ В текущем году исполнилось 25 лет со дня смерти и 60 лет со дня рождения латышского композитора **Эмиля Дарзиня.** Моск. латышский центр, рабочий клуб им. П. Стучка и об-во «Прометей» устраивают сегодня в Колонном зале Дома союзов концерт из его произведений.

★ После «Дня рядового Шебунина» Л. Никулина, премьера которого состоится 10 января, **театр им. МОСПС** в середине февраля покажет пьесу **Даниэля** «Хлопчик» (название условное) в постановке **С. Марголина** и **М. Минаева**, художник **Ансельрод**, композиторы **Белый** и **Веприк.**

24 декабря театр покажет спектакль своего техникума «Смерть Тарелкина» в постановке **В. Ванина.**

★ Часть труппы **театра им. Вахтангова** выехала на гастроли в Ленинград с пьесой «Далекое». Гастроли будут происходить в домах культуры до 28 декабря. Ближайший спектакль «Далекое» в Москве состоится 9 января.

★ **ВОКС** получено сообщение из Финляндии, что в конце ноября в Або состоялась премьера пьесы **Шварнина** «Чужой ребенок» в постановке режиссера **Роуни.** Спектакль прошел с большим успехом и вызвал благоприятную оценку прессы.

В статье проф. Г. Нейгауза в № 57 «Советского искусства» вкралась опечатка: в абзаце о музыкальных инструментах следует читать: «Я уже не касаюсь несколько не менее остро стоящих вопросов, как снабжение студентов Консерватории доброкачественными инструментами».

Ответственный редактор О. ЛИТОВСКИЙ
Издатель: Журнально-газетное об'единение

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1936 ГОД НА ЖУРНАЛЫ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Орган союза советских композиторов и ВЦСПО — 12 номеров в год. Рассчитан на широкие круги любителей музыки.
Подписная цена: на 12 мес. — 6 руб., на 6 мес. — 3 руб., на 3 мес. — 1 руб. 50 коп.
Цена отдельного номера — 50 коп.

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

Орган союза советских композиторов — 12 номеров в год. Рассчитан на композиторов, музыковедов, исполнителей, педагогов и учащихся музыкальных вузов и техникумов.
Подписная цена: на 12 мес. — 18 руб., на 6 мес. — 9 руб., на 3 мес. — 4 руб. 50 коп.
Цена отдельного номера — 1 р. 50 к.
Подписка принимается всеми отделениями, магазинами, киосками, уполномоченными КОГИЗа и всюду на почте.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1936 г. НА ЖУРНАЛ „ТВОРЧЕСТВО“

Орган Московского Областного Союза Советских Художников

12 номеров в год.

Журнал знакомит читателей с наиболее значительными работами художников СССР в живописи, графике, скульптуре, декоративном искусстве, с материалами текущих художественных выставок и с новостями современного изобразительного искусства за рубежом.

Журнал рассчитан на массового читателя, интересующегося изобразительным искусством, а также на художников.

Подписная цена:
на 12 мес. — 21 руб.
на 6 мес. — 10 руб. 50 к.,
на 3 мес. — 5 руб. 25 к.,

Цена отдельного номера — 2 руб. 75 коп.

Подписка принимается всеми отделениями, магазинами, киосками, уполномоченными КОГИЗа и всюду на почте.

НОВАЯ КНИГА

«ХУДОЖНИК ТЕАТРА ЗА 17 ЛЕТ»

(Каталог с выставки театрально-декоративного искусства)

с приложением стенограммы речи тов. А. С. Бубнова.

120 стр. текста, 43 репродукций.

Цена — 3 руб.

Заказы и деньги направлять: Москва, Кузнецкий мост, 11, Издательство «ВСЕКОХУДОЖНИК».

Издательство „ВСЕКОХУДОЖНИК“

ОТКРЫТА ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДПИСКА НА МОНОГРАФИИ

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ
ИГОРЬ ГРАБАРЬ
„МОЯ ЖИЗНЬ“

Книга далеко выходит за пределы одной лишь автомонографии, расширяясь до пределов книги истории живописи в России за последние 50 лет.
Книга выходит в художественном переплете. Об'ем издания 25 печ. листов; 24 цветных и 120 одноцветных иллюстраций.
ЦЕНА 40 РУБЛЕЙ.

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ
К. Ф. ЮОН

Предисловие Н. И. БУХАРИНА.
Текст Н. П. АПУШКИНА
Николай Иванович Бухарин в предисловии к монографии пишет:
«...Среди крупных мастеров живописи, перешедших на сторону революции, одно из первых мест принадлежит К. Юону...»
Книга выходит в прекрасном переплете. Об'ем издания 18 печ. листов; 24 цветных и 45 одноцветных иллюстраций.
ЦЕНА 20 РУБЛЕЙ.

При заказе вносится 50 процентов стоимости, остальные — наложенным платежом.

ЗАКАЗЫ и ДЕНЬГИ направлять по адресу: МОСКВА, Кузнецкий мост, 11/1, издательство «ВСЕКОХУДОЖНИК», Телеф. 2-90-66.

СОЗДАДИМ КРАСИВЫЙ, ИЗЯЩНЫЙ, УДОБНЫЙ и ПРАКТИЧНЫЙ СОВЕТСКИЙ КОСТЮМ

КОНКУРС на МОДЕЛИ ОДЕЖДЫ

В целях расширения ассортимента одежды высокого художественного качества и всестороннего удовлетворения культурных запросов трудящихся, трест «Москвошвей» об'являет постоянный конкурс на лучшую бытовую одежду следующих наименований:
1. Мужской костюм (пиджак, тужурка, толстовка, блуза и другие предметы аналогичного по характеру применения, жилет и брюки).
2. Пальто мужское зимнее, деми, летнее, прорезиненное и др.
3. Костюм женский: жакет (разной длины и формы) и юбки.
4. Пальто женское зимнее, летнее и деми.
5. Детские пальто для мальчиков и девочек с учетом возрастов до 6 лет, от 6 до 12 и от 12 до 17.
6. Костюмы для мальчиков от 6 лет до 12 и от 12 до 17 лет.
7. Головные уборы (фетровые тканевые, соломенные и т. п.).

Кроме проектов цельных вещей (полного костюма, пальто и т. п.) на конкурс могут быть представлены проекты отдельных деталей одежды, как-то: оформления карманов, воротников, отворотов, спинок и т. п., а также галантерейные детали (пряжки, пуговицы, различные отделки и т. д.).

Проекты можно подавать в эскизах карандашом или красками, в макетах из полотна (муляж), бумаги и в натуре из материала.

Проекты должны ориентироваться на действующий ассортимент шерстяных, хлопчатобумажных (одежных) и шелковых (шерстяных и костюмных) тканей, вырабатываемых текстильной промышленностью.

Допускается комбинирование тканей по цвету, рисунку и т. п.

Проектанты могут пользоваться в качестве отделки и не текстильными материалами, как-то: кожа и ее суррогаты, мех натуральный и искусственный, бисонные изделия (шнур, тесьма, кисть и проч.).

Все проекты должны быть утилитарны, т.-е. отвечать своему прямому назначению, быть удобными в обращении, в носке, не стеснять движений и т. п.

Проекты должны быть оригинальными по фасону и покрою. Копии с модных журналов, не заключающие элементов самостоятельного творчества, премироваться не будут.

Проекты должны соответствовать сезону того квартала, в период которого они представлены.

Оценка производится жюри конкурса к 15 числу второго месяца каждого квартала.

Премии за лучший проект устанавливаются:
1 первая для каждого из перечисленных 6 названий в 2.000 рублей,
2 вторых по 1.000 рублей,
3 третьих по 500 рублей.
Премии за головной убор и детали устанавливаются по 200 рублей за каждую.

Непремированные проекты приобретаются Москвошвеем по соглашению, но не ниже последней премии (т.-е. 200 руб.).

Премии присуждаются каждый квартал по оценке жюри.

Проекты подаются под девизом. Дата подачи определяется почтовым штемпелем и почтовой квитанцией заказного отправления или расписской секретаря жюри в приеме пакета.

Модели по принятым проектам будут изготовляться Опытно-технической фабрикой с участием автора проекта.

Имена премированных авторов будут опубликованы в тех же изданиях, где печатается настоящее об'явление.

Прием проектов производится постоянно по адресу: ул. Куйбышева (б. Ильинка), проезд им. Владимирова, дом № 9, Опытно-технической фабрике треста «Москвошвей».

Уполномоч. Главлита В—81070. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.