Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

3-й год издания

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 2 (140), 8 января 1932 г. Цена номера 5 коп.

Выходит при ближайшем участии Сектора искусств Наркомпроса и Института ЛИЯ Комакадемии

НА 120 ПРОЦЕНТОВ

Агитпропбригада завода № 8 им. Калинина была командирована Облаcткомом машиностроения в Горловский район для участия в кампании хлебозаготовок и досрочных перевыборов правлений колхозов. Бригада, ликвидировав ряд неполадок и прорывов в колхозах, мобилизовалась на молотьбу, агитировала за выполнение плана хлебозаготовок, организовывала курсы для колхозников. Во многих колхозах, обслуженных агитбригадой, план хлебозаготовок выполнен на 120 процентов.

ВКЛЮЧИМСЯ В СТАЛИНСКУЮ ЭСТАФЕТУ

30-го января открывается XVII всесоюзная конференция ВКП(б). К этой конференции страна приходит с огромным списком героических побед. Мы завершили построение фундамента социализма. Ежедневно вступают в строй новые гиганты индустрии. Зажигаются домны Магнитогорска. Пущен Нижегородский автогигант. Вступил в строй действующих предприятий мощный завод комбайнов. Систематическая и упорная борьба за проведение шести условий т. Сталина обеспечила нам возможность дальнейшего развития всех участков социалистического строительства.

Уже сейчас социалистический сектор сельского хозяйства об'единяет 62 проц. всего крестьянства страны. Завершена сплошная коллективизация в основных зерновых районах и ликвидация кулачества как класса на этой основе. Эти победы дают нам возможность поставить задачу в начавшемся году, в последнем году пятилетки, завершить в основном коллективизацию сельского хозяйства, во всю ширь развернуть борьбу за решение мясной и животноводческой проблемы.

В борьбе на два фронта, против всяческого оппортунизма и примиренчества к нему партия добивается новых успехов. [illegible] данных в письме в редакцию журнала «Пролетарская революция», партия развернула борьбу против остатков контрреволюционного троцкизма, против тех, кто пытается контрабандой протащить контрреволюционные троцкистские теорийки и идейки в сознание рабочих масс.

Сталинская эстафета, в которую включаются все отряды хозяйственного и культурного строительства, должна обеспечить грандиозный сдвиг во всей нашей работе. Она должна развернуть еще более высокие темпы, достойные последнего года пятилетки, должна обеспечить ликвидацию отдельных прорывов, еще имеющихся на отдельных участках великой стройки. Каждый отряд хозяйственного и культурного строительства должен рапортовать конференции о своей полной мобилизационной готовности на деле показать свое умение бороться за большевистские темпы работы, умение преодолевать возникающие затруднения, за большевистскую организованность против оппортунистического самотека.

Фронт искусств—самый отсталый фронт. Наряду с очень значительными достижениями, которые имеет пролетариат СССР в области театра, кино и изобразительных искусств, мы на этих участках имеем и значительные прорывы.

Мы вступили в полосу социалистической реконструкции театра. Растет и крепнет пролетарская драматургия. Налицо бесспорно крупные сдвиги в среде попутчиков-драматургов. Дифференциация в среде старой театральной интеллигенции также идет под знаком приближения к пролетариату основных массивов этой интеллигенции. Мы стоим накануне создания театра РАПП и ВЦСПС. Развертывается и крепнет самодеятельное театральное движение, преодолевающее ошибки и искривления, оставшиеся в наследство от старого оппортунистического профсоюзного руководства. В борьбе со своими ошибками и ошибками прежних своих идеологов крепнут театры рабочей молодежи.

В течение прошлого года мы добились исключительных успехов в области создания собственной технической базы советского кино. Две фабрики кинопленки—Шосткинская и Переславльская — уже вступили в строй действующих предприятий.

Наметилась четкая линия на консолидацию пролетарских и революционных сил в области искусства. Организация РАПХ создает благоприятные предпосылки для развития нашего наступления на изофронте.

Несмотря на эти крупнейшие достижения, фронт искусств, как сказано, продолжает оставаться отсталым участком нашего строительства. Налицо разрыв между выросшими культурными потребностями широчайших рабочих и колхозных масс и советским искусством, еще не ставшим подлинным орудием перевоспитания, переделки этих масс.

Советское искусство должно включиться в сталинскую эстафету. Армия искусств должна проверить свои ряды, мобилизовать все свои силы на то, чтобы в ближайшее же время сделать новый шаг к завоеванию миллионов рабочих и колхозников, новый шаг по пути своей перестройки.

Фронт искусств должен рапортовать партконференции о полном и безусловном выполнении промфинпланов по всем линиям своей работы, о всемерном расширении сети художественных предприятий и всяческом укреплении существующих. Фронт искусств должен рапортовать конференции о том, какая помощь оказана передовым бойцам за социализм на многочисленных стройках, в совхозах и колхозах.

Мы накануне XV годовщины Октября. К этой годовщине искусство должно подготовиться. Оно должно обеспечить создание Магнитостроя искусств, достойных пролетариата, борющегося за социализм. Опубликованное обращение бригады заслуженных и народных артистов республики и ударников, награжденных орденами Ленина и Красного трудового знамени, должно заставить каждого работника искусств подумать над тем, что только в непосредственной связи со строительством, только непосредственным участием в нем можно добиться правильного понимания грандиозных созидательных процессов, происходящих в стране, и правильно отразить их в искусстве. Все силы искусства должны быть обращены на осуществление грандиозных и трудных задач, поставленных партией и правительством в последнем году пятилетки. Сталинская эстафета должна дать мощный толчок для борьбы за эти задачи в области искусства.

ЗА ИСКУССТВО ЛЕНИНСКОЙ ИДЕЙНОСТИ

ОТКРЫЛСЯ С'ЕЗД РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ

Доклад тов. Боярского

5 января в Москве, в торжественной обстановке открылся VIII всесоюзный с'езд работников искусств.

Среди делегатов с'езда и гостей — крупнейшие московские и провинциальные артисты, директора руководящих театров, драматурги, художники, музыканты. Тут же—тов. Аркадьев, только что назначенный заведующим сектора искусств Наркомпроса.

Бросается в глаза незначительное количество женщин — живой укор руководителям союза в том, что они еще не провели в жизнь указаний предыдущего с'езда Рабис о повышении роли женщин в руководящих организациях союза.

В 4 часа дня на эстраде появляются члены президиума ЦК Рабис.

Тов. **Боярский** от имени ЦК союза открывает заседание с'езда. В краткой речи он говорит о тех итогах, с которыми работники искусств пришли к четвертому заключительному году пятилетки.

— За истекший период,—говорит он,—искусство решительно повернулось к обслуживанию задач социалистического строительства и насыщалось содержанием нашей эпохи. Мы имели значительные успехи пролетарского сектора искусств, грандиозное расширение сети театров, кино, эстрады, цирков. Союз приходит на этот с'езд с огромными достижениями, но эти достижения минимальны по сравнению с теми требованиями, которые пред'являет к искусству эпоха.

С'езд должен сосредоточить внимание на этом отставании искусства от темпов социалистического строительства, самокритически вскрыть недочеты в творческой, хозяйственной и профсоюзной работе на фронте искусства и способствовать поднятию искусства на ту высоту, которую требует наша исключительная по своему содержанию и значению историческая эпоха. Задача борьбы за качество и высокую насыщенность искусства идейным содержанием должна быть главнейшей работой с'езда.

Избирается президиум с'езда. В него входят тт. **Стецкий** (ЦК ВКП(б)), **Бубнов**, **Ежов** (ЦК ВКП(б)), **Аболин** (ВЦСПС), **Аркадьев** (зав. сектором искусств Наркомпроса), **Боярский**, **Эпштейн** (зам. наркомпроса), **Плетнев** (Союзкино), **Мэллин** (ИЗОГИЗ), **Городинский** (Мособрабис), **Москвин**, **Довженко**, **Ф. Кон**, **Строев** (ЦК ВЛКСМ), **Фатилевич** (ЦС

На фронте изобразительных искусств также имеются значительные успехи. За эти годы создана Федерация художников и Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ). Организация ИЗОГИЗ и укрепление кооператива «Художник» создали базу, о которой давно мечтали художники и которая ставит их работу в более нормальные условия. Поездки художников в совхозы и колхозы и участие их в оформлении праздников говорит о политической активизации художественных кадров. Но последние выставки отчетливо выявляют и недочеты: на картинах видны гиганты, **но не видно человека, строящего социализм**; бросается в глаза **узость тематики, поверхностный подход к многообразию жизни и т. д.** На фронте плаката еще не преодолена опасность халтуры и возможность проникновения классово-враждебных произведений.

Наибольшей остроты борьба достигла на музыкальном фронте. Здесь имеются группировки, которые до сих пор еще не признают законным стремление рабочего класса овладеть средствами музыкального искусства. Здесь еще работает группа фокстротчиков, которые до сих пор не сложили оружие и продолжают бороться с пролетарской музыкой.

На музыкальном фронте мы особенно отстали (напр., в области музыкального театра) и должны поставить своей задачей значительно большую активизацию этого фронта. Здесь надо **заострить вопрос о взаимности взаимоотношений с наследием старой музыкальной культуры и о преодолении «левацких» загибов.** Лозунг, выброшенный секретарем ЦК ВЛКСМ т. Косаревым о том, чтобы «перенести Шопена в рабочие клубы», должен явиться и лозунгом Рабис. Не надо закрывать глаз на то, что имеется ряд городов, где Шопен совершенно исключен из концертных программ, и что с ленинградской радиостанции Шопен квалифицировался как «халатный композитор», и рекомендовалось исключать его произведения из программ концертов. **Эти «левацкие» загибы, эта недооценка культурного наследия, полученного от буржуазии, является почвой, на которой активизируются правые элементы искусства.**

Наибольшие достижения имеются в области театра, но здесь же еще много недочетов, которые указаны в театральном документе РАПП. **Союз не уделял**

он участвует в культурной революции своими выступлениями...

На всех участках искусства нужна мобилизация активности членов союза через социалистическое соревнование и ударничество. И здесь надо признать, что до сих пор еще не налажен обмен опытом, а учет так слаб, что ЦК Рабис не может даже поделиться с делегатами с'езда лучшими достижениями.

Тов. Боярский отмечает, что **за отчетный период заметно повысилась зарплата работников искусства;** он излагает основы тарифной реформы, которая к 1 мая 1932 г. должна охватить все отрасли работы на фронте искусства. Он говорит о необходимости проведения **единства тарифной политики** от Москвы до Владивостока и предлагает ударить по рвачеческим тенденциям, которые еще сильны в союзе.

— Мы,—говорит он,—**за высокую заработную плату высококвалифицированным специалистам, но против рвачества, которое превращает членов пролетарского союза не только в мелких буржуа, но иногда даже и в рантье»...**

Тов. Боярский указывает, что **наиболее весомые успехи союза имеются в области переделки людского материала.** Общественно-политический и идейный уровень членов союза значительно повысился. **Не менее 20 проц. членов союза охвачены учебой** — кружками, университетами, системой заочного обучения (особенно важной для работников периферии) и т. д. Однако, констатируя эти большие достижения, надо зафиксировать и недочеты: порою работа эта делается формально, подчас не проверяются результаты учебы.

Исключительные успехи союз имеет по линии участия своих членов в политических кампаниях. Надо только вести эту работу планово, памятуя, что союз стоит за бригадную работу, но против бригадной халтуры. Нужно также разгрузить членов союза от слишком большого количества нагрузок, чтобы они могли лучше работать над повышением своей квалификации, над учебой и т. д.

Исключительный спрос на искусство, проявляемый трудящимися Советского союза, находится в противоречии с наличными кадрами работников искусств. В союзе на 1 октября 1931 г. числится 114.900 членов (из них 34,8 проц. женщин); число членов союза за отчетный период увеличилось на 22 тыс. человек. Союз ликвидировал безработицу, **и у**

Рис. А. Костомолоцкого

На лекции в Университете искусств при театральном клубе Мособрабиса

ТРАМ), **Измайлова** (артистка эстрады) и др.

Бурными аплодисментами с'езд встречает предложение о выборе в почетный президиум **членов Политбюро**, секретаря ВЦСПС т. **Шверника и М. Горького.**

*

Слово предоставляется т. **Боярскому,** который делает 3-часовой доклад о работе ЦК Рабис.

Он указывает, что массовый под'ем энтузиазма рабочих и колхозных масс требовал выражения этого энтузиазма средствами искусства. Для этого с'езд повел большую политическую работу по идейному, политико-просветительному перевоспитанию членов союза. Вся эта работа проходила на фоне обостренной классовой борьбы, которая находила свое отражение и на фронте искусства, где враждебные пролетариату выступления принимали самые разнообразные формы маскировки.

Тов. Боярский подробно останавливается на отдельных участках фронта искусств, начиная с того участка, который имеет в Советском союзе наибольшее значение,—с **кинематографии.** Здесь имеются определенные успехи, громадный рост кинематографической сети, появление звукового кино, которого еще не было в СССР ко времени предыдущего с'езда Рабис. Но здесь же имеется и определенное отставание, **сказавшееся, напр., в том, что качество кинопродукции за отчетный период не только не поднялось, но имеются безусловные признаки его снижения.** В содержании фильм часто замечается поверхностный подход к теме, влияние формализма, иногда даже политически неправильные установки; имеется ряд картин, где главное внимание зрителя сосредоточивается на машинах и очень мало—на непосредственных строителях социализма. Успехи звукового кино полны недостатками. **Кинофабрики к настоящему времени еще не упорядочили производства** — на них слабо проводится единоначалие, слаба организация производства, недостаточно разработана система заработной платы. Ответственность за это союз принимает на себя в полной мере.

Задача подготовки новых кинокадров еще не разрешена и продолжает стоять во весь свой рост. **Решение V пленума ЦК Рабис о повороте союза лицом к кинематографии нельзя считать осуществленным.**

достаточно внимания передвижным театрам (особенно деревенским), очень мало интересовался детским театром, и то совещание, которое будет созвано по этому вопросу после с'езда, должно стимулировать дальнейшее движение вперед в этой области.

Совершенно неблагополучно обстоит дело на фронте эстрады, которой должна выграть основную роль в деле продвижения искусства туда, куда оно еще не проникает. На этом участке имеются наибольшие прорывы и наибольшее количество халтуры; авторские организации недооценивают этого фронта. **На этом с'езде надо сделать последнее предупреждение ГОМЭЦ,** который обычно очень внимательно выслушивает всю критику по его адресу и... спокойно продолжает по-старому работу. **С'езд должен нарушить благодушие ГОМЭЦ и потребовать от него быстрой оплаты счетов, пред'являемых к нему рабочей общественностью.**

В области цирка значительно расширилась сеть, но, если спросить, что изменилось в цирке за 14 лет революции, при всем напряжении памяти трудно ответить на этот вопрос.

К вопросам художественного радиовещания ЦК Рабис подошел совсем недавно. Здесь надо в порядке очереди обратить внимание на повышение качества.

ЦК мало занимался работой на фронте самодеятельного искусства, и это отмечено в резолюции VI пленума ЦК Рабис (недостаточно занимался он и вопросами трамовского движения). В этой области имел место ряд неверных тенденций на связь самодеятельного и профессионального искусства, была «левацкая» установка на отмирание профессионального искусства, недостаточно велась работа по подготовке кадров для самодеятельного искусства и т. д.

Не на всех участках искусства проведена консолидация пролетарских сил. **Мы стоим перед необходимостью разрешения этого вопроса в кинематографии, театре, в области эстрады.** Нужна целая серия мероприятий **по увязке работы профсоюзов с пролетарскими организациями, работающими на фронте искусства.**

Нужна борьба с халтурой, которая проникает в ИЗОискусство, в музыку и на эстраду. Надо поставить перед каждым членом союза, участвующим в халтурных выступлениях, вопрос о том, как

него нехватает работников для обслуживания новых промышленных центров. К работе учебных заведений ЦК союза относился с недостаточным вниманием,—эту работу он должен проводить совместно с ЦК комсомола. Но вместе с тем надо признать, что **главным руслом, по которому будет итти пополнение кадров, явится самодеятельное движение.**

Сейчас нужна переброска сил из бывш. центров культуры, бывш. губернских городов в новые индустриальные центры. Нужно, чтобы художественная молодежь организовала это движение путем самомобилизации, путем самозакрепления за новыми центрами.

Тов. Боярский говорит о **поднятии трудовой дисциплины среди членов союза,** особенно по группе дефицитных профессий (главным образом, оперных актеров и музыкантов), где до сих пор процветает переманивание и т. п. явления.

Последнюю часть своей речи т. Боярский посвящает вопросу о работе союза в международном масштабе.

Рядом выдержек из иностранных газет и журналов он иллюстрирует идейный и хозяйственный развал европейского искусства, указывает, что оперетта занимает сейчас в европейских театрах до половины всех спектаклей, что посещаемость театров в Германии и во Франции падает, что целый ряд театров (напр., берлинский Шиллер-театр и др.) вынужден закрываться.

Во всех странах Европы имеется большая безработица среди работников искусств. В одном Париже 5.000 безработных музыкантов. В Германии выбрасывается лозунг о «борьбе с художественным обучением» и мотивируется тем, что новым кадрам работников искусства нечего будет делать. В Германии же ставится вопрос о том, нуждается ли вообще Германия в искусстве.

*

Вечером 5 января делегаты с'езда присутствовали в клубе театральных работников на докладе А. В. Луначарского о состоянии театров в отдельных странах Европы.

Утром 6 января с'езд заслушал доклад ревизионной комиссии, и днем начались прения по докладу т. Боярского.

Вечером 6 января для делегатов с'езда в кино «Колосс» были демонстрированы новые кинофильмы.

А. КУТ.

На выставке проектов Дворца советов

ТРИ ИНОСТРАННЫХ ПРОЕКТА

(В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ)

Выставка проектов Дворца советов пополнилась новыми экспонатами, в том числе — западными заграничными проектами.

Эти проекты подписаны крупнейшими именами современной западной архитектуры: три проекта, уже полученные и показанные на выставке, принадлежат Перре, Бразини и Ле-Корбюзье; ожидаются проекты Урбана (Америка), Пельцига, Мендельсона и Гропиуса (Германия). Участие виднейших архитектурных сил Запада в конкурсе имеет бесспорное значение в смысле использования нами новейших технико-конструктивных достижений западной архитектурной мысли.

Те три проекта, о которых мы можем говорить уже сегодня, как бы представительствуют собою три типичнейших направления, правильнее сказать, три эпохи, в архитектурном творчестве современного Запада. «Академическая» линия — в лице **Бразини,** идущей модерн или **«переход от модерна к конструктивизму»** — в лице **Перре** и, наконец, **новейший конструктивизм** — в лице его идеолога и крупнейшего практика, **Ле-Корбюзье.** Каждое из этих имен характеризует целую школу, целое течение в буржуазной архитектуре современности.

Проект итальянского академика **Армандо Бразини** — законченный образчик той системы архитектурного мышления, которое возводит в свой основной принцип эклектику, а эклектическое построение архитектурного образа —в своего рода добродетель. Бразини скомпоновал здание Дворца в застывших, статичных формах не то храма, не то укрепленного форта с тремя шестигранными башнями бойницами, суживающимися кверху и возвышающимися над приземистым основным сооружением. Это последнее — смесь античных, ренессансных и византийских мотивов—снабжено обильной декоративной обработкой фасадов и интерьеров, с классической колоннадой — у главного входа и ее повторением в виде ряда поддерживающих столбов—у заднего фасада, с массивным вертикальным членением боковых стен. Главный зал разрешен в том же парадно-храмовом духе — это зал для каких-то торжественных церемоний и пышных празднеств, зал, где господствует строгая иерархия мест, где самое построение этих мест, отделка порталов, балконов, входов ассоциируется с каким-то священнодействием или же парадным зрелищем сугубо официального характера.

Так подошел академик Бразини к теме Дворца советов — дворца масс, призванного быть трибуной пролетарского коллектива, архитектурным выражением идеи союза социалистических республик. Так оформил он в неподвижном мертвенно-застывшем архитектурном образе идею, которая, очевидно, более близка ему: его дворец — выражение автократической власти, высоко отгороженной от масс, раскрывающей свои дворцовые залы лишь для официальных церемоний и парадных празднеств.

Огюст Перре, автор другого заграничного проекта, — выдающийся представитель старшего поколения современной французской архитектуры, «отец» железо-бетонного гражданского строительства, учитель Корбюзье, во многом предвосхитивший его идеи и планы, создатель многочисленных больших построек довоенных лет XX века.

Когда-то смелый новатор, толкавший архитектуру от модернистских и эклектических форм к «новому стилю», к обнажению конструктивной основы здания, к геометрически четким сочетаниям масс, об'емов, плоскостей—в том методам архитектурной выразительности, которые впоследствии были широко усвоены и развиты конструктивизмом,— Перре был пионером капиталистического города, пытавшимся выразить в архитектуре мощь крупного промышленно-финансового капитала.

Постройки самых различных назначений, возведенные Перре на протяжении 30 лет, являть до... церквей из железобетона—тщетные попытки создать этот новый стиль, тщетные, ибо буржуазия в эпоху империализма не могла дать в архитектуре ничего другого, кроме эклектических заимствований или же полного отказа от художественного образа, сведения архитектуры к чисто техническим решениям. Нечто **среднее между этими двумя возможностями избрал Огюст Перре,** и его проект Дворца советов в общем соответствует этому обычному типу его творчества. «Передовая» капиталистическая архитектура трактует тему Дворца не в формах замка феодальных времен, не в виде виллы или пышного палаццо. Громадный универмаг, многоэтажное конторское или банковское здание, внушительные сооружения мировых городов — вот подлинные дворцы капиталистической современности. Перре остается верен этой трактовке и когда берется за проектировку Дворца советов. Старательно оформляя площадь, стремясь «вписать» огромный строительный комплекс Дворца в архитектурный ансамбль Москвы, он располагает отдельные здания таким образом, как если бы это были «представительные» помещения делового или коммерческого характера. Солидность какого-нибудь правления концерна или банка, импозантность и размах громадного универмага — вот какие элементы присутствуют в этой композиции рядом со строгими, скупыми формами, отчасти взятыми из тех же ренессансных образцов. Проект Перре — типичный образец «прогрессивной» капиталистической архитектуры первого десятилетия нашего века.

Из всех иностранных проектов наибольший интерес заранее возбуждал, конечно, проект **Корбюзье.** Самая яркая фигура современной буржуазной архитектуры, к тому же числящийся до сих пор на «левом» ее фланге, Корбюзье занимает место, выходящее далеко за пределы его собственной работы как архитектора-практика. Он — глава целой школы, лидер целого течения в архитектуре современного капитализма, автор законченной архитектурной концепции, влияние которой можно проследить и в деятельности определенных группировок советской архитектуры.

Что же дал Корбюзье в качестве проекта Дворца советов? Предлагаемое им решение в формальном и конструктивном отношении весьма своеобразно. В основе главной части здания — большого зала, лежит фигура трапеции с закругленными углами; система галлерей-переходов соединяет большой зал с малым, повторяющим в уменьшенном масштабе ту же фигуру; резко выделяется из всего комплекса одна формально-конструктивная особенность: гигантская арка-дуга, свободно стоящая, охватывающая весь об'ем большого зала и служащая поддерживающей конструкцией для его перекрытия. Разрезы обоих зал показывают, что в основе акустической схемы и расположения мест лежит принцип зала-рупора (или «рупорный», как обычно выражается Корбюзье) — принцип, применявшийся в других его работах (так наз. схема Лиона).

Наиболее точной характеристикой проекта Корбюзье была бы перефразировка его известного лозунга: «дом — это машина для жилья». Дворец Корбюзье — это **машина для с'ездов.** Именно так и создан весь этот архитектурный организм: как гигантская машина, колеса, лопасти, передачи и рычаги которой призваны для выполнения сложной производственной операции — обслуживания многотысячных конгрессов, «провертывания» громадных людских масс через общие вестибюли, соединительные переходы, специальные помещения... Архитектурный комплекс Дворца, сработанный Корбюзье в очень сильных и компактных формах, всеми своими очертаниями говорит о той эстетической линии, которой следует Корбюзье и его школа: эта линия — **эстетизация машины, формалистическая переработка элементов современной индустриальной техники,** той техники, которая сама по себе возводится конструктивизмом в ранг высшей художественной ценности.

Как и все постройки Корбюзье, его дворец — не просто машина, но машина, прошедшая сквозь утонченную эстетскую переработку, превращающую те или иные ее элементы в самодовлеющие формальные каноны. Откуда взялась, например, эта гигантская арка, составляющая отличительную особенность данного проекта и фигурирующая у Корбюзье здесь впервые? Можно ответить совершенно точно: этот элемент заимствован из конструкции известного технического сооружения — громадного ангара для дирижаблей, построенного по проекту французского инженера Фрейсине в Орли (близ Парижа). Точно так же, как для архитекторов-эклектиков и реставраторов (типа Бразини) образцами служат готические соборы, ренессансные и барочные палаццо, романские замки, так конструктивист Корбюзье обращается к произведениям новейшей индустриальной техники, откуда и черпает темы и мотивы, выступающие затем в формально переработанном и эстетизированном виде в его зданиях.

Искусство, представителем которого является Корбюзье, **не создает подлинно новых элементов стиля, новых художественных образов — оно лишь эстетизирует машину, современную технику, надеясь таким путем компенсировать свою идейно-художественную опустошенность.**

Д. АРКИН

НОВЫЙ ЗАВЕДУЮЩИЙ СЕКТОРОМ ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

Заведующим Сектором искусств и членом коллегии Наркомпроса назначен т. М. П. Аркадьев, член партии с 1917 г.

С 1921 по 1924 г. т. Аркадьев — на ответственной организационной работе в ЦК ВКП(б). С 1925 по 1929 г. — на ответственной дипломатической работе за границей. С 1930—31 г. т. Аркадьев руководил кадрами и подготовкой кадров в Наркоминделе.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ КОЛЛЕКТИВ КОМПОЗИТОРОВ

Производственный коллектив композиторов («Проколл») за последнее время значительно активизирует свою деятельность. В настоящий момент внутри группы идет проработка творческой декларации, которая будет в ближайшем времени опубликована.

В целях консолидирования пролетарских и союзнических сил на музыкальном фронте коллектив вошел в тесные идейные и организационные взаимоотношения с творческой бригадой РАПМ и с композиторской бригадой им. Максима Горького при ВМШ, а также сливается с рапповской группировкой «Напостовская смена».

Члены коллектива прикрепляются к заводам и фабрикам для идейной массовой музыкальной работы в самодеятельных кружках, при заводских радиоузлах, в заводских газетах и т. д.

Ряд членов коллектива работает над крупными произведениями: **Зив, Компанеец** закончил музыку к радиофильме, посвященной реконструкции сельского хозяйства, и в настоящий момент работает над радиокомпозицией «Великий план» (по И. Бехеру). **З. Левина и А. Хачатурян** пишут музыку к радиофильме «На овладение техникой». Последний, кроме того, пишет музыку к пьесе Михайлова «Дело чести» (постановка МХТ II). **Вл. Фере** пишет музыку к радиокомпозиции «Поэма о [illegible]». **С. Рудзов** работает над музыкой к звуковым фильмам «Весть о Пуанкаре» (об'емная мультипликация) и «Товар площадей». **Н. Чемберджи** по заказу клуба КОР и хорового сектора искусств НКП работает над музыкальным [illegible], посвященным транспорту. **Ф. Клименков** заканчивает марш для духового оркестра и работает над циклом массовых песен для [illegible]. **С. Сендерей** пишет цикл еврейских песен (колхозных). **Рудзов, Фере и Хачатурян** приглашены для музыкального оформления ближайшей постановки Центрального трам.

Кроме того, все члены коллектива работают над массовыми и эстрадными песнями, посвященными победам пятилетки.

В январе отмечен общегородской просмотр произведений [illegible] коллектива на общей [illegible] тий, а также демонстрация [illegible] продукции «Проколла» по [illegible]

КОНКУРС НА ЛИБРЕТТО

УралУЗП, совместно с уральскими руководящими организациями, об'являет конкурс на оперное либретто.

Авторы лучших либретто получат три премии: I—1500 рублей, II—1000 рубл., III—500 руб.

Учитывая необходимость написания либретто исключительно на уральском материале, уралУЗП принимает на себя обязательство оказать авторам всемерное содействие в получении материалов и изучении их на местах.

Конкурс закрытый. Срок представления рукописей—1 мая 1932 года.

Рукописи направлять по адресу: Свердловск, ул. Вайнера, уралУЗП, на конкурс либретто.

В борьбе за качество кинематографии

Обращение рабочей бригады Главреперткома

По данным Союзкино за 1931 г. киносеть СССР могла пропустить через экран свыше миллиарда зрителей, а на 1932 г. пропускная способность киносети приближается к 2 миллиардам. Таким образом, советское кино на деле стало «самым массовым из искусств» и все шире используется в качестве учебного пособия в школах всех систем и ступеней, в рабочих и деревенских клубах в качестве популяризатора научно-технических знаний и активного участника в борьбе за социалистическое строительство, за кадры.

Тем не менее, мы должны особо отметить, что **художественно-идеологическое и политическое качество кино далеко неудовлетворительно и отстает от бурно растущих запросов рабоче-колхозных масс, от потребностей и задач социалистического строительства и партии.** Больше того, значительное количество фильм советского производства носит на себе явные следы влияния буржуазной идеологии, наличие правооппортунистических и троцкистских настроений и различных контрреволюционных теорий. Неудовлетворительное идеологическое качество наших фильм об'ясняется, с одной стороны, слабостью художественно-идеологического руководства в киноорганизациях, а с другой — низким политическим уровнем творческих кадров кинематографии, которые оторваны от масс. Наши режиссеры, сценаристы, операторы и др. в огромном своем большинстве являются попутчиками.

Все это говорит за то, что **рабочей общественности фабрик и заводов и нашим ударникам давно пора повернуться всерьез лицом к кино,** окружить его постоянным вниманием, принять все меры к пополнению творческих кадров кинематографии рабочей молодежью и активно участвовать в борьбе за повышение качества фильм. Эта работа, с одной стороны, должна итти путем установления тесных связей с киноорганизациями и кинофабриками, а с другой—путем участия в контрольной работе Главреперткома.

С прошлого года в Наркомпросе при Главном репертуарном комитете организована, при содействии ВЦСПС и ОЗПКФ, особая **рабочая бригада,** состоящая из представителей различных заводов и фабрик Москвы. Основными задачами бригады Главреперткома сводятся к участию в контрольных просмотрах кинофильм, в чтении сценариев, по которым ставятся звуковые и немые фильмы, в организации просмотровых сессий Главреперткома и бригады на предприятиях, а также в работе в качестве сопросмотрителей непосредственно в киносекции Главреперткома. Вся эта работа имеет задачей — помочь ГРК в борьбе за качество продукции.

Важнейшим недостатком нашей бригады является крайне незначительное количество рабочих-кадровиков и ударников и некоторая текучесть ее состава.

Рабочая бригада обращается ко всем рабочим организациям московских фабрик и заводов с призывом о выделении своих представителей (по 3—4 чел.) в нашу бригаду и, в первую очередь,—кадровых рабочих и ударников.

Представителей в бригаду необходимо присылать с удостоверениями фабзавкомов по адресу: Чистые пруды, 6, здание Наркомпроса, в киносекцию Главреперткома к секретарю бригады.

Рабочая контрольная кинобригада Главреперткома

Смотр выродился в парад

Культсектор союза медсантруд ни о количестве, ни тем, более, о качестве художественно-самодеятельных коллективов и агитбригад ничего не знает. Ему известна только цифра коллективов, работающих в Москве—30. Чувствуя, однако, некоторую ответственность за состояние художественной самодеятельности, культсектор организовал смотр. Как водится, создали штаб, наметили дату смотра. Массовую работу вокруг смотра решили не проводить, [illegible] результатом, который вызывает вообще всякое соревнование коллективов и развалом отдельных слабых бригад, который произошел после массового смотра в 1931 году». Само собой разумеется, что штаб, который так понимает и относится к социалистическому соревнованию [illegible] смотр [illegible] и к торжественному [illegible] художественных сил [illegible]. И естественно, что смотр явился не организованным обменом опытом работ отдельных коллективов, а выродился в парад хороших и плохих коллективов.

Хорошую же работу агитбригады показал областной клуб «Красный Октябрь», сильный в политически заостренный материал с большим мастерством для хоровой коллектив Дома врача, и, наконец, Больница им. Боткина показала хороший коллектив малых форм; большинство же коллективов показало низкое качество работы и обнаружило слабость их руководителей. Так, например, многие коллективы продолжают петь частушки [illegible], «Маруся отравилась», «Цыганочка», «Под звуки лихих трубачей» и т. п. Смотр выявил худший вид драмкружковщины («Перегородка», «Ревизор у медработника»). Ряд отдельных достижений, которые имеют коллективы союза медсантруд (выезды трех бригад в Рязань, Орехово-Зуево, Коломну, [illegible], борьба за выполнение промфинплана в Подмосковном угольном бассейне на руднике им. т. Кагановича) не спасает положения— в большинстве его коллективы очень слабы.

П. УЛЬЯНОВ

АКТЕР—УДАРНИК ГОРНЫХ ДОЛИН

АДЫГЕЯ ВЫШЛА НА ПЕРВОЕ МЕСТО

ОЛИМПИАДА ИСКУССТВ ГОРСКИХ НАРОДОВ

Это было волнующее зрелище, когда на сцену выходили не только городские рабочие и работницы, но батраки, бедняки, середняки-колхозники, только что вчера покинувшие свои горные аулы и прибывшие, многие впервые в своей жизни, в большой город (Ростов-на-Дону).

Уверенно, смело они выходили, пели, играли, читали свои собственные литературные произведения, плясали, играли в пьесе или пантомиме. Пели и играли эти горские колхозники не только свои народные песни, но и свои собственные сочинения, песни не только про любимую девушку, но главным образом про Ленина, Буденного, про колхоз. Выступали не только молодежь, но и пожилые горцы, даже 65-летние старики. Это не просто бедняки, батраки — это и красные партизаны, бывшие командиры красных эскадронов; это нынешние ударники заводов и главным образом горных долин и полей Чечни, Ингушетии, Адыгеи, Карачая, Кабарды, Осетии, Дагестана.

Горские народы, которые испытали весь ужас царского гнета политического, экономического и национального, народы, многие из которых еще 13—14 лет назад не имели своей азбуки и были сплошь неграмотны, культура, язык, школы, всякие национально-освободительные стремления которых жестоко преследовались, — ныне эти народы возродились к новой хозяйственно-политической жизни и показали ряд высоких образцов своей культуры, своего искусства.

Краевой олимпиаде, происходившей 5—12 декабря п. г., предшествовали местные олимпиады по областям. Они привели в движение тысячные массы горских трудящихся.

Все искусство горских народов Северного Кавказа на три четверти еще имеет самодеятельный характер. Профессионального искусства в точном смысле еще почти совершенно нет. Имеются только зачатки его. Особенно большое место в искусстве горцев занимает музыка, песни и танец.

Место театра в искусстве горских народов быстро увеличивается. Чечня первого мая п. г. открыла свой национальный театр. Строго говоря, пока это только студия из 40 рабочих, батраков и бедняков (6 коммунистов, 21 комсомолец). Но с самого начала с этой студией случилось маленькое приключение. Во главе ее оказался старый русский провинциальный актер-режиссер. Он сразу же повел работу по привычному пути своего беспросветного натуралистически-психологического театра, театра «нутра». Только за несколько дней до краевой олимпиады за работу взялся новый руководитель т. Шатов, одновременно руководящий местным Трамом (грозненским). Надо отметить, что работать и строить театр у горских народов иногда довольно трудно из-за сильных еще в их среде старых обычаев. Так, например, в чеченской студии даже рабфаковка из Ростова, поступившая в студию, долго отказывалась дать себя обнять на сцене. Этим об'ясняется и громадный перевес мужчин в составе студии. Кроме студии в Грозном имеется чеченское трамидро(?).

Студия приехала на олимпиаду с чеченской пьесой «Закон отцов». Обычная история с адатом: случайное оскорбление, ссора и вечная кровная месть. От студии, открытой только первого мая, да и к тому же начавшей работать неудачно, нельзя требовать актерского мастерства, особенно если помнить, что большинство актеров только в студии начали ликвидировать свою элементарную неграмотность. Но все же нельзя не отметить наличия в труппе способных исполнителей.

После Чечни выступила Адыгея (по-старому Черкессия, адыгейцев 70 тыс. чел. и др. 40 тыс.). Адыгейцы, последними сдавшиеся царю (1864 г.), ныне на олимпиаде рапортовали о стопроцентной коллективизации, о стопроцентной ликвидации неграмотности, о стопроцентном охвате школой детей школьного возраста. Адыгея порадовала и своим народным музыкальным творчеством, отчасти «переодетым в европейские формы», как заявил зав. сектором искусств Адыгеи т. Цей.

«За колхоз», пьеса т. Хайкова, поставлена адыгейским самодеятельным коллективом из учащихся. Кружок работает всего только три месяца, поэтому многого требовать от него не приходится. Важно только отметить, что кружок несомненно представляет собою ценный материал.

Особо надо отметить единственную физкультурную группу (в физкультурных костюмах). Несмотря на сравнительную простоту исполненных движений, все же сам факт публичного выступления на сцене в физкультурных костюмах не только горских юношей, но и девушек является значительным фактом. Надо подчеркнуть и единственное на олимпиаде неплохо поставленное физкультурное выступление того же адыгейского кружка — на этот раз в костюмах интерпретации(?) и с винтовками в руках. Выступление оставило исключительно сильное впечатление у всех присутствовавших.

Осетия (Владикавказ) показала спектакль «Детей гор», т.-е. самодеятельный коллектив, напоминающий нашу «Синюю блузу». «Красное знамя» — так можно приблизительно назвать показанный ими монтаж-обозрение. Вообще красное знамя единственно и больше всех об'единяет все горские народы для дальнейшей борьбы за социалистическое строительство и его оборону.

Карачаевская автономная область до революции даже не имела своего центрального городского пункта. Только при советской власти создан новый город Микоян-Шахар. До Октябрьской революции народ не имел письменности. Только советская власть дала им эту письменность и вместе с тем открыла родники массового художественного творчества. До 1929 г. карачаевское искусство, главным образом поэзия, воспевало свое прошлое страдания. Но теперь, уже года два, как искусство карачаевских рабочих и колхозников повернулось к вопросам социалистического строительства. Характерно, что участвовавшие в олимпиаде в большинстве — жители аулов и дальше своей маленькой горной родины никуда не выезжали.

«Огурлы» — так называется пьеса-комедия молодого т. Эбзеева, бывшего батрака. Офицер в гостях у аульного богача. Батрак Огурлы вечно издевается над офицером. Этого батрака играл сам автор пьесы т. Эбзеев. В одном месте без слов т. Эбзеев в течение 10—15 минут держал в напряженном внимании переполненный рабочий клуб, — так хорошо играл т. Эбзеев, никогда театральному искусству не учившийся и даже не видавший хорошего театра.

Ингушетия имеет всего 70 тыс. населения. Кроме устного творчества у ингушей еще в далекие прошлые времена были зачатки театра: разные массовые выступления, игры на свадьбах, празднества и т. д. И ингуши принадлежат к тем народам, которых царское самодержавие держало без письменности, следовательно, и без возможности массового народного образования. Поэтому до Октября там была стопроцентная неграмотность, если не считать одного, полтора процента верхушки, которая имела возможность учиться на русском языке. Только советская власть в 1923 году дала ингушам свою азбуку.

«Перелом» — 3-актная драма бр. Мальсаговых (переведена и издана на русском языке). Ставит самодеятельный кружок из учащихся, впервые выступающий на сцене. В сущности, та же самая старая, но у горцев еще, к сожалению, очень живая тема об адате, об остатках феодально-родового быта, обычаев, нравов, которые железным обручем жмут молодежь, душат все живое и мешают строительству новой жизни. Но эта пьеса выгодно отличается от других подобных пьес тем, что она борьбу против адата увязывает с социалистическим строительством, выводя кулаков и мулл как классовых врагов горских середняков и бедняков и всего социалистического строительства. А в игре коллектив обнаружил серьезное отношение к своей работе, показал ряд способных исполнителей.

Дагестанская автономная советская социалистическая республика, недавно вошедшая в состав Северо-Кавказского края, тоже была представлена на этой олимпиаде. 800 тыс. населения этой «Страны гор» состоит из 31 народа. Выходит 7 газет: кумыкская, аварская, даргинская, лакская, тюркская и т. д. Театральный коллектив, состоящий из любителей самодеятельных кружковцев и т. н. профессионалов, т.-е. бывших любителей, показал пьесу «Красное знамя». Семья хана. Хан борется против большевиков. В конце концов, разбитый большевиками хан сходит с ума, кончает самоубийством; гибнут и все другие члены его семьи, но зато сын его выступает красным командиром и руководителем рабочих, середняков и бедняков в борьбе против белых. Пьеса вредная, недопустимая. Однако в игре коллектив и прежде всего рабочий-любитель, игравший самую большую роль хана, показал себя достаточно умелым и технически вооруженным по сравнению с другими коллективами. Но с репертуаром дагестанцам очень не повезло. Другие пьесы, над которыми работал коллектив, были уже сняты там на месте, в Махач-Кале, как идеологически невыдержанные, а жюри олимпиады предложило снять с репертуара и «Красное знамя».

Кабарда (Нальчик) 7 ноября отпраздновала 10-летие своего существования как Автономной Кабардино-Балкарской области. По заявлению местных работников, на этот праздник с'ехалось чуть ли не половина всего населения области. Митинговали, танцовали, пели (хор в 210 человек), джигитовали, скакали (100 верст пробег) и т. д. А в областной олимпиаде тоже участвовало не меньше 000 человек. Но театральное искусство у них не очень развито. Показали инсценировку, в которой учитель агитирует старика-бедняка и молодого парня за строительство новой жизни. Старик-бедняк или даже батрак быстро соглашается, молодой парень — местный франт — тоже поддается агитации, но в конце концов и он становится воодушевленным колхозником. Конечно, наивно. Однако играющие обнаружили умение держаться на сцене, вполне приличную дикцию и даже определенные театральные способности. Другая вещь — пантомима. Актеры и актеры—колхозники горские (всего около 4.000 чел.). Старик-подкулачник продает свою дочь местному богачу. Комсомолка расстраивает это дело и выдает красный платок за продающую было девушку. Зрительный зал восторженно аплодирует. Несмотря на примитивность «постановки», она все-таки обнаружила достаточную сравнительно выразительность жеста, мимики и отсутствие боязни сцены.

Литературное творчество горских народов было представлено не только в пьесах, инсценировках, но и в целом ряде стихотворений и отдельных рассказов. Интересно отметить, что среди авторов были не только мужчины, но и женщины и не только интеллигенты, но и рабочие и колхозники. Большое место в их тематике занимает Ленин, затем колхозное строительство, трактор и меньше всего любовные истории. Некоторые из горских авторов переводятся на русский, украинский и др. языки (бр. Мальсаговы и др.). На горские национальные языки переводятся и современные русские пролетарские писатели: М. Горький, Либединский и др., а также классики и прежде всего Л. Толстой.

О танцах. В горском искусстве они занимают сравнительно большое место. Горские танцы сколько-нибудь серьезно совершенно не изучены. И мы ограничимся только самыми общими замечаниями. С первого взгляда танцы всех горских народов удивительно похожи один на другой. В действительности же в танце каждого народа много самобытного, своеобразного, оригинального. Одни, прежде всего чеченцы, — танцуют с исключительной темпераментностью, страстностью, резко отчеканивая движения, доводя их до предельной четкости, быстро, неожиданно меняя положения, движения и т. д. Вместе с тем танцующие часто позволяют себе критическое, если не издевательское отношение к тому или другому из своих знакомых или к музыканту, подчеркивая, что он, музыкант, работает за деньги, куплен, так сказать, и что в отношении его если не все, то во всяком случае многое позволено. У других же народов, как, например, у адыгейцев, движения более мягкие, ровные, плавные, движения первобытности темперамента, необузданности страсти и с большой долей своеобразной, порою весьма тонкой грации. Кроме того, у одних народов господствуют парные танцы (осетины, чеченцы), у других наряду с парными танцами развиты массовые танцы (карачаевцы, адыгейцы).

Интересно было смотреть, как ингуши пародировали чеченские танцы, подчеркивая их отрицательные элементы (недостаточное уважение к женщине, издевательство над музыкантами, излишняя свобода движений, положений и т. д.). Ингуши назвали этот танец «неприличным».

На олимпиаде была устроена и выставка изобразительных искусств. Конечно, она была очень неполная и ни в какой степени не отражала действительного состояния того, что называется изобразительным искусством у горских народов. Можно даже определенно сказать, что совершенно отсутствовало декоративное искусство, вышивки, резьба и т. д. Осетия, Ингушетия, Кабардино-Балкария и Адыгея показали только ряд работ тех своих художников, которые имеют специальное художественное образование. Только Осетия показала самоучку **Дзантиева**, обнаруживающего большие способности в скульптуре. Были там работы **Туганова**, ученика Репина, но отошедшего от своего учителя (сцены из гражданской войны и др.), **Хаслева** (гравюра по дереву).

Ингушетия показала, между прочим, несколько работ способного **Архиева**; интересны горские пейзажи: горы, аулы, сакли, башни (Вамараль), восстание ингушей двух аулов против белых и т. д.

Кабардино-Балкария прислала, кроме других, работы **Даурбекова**, работающего по преимуществу над современной тематикой (раскулачивание, силосование, защита аула от белых и т. д.), интересен и **Бищкров** (в старой крепости).

Адыгея прислала богатую сравнительно коллекцию работ своих школьников. Интересно наблюдать, как дети горских аулов начинают рисовать трактор, а ...ние автомобиль. Интересны и работы детей по национальному орнаменту (растительно-животный).

По всем показателям первое место на первой краевой олимпиаде искусств горских народов Северного Кавказа заняла Адыгейская автономная область. Она оказалась не только в первых рядах по колхозному строительству, по школьному, но и по художественному. Не очень далеко отстают и другие области, прежде всего Ингушетия, Чечня, Осетия, Карачай и др., ибо все эти народы, завоевавшие себе под знаменем Октябрьской революции право на самостоятельное строительство своего хозяйства и всей культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию, буквально гигантскими шагами двигаются вперед. Эта олимпиада еще раз подтвердила правильность ленинской национальной политики, проводимой коммунистической партией и советской властью.

Однако мы не имеем права увлекаться и зазнаваться этими несомненными, порой прямо-таки поразительными успехами. Искусству горских народов Северного Кавказа необходимо прежде всего более решительно и более глубоко повернуться лицом к злободневным и вполне конкретным требованиям социалистического строительства в городе и деревне и к его обороне. Наряду с тематикой по борьбе с дикими остатками феодально-родового строя необходимо ставить и решать вопросы коллективизации, вопросы о шести условиях т. Сталина, вопросы о госзаймах, хлебозаготовках, о кооперации, о кулаках и муллах, о перевыборах советов, о вредителях и т. д. А для этого, для решения художественными формами этих вопросов, этих основных задач социалистического строительства, необходимо найти и более гибкие этим требованиям и темпам их решения отвечающие организационные формы работы (художественные агитпропбригады и т. д.).

Во-вторых, необходимо совершенно четко отдавать себе отчет в том, что в дни боевых темпов социалистического соревнования и ударных бригад не может быть застывшей национальной формы, а есть непрерывно и бурно изменяющаяся жизнь и ее формы: краски, звуки, линии, движения. Конечно, это относится и к искусству всех народов: и русских, горских и др. Надо помнить, что народное искусство решительно у всех народов несет в себе отпечатки, глубокие следы тех хозяйственных, политических, бытовых, религиозных условий, в каких веками жил данный народ, — они определяли и содержание и форму песен, сказаний, танцев, построек, орнамента, что доказала и прошедшая олимпиада. Говоря о бывшей царской России, — это прежде всего дворянско-помещичья кабала, бесправие, народная темнота, невежество, полная подавленность, это нравы и обычаи феодально-родового строя, суеверия, религия, насилие, безвольная тоска, уныние, а элементы воли, борьбы — только в виде отдельных движений. В основном это все враждебно новой жизни, новым обычаям и должно быть изменено и искоренено. Нельзя вливать новое вино в старые мехи. Это допустимо только временно. Правда, в народных песнях, в народном творчестве слышим и шум лесов, и вой ветров, журчание ручейков и грохот горных водопадов, — в них чувствуются и лучи солнца, запах лугов и цветов, слышится трель жаворонка и клекот орла. Это природа, от которой мы никогда не уйдем, которая всегда будет жить в нашем искусстве. Но все же и природу мы теперь воспринимаем значительно иначе, чем раньше, чем двадцать и сто лет назад.

Однако этим ни в какой степени не сказано, что в народном творчестве для нас нет ничего ценного. Нет, народное творчество народных, т. е. крестьянских трудящихся масс необходимо изучить, необходимо знать, а прежде всего таких народов, как горские, которые, имея за собой большое историческое и культурное прошлое, вместе с тем обладают исключительной своеобразностью, оригинальностью своего творчества, прежде всего в области формы. Социалистическое искусство может родиться и развиваться только в диалектическом синтезе форм народного творчества прошлых эпох и современного, вырастающего из жизни и борьбы героических строителей фабрик-гигантов, колхозов и совхозов с сотнями тысяч тракторов и комбайнов.

Р. ПЕЛЬШЕ

Рисунок художника [illegible]

ЗА БОЛЬШЕВИСТСКУЮ БДИТЕЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ

Письмо тов. Сталина и наши задачи на музыкальном фронте

(Доклад тов. Лебединского)

На совместном заседании музыкальной секции ЛИЯ Комакадемии и секретариата РАПМ и МАПМ доклад на тему «Письмо т. Сталина, наши задачи на музыкальном фронте и вопросы творческой перестройки РАПМ» сделал ответ. секретарь РАПМ и председатель музыкальной секции ЛИЯ т. Лебединский.

Тов. Лебединский подчеркнул, что указания т. Сталина глубоко актуальны для музыкально-идеологического участка борьбы рабочего класса. Здесь особо сильны враждебные влияния, особо сложна обстановка борьбы и малочисленны молодые теоретические кадры. Многочисленные попытки протаскивания откровенно-троцкистских взглядов увенчиваются успехом, и в некоторых журналах и газетах имеет место не только «гнилой либерализм», но и прямое покровительство троцкистским вылазкам. Так, например, редакция журнала «Советский театр» год назад в № 11-12 поместила откровенно-троцкистскую статью на музыкальные темы Лебогорова(?) без всяких примечаний. РАПМ тогда же назвала статью,—отрицающую возможность пролетарского искусства, ликвидаторскую по отношению к пролетарским художникам, троцкистской.

Высказывания Гнесина о переломном характере «в свое время» упадочного мистического творчества, об «относительности» марксистской критики, о «гибели» современной музыкальной школы, об «засвоении(?) в советской России всей мировой музыкальной культуры», о том, что за попутчиками нужен «глаз да глаз», ибо она поворачивает к пролетарскому музыкальному движению, поместила бы с радостью любая белогвардейская газета.

На пленуме Всероскомдрама не только не был разоблачен реакционный характер выступлений Гнесина, но руководство ВРКД обрушилось на рапмовцев, за их отпор поклепу Гнесина на советскую музыкальную действительность. Тов. Лебединский отмечает безобразный отчет о пленуме, данный в газете «Вечерняя Москва» сотрудником т. Кутом, извратившим сущность дискуссии на пленуме Всероскомдрама.

Почему возможны эти факты? Потому,—говорит т. Лебединский,—что силен классовый враг, потому, что силен «гнилой либерализм», потому, что мы не смогли мобилизовать всю пролетарскую общественность на борьбу против буржуазной идеологии в музыке. Борьба против «гнилого либерализма» в наших рядах требует прежде всего повышения теоретического уровня коммунистов, работающих в области музыки. Для дальнейшего теоретического роста, для оттачивания ленинского метода на фронте музыкальной теории необходимо критически пересмотреть весь пройденный с самого начала путь, проработать всем движением пролетарской музыки допущенные ошибки и, если надо, пересмотреть самый путь борьбы.

РАПМ правильно боролась за линию партии в музыке, всегда руководствовалась директивами партии. На основе партийной линии РАПМ вела непримиримую и успешную борьбу против фашистской идеологии в музыке, против открытого буржуазных и эклектических организаций, против [illegible]. Но в этой борьбе РАПМ совершила ряд ошибок, допустила ряд политически неверных формулировок и положений. Тов. Лебединский дальнейшую часть своего доклада посвятил разбору этих ошибок.

В первой исторической декларации РАПМ в 1923 году о консолидации коммунистических сил на фронте музыки были неверные, идеалистического характера формулировки, вроде «ритм современности» или «недостаток воли художников к отображению революции». Борясь против буржуазного теоретика «современничества» Л. Сабанеева, утверждающего, что «музыка не есть идеология», в статье «Белым огнем» т. Лебединский допустил неверные формулировки, упрощающие действительность, могущие быть воспринятыми как отрицание необходимости критического усвоения наследства прошлого. Полемизируя с упрощенцами, с механистическими взглядами Рославца, призывающего рабочий класс в музыке «доделывать недоделанное буржуазией», ходить против буржуазной культуры», Лебединский допустил следующую политически неверную формулировку: «Мы идем на сотрудничество с нашими классовыми врагами в области экономики, но непримиримую борьбу в области идеологии». Выступая в 1924 г. против Троцкого в статье «Может ли пролетариат иметь своих художников», правильно разоблачая его капитулянтские утверждения, в то же время Лебединский [illegible] сторону вопроса. В первой редакции идеологической платформы Ассоциации пролетарских музыкантов (платформа имела три редакции) были налицо [illegible] непреодоленной воронщины, [illegible] отношение к [illegible] музыке. Эта же ошибка была в принципиально [illegible] критике [illegible] об'явлений РАПМ со стороны Главнауки о [illegible] сектантстве в отношении современной буржуазной музыкальной культуры. Особенно много ошибок было допущено в период правильной борьбы РАПМ с попытками ликвидировать движение пролетарской музыки «Обществом революционных композиторов» (группа Шульгина, Корчмарева и др.). В статьях того времени (1930 год) (опубликованы без изменения в 1929 году в «Пролетарском музыканте») т. Лебединский допустил политически неверное положение о том, что Ассоциация пролетарских музыкантов «отряд партии», что принципиальной разницы между коммунистом и беспартийным членом Ассоциации нет, а только есть количественная разница,—идеологическое руководство со стороны коммунистов. Это политически совершенно неверно, ибо идеологическое руководство партийной части Ассоциации есть качественный, а не количественный признак. То же самое в отношении формулировки о коммунистах и беспартийных рабочих. Тов. Лебединский подробно разобрал политически неверное существо этих своих формулировок, отметив также свою неверную формулировку задач профсоюзов о том, что защита материальных интересов рабочих является центром тяжести их работы.

Правильно вместе с комсомолом выступив против [illegible], недооценки культурно-политического [illegible], против вульгарно-механистической «материально-культурной» теории, работники РАПМ и здесь совершили ошибку механистического порядка, смешивая порой технику с производительными силами и пр. РАПМ возглавила борьбу против старой музыкальной школы, против реакционной Консерватории. Но, сломив реакционную лавочку и реакционное руководство Консерватории, вместе с тем не дала развернутой критики либеральных буржуазных декадентов типа Гнесина и эмпирической школы в музыкальной науке (теория Яворского). Ошибочно также помещение в «Пролетарском музыканте» статьи Луначарского, положительно оценивающего теорию Яворского.

Во время исторической борьбы с «левым загибом», отмечая [illegible] характер утверждения Блюма — ни РАПМ, ни музыкальная секция ЛИЯ Комакадемии не вскрыли существа проявлений переверзевщины в музыке. Было мало [illegible] борьбы.

Слабо поставлена конкретная критика. Она носит зачастую формалистический характер, слабо идейно-воспитательная работа. Низок теоретический уровень. Не разоблачена деборинщина в музыкальной науке, не было развернутой критики оппортунистических элементов [illegible] Плеханова. Слабое теоретическое освещение творчества композиторов прошлого дает возможность врагам движения пролетарской музыки клеветать о нигилизме в РАПМ двух композиторов — Мусоргского и Бетховена.

РАПМ не дала достаточно резкой и последовательной критики [illegible] пролетарских композиторов в их ошибках (особенно в творчестве Коваля). Мало критиковали поэтов, работающих вместе с композиторами (антифронтовские ошибки Ильи Френкеля).

Заканчивая свой обширный доклад, т. Лебединский указал, что только глубокая проработка всех ошибок, совершенных в борьбе с врагами пролетарской музыки, всем движением, поможет подняться движению на высшую ступень.

Необходимые условия теоретической перестройки — это глубокое изучение всех партийных директив, изучение работ Ленина и Сталина, внимание к философским спорам. Главное для нас — не быть «книжниками», а искать в теории ответа на встающие перед движением вопросы.

Для разгрома троцкистских контрабандистов, для выполнения указаний т. Сталина необходимо наряду с теоретической перестройкой содержания работы музыкальной секции ЛИЯ Комакадемии, перестроить всю систему работы РАПМ в соответствии с последними указаниями партии в отношении РАПМ. Необходимо осуществлять решение последнего пленума РАПМ о перестройке организации.

С. ДУДЕЛЬ

ПОСЛЕСЛОВИЕ О ПРЕДИСЛОВИЯХ

О ЛИБЕРАЛЬНЫХ РЕДАКТОРАХ

Павел Орленев издал свои воспоминания в «Академии». **А. В. Луначарский** предпослал несколько слов мемуарам одного из интереснейших актеров-одиночек, создавших целую серию «неврастенических» ролей.

Вы ждете, конечно, что в предисловии будет отмечено место актера орленевского типа в развитии театральной культуры, будет вскрыто классовое содержание творчества и творческого метода Орленева. Однако автор предисловия озабочен иным. Он тепло рекомендует читателю книгу. «В мемуарах воспоминаниях Орленева хорошо отражается актерский быт, проходят тени, а иногда и яркие портреты десятков актерских фигур... еще раз загадкой (!) проходит отвратительный старик, по-своему широкая натура, большой талант —Суворин» и т. д. Написано Орленевым: «очень занятно, разнообразно, живо». «Можно в известной степени (!) из мемуаров вынести впечатление, каким именно актером был Орленев, какую полосу в истории театра выражал, чему был обязан своими огромными успехами». Спрашивается, если такого рода впечатления могут быть вынесены из мемуаров Орленева только «в известной степени», то что составляет основную часть мемуаров?

Описания пьяного актерского быта, с подробным перечислением любимых марок вин Орленева. Если бы по полтысячи страниц книги Орленева прогулялся внимательный редакторский карандаш, то уничтожение подробностей кутежей и пьяных фортелей Орленева сократило бы книгу наполовину.

Но непонятно еще в большей степени, как к книге Орленева можно давать рекомендательное предисловие, не вскрыв реакционности, не атаковать с упадочными настроениями патологических образов, создаваемых Орленевым, не подвергнув решительной критике буржуазную природу творческого метода Орленева, не показав, что к тупику — а Орленев фактически оказался в творческом тупике — уводит, в первую очередь, отсутствие правильного мировоззрения, отсутствие четкой идейной основы в творчестве. Ведь сейчас мемуары Орленева могут иметь хождение, как история закономерного развития таланта и притом таланта передового для своего времени.

Но предисловия ко многим изданиям «Академии» вообще, по-видимому, предназначены для того, чтобы по мере сил оправдать появление той или иной книги.

Перед нами увесистый том воспоминаний **А. Мгеброва** «Жизнь в театре». На титульном листе обозначено «том I». Имеется в виду, следовательно, предложить вниманию читателей еще том II, III и т. д.

Над предисловиями потрудились сразу двое. Оказывается, читателю «нужна большая выдержка, нужна острая чуткость, нарочитый подход» к книге Мгеброва. Оказывается, в Мгеброве есть нечто от «актера-индивидуалиста» с налетом мистического мировоззрения». Оказывается, что «длинный ряд страниц», написанных Мгебровым об Орленеве, «является собственно коллекцией надоевших фактических данных, анекдотического дешевого». «Пафосная, звонкого болезненная шумиха пышных фраз, слащавость и пиитичность, более — вкусно!» Словом, **Гайк Адонц** не щадит крепких слов по адресу Мгеброва. Но ведь нельзя писать предисловие к книге, которую не издадут. И внезапно оказывается, что «книга А. А. Мгеброва все же далеко не лишняя в нашей современной мемуарной сокровищнице». Почему? Потому, что «добавить к интересному прошлому несколько характерных черточек никогда не мешает».

Евг. Кузнецов заявляет, «что записки А. А. Мгеброва — одна из наиболее острых и увлекательных книг». У автора «чуждое нам мировоззрение», несчастливый свой он «вздыгает до крайности субъективно», но Кузнецов [illegible] Мгеброва [illegible] является [illegible] попыткой определить понимание искусства, как чего-то надклассового, данного свыше. В Орленеве «тайна великого постижения, как неизбывное устремление ввысь». Невозможно переписывать те пошлые излияния «о колдовстве таланта», Голгофе художника, заклинания, которыми переполнены главы о Комиссаржевской. Но если «следовать указаниям Гайка Адонца и «вскрывать подлинную богатую сущность» книги Мгеброва, то она состоит в страстной защите идеалистического метода на театре.

Евг. Кузнецов, «признающего», что автор «Жизни в театре» чужд нам, соблазнил «человеческий документ». Что же соблазнило т. Гайка Адонца? «Несколько характерных черточек интересного прошлого».

Очевидно поэтому же тот же Гайк Адонц выступает адвокатом плохого мемуара знаменитого французского автора, друга Наполеона — Тальма. Гайк Адонц признает все отсутствие достоверности в освещении фактов, отсутствие сведений о революционном искусстве, отсутствие освещения актерской работы и т. д. Но после критического вступления автор предисловия делает поворот на 180° и сразу вручает мемуары: они, мол, приоткрывают [illegible] суть французских актеров. **Соллертинский** — автор другой статьи, предпосланной мемуарам Тальма, прямо заявляет, что мемуары сочинены Дюма-отцом. Написаны в достаточно враждебном духе в отношении якобинцев, проникнутые ненавистью к Марату, они являются всего одной из обычных литературных мистификаций. Так неужели «Академии» недостаточно издавать «Графа Монтекристо», а необходимо плодить искажать Дюма в роли историка французской революции?

Статья И. Соллертинского посвящена не столько мемуарам Тальма, сколько оценке его актерского облика. Соллертинский, отрывая приемы игры Тальма от идейного содержания создаваемых им сценических образов, вертится, как белка в колесе формалистических рассуждений.

Книга **В. Н. Давыдова** «Рассказ о прошлом» снабжена также двумя статьями. **Эм. Бескин** говорит о «пошлой оперетте», создает хвалу культуре актерской работы Давыдова, на двух страницах пересказывает давыдовское толкование образа Чацкого. А. Брянский вообще увлекся Давыдовым. Поэтому в творчестве Давыдова он находит «народнический элемент» и даже именует Давыдова народником без кавычек.

Но ни в одном из предисловий не поставлен вопрос о классовой природе творчества Давыдова. Между тем книга Давыдова, дающая ряд ценных сведений о технологии актерского мастерства, раскрывает перед читателем путь типичного любимца помещичье-буржуазной публики. У «начальников губерний и прочих властей предержащих» В. Давыдов был в большом почете и очень любовно вспоминает их. Характерно, что Давыдов, говоря о [illegible] постановок чересчур «вольных» оперетт, говорит о том, что [illegible] возмущала партер. Та же партия и при чтении «еврейских анекдотов». Увлеченные же авторы предисловий пытаются слить сатирические элементы классической оперетты и [illegible] ее оформление в единый «революционный поток», возводя тем самым Давыдова на какой-то общественный пьедестал. Но тут усердные авторы предисловий просто вступают в противоречие с воспоминаниями, где отчетливо выступает тип аполитичного, довольного существующими порядками, гордого своим дворянским происхождением артиста, глубоко чуждого всяким революционным течениям, готового [illegible] и кутить и отдать на симпатизирующую рампу.

Мемуарная литература устремилась на книжный рынок обильным потоком. Жанр — внешне нейтральный. Именно с этой стороны стремятся пробиться всякие идеалистические теории, все опрокинутые буржуазные установки, в том числе и в области театра.

Предисловия или лишены вообще достаточной конкретной классовой установки или критику оцениваемых книг ведут в порядке «[illegible]», рекомендуя одинаково им же книги читателю под тем или иным соусом.

«Академия» делает большое культурно-политическое дело, издавая документы по истории театра. **Но неужели все нужно издавать?**

Совершенно очевидно, что иные книги и вовсе не следовало бы издавать (Мгебров, Тальма), а другие (Орленев) нуждаются в серьезной обработке.

«Академия» же понимает свои задачи исключительно как подачу «академического текста». Сообщает Орленев, что любит коньяк Мартель — пусть запомнят это все читатели. Рассказывает В. Давыдов «день сорока мучеников», «вербное воскресенье», а потом заявит: «Да и весь милый обиход в провинции в мои молодые годы был полон обычаев, преданий, той поэзии, которая, к сожалению, уже давно исчезла даже из самых отдаленных уголков Украины». Ну что ж! Редакция вместе с Давыдовым, по-видимому, сожалеет, что не пекут уже жаворонков в «день сорока мучеников», а «вербное воскресенье» вытеснено новым революционным календарем.

Издание театральных мемуаров издательство «Академия» не поставило на большевистские, подлинно научные рельсы. «Человеческие» и тому же халтурные документы идеалистов-мистиков вроде Мгеброва нам не нужны. Для нас важно и необходимо получить творческий опыт дореволюционного поколения работников театра, получить важные факты из истории и быта театра, а не исторические анекдоты или сведения о количестве выпитого коньяка. Нам важно получить этот опыт и факты в марксистско-ленинском критическом освещении, что должно коренным образом изменить самую функцию предисловий, которые даются к мемуарам.

«Академия» показала, что так она не умеет издавать театральные мемуары. Нужна срочная помощь. Тем более Комакадемия должна принять на себя руководство выпуском всей литературы по истории театра, в том числе и мемуарной.

Пора избавить Гайка Адонцев от трудной миссии вскрывать «богатую сущность» мемуаров.

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

ОТ РЕДАКЦИИ: В следующих номерах мы дадим оценку других изданий «Академии», посвященных вопросам истории и теории искусства.

ФОЙЕ-САРАИ

Новый клуб коммунальников им. Зуева, об'единяющий целый ряд предприятий (Шелепихинский трампарк, 2-й участок службы тяги, термитно-строительный завод), насчитывающих больше 10 тыс. рабочих, работает очень плохо. По стенам его развешено несколько плохо оформленных лозунгов, в фойе расставлены старые витрины фотокружка и изомастерской. Клубное фойе превращено в сарай для хранения старых декораций.

В залах клуба не меньше неурядиц. Малый зал всегда битком набит людьми. Никто за порядком в зале не следит. Самодеятельные кружки выступают не подготовившись, так как культсовет клуба не руководит ими. Хоровой кружок клуба, который носит странное название «крестьянский хор», исполняет в большинстве старые затёртые песни и частушки, сопровождая их такими же [illegible] танцами.

Так дальше продолжаться не должно. [illegible] создать в клубе крепкий актив.

Рабкоры «Советского искусства»: ПАВЛЕНКО, СКВОРЦОВ

ЕТОКОЕ УССТВО

ХУЛИГАНСКАЯ ВЫХОДКА

В три часа ночи, 4 января директор Мюзик-холла **А. А. Юрьев** возвращался в Мюзик-холл, в помещении которого он живет. По заявлению Юрьева, дежуривший в эту ночь сторож т. Поленов в течение двух часов не открывал ему дверь. Когда, наконец, сторож открыл дверь, взбешенный Юрьев избил его.

На следующий день по этому поводу состоялось экстренное заседание бюро ячейки ГОМЭЦ, фракции худполитсовета, расширенное заседание месткома с активом, а 6 января—летучие митинги в «Синей блузе», в цирке, в музыкальном управлении ГОМЭЦ и других отделах. В резолюциях все единогласно заявили о своем возмущении поступком Юрьева и требовали принятия решительных мер.

Местком ГОМЭЦ постановил исключить Юрьева из союза, предложил управлению ГОМЭЦ снять его с поста директора и передать дело в суд для привлечения его к уголовной ответственности с просьбой судить Юрьева в показательном порядке в стенах Мюзик-холла.

Еще в декабре прошлого года бюро базовой ячейки ГОМЭЦ постановило снять Юрьева с работы за [illegible] прогулы, но управление ГОМЭЦ это решение игнорировало. И только после хулиганской выходки директора управление, уже «по совокупности проступков», уволило его.

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ

НЕОБХОДИМАЯ СТУПЕНЬ
„ДЕЛО ЧЕСТИ" В МХТ II

Гнат Орда, взлюбленный сельский шахтер, который с «комиссаром» Фрунзе «в одном батальоне дрался», идут забуксовала. Горы угля вздыбил Гнат Орда, «революция пылает его углем», тридцать шесть лет не ошибался он на работу. И вдруг что-то застопорилось у Гната Орды, заболел Орда. Не принимает Орда «шахты из механизации», за лет обучения, и тут, вот, — какие-то машины, немцев выписывают, какие-то новые системы. Особенную обиду вызывает приглашение немцев. Он, ста-

Рис. М. Арцыбушевой

Шахов — ...ра

рый Орда, и друзья его, кадровики Нетудыхата, Павел Карапашенко, Кузьма Шмат, не могут, видите ли, дать революции уголь.

Гнат Орда не признает «желторотых комсомольцев», не хочет «вливаться» им. Что ж, пусть без него попробуют поднять Донбасс. Он уйдет. И уходит.

Рисуя образ Гната Орды, **Миниатенко пошел по линии наибольшего сопротивления.** Процессы сложной борьбы за новый Донбасс, за механизацию, за новые системы и принципы работы не могли пройти безболезненно даже для таких кадровиков, как Гнат Орда, ибо — и это правильно понял автор — реконструкция Донбасса не сводится только к новым механизмам, к новым машинам. Сознание людей должно быть «реконструировано», это не так просто. Даже Каля Голованый, старый шахтер, друг Орды, «член партийного бюро» должен был ломать себя. Он говорит об этом немало, но это понятно.

В борьбе за Гната Орду, за возвращение его в шахты, как в малой капле, отразился сложный спектр многообразных проявлений классовой борьбы. Старый кадровик, только «обиженный» на комсомольцев, объективно оказывается в одном ряду и с раскулаченным Солдатенко, и с летуном Вырвиглазом, лекаем парашистом, и с Запудой,—стрекой разновидностью неустойчивых, на основании своей путь работы.

Образ Орды, — новый образ на советском театре. Миниатенко удалось преодолеть уже сложившийся штамп рабочего-ударника. Орда дан в большом многообразии чувств и мыслей, борющихся между собой, определяющих изгибы его поведения, [illegible] на протяжении действия.

Весь свой талант, все знания своей театры потратил Миниатенко, чтобы с любовью вылепить образ и линии Орды. И потому-то, может быть, оказались незаконченными, разнотечными другие линии пьесы. Пьеса существует до той минуты, когда Гнат Орда отправляется в шахту. Даже острота коллизии спадает и четвертый акт кажется привеском. Автор чувствует это и пытается вытянуть обрывающиеся линии пьесы. Он прибегает даже к героическому средству — немец-шахтер, коммунист Гарри читает прочувственные стихи о революции, о шахтере, о кровавом мае, которого пролетариат не забудет. Но эти стихи кажутся инородными, чужеродным элементом в пьесе, напоминающем персонажей «Синей блузы».

Миниатенко понимает, что прорыв на шахте — прямое следствие оппортунистического руководства шахтой. Но если в образе Орды автор шел по линии наибольшего сопротивления, шел непосредственно от изученной сложности жизненных отношений, то в образе заведующего шахтой оппортуниста Мохова и секретаря партбюро Верштора — он отправляется от схемы. Где корни моховского оппортунизма? Не кажется ли Миниатенко чересчур примитивным такой оппортунист, который в 30 году выступает с предложением осуществить пятилетку в десять лет? И уж прямую ошибку допускает автор, концентрируя в руках секретаря партбюро **все управления шахтой.** Мохов разоблачает себя и раньше Маруся, опытная-выдвиженка, понимала это, понимала моховский оппортунизм — где же был большевистский Верштора, который, может быть, и правильно по существу, но нелепо по форме забирает у Мохова партбилет, где был он? Верштора был на съезде. — отвечает автор, — но это лишь механическое и необязательное объяснение.

Проявления оппортунизма обычно неизмеримо более тонки, чем грубый, примитивный оппортунизм Мохова. Сумел же Миниатенко очень убедительно и с очень своеобразной стороны показать классический тип «злого» вредителя Штандерченко. Штандерченко уверен, что голыми административными средствами не добиться перелома на шахте, дайте ему только «рассмотреть этих варваров-десятников», дайте ему только «перестрелять» столько-то человек — и все у него будет в порядке. И зритель понимает, что ничего у него не будет, что он суетящийся кроличий, хотя и простодушный человек, искренно болеющий за положение в шахте, но не понимающий подлинных причин прорыва, и лишь в самую последнюю минуту разгадавший махровый оппортунизм Мохова. Здесь автор сумел вскрыть социальную неполноценность администратора, придав в то же время данному администратору, типичному Штандерченко, многие своеобразные, ему одному присущие черты.

«Отрицательные» оказались у автора и элементы нового Донбасса. Самая борьба за новый метод, разработанный инженером Иваном Ордой, сыном Гната, кажется как бы искусственно привлеченной к пьесе, ибо основная коллизия — уход Орды — заканчивается значительно раньше и безотносительно к новому изобретению. Да и слишком легко дается победа молодому инженеру: получить комсомольцы в шахте, [illegible]

Слабые фигуры молодежи [illegible]. Автор ищет

образов и дает многонациональную группу молодежи — тут и латыш, и еврей, и татарин. Миниатенко, зная Донбасс, правильно стремится показать его во всем многообразии, но татарин от китайца у Миниатенко отличается лишь произношением и ничем больше. Да и ведущие персонажи в среде этой молодежи, в том числе и сам Иван Орда, выписаны крайне схематично. И если персонажи Миниатенко находят подлинные блестки, острые и выразительные слова, то столь же часто, если не чаще, персонажи разговаривают сухим газетным языком.

Материал, данный автором, ставил вас, мы видим, перед театром немалые трудности, то же сделал театр? Он укрепил сильные места пьесы и еще более обнажил ее слабые стороны. В общей композиции спектакля постановщик (т. Сушкевич) пошел за автором и, создав ряд ярких сцен (первая картина, третья, девятая), «обнажил» пятую картину. Неполноценным оказалось и начало четвертого акта, и сцены Гарри возникли неожиданно, неоправданно. Нельзя также пытаться выправить неправильную работу таким образом, как это сделано тов. Сушкевичем. Зрителю слишком очевидно, что это «работа» вхолостую.

И художник в основном последовал за автором. Но желание заполнить некоторые пустые места спектакля побудили его обратиться к помощи таких зрительных эффектов, которые вряд ли целесообразны в общем суровом стиле оформления. Светящиеся транспаранты мигающие разноцветные лампочки не могут играть самоподчиняющей роли в спектакле.

Для актеров МХТ II пьеса оказалась еще более тяжелым испытанием, которое выдержано лишь в основном, но выдержано. **Чебан** не только понял самые подлинные образа Орды, но и сумел дать этому образу яркое и оригинальное сценическое воплощение. Все сложные и умно намеченные автором психологические изгибы Орды вскрыты артистом глубоко и отчетливо. Перед зрителем суровый и в то же время добрый человек, насквозь пропитанный угольной пылью шахтер, немножко обиженный неоконченным «поддавками» Кармалюк, парторгом. Чебан-Орда горд своим прошлым, безупречным прошлым, пролетарием-партизаном, но понимающего лишь, что «тот, кто сегодня ничего не прибавит к прошлому, тот теряет и прошлое», как справедливо говорит ему сын. Орда болеет за интересы революции и не случайно он отправляется в шахты именно в тот момент, когда парторг Кармалюка приходит и говорит о прорыве и вредительстве классового врага.

странствующих русских людей, склонных к юмору, философии и бродяжничеству, которых так много в русской литературе. Это люмпен, конечно — таким его и дал Готовцев. Люмпен, готовый, однако, стать в пролетарские ряды, ибо ему не по пути с кулаком Солдатенко, ибо у него, у Запуды, «мятная совесть», и эту совесть ему ударяет гудок, несущийся с шахты, а уж набат, во всяком случае, должен его привлечь к работе. В сцене у Орды, в пивнушке, Готовцев тонко и последовательно вскрывает своеобразную психологию умного бродяги и умело подготавливает превращение Филимона Запуды в Филимона Громкого.

Новый актер театра т. **Вовси** исполнением роли Штандерченко подтвердил, что он не случайно попал в один из лучших коллективов Москвы. Он превосходно «подал» образ технорука, как человека не только «проящего» все и всех, готового и способного лишь «распатронивать», но как человека, по-настоящему болеющего за свое дело. Он заглубил, и, как и Гнат Орда, он не понимает принципиальных сдвигов, происходящих в Донбассе, но он готов включиться в работу, как только его ошибка ему становится ясной. Может быть, т. Вовси несколько пересаживает, но это от молодости актера, от темперамента — чрезмерного и неокрепшего.

Остро-гротескную фигуру Грецкен дала **Кравчуновская**, особенно замечательно проведшая последнюю сцену. Может быть следует упрекнуть и режиссера и художника за то, что вся группа немцев-старичков дана в плоскости характерных тонов. В этом плане, может быть, чересчур традиционный, но все же интересный образ дает **Шахов** (Карл Штрауб).

В целом, театр, видимо, сделал ставку на молодняк. Ставка эта битой не оказалась. Спектакль свидетельствует о том, что во МХТ II есть одаренная молодежь, которая в дальнейшем бесспорно даст немало ярких дарований. В этом спектакле из молодежи должно отметить **Миронову** (Маруся).

Однако в спектакле немало и прямо слабых в смысле актерского исполнения мест.

Каков же баланс этого противоречивого спектакля, изобилующего и сильными и слабыми сторонами? В нашей борьбе за социалистическую реконструкцию театра, за новую проблематику, в борьбе за большие полотна театрального искусства «Дело чести» — закономерный и памятный этап в работе театра. Конечно, спектакль со всей необходимой глубиной, со всех опосредствований не дает еще представления о новом человеке и новом отношении к

Рис. М. Арцыбушевой

Чебан — Гнат Грд, Кемпер-Королева, Кравчуновская — Гретхен

И вот как будто на мгновение сомкнувшийся с этим врагом Орда, без рисовки, без бахвальства, берет в руки лампочку, идет в шахту. И уж на сей раз идет с тем, чтобы работать так, как должен работать «первый шахтер Донбасса». Первый шахтер не может перенести от сына такой обиды, как предложение ехать «на курорт». Он готов с кулаками броситься на сына, которого любит и которым бесконечно гордится.

Многообразное дарование **Готовцева** помогло ему создать красочный образ Запуды, образ выразительный и многогранный. Кто такой Филимон Запуда — «отчаянный» летун, который, однако, никак не может окончательно порвать с шахтой, то связанный с раскулаченным Голованым, то тянущийся к «первому шахтеру» Гнату? В этом образе много черт от тех «странных»,

труду, как к «делу чести, доблести и славы». **Заголовок шире пьесы и спектакля.** Обилие материала, сложность темы как бы задавили драматурга. Может статься даже, что он несколько поспешил закончить пьесу — ряд элементов этой пьесы, намеченные линии и образы дают основание думать, что при дальнейшей работе над пьесой автору удалось бы достигнуть несомненно большей глубины, монолитности и законченности. Но и в таком виде пьеса и спектакль — **необходимая ступень, которую должны пройти и автор и театр по пути к вершинам пролетарского театрального искусства.** Спектакль в целом дает массовому зрителю представление о многих сложных процессах, которые протекают повсюду и которые Миниатенко все же вскрыть сумел.

В. МЛЕЧИН

Кто кого?
Заметка о „Турандот"

Безумный принц Калаф, пренебрегая печальной участью своих предшественников, все же добивается руки и сердца прекрасной, но жестокой Турандот. Эта грустная история пленила двух крупнейших мастеров мировой драматургии Карла Гоцци и Фридриха Шиллера. Если романтическая сказка о китайской принцессе послужила для Гоцци поводом для создания великолепной сверкающей всеми цветами театральной радуги, окрашенной иронией пьесы, то Шиллер пошел по пути «сильно-драматической» трактовки этой сказки. Последняя опера Пуччини «Турандот» отталкивается от шиллеровского текста и трактовки.

Иначе не может быть, ибо в оперном театре Пуччини нет и тени иронических звучаний. Пуччини верист, т. е. представитель натуралистической школы в музыке, музыке «рвущей страсть в клочья».

Само собой разумеется, что социальная значимость этой оперы для нас равна нулю. Страдания пуччиниевского Кала-

Рис. А. Костомолоцкого

Енпахов — Калаф

фа решительно никого не могут взволновать, кроме оперных старух и завзятых меломанов, одинаково сочувствующих и мытарствам принца и его благодушию удачливого топора. Целесообразность этой постановки может быть оправдана только с точки зрения необходимости показа образцов западно-европейской оперной музыки и современной режиссерской трактовки. Представляет ли опера Пуччини сколько-нибудь значительный интерес с музыкальной точки зрения? Некоторый, да. Она прекрасно характеризует тот идейно-художественный крах, к которому пришла в условиях буржуазной действительности даже такой оперный мастер, как Пуччини. И это самое важное.

В «Турандот» Пуччини пытается вырваться из натуралистического тупика, но бессилен преодолеть власть буржуазных оперных и музыкальных традиций и воззрений он оказывается только в состоянии «подправить» свой старый веризм плохим Вагнером, модернизмом и совершенно выхолощенной китайской экзотикой (китайская музыка Пуччини честь не обходится на слух русской народной музыки). Вместо выхода на «новую дорогу» он запутался в темных густых зарослях. Многие места оперы сделаны рукой опытного мастера и формально интересны. Но это не спасает оперу в целом. Она по музыке тяжела, звучит напряженно, часто несносно и совершенно не вяжется с нашим представлением о Турандот.

Что же касается режиссерской интерпретации оперы Пуччини, то она лишний раз подтверждает порочность, к сожалению, довольно крепко укоренившегося в нашем оперном театре метода «осовременивания» либретто без такого же осовременивания музыкального толкования. В этом можно было убедиться на примерах «Пиковой дамы» и «Руслана и Людмилы» в Большом театре, это подтверждается также и постановкой «Турандот».

Имея перед своими глазами блестящий образец вахтанговского спектакля, режиссер **Баратов** совершенно правильно пошел по пути «облегчения» и преодоления сугубой серьезности и даже трагичности оперной «Турандот». Связанный музыкой Баратов, само собой разумеется, не мог стать на вахтанговский путь острой иронии, прямой издевки по отношению к сюжету. Баратов ограничивается поправками по этой линии, в основном став на путь создания некоего красочного спектакля-сказки, лишенного всяких элементов страдания, трагедии и мистики. Если отбросить музыку, на минуту, забыть о ней, то эту задачу Баратову удалось разрешить. Но музыка от толкать, увы, не отделима и ведущей в опере является музыка. Поэтому даже половинчатое, робкое решение Баратовым режиссерской задачи не могло не войти в резкое противоречие с музыкой. Ни остроумному постановщику, ни остроумному же балетмейстеру Моисееву так и не удалось «поправить» пуччиниевскую плаксивость.

Это противоречие резко бросается в глаза в целом ряде сцен. Приведем примеры. На сцене поет Калаф, которому видятся страшные привидения: целая галлерея замученных до него принцев и отрубленных голов. Режиссер разрешает эту сцену в плане детской, смешливой сказки. Никаких отрубленных голов. Просто перед носом Калафа машут бутафорскими «страшными» масками, хор, просто «пугает» Калафа. А музыка в это время на большом «серьезе» мучительно рыдает и надрывается. Совершенно такой же трагикомический эффект получается и с гротесковой плаксивой палачей. **Моисеев** задорно смеется, а Пуччини мучается.

Возможна ли новая интерпретация музыки Пуччини? Разумеется, в известной степени возможна и в темпах, и в ритмах, и в купюрах, **в звуковой** окраске. К сожалению театр, и в особенности дирижер **Л. П. Штейнберг**, пошли не за режиссером, **а за Пуччини.**

Мы решительно против механистической **передачи, а наипаче дописывания** музыки в целях осовременения. Но новая, иная, исходящая из нашего мировоззрения музыкальная интерпретация, конечно, обязательна. Эта интерпретация, разумеется, не дописывания бы «прорыва» в музыку, но в какой-то мере могла бы ярче подчеркнуть замысел постановщика. В нынешнем же своем виде спектакль может иметь исключительно только учебное значение для артистов ГАБТ, и солистов и хора, которые, надо отдать им справедливость, под руководством нового режиссера, добились известных успехов в деле преодоления оперной рамки и условности. [illegible] относится к талантливому исполнению **Озеровым** партии Тимура и к хору, который, оторвавшись от дирижерской палочки, начал наконец существовать на сцене. И последнее, что нужно отметить,— это то, что художнику И. Рабиновичу

Рис. А. Костомолоцкого

Барышев — император

счастливо удалось избежать китайской экзотики типа «Перлова и сыновья».

Итог?

В единоборстве Пуччини с Баратовым победил Пуччини. И из этого следует извлечь уроки для дальнейших опытов модернизации чуждых нам музыкальных произведений.

УРИЭЛЬ

ДВУХ ПУТЕЙ НЕ ДАНО
ПРОПАГАНДА ФОКСТРОТА В МЮЗИК-ХОЛЛЕ

«Нет повести печальнее на свете», чем повесть о московском Мюзик-холле.

После каждой его премьеры неизменно встает вопрос о его существовании.

«Шестая мира» заставила-было воскликнуть возможности реконструкции, но дальнейшие постановки снова отбросили Мюзик-холл назад, к бездарной пошлости бабушкиных «букетов».

Встает этот вопрос и сейчас и особо остро в связи с полной неудачей его последней обозрения программы.

Программа эта переброшена из Ленинграда, где, говорят, шла несколько месяцев кряду. Можно только удивляться долготерпению и выносливости ленинградских зрителей. У нас этот «лагерь» программа, надо думать, не станет.

Гвоздь программы — **Леонид Утесов.** Ему отданы почти целиком два отделения.

Утесов, несомненно, талантливый артист.

Года три назад эстрадники увлекались дирижированием импровизированными хорами (бывших людей, бр. Зайцевых и пр.), но до оркестров дело не доходило. Утесов, таким образом, «пионер» в этом деле. И делает он это не плохо, пародируя повадки джаз-бандовских маэстро. Сейчас Леонид Утесов решил перестроить свой «оркестр». И вот джаз заиграл русские напевы и украинские мелодии. Саксофоны и флейты вместо «музыки толстых», фокстротов, стали выводить национальные песни.

Оригинально? Ничего подобного! Джаз всегда остается джазом, существующим на потребу буржуа, и переводом его на украинскую или еврейскую музыку его порочность не вытравишь.

От джаза надо просто отказаться.

Еще мрачнее выступление Утесова в скетче. Только полным неуважением к зрителю и самому себе можно объяснить включение в репертуар подобных драматургических «перлов».

Острота Утесова традиционна. Законы построения таких острот описаны Шкловским: острота лежит рядом. Так джаз-бандисты превращаются в бандитов, контрабас — в белогвардейскую «контру».

Утесов получает девушку в ногу и уверяет публику, что питается икрой. Это похоже на порнографический анекдот, но это жанр. Жанр местечкового фокстрота.

Джаз Утесова — это откровенный плагиат у «Мулен-Руж» и «Скала» с поправкой на идеологию. Чью идеологию? Буржуазных теоретиков фокстрота, ратующих за общечеловеческий язык саксофона.

Утесову пора — еще немного и будет поздно — всерьез подумать о себе, о своем месте в советском театре. Пора перестраиваться и не формально, а по существу.

Партнерами Утесова по программе оказались не плохой фельетонист **Афонин**, неудачная исполнительница детских песенок **Руданова**, долго и нудно уверявшая зрителя, что дети (чьи?) в свободное от школы время поют популярные цыганские романсы, четко работающие велосипедисты **Польди**, малоценно акробаты-эквилибристы **Яловые**, которых почему-то заставили сплясать «вальс» по технику циркового искусства на площадке Мюзик-холла и японский артист (акт с лестницей).

Несколько слов о конферансье Грилле. Если Леониду Утесову надо перестраиваться, то Грилле необходимо строиться заново, ибо за душой у него, ничего, кроме бисера (у трюка с бисером трехлетняя давность), не осталось.

Убожество оформления (художник **Б. Эрдман**) находится в прямом соответствии с качеством программы.

Мюзик-холлу двух путей не дано. Либо немедленная и коренная реконструкция, либо более рациональное использование помещения.

Никаких оглядок на буржуазный Запад!

А Мюзик-холл шел по стопам парижских ревю, то копируя в постановках Голейзовского шантанные танцы, то пропагандируя с помощью Утесова фокстротную музыку.

Неудивительно, что в этой обстановке Мюзик-холла возродились самые худшие традиции закулисья. Случай с администратором Юрьевым—красноречивое тому доказательство.

БРИГАДА РАБКОРОВ

„ЭТО ВОЗМОЖНО ТОЛЬКО В СССР"
Немецкий дирижер о концертной жизни Ленинграда

Мы печатаем статью дирижера Г. Унгера, помещенную им в газете «Берлинер Тагеблатт».

Унгер восхищен нашими успехами, размахом и интенсивностью концертной жизни в СССР, особенно для него разительными при сравнении с упадком концертной жизни Запада.

Правда, многого в нашей концертной жизни он не в состоянии понять, многое понимает превратно. Так, он объясняет малое количество современных западных произведений в наших программах исключительно финансовыми валютными затруднениями, не понимая того, что мы не делаем упора на показе современной буржуазной музыки не по материальным а по идеологическим причинам—мы считаем эту новую буржуазную музыку упадочной, чуждой нам по своему содержанию. Мы должны демонстрировать эту музыку, изучать ее в большей мере, чем мы это делали до сих пор, но перенесить центр тяжести именно на эту музыкальную литературу мы не будем.

Вернувшись в восьмой раз из советской России, потрясенный новыми впечатлениями, которые, казалось, совершенно невозможно было произвести в такой короткий срок (я отсутствовал 1 год), я чувствую настоятельную потребность рассказать о виденных фактах и своих наблюдениях. По ним можно судить, как обстоит дело с художественной культурой, особенно с концертной жизнью в СССР, и как велик сдвиг в этом направлении.

В период тягчайшего кризиса во всем мире—в СССР существует концертная организация, оркестр, который дает не менее 24 концертов в месяц—это Ленинградская филармония. В то время как большинство оркестров у нас находятся под постоянной угрозой роспуска, сокращения, снижения заработков—есть оркестр, который может увеличить свой основной состав с 65 до 85 музыкантов — это оркестр Ленинградской филармонии.

В момент, когда из наших программ почти совсем исчез целый ряд крупнейших образцов симфонической литературы, т. к. по финансовым соображениям нет возможности увеличить как количество необходимых репетиций, так и усилить состав оркестра—советский музыкальный оркестр может располагать художественно необходимым количеством репетиций и увеличенным (до 100 чел.) оркестром квалифицированных музыкантов. Какой концертный зал Германии мог бы себе позволить в этом году устройство концертных отделений, как это сделала Ленинградская филармония.

Но расширены возможности не только крупных городов, не отстает также и так называемая провинция. Всего лишь год назад оркестр Киевского радиоцентра представлял собой малоорганизованную и мало дисциплинированную группу музыкантов, в настоящее время он развился в небольшой, но прекрасно звучащий концертный коллектив.

Все это оказалось возможным в стране, где все силы напряжены, направлены и организованы в колоссальном походе за индустриализацию. Что же будет, когда этот поход будет полностью завершен?

Упомянутое огромное количество концертов в таком городе, как Ленинград (кроме многочисленных сольных и камерных вечеров — 24 симфонических концерта в месяц), вызванное многообразием аудиторий—так назыв. «открытых» и «закрытых» концертов для комсомольских и рабочих организаций—приводит к тому, что музыкальная жизнь принимает в некоторых отношениях чересчур широкие размеры. Количественно меньшая, но более углубленная работа была бы плодотворней. Но это «детская» болезнь, объясняемая отсутствием опытных руководителей; авторитетные организации давно поняли, что «хорошие» концерты важнее многочисленных и что недостаточно усиливать ядро оркестра молодыми дарованиями, но не опытными музыкантами и что гораздо важней для сохранения высокой квалификации оркестра вести с этим аппаратом музыкально-воспитательную работу. Одновременно с отмеченным подъемом мне хотелось бы указать на серьезные затруднения, которые стояли перед советской музыкальной жизнью год назад: эти затруднения были и материального и идеологического свойства: как ни парадоксально для страны, стремящейся к всему новому—из материальных соображений приходилось составлять программы из тогдашней литературы в связи с недостатком валюты, мешавшим приобретению современных произведений. С другой стороны политические требования исключали из программ все несозвучное советской идеологии. Последним требованиям были особенно чужды иностранным музыкантам, привыкшим исполнять религиозные сочинения, не будучи сами религиозными, мистические, не будучи мистиками.

Не то в советской России, где в этом отношении впадали иногда в формализм, считая решающим основным в музыке—словесный текст. Можно с удовлетворением констатировать, что за последний год в этом смысле видны сдвиги. Это, разумеется, не значит, что стали на путь «толерантности». Страна, борющаяся за идею, не может быть терпимой к вещам, которые в корне противоречат сущности этой идеи. Поскольку прежде стремились в вступительных словах к каждому исполняемому произведению сделать автора носителем революционной идеи, постольку теперь перешли на более правильный путь оценки и освещения произведения с точки зрения его эпохи.

Но самым существенным является новому решению противодействовать всеми средствами застою на довоенной литературе. Ряд соответствующих организаций принимает меры для ознакомления советской публики с новыми сочинениями. Естественно, что недостатки в целом ряде областей ощущаются еще и теперь—это касается технически необходимых вещей для оркестра: струны, камыш, хорошая нотная бумага и т. д. Но на это смотрят теперь иначе, чем в прошлом году, так как в этом году и здесь многое изменилось к лучшему.

Важно в СССР то, что там есть вера в будущее, и каждый подвиг, немыслимый для человека потерявшего веру в лучшее будущее, не может остро ощущаться тем, кто видит перед собой зарю новой светлой жизни.

ГЕНЦ УНГЕР

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ШТАМП ЧАЦКОГО
Сто лет постановки „Горе от ума"

Заканчивающийся 1931 г. — юбилейный для «Горя от ума». В 1831 году, т. е. сто лет назад, была впервые поставлена в Москве и Петербурге полностью, как цельный спектакль, все четыре акта «Горе от ума».

При жизни Грибоедову так и не удалось увидеть своего детища на сцене. Великосветское-дворянское барство Москвы узнало себя в галлерее типов «Горя от ума». Да и сам Грибоедов не скрывал портретности. «Портреты и только портреты, пишет он в ответ на брошенный Катениным упрек,— входят в состав комедии... карикатуры ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь». Поэтому каждая попытка Грибоедова провести пьесу на сцену встречала дружный отпор растревоженного барского муравейника. Директор московских императорских театров рапортовал по начальству генерал-губернатору князю Голицыну, что «Горе от ума»—насмешка на Москву и потому на сцену допущено быть не должно.

Грибоедов был готов на большие жертвы, чтобы комедия его попала на сцену. Об этом позволяют судить отрывок, найденный в бумагах его после смерти. «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре,—пишет в этом отрывке Грибоедов,—желание им успеха заставило меня портить мое создание, сколько было можно». Но все приспособления «к суетному параду» оказались тщетны. Сломить сопротивление барской Москвы и окрепшей ее вновь цензуры Грибоедову не удалось.

Репетиции «Горе от ума» в петербургской театральной школе да исполнение комедии в офицерском любительском спектакле в Эривани—вот все, что досталось на долю Грибоедова при жизни.

Да и после смерти его Москва и Петербург знакомились с «Горе от ума» только по отдельным явлениям и отрывкам.

Второго декабря 1829 года, т. е. почти через год после гибели Грибоедова, цензура разрешила петербургской артистке Вальберховой поставить в свой бенефис отрывок из 1-го действия «Горя от ума». Это и был первый частичный прорыв великой комедии на сцену. Афиша гласила следующее: «Театральное фойе или сцена позади сцены». Интермедия-дивертисман. В оной интермедии будет играна сцена из комедии «Горе от ума».

Эта сцена из первого акта была единственным отрывком комедии, разрешенным тогда и к печати. Он был впервые опубликован в 1825 году в «Русской талии» Булгарина, которому Грибоедов предоставил все права на печатные издания «Горе от ума». Начинался первый акт как в напечатанном отрывке, так и при постановке его в бенефис Вальберховой прямо с появления Чацкого, так как пьесу еще очень долго (а тогда, между прочим, когда поднимался уже вопрос о необходимости напечатать, наконец, всю пьесу) считали первые явления первого акта «безнравственными».

Узнав о постановке в Петербурге первого акта «Горя от ума», Щепкин добился разрешения поставить этот акт и в Москве в свой бенефис в январе 1830 года. Шел «Скупой» Мольера и после него интермедия-дивертисман под названием «Маскарад». В этот самый «Маскарад» и были вставлены сцены из «Горя от ума».

«Московский телеграф» писал по этому поводу: «Сии отрывки мало имели действия на зрителей... последовавшие затем танцы и пение были гораздо лучше приняты».

Фамусова в московском дивертисменте «Горе от ума» играл Щепкин, Софью—Львова-Синецкая, Чацкого — Сабуров.

В том же 1830 году была сделана в Москве и другая попытка—на этот раз с 3-м актом и в обстановке еще более оригинальной, чем «дивертисман» первого акта.

Спектакль шел в Большом театре в бенефис артистки Репиной.

После большой волшебной оперы Венцель-Мюллера «Чортова мельница» и одноактного водевиля Ленского «Муж и жена» афиша обещала:

«В первый раз «Московский бал», третье действие из комедии в стихах «Горе от ума», с принадлежащими к оной танцами». В числе принадлежащих к «Горю от ума» танцев анонсировалась «новая французская кадриль на 8 пар, аранжированная Сабуровым, новая музыка из русских песен, новая мазурка, музыка соч. А. Н. Верстовского».

И только в конце длинной афиши, перечисляющей танцы и тапперов,

Москвин — Загорецкий

скромно значилось: «в оном бале будут играть роли: Чацкого—Мочалов, Фамусова—Щепкин, Молчалина — Ленский, Загорецкого — Живокини т. д.

Таким образом первое представление третьего акта предстало скорей как балет, где только между прочим, «в оном бале», играли Щепкин и Мочалов.

«Балетные» традиции далеко не сразу выветрились и в постановках «Горя от ума».

«Уже значительно позже на сцене московского Малого театра,—рассказывает Вл. Ив. Немирович-Данченко, — в «третьем действии капельмейстер вместе с палочкой и г. Д. с Софьей под звуки оркестра, расположенного перед сценой, танцовали мазурку. И публика хлопала, и г. Д. с Софьей бисировали танец, и артист Никифоров считался замечательным исполнителем г. Д., потому что с точным комизмом танцовал мазурку. А потом под звуки того же оркестра все гости Фамусова проходили в торжественном полонезе».

К постановке «Горя от ума» полностью, как самостоятельного спектакля, Москва подошла очень «осторожно». Решили сначала «попробовать» его в двух утренниках. Комедия шла с огромными цензурными купюрами, которые были (и то относительно) восстановлены только к концу 60-х годов. Таким образом общественная оценка «Горя от ума» современной ему дворянской Москвой резко разнится от той, которая дана комедии Грибоедова позже буржуазной демократией, сделавшей из Чацкого знамя либерального протеста, «знамя,—как определял его Гончаров в своей известной статье «Мильон терзаний» (1872 год),—стремиться от рутины к свободной жизни вперед и вперед». Чацкого любили связывать через Грибоедова чуть ли не с декабристами.

Если такой подход, такое приспособление Чацкого к роли союзника было вполне целесообразно для буржуазно-демократической идеологии в ее классовых взаимоотношениях с правящим дворянством, то объективно для этого ни в биографии Грибоедова, ни в композиции самой комедии никаких данных нет и, наоборот, есть много данных, чтобы пересмотреть социологию образа Чацкого и найти его подлинно-классовое лицо в обстановке фамусовской Москвы.

Еще Салтыков рисовал, между прочим, такой вариант продолжения «Горя от ума»: Чацкий женится на Софье, становится другом Молчалина и на закате счастливой жизни пишет завещание, в котором всего одна фраза: «Все оставляю другу моему, Сонечке». Разве в самой комедии Чацкий далек от этого? Ведь стоило Фамусову уступить домогательствам Чацкого (а на этом построена интрига пьесы) и отдать за него свою дочь, чтобы все дальнейшее определилось положением наследника Фамусова.

Чрезвычайно ценны для портрета Чацкого страницы, посвященные ему в недавно вышедших воспоминаниях В. Н. Давыдова. Давыдов, сам знаменитый Фамусов, помнил еще живых Чацких, «молодых людей начала моего века», как определяет он их.

«Критика упорно навязывала Чацкому,— говорит Давыдов,—облик убежденного протестанта, но ведь у Грибоедова этого нет». Чацкий остер на язык, мил, горяч, но у него нет ясности, нет последовательности, нет твердости убеждений. «Он старается,— характеризует Чацкого Давыдов, — выместить свою неудачу языком, потому что неспособен уйти в серьезное дело и в конце концов даже бежит искать уголок для оскорбленного чувства по всему свету, забывая, что у него под носом непочатый край работы. Призрей Софья его сердце, кто знает, не остался ли бы Чацкий под кровлей Фамусовых».

Сейчас в связи с исполнившимся столетием первых постановок «Горя от ума» не мешает пересмотреть традиции трактовки образа Чацкого и дать его в органически-классовой среде, с окружающей обстановкой, а не тем «дворянским рыцарем мыслей», каким по определению В. Н. Давыдова заштамповал этот образ театр.

ЕМ. БЕСКИН

ВОСТОК БЕЗ ЭКЗОТИКИ

ПЕРВЫЕ ЗВУКОВЫЕ ФИЛЬМЫ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ВОСТОКЕ

ТЯНЬ-ШАНЬ НА ПЛЕНКЕ

ОПЫТ С'ЕМКИ В ВЫСОКОГОРНЫХ УСЛОВИЯХ

Необ'ятные просторы Советского союза все более и более завоевываются кино. Вслед за научными экспедициями идут отряды кинематографистов, фиксируя на пленку то, что недавно казалось недоступным, неисследованным и неизвестным. Так «погибло» знаменитое «белое пятно» Памира, так появился на экране «царь духов» Хан-Тенгри, так засняты сейчас мало исследованные хребты Центрального Тянь-Шаня.

Центральный Тянь-Шань, или «Небесные горы», мало исследован, мало изучен. Но на его высотах, за ледяными перевалами высотой более 4 километров, на высокогорных пастбищах — «сыртах» — уже существуют первые кочевые аулы-колхозы, перестраивается по-новому жизнь вековых кочевников, работают кочевые советы и создаются первые ячейки партии и комсомола.

Заснять на пленку природу, быт населения, экономику, показать политическое переустройство горной Киргизии — с такой целью отправилась экспедиция Межрабпомфильма на Тянь-Шань. В состав экспедиции входили режиссер **В. Шнейдеров**, ассистент **Я. Купер**, оператор **М. Котельников**, помреж. **Е. Ионна[illegible]** и туристская группа из 5 человек.

Около полумесяца занял путь от Москвы до Каракола — районного центра горной Киргизии, расположенного на берегу «горного моря» — озера Иссык-Куль. Поезд, автомобили, пароход и подводы доставили экспедицию в Каракол.

Первые дни пути шли по широкой Иссык-кульской долине, с полями пшеницы, маком и техническими культурами. Затем экспедиция свернула в ущелье Джууки и подошла к зоне лесов. Ведя с'емки по пути и продвигаясь по неразработанным горным тропам, экспедиция поднималась все выше и выше и наконец подошла к перевальному леднику Джукучак на высоте 4.050 метров.

Этот ледник — первое боевое крещение работников экспедиции, часть которых впервые попала в высокогорные условия. Впервые многие из состава экспедиции увидали ледниковые трещины и провалы. Путь по леднику и особенно спуск с него оказались очень трудными. Лошади падали и бились — люди узнали, что такое горная болезнь. Все же перевал был успешно взят, и экспедиция подошла к грандиозным вершинам и ледникам хребта Ак-Ширак. Сразу переменилась обстановка и климатические условия. Днем жгло высокогорное солнце, ночью мороз настойчиво пробирался в ватные спальные мешки. Зона лесной растительности осталась внизу.

Кругом были только камни, горы, льды и редкая низкорослая трава.

Еще несколько дней пути, еще несколько перевалов — и экспедиция прибыла к месту своего назначения — в долину Иштык, где рядом с пограничной заставой и разбила свой основной лагерь-базу.

Короткое высокогорное лето требовало исключительных темпов. Два дня ушло на осмотр мест, на переговоры с кочевым советом и на организационную подготовку. Затем начались с'емки, выезды в горные ущелья и долины, обор кочевого населения и работа с ним. Фильм, построенный по принципу «организованного документа», потребовал больших и сложных работ. Приходилось собирать кочевников за 100—150 километров к месту с'емок, собирать табуны и стада.

С помощью местной общественности трудности были преодолены, и с'емки шли без перебоев.

К счастью, погода благоприятствовала, и из 52 дней, проведенных на сыртах, только несколько было нес'емочных.

Закончив с'емки еще с пограничниками и туристами, экспедиция переселилась в долину Борколдой, в аул-колхоз. Здесь экспедиции удалось заснять интереснейший и ценнейший этнографический материал. Удалось заснять аульный праздник, сопровождавшийся национальными спортивными играми: скачками, борьба на лошадях, скачки на [illegible] яках-топонат и т. д. Удалось заснять интереснейшие танцы, впервые зафиксировав их на пленку, пение, игру на комосе (тип бандуры) и темир-комосе (оригинальный инструмент, который играют на зубах) и т. д. Этот звуковой материал делает фильму особенно ценной для нашего Союза и для экспорта.

Распростившись с киргизами, экспедиция пошла к леднику Петрова (неисследованный еще полностью и непройденный никем грандиозный ледник в хребте Ак-Ширак), где разбила свой лагерь непосредственно на ледниковой морене, выбрав наиболее защищенное от ветров место.

С'емки на леднике осложнились усилившимися ночными морозами, осложнившимися снежными бурями и усилением горной болезни, от которой еще раньше начали страдать некоторые работники экспедиции. Обстановка стала нервной и напряженной. Целые дни приходилось проводить на леднике, переходить его от края до края, выбираться из морены, перебираться через трещины, таская за собой лошадей с аппаратурой.

Наконец, и ледниковые с'емки, приуроченные к леднику Петрова, были успешно закончены, и экспедиции оставалось последнее высокогорное испытание — с'емки на ледяной стене перевала Джукучак.

Погода начала портиться. Наступил октябрь — конец короткой сыртовой осени. Перевалу угрожало закрытие снегами. Это могло крайне осложнить переход на обратном пути в Каракол.

Морозы усилились и стали достигать 20°. Горная болезнь подбиралась к новым жертвам.

В таких условиях были закончены полностью все сыртовые и ледниковые с'емки. Экспедиция, перейдя перевал Джукучак, не останавливаясь для отдыха, двинулась день и ночь спускаться в зону лесов.

Еще несколько дней пути и экспедиция уже шла по пыльной большой дороге в Каракол.

Дальше [illegible] «Китай» и палатки в яблочном саду — и снова за с'емки, на этот раз в самом Караколе и его окрестностях. Покончив с Караколом, экспедиция снова ушла в горы, в ущелье Джеты-Огуз, где полностью закончила все с'емки и с туристской группой. В Москву экспедиция возвратилась, везя с собой 9.000 метров негативного материала.

Фильма выпускается как первая полнометражная звуковая экспедиционная фильма, заснятая в таких местах, где еще никогда не бывал киноаппарат.

Сюжет фильмы несложен: группа пролетарских туристов направляется в альпинистско-исследовательский поход в горы Центрального Тянь-Шаня. В Караколе группа включает в свой состав туриста-одиночку, идущего по тому же направлению. Группа задается целью переработать индивидуалистические тенденции одиночки-туриста.

После ряда путевых приключений группа достигает сыртов и располагается рядом с кочевым аулом-колхозом. Группа принимает участие в жизни аула, работает в красной юрте. Все это не удовлетворяет туриста-одиночку — он стремится к рекордам и хочет «брать вершины». В ауле большой праздник — в нем принимают участие и туристы. Перед глазами туриста разворачивается картина национальных игр, танцев, музыки и т. д. Одиночку это не интересует — он уходит из аула на ледники. Праздник в ауле продолжается. И в тот момент, когда колхозники хотят устроить скачки, выясняется, что раскулаченные баи угнали лучший табун аула.

Немедленно колхозники ставят пограничников в известность о налете, и те бросаются в погоню за баями. Трудно пограничникам догнать баев — они ушли много раньше и разобрали мост через реку.

Туристы решают принести свои знания и навыки высокогорного туризма-альпинизма на защиту колхоза и пойти наперерез баям прямо по ледникам, там, где нога никогда еще не проходила.

И когда баи считают себя уже вне опасности, находясь у самого перевала, их задерживают туристы, ночью с факелами прошедшие ледники и занявшие перевал. Подоспевшие пограничники предотвращают попытку баев вооруженной силой сбить туристов. Колхозный табун спасен, группа баев понесет заслуженное наказание.

Теперь туристам остается найти одиночку, ушедшего на ледники и не вернувшегося в лагерь. Его находят быстро. Он ушел недалеко от лагеря, оказавшись в первую трещину на леднике. Извлеченный из трещины, он признается в провале своих идей туриста-одиночки и вместе с коллективом отправляется в дальнейший путь.

Сюжет фильмы позволяет в живой, увлекательной форме показать работу и быт группы пролетарских туристов, показать героическую работу пограничников, стоящих на страже колхозного строительства на далекой окраине, и продемонстрировать природу, экономику и колорит горной Киргизии, сыртов Тянь-Шаня, этнографический материал и быт киргизов.

Насыщенность фильмы национальной музыкой, пением и т. д. обещает сделать ее особо нужной и полезной для массового зрителя.

Режиссер экспедиции **В. ШНЕЙДЕРОВ**

Кадр из фильмы „Тянь-Шань"

ЗВУКОВАЯ ФАБРИКА В АВТОМОБИЛЕ

МИКРОФОН НА ХЛОПКОВЫХ ПОЛЯХ

Ферганская долина. Это означает хлопок. Сюда обращены тысячеглазые взоры бетонных корпусов Иваново-Вознесенска, Трехгорной мануфактуры, Орехово-Зуева. Сюда, на поля, опушенные белыми пушистыми коробочками, в азиатские запыленные улички кишлаков посылает пролетариат городов Советского союза лучших испытанных людей помочь наладить борьбу за хлопок, перенести на поле ритм борьбы своего цеха, завода.

Когда машина кинозвуковой экспедиции Востоккино под'ехала к дому кишлачного совета, навстречу вышел лениградский ткач-ударник. Морщинисто щурясь на солнце, он сердито ворчит, вытаскивает из раздувшейся синей косоворотки пачку исписанных листов бумаги.

— Кто вам сказал, что у нас в колхозе можно заснять массовый выход в поле? Чепуха! Мы больше не будем собирать хлопок.

— ?!?..

— Да, да. Третьего дня все сдали. Перевыполнено на 12 проц.

* *

В чайхане под уютным навесом заливается в клетке скворец, шипит кумган. [illegible]

— Не надо собирать хлопок, хлопок нужен русским...

Благообразные старички в чалмах, халатах из пестрой ткани производства Трехгорной мануфактуры умело монтируют текстами корана.

— ...Не надо колхозов! — грозит сухим желтым пальцем. — Узбекам не нужен хлопок!..

С верхушек древнего минарета мулла надрывным дребезжащим криком созывает правоверных на молитву. Правда, кораном не предусмотрена одна деталь:

— 25 рублей!

Он, почтенный мулла с длинной бородой, за эту цену не будет возражать, если в мечети во время намаза будет стоять микрофон — только условие... деньги на бочку!

— Жизнь ниче, знаете...

Пастушонку Магомета поручают вечное перо, он бойко выводит свою фамилию: «я, нижеподписавшийся, получил...»

* *

После первого же пробега авто-звукос'емочной передвижки по азиатским дорогам машина стала на 16 дней в капитальный ремонт. Наспех собранную из полуброшенных старых частей машину фабрика Востоккино направила в ответственнейшую экспедицию, которую профессор Шорин квалифицировал, как «экспедицию рекордную даже для мировой звуковой кинематографии».

Автомобильные спицы, мешками в [illegible] мотора треснутые шарнирные части, начали ломаться, составлять длинные даты. Авторитетный инженер авто — это для Москвы, для комиссий, совещаний, которые полетят итоги проделанной экспедиции работы. Треснутые поршни, болты и винтики будут лежать там на зеленом сукне, превратятся в «веществе[illegible]» «доказательства» бюрократичного отношения к делу. Здесь же они вырвали у нас 15 с'емочных дней, поставили экспедицию перед угрозой срыва.

Каждый с'емочный день — новый вклад в тощую сокровищницу опыта работы по документальной звуковой с'емке. [illegible] конструировать не только инженеры и техники, но и режиссеры и операторы: необходима полная координация работы людей, создающих техническую базу советского звукового кино, с творческими замыслами людей, работающих на этой аппаратуре.

Этот лозунг выдвинула кинозвуковая лаборатория Шорина.

— Нет контакта, — жалуются шоринцы, — отправляем на фабрику новый аппарат и — как в воду канул! Не знаем, как он работает, как конструировать последующие модели, а на наши запросы не получаем ответа...

Здесь, в процессе работы по звуковой фильме, рождается методология этой работы, здесь выпадаются недочеты отдельных, казалось бы, всесторонне обдуманных и блестяще выполненных деталей аппарата. На работе же родилась интереснейшая мысль о возможности синхронной с'емки на два аппарата, когда звучащий об'ект одновременно снимается звуковым аппаратом и немым аппаратом, соединенными гибким валом и синхронизированными моторами. В результате — два изображения с разных точек, в разных планах, с одного об'екта, и фонограмму можно печатать на любом изображении. Этот метод с'емки впервые опробован и применен в работе экспедиции.

Конструкция автопередвижки тоже родилась на практике работы звуковой хроники, из горячих дебатов небольшой кучки работников документальной фильмы. Чертежи этой первой в СССР «звуковой фабрики на колесах» были сделаны на листках блокнотов, набросаны карандашом на папиросных коробках и в течение двух месяцев претворены в жизнь.

В практике экспедиции передвижка настолько оправдала себя, что даже при серийном выпуске таких машин их конструкция будет не на много отличаться от этого первого «лабораторного» экземпляра.

С'емочная группа до 12 человек свободно помещается в машине вместе со всей аппаратурой. Откидывающийся верх превращает машину в высокую платформу для с'емочного аппарата. Особая проводка предназначена для запуска прослушивательного столика, при дальнейшем усовершенствовании от машины можно приводить в действие и кинопроекционную передвижку.

Таких машин за границей десятки, в СССР — одна. В момент выезда экспедиции из Москвы фабрика хроники лишь проектировала выпуск такой передвижки. А в плане Союзкино ничего не сказано о необходимости создания таких машин. Союзкино должно немедленно выпустить серию авто-звуковых передвижек, без которых немыслима работа звуковой хроники.

* *

Экспедиция закончена.

Заснято много ценнейшего материала. Богатейший опыт, накопленный экспедицией, будет суммирован и использован в практике дальнейших экспедиций.

Выходящая на строй первая звукопередвижка со временем, подобно паровозу Стефенсона, займет почетное место в нашем киномузее, а вместо ее десятки новых должны быть брошены в отдаленные углы Советского союза — в колхозы, на новостройки.

Р. КАРМЕН

ВЫЛАЗКИ ОППОРТУНИСТОВ В ГИК

(Из постановления бюро Краснопресненского райкома ВКП (б))

Специально созданной Краснопресненским райкомом ВКП(б) комиссией при обследовании ГИК были вскрыты факты оппортунистической практики дирекции и партруководства, отсутствия самокритики, партийного контроля и бдительности.

Обследованием установлено, что часть **преподавательского персонала ГИК проводила чуждые нам, реакционные идеи (меньшевиствующий идеализм, механицизм, эклектизм и формализм) в учебных программах, на лекциях, семинарах и т. д.**

Преподаватель **Леонтьев**, например, внушал, что «психология есть наука о душе». Режиссер **А. Роом** с высоты своей кафедры убеждал студентов в том, что «талантливость актера зависит от кровообращения и мозга», или «актер отличается от животного лишь тем, что он биологически мыслит и состоит из чисел ощущений».

Отдельные преподаватели-коммунисты **(тт. Шейн, Белоусов)** обнаружили примиренческое отношение к явно враждебным нам идеям.

Преподаватель т. **Шунайло** (член ВКП(б)) ставил перед студенчеством как актуальнейшую проблему создание художественного образа кулака, переродившегося в труженика.

На перевыборном партсобрании режиссерского факультета была принята правооппортунистическая резолюция: «Классовый враг, на сегодняшний день разгромленный и выбитый из своих позиций, основное свое классовое сопротивление и давление будет оказывать главным образом на фронте борьбы за пролетарскую идеологию».

Тов. **Шилупинский** (канд. ВКП(б)) на общестуденческом собрании по поводу процесса меньшевиков говорил, что «были честные и нечестные меньшевики; к числу «честных» принадлежал Мартов, который умер, не успев стать предателем».

Среди ответственных работников учебной части ГИК имелись враждебные нам элементы, проводившие чуждую нам линию **(Стрельников** — бывш. ад'ютант колчаковского карательного отряда, **Горалов** — бывш. эсер).

Имели место в ГИК троцкистские выступления (сценарные курсы). Отдельные товарищи обнаружили «левацкий» заскок **(Шунайло)**, выражающийся в недиференциации попутчиков, союзников и чуждых элементов.

Партруководство и дирекция института не вели борьбы, не разоблачали, не вскрывали чуждые нам идеи.

Снятие отдельных реакционных преподавателей **(Леонтьев, Константинов)** проводилось только после нажима некоторых работников. Снятие носило чисто административный характер и не было использовано как метод идейного разоблачения чуждых нам теорий, как орудие воспитания студенчества и мобилизации его на борьбу с чуждыми идеями.

Партруководство и руководство института не вели борьбы за внедрение марксистско-ленинской методологии во все звенья ГИК и не ставило во главу угла задачу выращивания идеологически-выдержанных кадров для кинематографии.

Недооценивая правую опасность как главную на данном этапе, партруководство не вело борьбы на два фронта и со всякого рода примиренчеством; ведя борьбу с «левыми» и троцкистами, партруководство вело ее не с партийных, а с правых позиций, защищало правооппортунистические и идеологически чуждые нам элементы (Вольконштейн, Леонтьев, Константинов, Стрельников, Горалов). Руководство института проводило правый оппортунизм на практике.

Парторганизация в целом не вела борьбы с правооппортунистическим руководством, проявив тем самым отсутствие классовой и партийной бдительности и отпономенклы и извращениями генеральной линии партии.

В учебной и партийно-воспитательной работе ГИК не было интернационального воспитания студенчества (при наличии в ГИК 34 национальностей). Полное игнорирование этого вопроса привело к тенденции националистического обособления известной части студенчества и к попытке посеять национальную рознь в ГИК **(Нишмишев)**.

Состояние учебной части доведено до развала.

Для создания решительного перелома во всей жизни ГИК бюро райкома постановило:

Бюро ячейки, проводившее правый оппортунизм на практике, распустить, обновив полностью его состав.

Не ослабляя борьбы с «левацкими» наскоками, контрреволюционным троцкизмом, новое партруководство должно свое внимание обратить на борьбу с правой опасностью, как главной на данном этапе, и с примиренчеством к ней. Наряду с этим постоянно разоблачать на семинарах, собраниях, диспутах и т. д. идеологически-чуждые, меньшевистско-идеалистические, механистические и т. д. теории.

Одной из основных задач парторганизации ГИК должно явиться систематическое повышение марксистско-ленинского теоретического уровня всего студенчества и поднятие партучебы на должную высоту.

Отметить недопустимое отношение партчасти правления Союзкино к вопросам руководства ГИК, не выполнившей решения райкома о назначении директора. Донести об этом до сведения МК.

Партчасти правления Союзкино установить систематическое руководство ГИК. Культпропу райкома, директору, партийной части правления Союзкино к 15 января 1932 года пересмотреть штат преподавателей и других сотрудников ГИК, обеспечив институт политически выдержанными, работоспособными кадрами, и удалить из ГИК классово-чуждые элементы. К 15 января 1932 года добиться закрепления за институтом не менее 60 проц. штатных преподавателей.

Ввиду несоответствия помещения, занимаемого ГИК, для нормального хода учебных занятий и вследствие необходимости расширения ГИК, **обязать фракцию Союзкино не позже 1 февраля 1932 года разрешить в соответствующих организациях вопрос о строительстве нового вуза.**

Считая совершенно недопустимым администрирование и подмену партийной и профорганизацией дирекции института, предложить директору ГИК решительно обеспечить на деле директиву партии об единоначалии.

Наладить постоянную систематическую связь ГИК с Комакадемией, ИКП, КУТВ, Академией им. Крупской, Музеем и Институтом Ленина.

Признать докладную записку секретаря ячейки т. Мариносьяна в МК антипартийным, клеветническим и по существу правооппортунистическим документом. За правооппортунистическую практику в руководстве парторганизацией ГИК, за скрытие от своей парторганизации решения МГК от 25 мая 1931 года т. Мариносьяну об'явить строгий выговор с предупреждением.

Директору института т. Лаппину за правооппортунистическую практику об'явить выговор с предупреждением, с работы снять.

За допущенный развал, за прорыв в учебной жизни ГИК, за нерешительную, несистематическую борьбу с правооппортунистической практикой зав. учебной частью т. Зархина снять с работы, об'явить ему выговор.

Тов. Шунайло за допущенные по существу правооппортунистические ошибки в педагогической работе, правооппортунистическое выступление на самом заседании бюро райкома (13 декабря 1931 г.) об'явить выговор, с работы в ГИК снять и запретить на год преподавательскую работу, сообщив об этом решении фракции МАПП.

Тт. Шейн и Белоусову поставить на вид примиренческое отношение к меньшевиствующему идеализму, механицизму, эклектизму.

Тов. Дудину за правооппортунистическую практику об'явить выговор с предупреждением, с работы снять. За некоммунистические поступки дело т. Дудина передать в РКК.

Дело т. Шилупинского, в связи с его докладом на общестуденческом собрании о процессе меньшевиков, передать в РКК.

Бюро райкома предложило РК ВЛКСМ и фракции райпрофсовета произвести дополнительное обследование состояния комсомольской и профсоюзной организаций института и вынести соответствующие решения.

„Снайпер" бьет мимо

(Звуковая фильма „Снайпер" — режиссер С. Тимошенко)

Знаете ли вы, что такое снайпер? Вы смущены, вы теряетесь в догадках? Тем хуже для вас, дорогой читатель! Это доказывает, как мало вы интересуетесь вопросами обороны. Правда, вы состоите членом Осоавиахима, аккуратно платите взносы, даже больше — вы приобретаете ежегодно положенные билеты лотереи Осоавиахима. Весьма похвально. Тем не менее — недостаточно. Вы обязаны активно интересоваться конкретными вопросами обороны, в частности такими вопросами, как стрелковое дело.

Вы должны знать, что снайпер — это стрелок высшей квалификации, стрелок-истребитель и не только стрелок, но и неутомимый наблюдатель, отличный маскировщик.

«Снайпер» — новая звуковая фильма Ленинградской фабрики Союзкино — повествует об истории двух снайперов. Фильма занятно, местами увлекательно, показывает нам труднейшую и ответственнейшую работу снайпера в боевой обстановке.

Пропагандируя снайперство, высшую квалификацию в стрелковом деле, в этом важнейшем звене военной учебы, «Снайпер» выполняет весьма нужную и важную агитационную функцию. С этой стороны фильма представляет **ценный опыт конкретной пропаганды военной учебы.**

К сожалению, **«Снайпер»** в целом далек от удовлетворительного решения тех задач, которые стояли перед режиссуром.

Сюжет фильмы таков:

Отряд шотландских стрелков отправляется на фронт. Парадная форма, музыка, песенки. Буржуазная улица в восторге приветствует бравых молодцов. «Патриотки» очаровательно улыбаются защитникам «родины» и забрасывают их цветами...

Западный фронт. Боевой участок. Англичане, французы. Сонное дежурство. Тяжелые будни войны с ее ужасами. К штабу прикомандированы два русских снайпера — офицер и солдат. Оба они выполняют ряд боевых заданий. Солдат осознает классовый смысл войны. В барак русских солдат приходят вести о февральской революции, прибыли делегаты большевиков. Между снайпером-офицером и снайпером-солдатом напряженные отношения.

Снайпер-солдат уходит в горы с другими русскими солдатами — уже большевиками. Затем, тринадцать лет спустя, — пограничный пункт в СССР.

Красный снайпер руководит ударной бригадой и ведет стрелковый кружок. Налет белогвардейцев на пограничный пост. Тревога. Перестрелка. Наш снайпер участвует в ликвидации налета и убивает белогвардейца, своего бывшего начальника на западном фронте империалистической войны.

Таким образом, сюжет «Снайпера» вводит ряд крупнейших вопросов классового существа войны, превращения войны империалистической в войну гражданскую, что заставляет пред'явить к фильме самые серьезные требования политического и художественного порядка.

Напомним кстати, что за границей демонстрируется американская фильма, инсценирующая «На западном фронте без перемен» Ремарка. Эта фильма, пацифистского толка, показывает войну с физиологической, биологической стороны, трактуя империалистическую бойню как бессмысленный кошмар, как большое стихийное и неизбежное зло. Расписывая «ужасы войны», Ремарк выступает как пацифист против войны вообще. Замалчивая классовую основу войны, ремаркизм дезориентирует массы и фактически льет воду на мельницу империализма.

Мы должны бить по ремаркизму и другим видам буржуазного пацифизма, выдвигая на первый план ленинские установки по вопросу о войне и революции.

Что же мы имеем в «Снайпере»?

Автор сценария и режиссер **С. Тимошенко** не сумел достаточно ярко вскрыть классовую сущность войны. Его герой — снайпер-солдат — **приходит к мысли о классовости войны после слов офицера о том, что убитый германский снайпер оказался по документам самым простым рабочим.**

«Я тоже — самый простой рабочий», — отвечает солдат.

Таким образом, **случайная реплика офицера призвана сыграть роль решающего эпизода в переломе сознания солдата.** Это, конечно, свидетельствует о дефектах мировоззрения и скудости художественных средств автора фильмы.

Момент классового «прозрения» героя не убедителен. В других местах фильмы классовое лицо войны выражается в том, что генералы и офицеры пьют шампанское, мечтают о парижских «девочках», говорят царочито грубо и т. п.

В фильме убого показан такой момент, как **революционное братание.** Жалкая, беспомощная картина! Между тем, здесь должен быть момент особой художественной силы, политической акцентировки.

Неправильно показан конец войны — козыряющие генералы с белым флагом. Это — непростительный промах в сторону пацифизма.

Империалистическая война закончилась **разложением империалистических армий.** Важнейший для нас момент особого социального значения совершенно выпал из фильмы.

Упущен в «Снайпере» и вопрос о «тыле» и «фронте». Никакого тыла в фильме нет. Есть только №-й участок фронта, а вокруг него — пустое место.

Таким образом, фильма трактует вопросы войны совершенно наивно, без основной линии, без нужного обобщения, без широкого охвата. Отсюда — художественная фальшь, случайность, неубедительность, плакатное упрощенство.

Звучит «Снайпер» технически удовлетворительно. Звуки, однако, немногочисленны и грубоваты.

Огромное внимание, с которым зрительный зал следит за «Снайпером», несмотря на его явную политическую бедность и художественную беспомощность, еще раз показывает, насколько **актуальны** вопросы войны и обороны. Эти вопросы должны найти себе достойное отражение в фильмах. Задача, достойная соревнования лучших творческих сил нашего кино.

ГР. РОЗЕ

ВИКТОРОВА ОПРОВЕРГАЕТ ВИКТОРОВ

Межрабпомфильм обратился к нам с категорическим протестом против напечатания заметки («Советское искусство» № 1), в которой немецкому режиссеру Юнгансу приписывалась постановка картины «Путь на Север».

В явно истерических тонах певец Е. Викторова возмущалась халтурщиками-репортерами и требовала привлечения автора заметки к ответственности.

Мы вполне разделяем негодование Межрабпомфильма: автор халтурной заметки действительно должен быть наказан.

Но кто же автор?

Пресс-бюро Межрабпомфильм.

В информационной сводке Пресс-бюро, присланной в редакцию черным по белому написано:

«Путь на Север».

Для дос'емки картины «Путь на Север», производства Межрабпомфильм, консультант Рафалович имеет специальные новопоны и диалоги.

Для этой же цели оператор Геворкян выехал в г. Петрозаводск.

Режиссер — Юнганс (известный нем. кинорежиссер), сценарист и сорежиссер — Гробнер».

Пресс-бюро заведует Викторова.

Итак, Викторова опровергает Викторову.

Кого же следует назвать халтурщиком?!

ТЕКУЩИЕ ДЕЛА

● МХТ I под непосредственным руководством К. С. Станиславского усиленно репетирует «Мертвые души» в составе: [illegible] М. Булгакова, [illegible] — М. Булгаков, В. Станицын [illegible] ... [illegible] премьера — в марте.

На Малой сцене театра в начале февраля будет показана «Грозность» [illegible] в постановке И. Горчакова, художник К. Ротов. В центральных ролях: Кедров, Степанова, Еланиа, Лабзина, Соколова, Вершилов, [illegible] Ярова.

● Музыкальный театр им. Немировича-Данченко приступает к работе над постановкой «Корневильских колоколов» Планкета. Новый текст написан [illegible] ... [illegible]

Сконструирован художественный совет театра [illegible] ... [illegible]

Театр ведет переговоры с [illegible] драматургом Далиным о переработке в оперу его пьесы «Тетушка» [illegible]

В середине марта возобновляется «Тетка Улесинагосова» с новыми [illegible] ... [illegible] С. Мордвинов.

● В связи с приездом [illegible] ... [illegible] Москва, на заводе «[illegible]» [illegible]

● Драматург Вс. Вишневский пишет пьесу «Кара[illegible]», которую он передает МХТ II. Пьеса предназначается для юбилейного спектакля к XV годовщине Октябрьской революции.

Музеем им. Бахрушина по вызову МХТ II организована в театре выставка к спектаклю «Дело чести». На выставке, помимо материалов, рисующих добычу угля в Донбассе, выставлен ряд рисунков художников-шахтеров Груциенки и худ. Демиденко.

● Московский театр юного зрителя готовит пьесу о политотделах «На штурме С» Пелова и Н. Смирнова, в постановке К. Брилла; худ. Р. Рагозина, композитор Ю. Слонов. Пьеса предназначается для ребят среднего возраста. Премьера — в конце января. Эстрадной группой на второй половине января будет показана «Лесничая» пьеса С. Преображенского. Режиссер — автор, художник Расонов, музыка Слонова. Пьеса для ребят младшего возраста.

● Театр Ленсовета приступает к параллельной работе над новыми двумя пьесами: «Чайная «Уют» [illegible] ... [illegible]

Премьера «Отрыв» в театре Ленсовета состоится [illegible] Постановка Л. Волкова, художник В. Рындин.

● Следующей постановкой театра рабочих ребят будет пьеса В. Смирновой на тему о том, кем быть, как человеком стать и как готовиться к будущей работе, и о [illegible] школе. Пьеса пойдет в постановке И. Доронина, художник Н. Шифрин. Показана эта будет в первых числах апреля.

По кукольному театру готовится пьеса Н. Федоровой и А. Турова на тему об участии ребят в улучшении быта в рабочих казармах и в ЖАКТ. Постановка О. Ушаковой. Премьера в начале февраля.

К XV годовщине Октябрьской революции театром заказана [illegible] пьеса Л. Ночину.

● Заканчиваются репетиции пантомимы Жарова «Индия», идущей в I Госцирке в последних числах января. К участию в спектакле привлечены помимо артистов Госцирка учащиеся циркового техникума, [illegible] ... [illegible]

● В работе Московского театра для детей две пьесы: «Электричество» С. Розанова и «Крокодил» Н. Шестакова. [illegible] ... [illegible]

● Музыкально-вечерний управлением ГОМЭЦ намечено ряд тематических вечеров [illegible] ... [illegible]

● Возобновились выступления в Смоленске и Витебске специальной бригады Трам завода им. Сталина (бывш. АМО), направленной районным комитетом ВЛКСМ Пролетарского района для обслуживания политотдельских частей. [illegible]

● I кольцом заключился срок договора на соцсоревнование с Трам «Красного путиловца» и Трам завода им. Сталина. [illegible] ... [illegible]

Адрес редакции газеты «Советское искусство»: Москва, Садово-Каретная, 10. Тел. Д 1-41-64. Приемные часы в редакции ежедневно с 2 до 5 час. Непринятые рукописи обратно не возвращаются. Газета выходит один раз в шестидневку, при ближайшем участии Сектора искусств Наркомпроса и Института литературы, искусства и языка Комакадемии. Подписная плата: на 1 год — 3 руб. 60 коп., на 6 мес. — 1 руб. 80 коп., на 3 мес. — 90 коп., цена отдельного номера — 5 коп. Подписка принимается только почтой на позже установленного ею срока.

Редколлегия:
О. С. ЛИТОВСКИЙ (и. о. ответ. редактора), Н. М. ЯКОВЛЕВ, А. Н. АФИНОГЕНОВ

Издатель: Журнально-газетное об'единение

СТРАХОВОЕ ОБЩЕСТВО „НЬЮ-ЙОРК"

ПРИСТУПИЛО К РАСЧЕТАМ ПО ПОЛИСАМ СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН

По желанию полисодержателей 15%, следуемой им суммы будут оплачены ордерами ТОРГСИНА. Прием новых полисов производится до 1-го февраля 1932 г. в А. О. Кредит-Бюро (помещ. Госбанка, Неглинная, 12), письменно. Главный почтамт, почтовый ящик № 863 и конторами, отделениями и агентствами Госбанка по всему СССР.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1932 год

Ежемесячный творческо-методический и научно-технический журнал

„ПРОЛЕТАРСКОЕ ФОТО"

Орган Союзфото и ОЗПКФ

«Пролетарское фото» — боевой руководящий орган пролетарского фотодвижения, борется за классовую пролетарскую фотографию, за максимальное использование фото во всех областях социалистического строительства. Вооружает трудящихся фотознаниями. В течение всего года в журнале будут печататься

ВЫСШИЙ КУРС ФОТОТЕХНИКИ

для фотокоров и фоторепортеров

при участии лучших мастеров советского фоторепортажа. Наиболее успевающие заочники за подписку станут штатными фотокорреспондентами Союзфото. Заочники высших курсов фототехники имеют право на

ПРЕИМУЩЕСТВЕННОЕ ФОТОСНАБЖЕНИЕ

Приложение — творческо-методическая и техническая «Библиотека Пролетфото» — 12 выпусков в год.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

Журн. „Пролетфото" — 12 мес. — 7 р., 6 мес. — 3 р. 60 к., 3 мес. — 1 р. 75 к. Журн. „Пролетфото" с прилож. „Библиотеки Пролетфото" — 12 мес. — 13 р., 6 мес. — 6 р. 60 к., 3 мес. — 3 р. 30 к.

Подписку сдавайте местной почте не позже установленного ею срока.

Журнально-газетное об'единение

Мособлит 354.

Интернациональная (30) тип. «Мосполиграф», пр. им. Скворцова-Степанова, д. 8.