ПЯТНИЦА 14 июля 1939 года

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР и ЦК профсоюза работников искусств

Год издания X

Цена 30 коп.

№ 56 (636)

Периферийные театры в Москве

Московские гастроли периферийных театров имеют в этом сезоне особенно большое, принципиальное значение. Год назад вступил в действие приказ Комитета по делам искусств о стационировании театральных коллективов на периферии. Театры, приехавшие сейчас в Москву, отчитываются, кроме всего прочего, в том, как выполняли они приказ о стабилизации, как поняли они его существо и смысл. Отчет этот весьма показателен.

Задача стационирования театральных коллективов заключается вовсе не в том, чтобы объединить на долгие годы случайно собравшихся под одной крышей актеров. Театр должен коллекционировать актеров — таков один из основных принципов создателей МХАТ. Театр должен привлекать к себе актеров, которые могут составить творческий ансамбль. Поэтому исключительное значение приобретает в стационированном театре фигура художественного руководителя, от опыта, мастерства, инициативы которого зависит творческое самоопределение театра. Там, где нет авторитетного художественного руководителя, умеющего увлечь актеров, поднять их мастерство на высшую ступень, рано или поздно начинается разброд, и театр теряет всякое подобие художественного своеобразия.

Советская театральная общественность требует последовательности и дальновидности в решении задачи создания художественного ансамбля.

В этом смысле весьма поучительны были гастроли Харьковского театра им. Шевченко. Вот театр, которого не надо убеждать в пользе стабилизации. Он родился из студийного молодого коллектива, его мастера связаны неразрывными узами творческой дружбы. Они понимают друг друга с полуслова, и спектакли театра им. Шевченко отмечены единством стиля.

В этом заслуга и художественного руководителя театра т. Крушельницкого, и превосходных актеров-шевченковцев. Театр им. Шевченко доказал, что ему доступен романтический стиль, что он обладает чувством сценической формы.

Другие театры, приехавшие в Москву, — Свердловский, Казанский, Ярославский, Курский, — познакомили москвичей с рядом талантливых актеров. Зритель, однако, мог запомнить именно отдельных талантливых актеров, а не театры, и скорее отдельные роли, чем спектакли. Каждый из этих театров еще не нашел себя в искусстве, еще не является ансамблем в полном и точном смысле этого слова.

Но отдельные актеры театров-гастролеров показали себя действительно с наилучшей стороны. Периферийные театры располагают превосходными артистическими силами.

Отлично сыграл очень ответственную, «пробную» для каждого актера роль Хлестакова артист Казанского театра Якушенко. Превосходно сыграл т. Григорьев роль профессора Полежаева, т. Жуливский — Земляника и Нарзулаева («Павел Греков»). Большой успех выпал на долю т. Товарезов, исполнившей заглавную роль в интереснейшей пьесе Карела Чапека «Мать» (Свердловский театр). Тт. Ильин (царь Федор), Георгиевский (Нарзулаев), Аммал-Дальская (Ирина Федоровна), Малиновская (Мир-Ахметова) — все это чрезвычайно одаренные, интересные актеры.

Курский театр познакомил нас с т. Ивановым (Шадрин, Греков)—актером большого обаяния, жизненной простоты и убедительности; с т. Черновым, уверенно и остро сыгравшего Недолю в «Кубанцах» и Нарзулаева в «Павле Грекове»; с т. Оршанской, хорошо сыгравшей Наталью в «Кубанцах».

Среди актеров Ярославского театра мы видели т. Романова, сыгравшего Петра, т. Чудинову (Екатерина, Юлия), актрису своеобразного лирического дарования т. Магницкую (Джульетта, Ефросинья).

Режиссеры периферийных театров должны понять, что творческий рост руководимых ими театров будет финиш до тех пор, пока они сами не перестанут копировать готовые образцы и пока не заставят актеров работать самостоятельно, как подобает художнику.

Представляет ли для московского зрителя хоть какой-нибудь интерес спектакль периферийного театра, возвращающийся к нему как эхо знакомого столичного спектакля? А ведь таких спектаклей привезли и на этот раз в Москву немало.

Настоящий живой интерес вызывает прежде всего тот театр, который сумел показать оригинальный репертуар. В этом прежде всего, может быть, проявляется инициатива театра. Ни один театр не привез в Москву репертуар, который можно было бы назвать оригинальным, и об этом приходится только пожалеть. Но какой интерес вызвала хотя бы «Мать» Чапека в Свердловском театре! Интерес этот обусловлен и тем, что «Мать» не шла на московской сцене, и тем, что за первое ее сценическое осуществление взялся Свердловский театр. Как справился Свердловский театр с этой оригинальной пьесой?

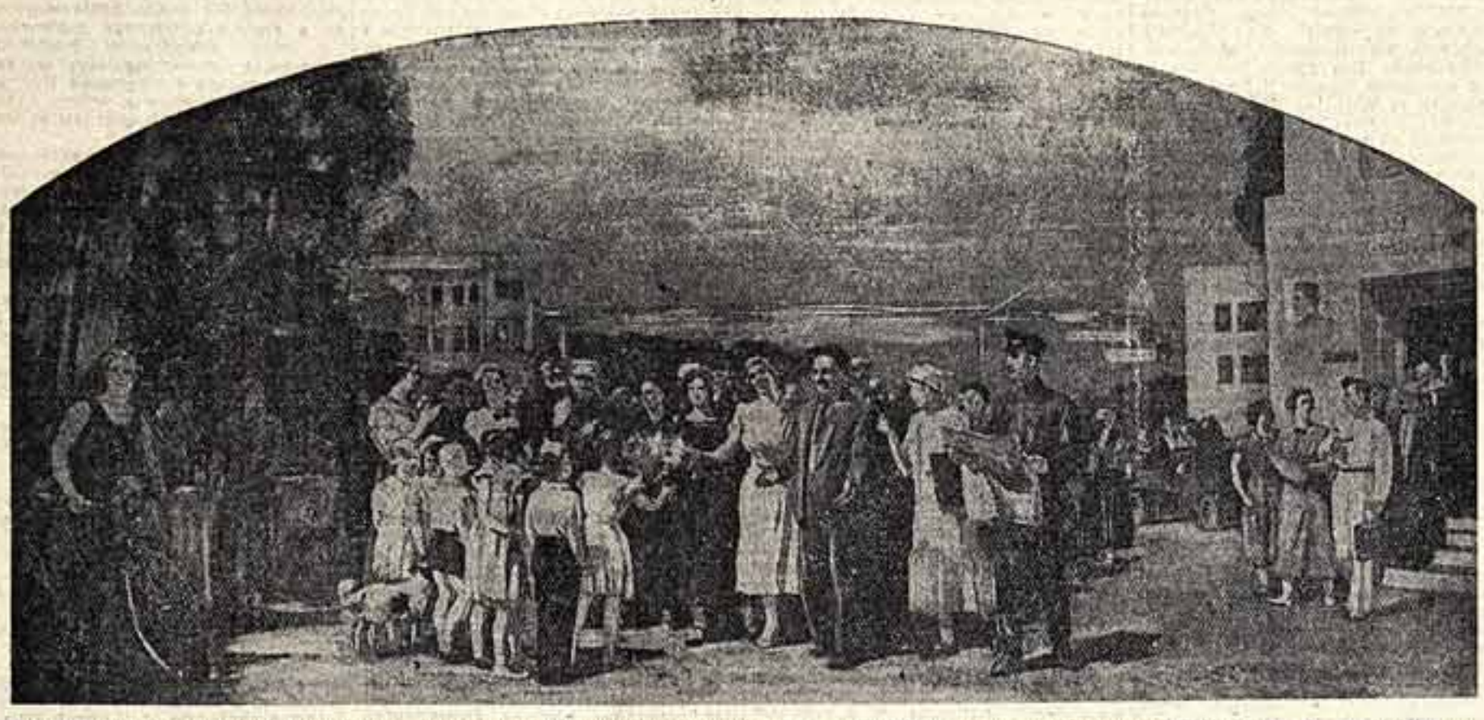
В постановке Свердловского театра можно найти немало недочетов. Но проявление инициативы и смелости у свердловцев, взявшихся за новую пьесу, — факт глубоко отрадный.

Курский театр так же смело решился поставить впервые, на собственный страх и риск, «Эмму Бовари». К сожалению, театр воспользовался грубо-ошибочной, антифлоберовской инсценировкой Н. Крашенинникова, которая запутала и обила с толку актеров. Спектакль вышел плохой.

Будет плохо, однако, если какой-нибудь театр сделает из истории с «Эммой Бовари» тот вывод, что рисковать не следует, что лучше уж играть то, что сыграно в Москве, — по готовому трафарету. Экспериментировать надо дальше, не боясь самой строгой и требовательной критики.

Сейчас на периферии готовятся сыграть «Кориолана» и другие «внерепертуарные» пьесы Шекспира, трагедии греков, даже 1 часть гетевского «Фауста». Как бы ни были рискованны эти постановки, они многому научат театры.

Об организации гастролей. Неужели необходимо, чтобы периферийные театры приезжали в Москву одновременно, один за другим? Неужели обязательно, чтобы они выступали только в летнее время, самое «глухое» время театрального сезона? Неужели нельзя дать им более удобные театральные помещения? Гастроли периферийных театров заслуживают большего внимания со стороны республиканского управления и Комитета по делам искусств.



Панно в Главном павильоне Всесоюзной с.-х. выставки «Колхозная интеллигенция». Работа бригады художников в составе С. В. Герасимова, Н. Х. Максимова, Е. О. Машкевича и И. И. Чекмазова.

Фото Ю. Говорова.

■ ■ ■

Подготовка ко Дню Военно-Морского Флота

Военно-шефская комиссия Ленинградского облрабиса организовала для обслуживания Военно-Морского Флота 7 творческих бригад.

В Северный флот на 25 дней выехала об'единенная бригада Театра оперы и балета им. Кирова, Большого драматического театра им. Горького и Театра им. Ленинского комсомола. В составе бригады — крупнейшие артисты этих театров. Театр драмы им. Пушкина организовал большую бригаду, в которой представлены все театральные жанры; маршрут этой бригады будет установлен на-днях.

Театр Краснознаменного Балтфлота по приглашению Наркомата Военно-Морского Флота выезжает на гастроли в Москву. Театр будет работать в Центральном парке культуры и отдыха. В репертуаре — спектакль «Море наше» и театрализованный концерт, посвященный Дню Военно-Морского Флота.

Гастролирующие в Ленинграде Центральный театр Красной Армии, Казанский, Горьковский и Одесский драматические театры также принимают участие в художественном обслуживании Военно-Морского Флота.

С 13 июля во всех кинотеатрах Ленинграда начнется декада, посвященная Военно-Морскому Флоту. Возобновляется демонстрация кинофильмов «Мы из Кронштадта», «Балтийцы», «Морской пост», «На морских рубежах» и др. Во всех кинотеатрах устраиваются выставки, посвященные истории Военно-Морского Флота, и организуются встречи зрителей с краснофлотцами.

В местах, связанных с историей Военно-Морского Флота и революционной деятельностью моряков (дом, где помещался Первый Реввоенсовет Балтфлота, и др.), будут установлены памятники и мемориальные доски.

*

Московская областная военно-шефская комиссия союза Рабис организует 19 июля в Центральном доме Красной Армии большой концерт для сотрудников Народного Комиссариата Военно-Морского Флота Союза ССР. В концерте примут участие крупнейшие мастера советского искусства.

24 июля большой концерт устраивается в подмосковном санатории им. М. В. Фрунзе.

С 19 по 24 июля во всех учреждениях искусства Москвы обком Рабис устраивает доклады на темы о значении Военно-Морского Флота и о его истории.

*

Азербайджанский театр русской драмы шефствует над Каспийской военной флотилией. Дирижер театра Я. Д. Муллер уже в течение 7 лет руководит художественной самодеятельностью краснофлотцев. Он организовал ансамбль краснофлотской песни и пляски, хор и оркестр детей командиров. К торжественному вечеру 24 июля им организуется сводный краснофлотский ансамбль из 150 человек. Заслуженная артистка РСФСР З. Н. Зорич, заслуженный артист АзССР Ю. Д. Чарский и артист Я. П. Старов помогают краснофлотцам овладеть мастерством художественного чтения. Драматическим кружком флотилии руководит ассистент режиссера Л. Протопопова.

С 10 по 25 июля по Азербайджану проводится декада искусств, посвященная Дню Военно-Морского Флота. В дни декады театр русской драмы покажет краснофлотцам два спектакля. Орденоносный театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, Азербайджанский драматический театр, Театр армянской драмы, Автофилармония и госэстрада выделяют концертные бригады артистов для обслуживания кораблей Каспийской флотилии. Театр музыкальной комедии покажет в клубе флотилии «Аршин-мал-алан» Уз. Гаджибекова, кукольный театр покажет свои постановки в лагере детей командиров флотилии.

Республиканская военно-шефская комиссия при союзе Рабис проводит смотр краснофлотской самодеятельности.

*

Военно-шефская комиссия киевского обкома союза Рабис организует обслуживание краснофлотцев, командиров и политработников Днепровской флотилии и частей РККА в честь Дня Военно-Морского Флота СССР.

Большой концерт для краснофлотцев состоится в киевском Доме Красной Армии силами коллектива Московского театра Сатиры. Горком союза советских художников Украины выделил бригаду, которая оформит ленинские уголки на кораблях Днепровской флотилии и напишет портреты передовиков боевой и политической подготовки. Ряд концертов с участием краснофлотской самодеятельности и артистов местных театров организуется в лагерях для частей Киевского военного округа и НКВД.

А. Л.

18 июля—Всесоюзный день физкультурника

Парад силы и молодости

Работники искусств принимают самое активное участие в подготовке физкультурного парада 18 июля на Красной площади.

Ярко и празднично оформляют Красную площадь к параду художники В. Стенберг и Г. Красильников. На фасаде здания бывш. ГУМ устанавливаются огромные портреты Ленина и Сталина, увитые гирляндами цветов и зелени. Вдоль фасада располагаются четыре больших оборонных значка и скульптуры, изображающие советских физкультурников. На карнизе здания будут подняты флаги спортивных обществ. Впервые в истории Красной площади во время парада здесь забьет фонтан высотою до 30 метров. После прохождения колонн спортсменов на площади будет развернут огромный зеленый ковер, на котором выступят физкультурники столицы и братских республик.

Отличительной особенностью физкультурных парадов на Красной площади является их яркая политическая целеустремленность. Парад 1939 года посвящается историческим решениям XVIII с'езда ВКП(б). Режиссеры, художники, композиторы и поэты разработали вместе с мастерами спорта единый тематический сценарий всего парада, в котором последовательно развертываются центральные темы праздника.

Впереди головной колонны будут нести государственный герб и флаг Советского Союза в окружении одиннадцати знамен братских республик. В рядах колонны будут реять 86 разноцветных шелковых знамен добровольных спортивных обществ.

Вслед за головной колонной начнется прохождение физкультурников РСФСР. Колонна спортивного общества «Пламя» (художницы Эдхенгольц и Киселева) покажет во время парада проводы призывников в Красную Армию. Девушки будут передавать призывникам — будущим снайперам, морякам, летчикам — букеты цветов, горячо их приветствуя. Колонна призывников будет итти под гигантскими лозунгами: «Дадим Красной Армии и Военно-Морскому Флоту отличное пополнение».

В оформление спортивного общества «Мотор» (художник Кононов) внесены элементы театрализованного шарма и сатиры. Перед зрителями на Красной площади появится уголок южного курорта. На зеленой площадке, оформленной тропическими растениями, лежат, изнывая от жары, три толстяка. Им невмоготу. Внезапно один из толстяков с оглушительным треском лопается. В глубине колонны появляется большой макет популярной книги «Наставление по индивидуальной гимнастике для командного состава РККА». Гимнасты на пирамидах проделывают зарядку. Один из толстяков начинает сначала робко, потом все смелее повторять движения зарядки; на глазах у зрителей он постепенно худеет и превращается в стройного юношу, мастерски проделывающего физкультурные упражнения.

Интересно оформление колонны общества «Крылья Советов», посвященное теме «Товарищ Сталин — вдохновитель побед советской авиации» (художник Хохлова). Над колонной этого общества будет выситься огромная рубиновая звезда. Выступление колонны закончится тем, что рубиновая звезда раскроется, и зрители увидят большое живописное панно, изображающее товарища Сталина в окружении славной семьи летчиков — героев Советского Союза.

Игорь Моисеев совместно с художником Ф. Слуцким оформляет многотысячную колонну «Динамо» на тему «Границы нашей родины — несокрушимая крепость».

Сводная колонна колхозников Московской области — под руководством режиссера Егорычева и художника Храповицкого — покажет рост благосостояния и культуры колхозной деревни. Зрители увидят колхозный праздник, на котором выступят лучшие участники колхозной самодеятельности, мастера народных песен, плясок и игр.

Режиссер Марголин, художники Константинов, Блинов и Добролюбская оформляют колонну общества «Локомотив» на тему «От социализма к коммунизму».

Творческий союз мастеров физической культуры с работниками искусств в еще большей мере развернется во второй части праздника — в показательных выступлениях посланцев братских союзных республик.

Украинские физкультурники свое выступление на Красной площади посвящают героической борьбе украинского народа против помещиков, капиталистов, против интервентов. Тема выступления физкультурников Белорусской ССР (режиссер К. Голейзовский) — «Готовность белорусского народа к охране западных границ великого Советского Союза». Спортсмены Армянской ССР покажут на параде картины народного эпоса «Давид Сасунский».

Достижения физической культуры в СССР, праздник уборки урожая, радость Страны Советов, готовность к труду и обороне и т. д. продемонстрируют на Красной площади физкультурники Грузинской, Азербайджанской, Узбекской, Туркменской, Таджикской, Казахской и Киргизской ССР.

В эти дни на спортивных стадионах столицы участники парада под руководством главного режиссера марша-парада Б. Юдина, руководителя спортивных выступлений М. Сегала, главного дирижера сводного оркестра С. Чернецкого активно готовятся к ответственному выступлению на Красной площади.

Э. ВЕЛИН

■ ■ ■

Физкультурное общество «Искусство» на физкультурном параде 6 июля 1939 г. в Ленинграде.

Фото А. Бродского.

РЕВОЛЮЦИОННАЯ ГРАВЮРА XVIII ВЕКА

Пала Бастилия, оплот королевской власти, символ неограниченного самодержавия. Толпа вооруженного народа окружила крепость. Высоко поднаты на шестах головы казненных изменников. И армия безыменных художников спешит запечатлеть эту победу народа над врагами, в художественных образах увековечить знаменательную дату, показать всем, «как рано или поздно божественная справедливость наказывает изменников».

Некоторые из этих гравюр представлены в Музее им. А. С. Пушкина на выставке, посвященной 150-летию Французской буржуазной революции. Небольшой зал выставки переносит зрителя в ту эпоху, когда восставший народ ценою огромных усилий завоевывал свою свободу.

Необычайно велика была роль гравюры в то богатое событиями время. По своему значению она напоминает роль плаката у нас в годы гражданской войны. Эти небольшие, однотонные, иногда раскрашенные листки с удивительной быстротой распространяли вести о победах, рассказывали о хитрости и вероломстве врагов, несли в народ слова знаменитой «Декларации прав человека и гражданина». Здесь запечатлены великие исторические события, запечатлены их очевидцами, может быть участниками. Это искусство — оружие художника-агитатора. Каждая из этих гравюр сопровождается текстом, дополняющим рисунок, раскрывающим его смысл.

Вот небольшая гравюра, посвященная взятию Бастилии, где самодержавие уподобляется многоголовой гидре. Художник призывает к уничтожению врагов. «Надо отрубить все головы чудовищу, чтобы оно не возродилось вновь».

Художники символически изображают «погребение королевской власти». Гравюра «Редкие животные» — злая сатира на королевское семейство, изображенное в виде стада животных с королем-индюком во главе.

Предельно выразительны и лаконичны листы, раскрывающие всю глубину угнетения и бесправия народа в прошлом. Красивая женщина из народа, олицетворяющая Францию, сгибается под тяжестью двух самодовольных бездельниц — дворянки и монахини, бесцеремонно усевшихся ей на спину. На следующем рисунке женщина сбросила тяжелую ношу, теперь уже эти бездельницы несут ее. «Так будет лучше», — гласит подпись.

Народ, сбросивший с себя оковы феодального рабства, выдвигал своих сыновей на должности, ранее занимавшиеся только дворянством. «Я думаю, милостивый государь, что ваш офицерский мундир мне подойдет», — говорит представитель третьего сословия дворянину, лишившемуся своих привилегий после 14 июля.

Со многих листов смотрят энергичные лица героев революции. Вот Марат, произносящий с трибуны пламенную речь, Робеспьер, Сен-Жюст... Художники рассказывали и о героях из народа, боровшихся с контрреволюцией. Благодарной темой для художников революции была высокая революционная доблесть тринадцатилетнего мальчика Жозефа Агрикола Виала, убитого мятежниками; художники откликнулись на его предсмертные слова: «Они не промахнулись, но все равно я умираю за свободу».

В маленьком зале музея собрано сравнительно не много гравюр, однако мы видим в этом собрании то же богатство жанров, которое характерно и для плакатов Великой пролетарской революции.

И. С.

*

В Париже, в помещении музея Оранжери, открылась выставка рисунков и гравюр XVIII века, большая часть которых относится к эпохе буржуазной Французской революции.

По отзывам критики, выставка представляет исключительный интерес как по художественным качествам, так и по документально-историческому значению экспонатов. Особенно интересны оригиналы рисунков художника Давида (в том числе известный набросок с Марии Антуанетты по пути на казнь), а также ряд набросков художников XVIII в., иллюстрирующих быт и нравы эпохи.

На выставке представлена богатая коллекция ярких лубков и прекрасных гравюр о событиях и людях Французской революции. Большинство этих вещей никогда не воспроизводилось в печати.

Искусство Французской революции

К 150-ЛЕТИЮ ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Сегодня исполняется 150 лет со дня взятия Бастилии, цитадели старого режима во Франции. Отмечая эту знаменательную историческую дату, мы печатаем ниже доклад о национальном жюри искусств, составленный в 1793 г. крупнейшим художником Французской революции Луи Давидом по поручению Комитета общественной безопасности.

Этот доклад, один из интереснейших документов эпохи, в самом сжатом виде излагает взгляды на искусство, порожденные идеологией революционной буржуазии и в основных чертах сформулированные еще до революции 1789 г.

По существу, Дидро, критикуя Буше и выдвигая Греза, уже провозглашал принципы «морального» искусства и так же, как Давид, восставал против безнравственности и роскошности искусства аристократии.

Под тем, что говорил Давид, подписался бы и создатель французской драматической музыки Кристоф Виллибальд Глюк. Это он, Глюк, за много лет до речи Давида писал: «подражать природе — вот наивысшая цель, которую художник должен иметь перед глазами...»

Жан Жак Руссо и Мельхиор Гримм, Вольтер и Д'Аламбер, Дидро — все французские просветители, философы-материалисты так или иначе уже подготовили приход классицизма в искусство, и Луи Давид уже был завершителем этого периода, предвидевшим его близкий конец.

Для нас ясны несовершенство, вся ограниченность этих взглядов на искусство, навеянных идеалистическими концепциями Винкельмана, Катрмера Кэйса и т. д. И все же с величайшим вниманием прислушиваемся мы к слову, донесшемуся к нам через полтора столетия.

Ипполит Тэн был прав, утверждая, что «характер нравов, мировоззрения — один и те же у публики и у художников: они не отделены стеной от общества. Лишь их голос доносится до нас из глубины веков: но за этим громовым голосом, раскаты которого долетают до нас, мы различаем гул и неумолчный говор многоголовой толпы, великий, беспредельный и многозвучный голос народа, который пел в унисон с ними: и только это созвучие делает их великими».

ЛУИ ДАВИД

ДОКЛАД О НАЦИОНАЛЬНОМ ЖЮРИ ИСКУССТВ

«Граждане!

Поставлено, что выставленным на конкурс произведениям искусства должны присуждаться национальные награды национальным жюри, избранным представителями народа, вы воздали должное единству и неделимости Республики. Вы поручили вашему Комитету общественного просвещения представить вам список кандидатов в национальное жюри. В связи с этим ваш Комитет рассмотрел искусства с точки зрения того, как они должны содействовать распространению успехов человеческого духа, как они должны пропагандировать и передавать потомству поражающие примеры возвышенных усилий огромного народа, руководимого разумом и философией, восстановить на земле царство свободы, равенства и законов.

Искусства должны могущественным образом содействовать общественному просвещению, но для этого они должны возродиться. Гений искусств должен быть достоин народа, который он просвещает. Он должен всегда итти вперед, развиваясь при помощи философии, которая будет внушать ему только великие и полезные идеи.

Слишком долго тираны, боящиеся даже изображения добродетели, порабощая даже мысль, поощряли распущенность нравов. Искусства служили тогда только для удовлетворения гордости и капризов нескольких сибаритов, купающихся в золоте. Деспотические правительства, стесняя гений в узком кругу своих мыслей, запрещали кому бы то ни было выступать с чистыми идеями морали и философии. Сколько прирожденных гениев было задушено еще в колыбели! Сколько принесено жертв произволу, предрассудкам, страстям, школам, упроченным капризом или модой! Рассмотрим, какой же принцип теперь должен быть судьей.

Искусство является подражанием природе в том, что в ней есть наиболее прекрасного, в том, что в ней есть наиболее совершенного; естественное чувство в человеке привлекает его к тому же самому предмету.

Памятники искусства достигают цели не только тем, что очаровывают зрение, но и тем, что проникают в душу, производят на дух глубокое впечатление, подобное действительности. Вот тогда-то черты героизма, гражданских добродетелей, открытые перед взорами народа, электризуют его душу и порождают в нем стремление к славе, к самопожертвованию за благо отечества. Нужно, следовательно, чтобы художник изучил все возможности человечества, и нужно, чтобы у него было большое знание природы. Ему нужно, одним словом, быть философом. Сократ был искусным скульптором; Жан Жак Руссо — хорошим музыкантом; бессмертный Пуссэн начертал на полотне самые возвышенные уроки философии. Вот свидетели, показывающие, что гений искусств не должен иметь другого руководителя, кроме факела разума. Если художник должен быть проникнут этими чувствами, судья (жюри) должен ими проникнуться еще более.

Ваш Комитет полагает, что в эту эпоху, когда искусства, как и нравы, должны возродиться, предоставить суждение о созданиях гения одним только художникам — значило бы покинуть художников на проторенной дороге рутины, по которой они раньше влачились перед деспотизмом, воскуривая ему фимиам. Только сильные души, которых изучение природы обогатило чувством истинного, великого, смогут дать новый толчок искусствам, смогут указать искусствам принципы истинно прекрасного. Таким образом, люди, одаренные от природы тонким вкусом, — философ, поэт, ученый — люди, могущие с различных сторон, составляющих искусство, судить художника — ученика природы, — должны быть в искусстве судьями (жюри). Они наиболее способны выразить вкус и знания народа в целом, когда дело идет о присуждении его именем республиканским художникам пальмы славы...»

Воинствующее невежество

В пятом номере журнала «Советская музыка» напечатана (за подписью И. Мартынова) критическая статья о моей книге «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры». Статья эта объявляет книгу «псевдонаучной, путаной и вредной работой».

Кто рекомендовал книгу к изданию? Художественный совет Московской государственной консерватории и журнал «Советская музыка»: он поместил о книге (когда она была в рукописи) весьма положительный отзыв (см. № 9 за 1935 г.). Кто издал книгу? Ответственный редактор журнала «Советская музыка» М. А. Гринберг: он был директором издательства, когда книга пошла в производство.

Что же теперь находит я когда-то им одобренной книге журнал «Советская музыка»? Скажем прямо — все что только может изобрести злопыхательство в союзе с невежеством.

Прежде всего книга обвиняется в «антинародности»: «Ливанова... трактует о музыке церковной, придворной, театральной и бытовой. Игнорируется ею лишь... народная музыка!».

Книга посвящена определенному историческому периоду — переходу от XVII к XVIII веку. Светская профессиональная музыка в то время лишь нарождалась, в церковной же музыке народные влияния сказались слабо, а каждый честный ученый может отмечать их лишь там, где он их действительно устанавливает. Тогдашних нотных записей народных песен мы до сих пор не знали. Если «Советская музыка» знает их, нужно было давно обнародовать это открытие.

Мне однако как раз посчастливилось найти и впервые опубликовать в своей книге ряд ранее неизвестных образцов городского фольклора. Ему посвящен целый раздел работы, именно тот, который трактует о «музыке бытовой». Но желание не заметить это было слишком велико у критика — и он не заметил.

Все критические домыслы «Советской музыки» базируются на полном непонимании диалектики исторического процесса: критик мыслит только формально-логически, и история сводится у него к своего рода математическим формулам.

Да, я признаю новые связи с мировой культурой в эпоху Петра I; более того, я признаю их прогрессивность, потому что понимаю, как новое искусство прежде всего высвободилось от столь сильной церковной зависимости и «тем самым в конечном счете расчистило дорогу для создания светского и профессионального национального искусства». («Очерки», стр. 88). Об'явить такую концепцию «антинародной» — значит закрыть глаза на правду истории.

Такая же судьба постигла мои скромные высказывания о Ренессансе. В нашей педагогической консерваторской практике давно (книга писалась в 1932 — 34 годах) существовала традиция освещать эпоху Ренессанса, как какой-то сплошной итальянский карнавал. Я пишу, ссылаясь на К. Маркса, что «такая точка зрения несколько погрешает историческим оптимизмом». «Советская музыка» умудряется видеть в этом полемику с Энгельсом. Да, Энгельс сказал, что эта эпоха «породила титанов»; да, он отметил, что «у романских народов стало все более и более укореняться жизнерадостное свободомыслие». Ну и что ж? Говоря о сложных взаимоотношениях королевской власти и вассалов во время Карла Смелого (XV в.), Энгельс замечает между прочим «...вот причина этой бесконечной, непрерывно продолжающейся вереницы предательских убийств, отравлений, коварств и всяческих низостей, какие только возможно вообразить, которые скрываются под поэтическим именем рыцарства и при наличии которых все же решаются говорить о чести и верности».

Самые различные памятники — от воспоминаний Бенвенуто Челлини до политических сочинений Маккиавели, от сатир Эразма Роттердамского до исторических хроник Шекспира — раскрывают нам не одну жизнерадостность Ренессанса, но и темные, жестокие стороны этой бурной эпохи. Нужно быть круглым невеждой, чтобы не знать всего этого! Огромная прогрессивная сила Ренессанса, вовсе не превратившая его в сплошное празднество, но обусловившая его оптимизм, заключалась в мощности его социальных движений и в великой плодотворности их.

Далее «Советская музыка» вымышляет «полемику с Чернышевским».

Я замечаю, что высказывания известного русского ученого Федора Буслаева направлены по адресу «представителей вульгарного, механистического материализма 60-х годов». Мой критик выдумывает, что я тем самым порицаю Чернышевского, так как он «в частности выступал против Буслаева». Но, во-первых, я нигде не называю и не имею в виду Чернышевского, а во-вторых, разве Буслаев никогда не мог быть прав, даже если его в некоторых случаях осуждал (заметим — очень мягко!) Чернышевский? В данном случае Буслаев прав: он только считает необходимым относиться «серьезно, без балаганного гаерства и старинным поверьям и преданиям». «Советская музыка» возражает против этого? Напрасно.

На каждом шагу критическая статья обнаруживает примитивный, формально-логический, неисторический метод мышления ее автора. «Своеобразие русской музыки ею (Ливановой) в сущности, отрицается, — зато охотно признается «общность» путей русской и немецкой музыки». Характерно здесь это «зато». Или — или, иного пути для моего критика нет. Своеобразии русской музыки я не отрицаю, но вместе с тем признаю общность путей русской и западноевропейской музыки. В книге прямо написано: «интересы настоящей работы сосредоточиваются главным образом на своеобразии развития русской музыкальной культуры, которое, конечно, не нарушает общих законов истории». Эта мысль лежит в основе всей книги — и должна лежать!

Кроме глубокого схематизма в оценке любых исторических явлений, моему критику, кажется, ничто не доступно. Любая попытка разносторонней оценки представляется ему «попыткой противоречием». Таких «противоречий» он находит у меня очень много — и неудивительно!

Я утверждаю, что церковная музыка не была «совершенно изолирована от светской», но в то же время «упорно отгораживалась от народного творчества». Это правда: именно так оно и было.

Даже в оценке моего историографического обзора «Советская музыка» тоже стремится всячески ошельмовать книгу. Автор не упоминает, мол, работ Стасова и Серова, а протаскивает авто самого Милюкова! Хочется на это прямо сказать: не нужно подозревать автора в том, что он жулик. Это оскорбительно для самого журнала. Кто же может серьезно, честно думать, что я «затираю» Серова и Стасова ради Милюкова! Ведь в историческом обзоре я не говорю о Серове и Стасове потому, что рассматриваю только «историю» русской музыки, а не отдельные, хотя бы и крупнейшие работы о ней. Да и помимо этого всем хорошо известно, что Сёров и Стасов не работали специально над XVII — началом XVIII века. Имя же Милюкова упоминуто в указателе только потому, что по его книге процитировано высказывание известного протопопа Аввакума.

Похлопывая автора по плечу, критик и тут не может не солгать. «Ливанова тщательно, добросовестно обследовала архивные и музейные материалы», А Ливанова и в руках архивных материалов не держала!

Протестантский хорал и русское единоголосие сходны только в одном, в «гомофоничности структуры», — пишет «С. М.», делая, очевидно, «скидку» автору. Вопиющая безграмотность. Аккордовый склад хорала и мелодический склад русского церковного пения не могут сходиться в «гомофоничности структуры».

В «С. М.» взят грубый, нетерпимый, развязный тон в отношении к книге и ее автору: «опус», «из-под профессорского пера» и т. п. Даже здесь ложь. Работа написана в то время, когда теперешний профессор был аспирантом. И в «С. М.» хорошо знают это, сами писали в № 9 за 1935 г. Тогда журнал похвалил это самое перо как «аспирантское», а теперь разнес его как «профессорское».

«Чтение книги превращается в пытку», — пишут в «С. М.» Охотно верю. Есть основание предполагать, что для работников «С. М.» чтение каждой научной книги превращается в пытку. Ведь за последние годы журнал не поместил ни одной благожелательной рецензии на советскую музыковедческую книгу. Нет, впрочем, одну поместил. Рецензию на книгу Г. Хубова «Бородин».

Я не могу претендовать на то, что даю об'ективную оценку своей собственной книги. На то я и автор. Но автор может перечислить простые факты. Его книга была признана первой советской докторской диссертацией в своей области. Он работал над ней много лет с самой горячей любовью к истории своей страны, с самым искренним желанием быть правдивым ее историком. В книге впервые опубликованы ранние образцы русского многоголосия, театральной музыки, народно-бытовой песни, полученные по рукописным материалам. Книга стремится показать формирование светской профессиональной музыкальной культуры в России на рубеже XVII—XVIII веков и широко осветить этот вопрос с точки зрения советской науки.

*

Очевидно недавняя дискуссия о музыкальной критике ничему не научила редакцию журнала «Советская музыка». Все еще продолжается в журнале шельмование историко-теоретических кафедр Московской консерватории и их большой научной работы. Все еще воинствует невежество.

Так дольше длиться не может.

Т. ЛИВАНОВА

Редакция «Советского искусства» считает обоснованным возмущение проф. Т. Ливановой приемами и методами критики, допущенными журналом «Советская музыка» в отношении книги «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры». Вместе с тем это не снимает вопроса о серьезной, добросовестной критике этой книги и в целом и в отдельных ее спорных установках.

В непродолжительном времени мы поместим специальную статью о книге т. Ливановой.

ПО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ВЫСТАВКАМ

Выставку-просмотр работ членов горкома, недавно организованную в выставочном зале Московского товарищества художников, надо приветствовать как хорошее начинание. На ней было показано 238 произведений живописи и рисунка и 28 произведений скульптуры; всего участвовало в выставке 103 живописца и 9 скульпторов.

Правда, на выставке не было больших, идейно насыщенных композиционных работ, многие этюды не были достаточно проработаны, некоторые натюрморты напоминали ученические, а отдельным художникам недоставало элементарной профессиональной грамотности; тем не менее на выставке было много привлекательного и талантливого. Среди портретов выделялся «Портрет старухи» дипломника Института повышения квалификации Демидова. Портрет экспрессивен и эмоционален; выразительны лицо и руки. Более этюды работы Липатова (голова мальчика и голова девочки), но и в них художник сумел дать индивидуальные образы колхозных детей.

Интересен, свеж и мягок «Женский портрет» художницы Смиренской. Волнует портрет задумчивой, немного грустной девочки Хорошкевич. Хороша по замыслу «Девушка в желтом» Мятелицыной. Портреты старушек, выставленные Финсом, говорят о технической грамотности автора.

Жанровых работ, к сожалению, на выставке немного. К ним принадлежат работы Пахорской и Халтурина. Пахорская справляется с композицией и с рисунком; художнице следует только преодолеть некоторую грязноватость колорита.

Хороши по композиции и серебристой гамме этюды «Скирдование» и «Косилки в поле» Б. Н. Попова. Живой эскиз «Радио в деревне» показал Нахлиев; маленький по размеру, он радует колоритом и удачным расположением фигур. Натюрморт Зарудина с медным тазом и флаконами красок оригинально построен. Живописными качествами отличаются «Пионы» Гагацыгина и «Натюрморт с серебром» Некрасовой.

Что касается пейзажей, то кажется, что большинство художников не изучает природу, а просто едет на часок за город посмотреть какой-нибудь «осенний день» или «зимнее утро». Нужно отдать должное творческой бригаде «Волга», у которой есть желание глубоко познать и изучить природу. В этой бригаде останавливают на себе внимание художники Кузнецов, Галкин, Петухов, Некрасов, Новиков. В этюдах Кузнецова все дышит правдой. Этюды Галкина написаны крепко, в них хорошо передана трудовая Волга. Образны пейзажи Петухова, в них есть большая внутренняя теплота. Правдивы пейзажи Некрасова и Новикова.

Очень привлекательны, хотя и спорны, работы художника Харичкина. Его живописные средства своеобразны и хотя в них чувствуется некоторое влияние западной культуры, пейзажи его от этого не утрачивают национального колорита. Пейзажи и цветы Рыбакова исполнены очень живописно и добросовестно. Лирика и тонкий вкус чувствуются в пейзажах Загорского, хотя их отличает некоторая условность в тоне. У художника Абрамова довольно тонкие вещи, хорошо передающие состояние природы.

Из акварелей наиболее интересны вещи Смолина. Однако при всех своих положительных качествах, они говорят о каком-то раз навсегда установившемся «приеме». Среди графических работ выставки привлекают внимание иллюстрации Шургина.

Скульптура на выставке значительно ниже, чем живопись. Выделялись скульптуры Толубинского, хорошо знающего жизнь северных народов. Он давно занимается резьбой по дереву и великолепно умеет использовать этот материал.

Композиционно интересна и с большой теплотой сделана «Северянка» Мордахович. Творческий замысел чувствуется в серьезных работах Поповой-Персиановой. Хороши мелкие животные и птицы у Рождественской.

Выставка работ художников горкома прошла очень оживленно. Обсуждение работ заняло два вечера. Художники горкома впервые почувствовали внимание художественной общественности.

ЛЮБОВЬ РОЗЕНТАЛЬ

Японо-манчжурская провокация продолжается.

По сообщению штаба монголо-советских войск МНР с 6 по 12 июля включительно в районе Номон Хан Бурд Обо и к востоку от р. Халхын Гол происходили с перерывами бои между монголо-советскими и японо-манчжурскими войсками.

5 июля отброшенные решительной контратакой монголо-советских наземных войск и авиации с территории МНР японо-манчжурские части к исходу 6 июля были почти полностью отогнаны на манчжурскую территорию.

На рассвете 8 июля японо-манчжурские части, подкрепленные свежими резервами, прибывшими из Манчжурии, а также крупными силами танков, тяжелой артиллерии и авиации, вновь нарушили границу МНР к востоку от р. Халхын Гол в районе Номон Хан Бурд Обо, перейдя в наступление.

Начиная с 6 июля и до 12 июля включительно к востоку от р. Халхын Гол происходили бои, переходившие в рукопашные схватки.

Решительной контратакой монголо-советских наземных войск, поддерживаемых бомбардировочной, штурмовой авиацией, все атаки японо-манчжур были успешно отражены. Местность к востоку от р. Халхын Гол прочно удерживается советско-монгольскими войсками.

За период боев с 6 по 12 июля включительно японо-манчжуры потеряли убитыми по данным советско-монгольского штаба около 2.000 человек и свыше 5.500 человек ранеными. За этот период монголо-советскими войсками захвачены 254 пленных, четыре орудия, четыре танка, 15 бронемашин, 70 пулеметов и другое оружие.

Захвачены важные документы, среди которых приказ командующего Квантунской армией генерала Уеда № 1532 от 20 июня и приказ командира 23 пехотной дивизии генерала Комацубара № 105 от 30 июня о наступлении японо-манчжурских войск 1 июля на р. Халхын Гол. Среди пленных пехотинцев имеются один капитан (Като Такео), 12 унтер-офицеров.

Показаниями пленных и захваченными документами точно подтверждается, что эта новая японская авантюра в районе озера Буир-Нур задолго тщательно подготавливалась.

В боях против монголо-советских войск участвовали: 2 пехотных японских дивизии, 23-я и 7-я, а также 1-я мотомехбригада, до ста танков с мотострелковым полком, 1-й отдельный полк полевой тяжелой артиллерии и до 6—7 японо-манчжурских кавполков.

Монголо-советские войска в этих боях потеряли убитыми 293 человека и ранеными 653 человека.

С 6 по 12 июля в районе озера Буир-Нур и в районе Номон Хан Бурд Обо происходили воздушные бои, а также действия бомбардировочной авиации с обеих сторон, причем поле боя всегда оставалось за монголо-советской авиацией. В воздушных боях с 6 по 12 июля монголо-советской авиацией и зенитным артиллерийским огнем сбито 61 японский самолет. Из экипажей этих самолетов захвачено в плен 12 японских летчиков: капитан Маримото, поручик Амано, поручик Мацутоми, подпоручик Мицудо, фельдфебели — Сакто, Миядзимо, Фудзи, Мицутоми, унтер-офицеры — Исибо, Такамацо, Исидзава, Мотохара. Большинство из них тяжело раненые.

Захвачен портфель с приказами и документами командующего военно-воздушными силами Квантунской армии генерала Гита, руководившего действиями японской авиации.

Монголо-советская авиация за это время потеряла 11 самолетов.

За период с 28 мая по 12 июля сбито японских самолетов всего 199 штук. Советско-монгольская авиация потеряла за тот же период 52 самолета.

По мнению советско-монгольского командования японская пехота дерется не плохо, хотя она могла бы драться много лучше, так как обе японские дивизии, как 23-я, так и 7-я, считаются лучшими дивизиями. Тот факт, что эти дивизии так легко терпят поражения, об'ясняется тем, что элементы разложения начинают глубоко проникать в японскую пехоту, ввиду чего японское командование вынуждено нередко бросать эти части в атаку в пьяном виде. Более слабы, чем японская пехота, японская авиация и танковые части.

Что касается слухов, пускаемых Квантунским штабом, о применении советско-монгольскими частями отравляющих веществ и бактериологических средств борьбы, то в штабе советско-монгольских войск считают эти слухи наглой ложью и гнусной клеветой.

(ТАСС).

ТВОРЧЕСКИЙ РАПОРТ Н. К. ЧЕРКАСОВА

Сегодня из Москвы на Дальний Восток выезжает народный артист РСФСР орденоносец Н. К. Черкасов, который побывает в Ворошилове, Владивостоке, в Хасанском районе, на сопке Заозерной и в Хабаровске.

Поездка Н. К. Черкасова на Дальний Восток является его творческим рапортом бойцам и командирам Красной Армии и краснофлотцам Тихоокеанского Военно-Морского Флота и Амурской военной флотилии. По заданию Политуправления РККА студия Ленфильм смонтировала большую звуковую картину, в которую вошли киноо'емки спектаклей и кадры из фильмов, в которых принимал участие Н. К. Черкасов.

Показом этого фильма будут начинаться творческие вечера Н. К. Черкасова.

В беседе с нашим сотрудником перед от'ездом Н. К. Черкасов сказал:

— Я давно мечтал побывать на Дальнем Востоке. Я получаю много писем от красноармейцев, краснофлотцев, командиров Дальнего Востока с приглашением побывать у них, рассказать о развитии советского театра, о своей работе в искусстве и т. д. Осуществить поездку в этот замечательный край мне удается только сейчас. Я уезжаю на Дальний Восток гордый сознанием того, что мне выпала честь выступить перед бойцами и командирами доблестной Красной Армии и Военно-Морского Флота на неприступных рубежах Дальнего Востока.

Пятилетие офортной студии

Вечером-выставкой отметил коллектив московских офортистов пятилетие существования офортной студии им. И. И. Нивинского при МОССХ.

Студия возникла в 1934 году на базе мастерской, переданной вдовою покойного И. Нивинского в распоряжение МОССХ со всем оборудованием. Об'единившееся вокруг студии первоначальное ядро коллектива офортистов не превышало десятка человек, главным образом бывших учеников Нивинского (Зотова, Куликова, Строганова, Уханов, Филенкин, Винокуров) и мастеров старшего поколения М. Доброва и Н. Шевердяева. Вскоре к работе над офортом примкнуло, еще несколько молодых графиков (Морозов, Лес, Тараканов и др.), а сейчас постоянный состав мастеров, обслуживаемых студией, насчитывает уже до 30 человек.

За последние два года студия привлекла к работе над офортом ряд художников, ранее вовсе не интересовавшихся этой замечательной отраслью граверного искусства (как, например, Пискарев, Тейс, Даран, Орлов, И. Эйгес и др.). Студия систематически устраивает в своих стенах просмотры работ московских офортистов с творческими их обсуждениями. Графические коллекции наших основных музеев пополнились немалым количеством офортных листов, вышедших из-под станка студии.

Выступавшие указывали, что наши художественные организации не проявляют интереса к офорту.

Н. О.

Поездка Государственного хора Союза ССР

9 июля в Москву из гастрольной поездки возвратился Государственный хор Союза ССР. На Курском вокзале артистов встречали работники Комитета по делам искусств, государственных музыкальных коллективов и представители печати.

В беседе с сотрудником нашей газеты художественный руководитель коллектива К. П. Виноградов рассказал о гастрольной поездке хора:

— За три года существования наш коллектив отправился в гастрольную поездку впервые. Мы посетили города Татарской и Удмуртской АССР, побывали в Свердловске, Соликамске, Березниках, Кизеле и в Перми. С 1 июня хор дал 22 концерта и 6 бесплатных шефских выступлений для частей Красной Армии и железнодорожников. Концертами хора было обслужено свыше 25 тыс. человек. В Кизеле в день празднования 20-летия освобождения Сибири от Колчака хор с большим успехом выступил на стадионе, на котором присутствовало свыше 5 тыс. человек.

Большую работу провели артисты хора с художественной самодеятельностью. Состоялось несколько встреч с национальными ансамблями и местными композиторами. Хор привез с собой большое количество национальных песен, собранных и записанных во время поездки.

В. А. БЕЛЫЙ

Заметки о творчестве

Почему Белый пишет так мало? Композитор большой поэтической одаренности и высокого профессионализма, сочетающегося у него с живейшим интересом к окружающим явлениям жизни, он должен был бы, казалось, сочинять легко и быстро. На самом деле этого нет. Даже принял во внимание высокий художественный уровень многих его сочинений, своеобразие, мастерство и вдохновение, которыми они отмечены, надо будет все же признать, что Белым сделано пока еще значительно меньше того, что он мог бы и должен был сделать.

Странная вещь! Даже лучшие из прежних сочинений Белого (а имею в виду то из них, которые написаны композитором до чувашских хоров, открывающих собой, как мне представляется, новый период его творчества) оставляют чувство какой-то неудовлетворенности. Каждое такое произведение, увлекая глубиной и размахом поэтической идеи, а равно и покоряющей логикой ее выражения, вместе с тем воспринимается, как фрагмент какого-то большого, увы, до сих пор так еще и не написанного сочинения. Любопытно, что и для самого Белого многие его сочинения представляют лишь частичное выполнение больших планов и замыслов: как фрагмент неосуществленной кантаты возникло «26»; одним из эпизодов циклового произведения должен был явиться «Голодный поход».

Здесь мы сталкиваемся с одним из противоречий, присущих Белому как художнику: я имею в виду диспропорцию между масштабами замыслов многих его сочинений и формами, в которых эти замыслы воплощены.

Композитор с ярко выраженным философским складом мышления, влекущим его к большим темам, и столь же влаственным тяготением к широким драматургическим обобщениям в формах чистой музыки (инструментальные эпизоды — «выводы», концентрирующие в себе главную идею произведения, — одни из наиболее часто применяемых и излюбленных приемов композитора), Белый, если не считать его ранних инструментальных опусов, пишет музыку исключительно вокальную и при этом ограниченную весьма тесными временными рамками.

В этом лаконизме выражения есть свои бесспорные достоинства. Большая тема, изложенная строго и сжато, без излишних слов, придает такому изложению особую убедительность. И в «26», и в «Голодном походе», и во многих других произведениях Белого музыка значительна не только в своей общей совокупности, но и в каждой отдельно взятой мысли, в каждом отдельном интонационном повороте. Лаконизм музыкальной речи Белого, являясь примечательнейшей чертой его индивидуального композиторского стиля, сообщает этому стилю большую остроту и активность выражения.

Но это лишь одна сторона вопроса. Другой, оборотной, стороной лаконизма Белого являлась до последнего времени боязнь композитора дать волю свободному, непосредственному проявлению чувства — своего рода эстетический рационализм.

В этом, как мне представляется,—главный источник художественных затруднений Белого. Чрезмерный критицизм, я сказал бы даже, скептицизм, сковывает его творческую фантазию, парализует волю к созданию произведений большой формы. Между тем художественные замыслы композитора часто настоятельно требуют таких широких форм воплощения.

Возьмем к примеру песню Белого на текст Пушкина «Зимняя дорога». Здесь самая схема построения — куплетной песни с почти неизменно повторяющимся музыкальным рефреном — никак не вяжется с философской мыслью, положенной композитором в основу музыкального истолкования лирического стихотворения поэта. Воплощенная в образы искусства, такая мысль, несущая в себе широкие жизненные обобщения, необходимо требует от художника последовательного раскрытия, — того, что мы называем драматургическим движением, развитием образа. Но именно развития как раз и не достает «Зимней дороге» Белого.

Отталкиваясь от образа «версты полосаты», в котором он усматривает отнюдь не только пейзаж, но и символическую картину, композитор трактует все стихотворение в трагедийном плане. В этом — своеобразие и примечательность песни Белого. Там, где другие находили лишь повод к музыкально-поверхностным пейзажным зарисовкам или имитациям однозвучно звенящего колокольчика, Белый сумел почувствовать нечто значительно большее, — горячее дыхание большого сердца поэта, живое биение его вольнолюбивой мысли.

«Версты полосаты» — какой это у Пушкина удручающий и вместе с тем убийственно правдивый образ! Да и только ли у одного Пушкина находим мы этот образ? Разве не перекликается он с жутной картиной, нарисованной Мусоргским в его гениальном «Трепаке» («Лес да поляны, безлюдье кругом»)? Раскроем «Мертвые души» Гоголя: «До сих пор остаются такие пустынны, грустны наши пространства, такие беспритно и неприветливо все вокруг нас...» Пустынные, грустные и безлюдные пространства — разве это не те же пушкинские «версты полосаты»? В самом замысле песни Белого сказалась, таким образом, способность композитора к обобщениям.

Но и здесь мы опять возвращаемся к вопросу о противоречиях в творчестве Белого: стремление к художественному обобщению не опирается у него на художественное воспроизведение и изображение конкретного. Между тем, только в единстве конкретного и общего возможно достичь реалистического, художественного раскрытия действительности.

Композитор большого лирического дарования, доказательством чему может служить хотя бы изумительно поэтичная его обработка народной чувашской песни «Кукушка», а также такие его песни, как «Персидская баллада», «Песня о маленьком летчике» и «О девушке-партизанке», Белый долгое время упорно избегал (пагубное влияние рапмовского творческого схематизма) простых лирических сюжетов. Среди его произведений, не считая последних хоровых, о которых речь будет ниже, нет буквально ни одного, посвященного любви, природе или каким-либо другим лирическим темам. Внимание композитора было сосредоточено на одном определенном круге мотивов — преимущественно остро конфликтного, социально трагедийного характера («26», «Война», «Голодный поход» и др.). С художественным разрешением этой тематики связываются у Белого не только его первые и решительные успехи как революционного композитора, но и кристаллизация наиболее характерных черт его музыкального стиля, его индивидуальный музыкальный почерк. Эта тематика определила целый ряд примечательных особенностей музыкальной речи композитора — его высокую одухотворенность, страстный лаконизм, остроту и напряженность образного выражения. Однако односторонность, плакатная прямолинейность, на которые очень часто сбивался композитор в трактовке этой темы, не могли не привести и к известному сужению приемов и средств выразительности.

Поэтому такое важное значение приобретают последние хоровые сочинения Белого. Первое, что обращает в них внимание, — это разнообразие тем и сюжетов. Оставаясь верным теме, несущей в себе высокую общественно-идейную напряженность, Белый обращается к воплощению различных явлений жизни. Наряду с образами большой революционной страстности и остро выраженного гражданского чувства (ленинские хоры на тексты Маяковского, некрасовский хор «Перед дождем», шевченковский — на слова «Три дороги») мы находим здесь и лирико-философское размышление о жизни (первый и третий хоры из «Сюиты на чувашские народные темы»), и живописное изображение природы («Зеленый шум» Некрасова) и жанровую картину народного свадебного праздника.

Сравнивая последние хоры Белого с его прежними сочинениями, приходишь к выводу, что их стиль стал намного богаче, красочнее, законченнее. Выразительность общей поэтической идеи (что всегда составляло сильную сторону Белого) сочетается в них с живой, чувственной прелестью изображения конкретного.

Как на один из примеров такого гармонического сочетания, можно указать на хор «Перед дождем». Написанный, особенно в своей заключительной части, с характерным для Белого лаконизмом (являющимся здесь, в полном соответствии с характером стихотворного текста, одним из приемов обострения психологической напряженности музыки), этот хор в то же время резко отличается от прежних произведений Белого богатством поэтического колорита, обилием красочных бликов, реальным музыкально-живописным изображением («Полумрак на все ложится»). В музыке Белого появилось здесь то ощущение полнии природы, которого раньше у него совсем не было.

Еще более широкие формы живописно-поэтическое начало получает в хоре «Зеленый шум». Картинность в изображении доведена здесь почти до зрительной конкретности образа. Особенно замечательными в этом смысле являются средняя, медленная часть хора (Moderato tranquillo) и подход к ней, начиная со слов «стоят сады вишневые». «Стоят сады вишневые, тихохонько шумят сады» — после музыки, с глубокой правдивостью воспроизводящей весеннее пробуждение природы, наступление этого эпизода, совпадающее с характерным тональным сдвигом в музыке (G-dis), — вызывает буквально такое ощущение, как будто эти «сады вишневые» стоят перед глазами, их видишь, их физически ощущаешь, ими любуешься. Увлеченный бурной картиной «Зеленого шума», композитор как бы случайно остановил свой взгляд художника на одном конкретном моменте; несколько мгновений, и вот, уже окончательно зачарованный, он весь во власти музыки, которую доносит до его чуткого слуха песенный лепет бледнолистой березоньки, шум малой тростинки и высокого клена...

Новое значение в некрасовских хорах, как и вообще в последних сочинениях Белого, приобретает их гармонический язык. Гармоническая выразительность, используемая как средство звуковой живописи и конкретной поэтической характеристики образа, становится важнейшим элементом стиля. Соответственно с этим значительно повышается красочная, выразительная роль отдельных созвучий и аккордов. Более выразительной, конкретной в передаче отдельных нюансов мысли становится и самая мелодика. Одним из примеров такой наглядной конкретности мелодического образа может служить начальная мелодическая фраза («Заунывный ветер гонит...») в хоре «Перед дождем».

Большой красочностью, картинностью в передаче отдельных моментов — при общей драматической выразительности музыки — отличается и второй хор из сюиты на чувашские народные темы «Свадьба». Взяв за мелодическую основу простую шестнадцатитактную народную песню (одну из наиболее популярных в Чувашии), Белый создал произведение, полное народно-поэтического колорита, внутреннего драматического движения и эпического размаха, в стиле, близко напоминающем народно-величальные сцены в русских классических операх, в частности «Игоря» Бородина.

Совершенно «бородинской», весьма напоминающей главную тему первой части его второго A-dur'ного квартета, является в «Свадьбе» и вторая оригинальная тема (тоже в A-dur!) самого Белого, на которой построен в хоре большой, широко развернутый эпизод. Введение такой отчетливо русской темы в музыку, основанную на подлинно чувашском фольклоре, должно было, казалось, привести к нарушению единства стиля. На самом деле этого нет. A-dur-ный эпизод сливается со всей остальной музыкой хора.

Естественно возникает вопрос о родстве данной чувашской песни (а может быть и не только данной) с русскими песнями. Такое предположение возникает и в связи с первым хором сюиты — «Белый камень». В широком мелодическом дыхании музыки этого хора, равно как и в характере подголосков, с тонким ощущением стиля вводимых Белым в песенную ткань музыки, очень много от вольной, степной шири и глубоких народных дум в протяжных русских песнях.

В чувашских хорах художественные идеи Белого впервые в его творчестве приобретают большую силу **образной** (а не только логической) убедительности. Поэтическое становится в них основным признаком стиля, основным методом художественного раскрытия темы. Характерная деталь. Хор «Белый камень», называвшийся в первоначальном варианте «Песней о прошлом», имел иной, подчеркнуто публицистический характер текста. Этот текст с оптимистической концовкой («В думах наше богатство, его никогда не отнять у нас...») мало вязался с сумеречным, философски-созерцательным настроением самой музыки. Настойчиво ищущий соответствия образного содержания музыки словесному образу, Белый не удовлетворился таким текстом. Или от музыкального замысла композитора, Я. Родионов (автор нового литературного текста) раскрывает ту же тему о безотрадном прошлом чувашского народа исключительно средствами поэтической образности. В его тексте нет упоминания ни о нищете, ни о гнете, чем назойливо пестрит старый вариант текста, и в то же время весь он, так же, как и музыка Белого, проникнут трагическим социальным содержанием.

Большой остроты социального звучания Белый достигает и в хоре на текст Шевченко «Три дороги». Но, опять-таки, какими средствами добивается этого композитор? Он оперирует здесь исключительно методом образного поэтического раскрытия темы. «Три дороги» — одно из наиболее поэтических произведений Белого, с наибольшей силой раскрывающее лирическое дарование композитора. Свободное от какой-либо экспрессионистской взвинченности его прежних сочинений, оно выдержано в мягких, лирически задушевных тонах шевченковской поэзии. Самый стиль музыки, носящей на себе отчетливую печать украинской народной песни, удивительно верно передает песенную природу стихотворного языка Шевченко. Так же, как в «Зеленом шуме» и в «Свадьбе», новое заключается здесь и в самом принципе развития, основанном на широком дыхании и внутреннем использовании всех элементов поэтической идеи.

Но нигде эти новые качественные изменения стиля не ощущаются у Белого так рельефно, как в его двух ленинских хоровых фрагментах на тексты из поэмы «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, особенно в первом из них — на слова «Улица будто рана сквозная...» По характеру темы весьма близкий к прежним сочинениям Белого, этот хор выгодно отличается от них лирической теплотой своего звучания. Значительность мыслей, которым так прекрасно соответствует строгая и сосредоточенная форма, сочетается здесь у Белого с глубокой конкретностью музыкальных образов.

«Но нету чудес и мечтать о них нечего. Есть Ленин, гроб и сомкнутые плечи...» — трудно представить себе более правдивую музыкальную интерпретацию этих стихов Маяковского, чем это сделано у Белого. Это — декламация, идущая от глубочайшего ощущения слова, его смысловой драматической выразительности.

Хоры Белого открывают перед ним широкие перспективы дальнейшей работы и в чисто инструментальном плане (почему бы Белому не обратиться к написанию квартета?) и в области вокально-драматической. Белому необходимо нужно попробовать себя в по-настоящему больших вокально-драматических формах, какими являются опера, оратория, кантата. У него имеется для этого абсолютно все данные — и прежде всего талант музыкального драматурга. Пусть первая такая большая работа не удовлетворит, быть может, высоких требований самого композитора. У каждого художника необходимо должны быть произведения переходного значения, подготавливающие наилучшее, художественное претворение его творческих исканий, обеспечивающие наилучшее разрешение его творческих задач. Белый может и должен писать произведения большой формы.

С. ШЛИФШТЕЙН

1904 А. П. ЧЕХОВ 1939

К. Е. Репин. Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Мужики». (Чеховский музей)

■ ■ ■

Законы сцены

I

Чехов оставил нам не только ряд замечательных пьес, но и ряд тонких и острых мыслей о драматургии, о мастерстве и психологии писателя, покидающего свой тихий кабинет для шумного и беспокойного мира подмостков. Как у Гоголя, как у Пушкина, у него была не только своя оригинальная драматургия, но и своя драматургическая поэтика, которой он руководствовался в работе.

Прежде всего Чехов остро чувствовал разницу между беллетристикой и драматургией. «Можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожнические пьесы», — намекает он в письме к А. Н. Плещееву. О том, что он понял «чорта за хвост», сообщал он в письме к А. С. Суворину, говоря об одном из своих драматургических опытов.

Этого театрального «чорта», как известно, настойчиво и усердно ловили за хвост на Западе — Бальзак, Жорж Санд, Флобер, Мопассан, Гонкуры, Золя, и у нас — Тургенев, Лесков, Писемский и другие классики литературы. Но никто из них не связал свое имя с театром так неразрывно, как Чехов.

2

К драматургическому мастерству Чехов шел через многие сомнения, колебания, искания и опыты. Его ранние дебюты как водевилиста были чрезвычайно удачны и сопровождались шумным успехом, но к водевилю он был подготовлен всем опытом фельетонной работы в «Будильнике» и «Осколках», в которых печатаемые там пародии на популярные пьесы были близки по технике диалогов к водевильному жанру. На таких чеховских пародий наиболее удачны «Скоропостижная воинская смерть, или великодушие русского народа», в которой в 37 строчках завязка, кульминация, развязка, и заключительная сентенция многочисленных изделий драмоделов типа «Анакиев Тарантуловых».

Вот почему с такой легкостью и точностью Чехов в письме к А. С. Лазаревуу-Грузинскому сформулировал основные законы построения водевильной пьесы: «1) Сплошная путаница, 2) каждая роль должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение». И вопреки того, что задуманный Чеховым и Лазаревым-Грузинским водевиль «Гамлет, принц датский» предназначался для театра Корша, Чехов добавляет еще один пункт: «5) роли должны быть написаны для Градова, Светлова, Шматова, Киселевского, Соловцова, Яворского, Валентинова, Кошевой, Красовской и Бороздиной».

Как видим, «легкость» работы Чехова над водевилями опиралась и на большой опыт фельетонной работы и на твердое знание законов этого жанра. Таким был Чехонте. Но таким был и Чехов.

3

Переход к большим пьесам был труден для Чехова не только потому, что здесь были другие формы, но и потому, что он хотел принципиально обновить эти формы и создать новый театр. В «Чайке» Треплев говорит: «Современный театр — это рутина, предрассудок... Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Но огромная разница была в описках этих форм между Чеховым и декадентскими «новаторами» типа Сологуба и Рамизова с их «Даром мудрых пчел» и «Бесовским действием». Чехов в своей драматургии весь был на земле, и крепкая реалистическая традиция школы Гоголя и Щепкина, Тургенева и Островского связывает его театр органически со всем богатством русской сцены, несмотря на новизну его исканий и опытов. Именно это позволило ему не только сочувственно встретить театр Горького, но и содействовать его созданию, как драматурга. В письме к Горькому Чехов пишет в марте 1900 г. о Художественном театре: «Вам надо поближе подойти к этому театру и присмотреться, чтобы написать пьесу. А вот, если бы Вы побывали на репетициях, то Вы бы еще более навострились. Ничто так не знакомит с условиями сцены, как бестолковщина, происходящая на репетициях».

Вот слова, совершенно немыслимые хотя бы в устах Флобера, который хотел, «пёр в своей эберлоге» (Кочесов), создавать шедевры драматургии.

Чехов, наоборот, неудержимо привлекал этот беспокойный актерский мир, и он писал брату: «После того, как актеры сыграли мою «Иванова», все они предупреждают меня: волстяничками... Я не могу забыть, что Стрепетова плакала после третьего акта и что все актеры от радости бормотали, как пчелы». Так же любили Чехова и актеры. Не говоря уже о «влюбленности» в него всех актеров Художественного театра, достаточно вспомнить нежно-дружеское отношение к нему Станиславского, Вишневского, Лужского, Книппер, Лилиной и др.

Подобно Гоголю и Островскому, Чехов не мыслил себе пьесу без постановки ее на сцене. И не только без постановки, но и без окончательной сценической редакции, созданной совместно с театром. «Опять мне хоть одну репетицию «Трех сестер», — пишет он О. Л. Книппер, — не нужно ли что прибавить или убавить». Упоминая Горького относительно постановки его «Мещан» на сцене МХАТ, Чехов пишет ему: «Как жаль, что я уезжаю! Я бы сидел на репетициях вашей пьесы и писал бы вам все, что нужно».

В практике Чехова-драматурга были случаи, когда он перерабатывал свои пьесы даже после премьеры. Так было с «Ивановым», так было с «Лешим», которого он переделал в «Дядю Ваню». О первой из этих пьес он писал А. Н. Плещееву во время работы над новой редакцией: «Всю неделю я возился над пьесой, строчил варианты, поправки, вставки, сделал новую Сашу (для Савиной), изменил IV акт до неузнаваемости, отшлифовал самого Иванова и так замучился, до такой степени возненавидел свою пьесу, что готов кричать ее словами Кина: «Палками Иванова, палками!»

Свои мысли о драматургической технике Чехов подробно излагал в письмах к брату Александру Чехову, помогая ему в написании пьес: «Пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут похожи на тебя... Людям давай людей, а не самого себя... Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен... Памятуй, кстати, что любовные об'яснения, измены жен и мужей, клевета, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны... Сюжет должен быть новь, а фабула может отсутствовать... Не торопись ни с цензурой, ни с постановкой... Первый акт может тянуться хоть целый час, но остальные не дольше 30 минут...»

Так слагалась — из практики, из общения с театрами, с актерами, из опыта первых водевильных постановок, из пристального внимания к театрам во время фельетонно-рецензентской работы в журналах — театральная поэтика Чехова, значительно облегчившая ему работу над обновлением русской сцены новыми приемами драматургического письма.

4

Готовность Чехова работать вместе с театром над окончательной редакцией своих пьес отнюдь не обозначала принятия им целиком приемов и манеры режиссуры и игры даже в Художественном театре, не говоря уже об Александринском, в котором он сразу же на первых репетициях «Чайки», по свидетельству Евтихия Карпова, часто прерывал актеров и говорил им: «Главное, голубчики, не надо театральности... Просто все надо... Совсем просто. Они все простые, заурядные люди...»

Но и в Художественном театре не все так гладко и торжественно-триумфально протекало в постановках пьес Чехова, как это иногда изображают некоторые биографы театра. Смешна была попытка «Театра и искусства» (1909, № 27) — официального органа МХАТ — доказать, что Чехов ищет дружбы не обязан был этому театру; но все же даже перед лицом замечательной режиссуры Станиславского и Немировича-Данченко Чехов никогда не слагал своих художественных позиций и иногда бурно протестовал против их увлечений.

Так раскрывается тема об отношении Чехова к проблемам, технике и приемам драматургии. Горький в своих письмах к нему засвидетельствовал, какой огромный урок он извлек для себя из общения с Чеховым-драматургом. Есть чему поучиться у него и новому советскому драматургическому поколению.

М. ЗАГОРСКИЙ

Актер и драматург

Начало знакомства Владимира Николаевича Давыдова с А. П. Чеховым относится к периоду его работы в театре Ф. А. Корша в Москве (1886—1888); здесь во время постановки чеховской пьесы «Иванов» В. Н. Давыдов и сблизился с А. П. Чеховым.

«Давыдов стал бывать у нас запросто, — сообщал пишущему эти строки брат писателя, Михаил Павлович Чехов. — Впервые у нас (на Кудринской Садовой в д. Корнеева) он прочел на разные голоса только что вышедшую тогда в свет толстовскую «Власть тьмы», рассказывал случаи из своей жизни, представляя балерин и прочее...»

О том же посещении В. Н. Давыдова писал и сам А. П. Чехов в К. Л. Щеглову в январе 1888 года:

«Третьего дня был у меня Давыдов, просидел всю ночь и очень недурно читал кое-что из толстовской «Власти тьмы». Ему бы Акима играть...»

По утверждению Михаила Павловича, В. Н. Давыдов отличался даром угадывать молодые дарования. Потому-то, служа у Корша, он сразу и увлекся на Чехова. К тому же он все время жил в Петербурге, в Москву попал только на один сезон, и так как литературная слава Чехова стала создаваться именно в Питере, а не в Москве, то Давыдов явился к Коршу уже хорошо знакомым с Чеховым как с даровитым литератором. Так начались дружеские отношения между В. Н. Давыдовым и А. П. Чеховым, которые становились все более близкими и сердечными.

В своих письмах к А. П. Чехову, хранящихся в Отделе рукописей Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина, В. Н. Давыдов посвящает писателя в интимные стороны своей жизни.

«Театральное дело здесь (в Александринском театре. — **И. Ф.**), — пишет Давыдов, — ведется так плохо, что заставляет меня весьма и весьма часто переживать очень тяжелые минуты. В такие минуты является горячее желание бросить это дело (которое я, между прочим, так люблю) и уйти куда-нибудь подальше, — так, чтобы даже и не слыхать о театре.

Невыразимо тяжело и грустно видеть, что из этого дела, которое я привык ставить так высоко, которому придаю такое громадное воспитательное значение, здесь сделали какое-то торговое предприятие, единственное назначение которого давать во что бы то ни стало наибольшие барыши. Для достижения этой цели всякие средства считаются пригодными, и в этом храме искусства, превращенном в толкучий рынок, не стыдятся торговать таким хламом, как все те пьесы, которые до нынешнего дня составляют преобладающий элемент в репертуаре текущего сезона, лишь бы этот хлам давал хороший доход.» (Из письма 15 января).

Владимир Николаевич был одним из первых сразу оценивших новые формы чеховской драматургии, и главным исполнителем роли Иванова. Пьеса «Иванов» шла впервые в театре Корша 19 ноября 1887 года, вызвав оживленную и страстную критику — «целый концерт из подворотни», как метко выразился один из корреспондентов А. П. Чехова.

Тогда же Антон Павлович написал одноактную пьесу «Калхас», или «Лебединая песня», которую, по сообщению Мих. П. Чехова, Давыдов сам поставил у Корша вскоре же после «Иванова».

По возвращении в Петербург В. Н. Давыдов, по предложению Чехова, играл роль Иванова и на сцене Александринского театра. О согласии участвовать в пьесе и своем отношении к ней Давыдов писал 15 января 1889 года:

«Относительно моего участия в Вашей пьесе «Иванов» скажу Вам, что я с величайшим удовольствием буду играть в ней всякую роль, какую бы Вы мне ни назначили: пьеса мне очень нравится, и я от всей души желаю по мере моих сил способствовать ее успеху. А потому вполне предоставляю Вам решить, что мне в этой пьесе играть для того, чтобы «Иванов» прошел насколько возможно лучше. Если Вы найдете, что для пьесы выгоднее, чтобы я играл роль Иванова, я с удовольствием буду ее играть; если же Вы думаете, что пьеса более выиграет, если я буду играть Лебедева, я с неменьшим удовольствием возьмусь за исполнение этой роли.

Повторяю, что для меня всего важнее и дороже в этом случае успех Вашей пьесы; она вполне его заслуживает, и я от души желаю, чтоб «Иванов» сделался репертуарной пьесой. Итак, решите, что Вы найдете наилучшим, и поскорее сообщите Ваше решение».

Однако самая переработка «Иванова», стилистическая и композиционная, сделанная А. П. Чеховым для постановки в Александринском театре, ее новая трактовка и новая редакция не удовлетворяли В. Н. Давыдова.

«Я еще несколько раз прочитал роль Иванова в новой редакции, — писал он, — и положительно не понимаю его теперь. Тогда Иванов был человек добрый, стремящийся к полезной деятельности, преследующий хорошие цели, симпатичный, но слабохарактерный, рано ослабший, заеденный неудачами жизни и средой, его окружающей, больной, но сохранивший еще образ человека, которого слово «подлец» могло убить.

Иванов в новой редакции полусумасшедший, во многом отталкивающий человек, такой же пустомеля, как Боркин, только прикрывающийся личиной страданий, упреками судьбе и людям, которые будто его не понимали и не понимают, черствый эгоист и кажется, действительно, человеком себе на уме и нелюдим дельцом, который в минуту неудавшейся спекуляции застреливается. По крайней мере, на меня он производит такое впечатление.

Как друг, как человек, уважающий Ваш талант и желающий Вам от души всех благ, наконец, как актер, прослуживший искусству двадцать один год, я **усердно прошу Вас оставить мне Иванова, каким он сделан у Вас в первой переделке, иначе я его не понимаю и боюсь, что провалю.** (Подчеркнуто в тексте письма самим автором. — **И. Ф.**). Даю Вам слово, что это не наприз, а чистосердечное об'яснение и желание как Вам, так и себе добра.

Если почему-либо нельзя исполнить мою просьбу, то я готов с большим удовольствием играть Косых, чем Иванова.

Простите, что так пишу, болезнь мешает хорошо владеть пером. Надеюсь, что Вы не посетуете на меня за мое откровенное дружеское послание. Жму крепко Вашу руку. Жду ответа. Ваш душой В. Давыдов».

Пьеса «Иванов» шла премьерой в Александринском театре 31 января 1889 года, при восторженном приеме публики и печати, и с каждым разом, по свидетельству артиста П. М. Свободина, публика принимала ее все сильнее и сильнее; в отношении же трактовки героя автор остался непреклонен и, как всегда, принципиален.

В дальнейшем переписка и встречи В. Н. Давыдова с А. П. Чеховым становились реже, но хорошие, дружеские отношения между ними остались на всю жизнь.

Ив. ФЕДОРОВ

Писатель среди художников

В ряду многочисленных знакомств Антона Павловича Чехова большое место занимают художники. Знакомство с ними началось со времени приезда Чехова в Москву и поступления в Московский университет осенью 1879 года.

Еще будучи студентом, А. П. Чехов начал втягиваться в среду художников и литераторов, говоря, что «вся московская живописующая и рафаэльствующая юность ему приятельски знакома». Это знакомство произошло, с одной стороны, благодаря брату Николаю, учившемуся в Училище живописи, ваяния и зодчества (его работы, разбросанные по многочисленным журналам, обращали на себя внимание в 80-е годы); с другой стороны, благодаря личной обаятельности самого Антона Павловича.

Братья Левитаны, М. М. Чемоданов, А. А. Хотяинцева, А. Яков, архитектор О. Ф. Шехтель, — все они находились в дружеских отношениях с А. П. Чеховым. Одни из них, как Левитан, Хотяинцева, Шехтель, неоднократно встречались с ним в Бабкине, Нице, Москве, состояли даже в интимной переписке, другие, как М. М. Чемоданов, А. Яков, совместно работали за гроши в иллюстрированных юмористических журналах; Антон Павлович помещал в них не только свои рассказы, но придумывал и самые темы и тексты к рисункам, а иногда даже сам фигурировал в некоторых рисунках брата Николая.

Позднее, по окончании университетского курса, А. П. Чехов посещает в Париже М. М. Антокольского и получает от него для своего будущего музея в Таганроге овал из гипса «Последний вздох», который находит «верхом совершенства в художественном отношении». А. П. Чехов копирует О. Бразу, причем свой портрет, написанный им, находит неинтересным: «Что-то есть в нем не мое и нет чего-то моего».

Чехов следит за искусством, посещает выставки и нередко в письмах высказывает свое мнение о том или другом художнике. Каразин, например, определение не нравился А. П. Чехову: «Он надоедает своим однообразием до уныния». Высокую оценку получил Крамской: «Какой умница. Если бы он был писателем, то писал бы непременно длинно, оригинально и искренно, и я жалею, что он не был писателем».

Левитана Чехов считал «лучшим пейзажистом».

В морозные зимние вечера Антон Павлович заходил в тусклую мастерскую на Первой Мещанской, где работали его брат Николай, Исаак Левитан и В. Симов, изготовляя декорации для «Фауста» по заказу частной оперы Мамонтова. А. П. Чехов приходил к ним, завязывались бесконечные беседы, и чеховский юмор заставлял забывать и сон, и усталость.

С художником А. С. Киселевым семья Чеховых познакомилась летом 1891 года в Богимове, имении Колосовского, близ Алексина. «Это было, — как сообщила нам Мария Павловна Чехова, — только дачное знакомство, потом — редкие свидания».

Киселев писал в Богимове этюды, а по вечерам совершал вместе с А. П. Чеховым прогулки и философствовал.

Знакомство с И. Е. Репиным было более прочное и давнее. Одна из первых встреч Чехова с Репиным произошла в 80-х годах, когда писатель навестил художника в его студии у Калинкина моста (вероятно, в 1887 году).

— Положительный, трезвый, здоровый, он мне напомнил тургеневского Базарова, — говорил о Чехове И. Е. Репин. — И как-то раз, сидя у меня, он увлекся воспоминаниями своей практики земского врача. Нарисовал несколько живейших картин в деревнях, когда он являлся туда на вскрытие трупов скоропостижно умерших.

С Чеховым виделся Репин и в содружестве «Литературного общества», когда ему удалось сделать с писателя «очень удачный», по его словам, набросок. К сожалению, этот набросок до сих пор не разыскан.

И. Е. Репин был очень расположен к А. П. Чехову и свое отношение к нему выразил так:

«Тонкий, неумолимый часто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и высиренных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества. Мне он казался несокрушимым сплавом по складу тела и души».

Будучи усердным читателем Чехова, И. Е. Репин высоко ставил его как писателя.

«Как я Вам благодарен, многоуважаемый Антон Павлович, за Вашу «Палату № 6», — писал в одном письме Репин. — Какая странная сила впечатления подымается из этой вещи! Даже просто непонятно, как из такого простого, незатейливого, совсем даже бедного по содержанию рассказа вырастает в конце такая неотразимая, глубокая и колоссальная идея человечества! Да нет, куда мне оценивать эту чудную вещь... Я поражен, очарован и рад, что я еще не в положении Андрея Ефимовича... Да мимо идет чаша сия!!! Спасибо, спасибо! Какой Вы сильный! Дай бог Вам здоровья и еще когда-нибудь порадовать нас чем-нибудь подобным. Вот это так вещь!..»

Получив от А. П. Чехова его «Чайку», Репин пишет:

«Не она составляет мое восхищение в Вашем творчестве. «Моя жизнь» — вот что тронуло меня и произвело глубокое впечатление. Какая простота, сила, неожиданность; этот серый обыденный тон, это романическое миросозерцание является в таком новом увлекательном освещении, так близка душе делается вся эта история. Действующие лица становятся родными и их жаль до слез... И как это ново! Как оригинально! А какой язык — биближ...»

А. П. Чехов, в свою очередь, симпатизировал И. Е. Репину и очень высоко расценивал его как художника.

«Если говорить о рангах в русском искусстве, — писал А. П. Чехов в одном из писем, — то Чайковский занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом. Третье место я отдаю Репину, а себе беру 98-е».

Познакомившись с письмами Крамского, А. П. Чехов особенно жалел, что беллетристы и драматурги недостаточно знают и изображают художников. «Как мало и плохо они и публика знают русского художника, — писал Чехов в 1888 г. — Я не думаю, чтобы Крамской был единственным; вероятно, в мире Репиных и Бакалоничей[1] найдется немало замечательных людей».

И. СМОЛЯТИЧ

[1] Бакалович — художник академического направления русской живописи.

А. П. Чехов в 1902 году

„КАЧКЫН"

17 ИЮНЯ в Казани начал свой первый сезон Татарский государственный оперный театр. Это — большое культурное событие: Татария, никогда не имевшая своего музыкального театра (если не считать опер «Сонма» и «Ешн» — мало удачных попыток создать татарскую оперу, относящихся к первому десятилетию революции), за последние 5—6 лет не только подготовила национальные кадры певцов, но и вырастила группу талантливых композиторов.

Примечательна фигура молодого композитора Назиба Жиганова, воспитанника Московской консерватории, окончившего ее в 1937 году по классу проф. Г. Литинского. Начало творческой жизни композитора ознаменовано уже значительным количеством произведений, среди которых насчитываются две оперы и симфония. Постановкой первой оперы Жиганова «Качкын» и отметил свое рождение Татарский оперный театр.

Либретто оперы написано известным татарским поэтом и драматургом Ахметом Файзи. Действие происходит в усадьбе помещицы-крепостницы (бики) на берегу Волги, в годы пугачевского восстания. Крепостной Булат, ранее бежавший к Пугачеву и ставший его есаулом (отсюда и название оперы: «Качкын» — беглец), поднимает свой народ на борьбу. Верная подруга Булата, крепостная девушка Райхана, замужняя бике и ее приспешники, умирает в тот момент, когда народ во главе с Булатом восстает против угнетателей.

И композитор и либреттист не пошли по пути создания пышного монументального спектакля. Историко-героический сюжет «Качкына» в опере разрешен в народно-романтическом плане.

«Качкын» — прежде всего произведение глубоко национальное. Каждая мысль, каждый образ тесно связаны с татарским народным бытом. Эта связь ощущается и в литературном тексте «Качкына», написанном ярким, образным языком, и в музыке оперы, напоминая экспрессией татарской народной песни.

Молодой композитор счастливо избегнул опасности узкого этнографизма или эпигонского повторения старых оперных канонов (что иногда выдает за «глубокое усвоение классических традиций»). В «Качкыне» привлекает не зрелое композиторское мастерство (в период создания оперы автору ее было 24 года), не богатство музыкального языка, но то, что выразительные средства оперы, ее образы идут от настоящей музыкальной драматургии: широкие пластичные формы, рельефные индивидуальные характеристики, сохраняющиеся и в ансамблях, правда, еще не достаточно развитых, и т. д. В этом смысле о Жиганове можно сказать, что он действительно твердо идет по пути усвоения традиций классического оперного наследия, органически сочетая их с родной ему татарской музыкальной культурой.

Наиболее наконец в опере образ Кирамета. Под комической личиной простодушного чудака (Кирамет по-татарски — юродивый) скрыто горячее сердце, глубоко страдающее за свой народ. Кирамет все видит и слышит, но он умеет молчать, чтобы в самые трудные минуты помочь своим братьям. Он спасает Райхану от преследований Аблая (управляющего имением бики), он возвещает народу прибытие Булата; и он же — первый затейник во всех народных играх, с неисчерпаемым запасом веселья и остро-сатирических шуток. Сценический образ Кирамета неотделим от его музыкальной характеристики, столь же простой и трогательной, глубоко проникнутой интонациями национальной мелодики, а иногда и прямо использующей подлинно народные песни. Надо признать, что оба исполнителя роли Кирамета — А. А. Сайфутдинов и Ф. Х. Насретдинов — вносят много лирической теплоты и обаяния в трактовку этого подлинно народного образа; недаром каждое появление Кирамета на сцене аудитория встречает шумными аплодисментами.

Другой центральный персонаж оперы, вместе с Кираметом радеющий симпатии казанской аудитории, — Райхана, возлюбленная Булата. Хрупкая женственность, лирическая мягкость сочетаются в ней с глубокой ненавистью к угнетателям и самоотверженной готовностью отдать жизнь за Булата, за свой народ. Ни угрозы, ни страшные пытки не могут вырвать у нее признания, где скрывается Булат. Сцена смерти Райханы, проникнутая высоким трагедийным пафосом, очень проста и вместе с тем свежа и оригинальна по своему музыкальному языку. Торжество восставшего народа внезапно нарушается появлением Кирамета, несущего на руках замученную Райхану. Победный ритм гимна переходит в мерную поступь траурного марша, построенного на интонациях песни Булата, с которой он возвращался в родные места. Ассоциация эта глубоко символична, как и слова песни Булата («Если даже порвутся нити, то пусть не оборвутся наши надежды»), с которыми умирает Райхана. Этот трагический эпилог придает особую выразительность, особую силу заключительному шестиголосному хору — апофеозу борьбы. Жаль лишь, что прекрасная партия Райханы в исполнении Р. Н. Сахаевой и С. Г. Сахыповой еще не нашла полноценного сценического и музыкального воплощения.

Выразительны и красочны образы бики (помещицы) — ханжи и истерички и Аблая, разрешенные композитором в несколько гротесковом плане. Эти роли хорошо исполняют А. Измайлова и М. Рахматуллова (бика), Н. Минаев и З. Бичурин (Аблай). Этот тонкий гротеск по-настоящему театрален и нисколько не противоречит общему романтическому тону произведения. К сожалению, меньше всего удался и композитору и либреттисту образ центрального героя оперы — Булата. Несмотря на прекрасное исполнение его партии артистами А. И. Артемьевым и Ф. С. Маннановым, именно в нем ощущается недостаток горячей страстности, романтического пафоса. Поиски образа положительного героя, героя-борца, в советской опере еще далеки от завершения. Часто авторы в обрисовке своего героя отталкиваются от образов живой действительности, придумывают для него какие-то исключительные качества, а волевое «придумывание» неизбежно влечет к схеме, стандарту, абстракции.

Герой Жиганова не абстрактен, ему свойственны живые человеческие эмоции, но в нем нет той непосредственности, которая так привлекает в Кирамете и Райхане. Желая, вероятно, выделить Булата из общей массы, авторы оперы наделили его чертами какой-то эпической уравновешенности, подчас даже бесстрастности. Партия Булата довольно обширна, но чтобы создать образ героя, надо показать его в действии. Булат же почти не действует. На протяжении всей оперы в центре самых драматических ситуаций всегда оказывается Райхана, но не Булат. Поэтому смешной и наивной кажется победная поза Булата в апофеозе оперы, когда он, доселе бездействовавший становится на пушку и торжественно поднимает вверх кривую сабли. Однако последний упрек надо отнести уже не к авторам оперы, а к автору спектакля — заслуженному артисту РСФСР Ф. Н. Каверину.

Сценическая трактовка «Качкына» далеко не всегда способствует полному раскрытию партитуры оперы. Зачем, например, понадобилось постановщику дробить первый и второй акты на картины, когда это явно противоречит сценической «ситуации»? В первом акте Райхана рассказывает своим подругам, что слышала голос приближающегося Булата; это происходит еще при свете солнца. Здесь режиссер опускает занавес и показывает Булата поднимающим к родным берегам уже поздней ночью, почти на рассвете, — за сколько же километров Райхана услышала голос своего возлюбленного? В либретто оперы этой нелепости нет.

Непонятно также, зачем во втором акте дуэт Райханы и Булата нужно было выделять в особую сцену? Здесь принципы музыкальной драматургии, которыми руководствовались композитор и либреттист, пришли в противоречие с режиссерской выдумкой, быть может, оправданной в драматическом спектакле, но в опере нарушающей непрерывность музыкального развития.

Не продумана сцена Кирамета с девушками в первом акте, по музыке одно из лучших мест оперы. Заунывная мелодия кураи (старинный татарский и башкирский инструмент — род свирели), грустный рассказ Кирамета о печальной участи его отца и деда, которым отрезали уши и языки, вполне соответствуют настроению народа, подавленного ложной вестью о гибели Пугачева и Булата. В такой ситуации вряд ли пришло бы кому в голову плясать, как заставляет делать это крестьян режиссер, обманутый жизнерадостной мелодией песни, в сущности далеко не веселой.

Размеры статьи не позволяют останавливаться еще на ряде неудачных моментов в постановке «Качкына», по существу своему не соответствующей романтическому колориту оперы. Лучше других поставлены некоторые, главным образом бытовые, массовые сцены, где режиссеру удалось создать ряд ярко индивидуальных образов. Но и здесь порой мешает какая-то манерность, увлечение внешней красивостью (например, слишком уж назойливо используется прием передачи какого-либо предмета из рук в руки, высоко над головами; так передаются курай Кирамета, указ Пугачева, который читает народу Булат, факел в финале оперы и т. д.).

Вообще приемы Ф. Н. Каверина как оперного режиссера подчас вызывают серьезные опасения. Мне довелось присутствовать на одной из последних репетиций второй постановки казанского оперного театра — «Фауста» Гуно. Шел второй акт. Напрасно оркестр тщательно изображал жужжание прялки, — на сцене ее не было. Маргарита, напевая балладу о Фульском короле..., мерно накачивала в ведра воду из колодца. Центральная же ария этого акта, «ария с жемчугом», начиналась где-то за кулисами. Вряд ли здесь нужны еще какие-либо комментарии!

Не всегда интересна и работа главного художника театра М. М. Абдуллина, по эскизам которого выполнено художественное оформление оперы. Если в костюмах действующих лиц «Качкына» художник проявил умелость и оригинальный вкус, то декоративная сторона спектакля оставляет желать много лучшего. Особенно неудачен последний акт оперы, натуралистическое оформление которого не соответствует его эмоциональной кульминации; затем почему-то совершенно не использован в декорациях волжский пейзаж.

Е. ГРОШЕВА

ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРА В ЛЕНИНГРАДСКИХ ТЕАТРАХ

В Комитете по делам искусств обсуждались на-днях репертуарные планы двух ведущих ленинградских театров — Малого оперного и Театра драмы им. Пушкина — на 1940 год.

Как ни различны, казалось бы, эти театры по творческому своему профилю, обсуждение планов обоих театров выявило ряд общих для них серьезных недостатков в репертуарной практике. Эта прискорбная общность сказывается прежде всего в том, что театры не имеют твердой принципиальной творческой линии, не заботятся о своем индивидуальном лице, слабо работают с советскими авторами.

Малегот, заслуживший почетную славу «лаборатории советской оперы», представил на 1940 год репертуарный план, в котором значится только одна советская опера — «Волочаевские дни» Дзержинского. В плане отведено, правда, место и для второй оперы — «Любовь Яровая» Энке, но опера эта, оказывается, еще далеко не готова, а написанные куски требуют серьезных исправлений. «В случае, если авторам в ближайшем будущем не удастся исправить все имеющиеся в ней недостатки», руководителя театра обещают выпустить вместо «Любови Яровой» оперу Френкеля «Угрюм-река» или «Поленьку» Соловьева-Седого, но..., оказывается, и эти оперы еще не готовы. Нельзя сказать, что театр не работает с композиторами, но работа эта идет слишком медленно и не всегда плодотворно. Вот с композитором Свиридовым театр работает уже 1½ года, а композитор все еще не может даже определить тему своей оперы.

Значит, кроме «Волочаевских дней», которые, кстати сказать, раньше Малегота поставит Большой театр в Москве, — реальную часть плана составляют «Черевички» Чайковского, да балет «Ашик-Кериб» Асафьева (либретто Волобринского по сказке Лермонтова). Театр собирается еще возобновить «Кармен» и «Риголетто». Ничего нельзя возразить, конечно, против Бизе и Верди, но почему именно эти столь известные оперы должен ставить Малый оперный театр, вместо того чтобы находить более свежие произведения? Почему театр так легко отказывается от своих 20-летних традиций? Почему, в частности, театр отходит от работы над комической оперой?

Видно, все это происходит не случайно. Б. Э. Хайкин заметил вскользь во время обсуждения репертуарного плана, что Малый оперный театр — «не такой уж малый». Тов. Хайкин имел в виду вместимость зрительного зала. Но, право же, есть повод придать его словам иное толкование. И. Дзержинский в своем выступлении на совещании высказал опасение, как бы Малый оперный театр не стал попросту театром «поменьше Большого»...

Комитет по делам искусств утвердил к постановке «Волочаевские дни» и «Черевички», решил устроить прослушивание балета «Ашик-Кериб» и обязал руководителей Малегота дополнительно представить соображения о постановке комической оперы.

*

Еще безотраднее оказался репертуарный план театра им. Пушкина. В том случайном списке пьес, который принесли на обсуждение в Комитет художественный руководитель театра Л. С. Вивьен и заместитель директора тов. Бережной, нельзя было обнаружить ни внутренней логики, ни четкости творческих принципов. А они необходимы, чтобы вывести театр из тупика, в котором он за последнее время оказался.

В списке соседствовали «На дне» Горького и «Дон-Кихот» Булгакова, «Гибель эскадры» Корнейчука, «Горе от ума» Грибоедова и «Саломейский алкальд» Кальдерона. В плане стояла пьеса, о которой руководители театра только на заседании узнали, что она не только еще не написана, но и не будет написана, о чем заявляют сами авторы. А пьеса «1812 год» Соловьева театром не запланирована, хотя принята и уже два года «ждет очереди». В репертуарном плане пьесы нет, но т. Вивьен заявляет, что «голосует за» ее постановку! В таком же загадочном положении пребывает и пьеса Афиногенова «Вторые пути». Все это ярко характеризует хаотичную и безответственную деятельность литературной части театра, негодные методы работы руководства театра с советскими драматургами.

Неслучайно и А. Н. Толстой и В. Соловьев и А. Афиногенов выступили на совещании с резким осуждением этих методов. Руководство театра им. Пушкина подменяет честный творческий разговор с автором беспринципным дипломатничаньем, «фигурой умолчания», прямым обманом.

Неудивительно, что и в части советской драматургии репертуарный план театра оказался «фильдекоповой грамотой», и Комитет по делам искусств вынужден был утвердить лишь постановку пьесы Булгакова «Дон-Кихот» (по Сервантесу). Руководству театра предложено коренным образом изменить методы работы, заново пересмотреть и обосновать свой репертуарный план с учетом интересов дальнейшего творческого роста театра.

Д. К.

■ ■ ■

«Проделки Скапена» в Баннарской студии ГИТИС им. Луначарского (4-й курс). Сцена из 3-го акта. Вверху: Сильвестр — студент Кучуков Магомет; внизу: Арган — студент Бачиев Атлы.

На Всесоюзной с.-х. выставке

Зрелища на выставке

Окончательно утвержден план художественного обслуживания посетителей Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Программа театрально-зрелищных и концертных выступлений строится таким образом, чтобы можно было обслужить максимальное количество посетителей выставки. С этой целью на всех зрелищных площадках выставки каждый вечер будет устраиваться по нескольку представлений.

В Зеленом театре, где в основном будет выступать художественная самодеятельность 11 союзных республик, и на открытой концертной эстраде, где организуются выступления государственных ансамблей Союза ССР и лучших ансамблей РСФСР, каждый вечер будет устраиваться по два концерта. В цирке шапито ежедневно будет устраиваться по три представления.

*

Установлено, что смотр совхозно-колхозных театров Союза ССР, приуроченный к Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, будет производиться в помещении Центрального дома работников искусств. Он начнется во второй половине августа.

Лучшие спектакли колхозно-совхозных театров будут показаны в помещении Театра народного творчества.

*

Темпы строительства Зеленого театра на выставке (см. нашу заметку «Когда будет готов Зеленый театр?» в номере от 27 июля) все еще не достаточны.

На строительстве большая текучесть рабочей силы. 12 июля на работу не вышло свыше 80 человек. Несколько дней не работал экскаватор.

Ввиду незаконченности сооружения сценической коробки до сих пор не могут начаться работы по электрооборудованию и механооборудованию сцены.

*

В последнее время на территории выставки, по постановлению президиума Моссовета, приступлено к строительству еще одного театрального здания — закрытого театра эстрады, рассчитанного на тысячу мест. Сооружение ведется Москультстроем по методу скоростного строительства.

Закончена закладка фундамента. Все детали здания заготовляются на строительстве Дворца Советов. На территории выставки будет произведена только сборка готовых частей.

В закрытом театре эстрады параллельно с Зеленым театром будет вестись показ самодеятельности союзных республик. Здесь же будут организованы встречи приезжающих на выставку колхозников с крупнейшими мастерами советского искусства. Подготовляются встречи с лауреатами мировых и всесоюзных конкурсов, с народными и заслуженными артистами, с мастерами цирка, с лучшими коллективами художественной самодеятельности Москвы, с артистами государственных ансамблей СССР и РСФСР, с периферийными театрами, гастролирующими в Москве, и т. д.

Днем в закрытом театре эстрады будут организованы для детей выступления Центрального кукольного театра, руководимого засл. арт. РСФСР С. В. Образцовым, и Ленинградского театра кукол.

СИБИРЬ и ПОВОЛЖЬЕ

Главный выставочный комитет Всесоюзной сельскохозяйственной выставки недавно принял новый павильон «Сибирь». Этот павильон, получивший оценку «отлично», оформлен с большой тщательностью. Здание построено по проекту архитектора комсомольца А. П. Ершова, внутреннее оформление павильона по эскизам художников Ладура и Ватюшкова. В основном павильон украшен скульптурой С. Р. Надольского. Ему принадлежат фигуры «Комбайнер» и «Доярка», поставленные по обеим сторонам входа в павильон, и групповая композиция «Колхозник и колхозница», помещенная на фронтоне. Барельефы скульптора Надольского, лентой опоясывающие фасад здания, посвящены темам сельского хозяйства Сибири.

Бригада художника Курейко заканчивает работу над фреской «Изобилие и богатство социалистической Сибири».

Входный зал павильона посвящен прошлому и настоящему Сибири. Прошлое представлено картиной М. Соловьева «Этап осыльных» и горельефом Надольского «Каторга». С. Надольский в своем втором горельефе, «Зверства колчаковцев», показывает, как жестоко подавлялись белыми народные восстания. Но висящая рядом другая картина художника Соловьева уже повествует, как части регулярной Красной Армии, соединившиеся с партизанскими отрядами, бьют колчаковцев.

Большой художественный интерес представляют двери входа в первый зал павильона. Двери сделаны из кедра на новосибирских деревообделочных предприятиях; рисунки воспроизводят мотивы народного творчества населения Сибири.

В центре художественного оформления павильона — большие панно «Челябинская область» и «Омская область», написанные по эскизам художника В. Бялынницкого-Бирули, и «Новосибирская область» и «Красноярский край» художников С. Ф. Соколова и В. В. Мешкова. Панно рисуют не только беспредельные просторы и изумительные природные богатства Сибири, но и ее мощную индустрию. Художники Розанов, Козацын и Блохин отлично справились с воспроизведением эскизов Бялынницкого-Бирули, хорошо передав в панно своеобразную манеру художника.

Новосибирский художник И. И. Тютиков написал большое панно горного Алтая. Панно, находящееся в Алтайском зале, передает ощущение большого пространства. Хорошо написаны художником горные массивы, Чуйский тракт, река Катунь. Перед панно высится своеобразная, мастерски выполненная скульптура С. Надольского «Молодой охотник». Она вырезана из кедра, доставленного с берегов Телецкого озера. Зрителя очаровывают простые и экспрессивные формы этой большой фигуры. Со вкусом написаны художницами Стругалевой, Гурвич и Венецкановой панно на щелке на охотские мотивы.

Удачными следует признать экспозиционные формы выставочного показа, предложенные художником Ладуром и разработанные в деталях архитектором Щербаковым. Каждой области или колхозу, удостоившимся быть представленными на выставке, посвящены щит и расположенная рядом с ним ниша. На щите экспонированы диаграммы и фотографии, в нишах — диорамы и продукты высокого урожая — туго налитые золотые колосья, тяжелое сортовое зерно. Художники Невменко, Кравченко, Горшкова и Смирнова с большим вкусом и очень тщательно сделали все 54 диорамы.

Обращают на себя внимание интересные резные барельефы по дереву, выполненные А. Кузьминым. Темы барельефов — рост культуры шорской деревни (Новосибирская область) и охотничья культбаза в таежном Нарыме. Посетители выставки будут подолгу задерживаться возле экспонированных в павильоне маленьких статуэток — образчиков широкоизвестного художественного литья Каслинского завода Челябинской области. Совершенно исключительные по красоте и изяществу экспонаты представлены тобольской артелью косторезов. Маленькими шедеврами художественной резьбы по кости являются работа мастера А. Максимова «Чапаев» и шахматы мастера В. Н. Лопатина.

С большой выдумкой и изяществом по эскизам художника Ладура оформлены потолки и электроарматура павильона. В каждой люстре, которая является источником сильного и мягкого света, нашли отражение мотивы северного сибирского орнамента: лампы прикрыты легко и ажурно отлитыми в бронзе листьями сибирского папоротника, кедровыми шишками, острыми, сверкающими иглами хвои из стекла.

Напротив павильона «Сибирь» помещается большой павильон «Поволжье». Работы над художественным оформлением павильона сейчас близятся к концу. На здании установлена большая скульптурная композиция скульптора Балашкина, изображающая героя гражданской войны Чапаева на вздыбленном коне. Группа скульпторов отделывает гигантский барельеф, который будет расположен по всему фасаду здания. Барельеф посвящен сельскому хозяйству Поволжья. По эскизу автора проекта оформления фасада—архитектора Знаменского художники дописывают большое панно «Плотинно-водный каскад».

В помещениях павильона показаны дела и дни людей Поволжья. Тут прежде всего обращают на себя внимание фигурные скульптуры работы Мотовилова и Нефедова. Фигура, выполненная Мотовиловым в дереве, изображает девушку-мордовку народности мокша. Это одно из лучших скульптурных изображений на выставке. Есть в фигуре девушки-мордовки благородная простота, мягкая лиричность. Нефедов исполнил в дереве фигуру женщины-мордовки народности эрзя.

Прекрасны по рисунку, композиции и расцветке восемь полотнищ с изображениями на них мотивами национального орнамента. Полотнища эти вышиты женщинами-мордовками, работающими в артели «Коллективный труд» в г. Рузаевке (Мордовская АССР).

Интересны четыре панно в зале Калмыцкой АССР. Среди них особенно отличается панно «Лагаванский рыбокомбинат», тона которого создают несколько необычную, но очень приятную гамму. Художник-калмык Нуськов, по эскизам которого производилась роспись, нашел чудесные краски.

Большое впечатление оставляет скульптурная фигура украинского скульптора Бориса Иванова, изображающая Валерия Павловича Чкалова. Молодой художник создал выразительный образ великого летчика нашего времени.

■ ■ ■

С 22 по 25 июня в Красноярске происходил смотр железнодорожных театров пяти дорог Востока и Дальнего Востока. 29 июня участники смотра совершили на пароходе «Стахановец» прогулку по одной из красивейших рек Сибири — Енисею. На фото (слева направо) артистка Амурского театра Л. Д. Дубровская, директор Дальневосточного театра И. И. Фомин, артистка Амурского театра А. В. Милеева, артист Красноярского театра А. Н. Шварцман и художественный руководитель Амурского театра И. И. Уралов на палубе парохода «Стахановец».

Фото нашего специального корреспондента А. Лесс.

К юбилею И. И. Бродского

В связи с 35-летним юбилеем творческой деятельности заслуженного деятеля искусства орденоносца И. И. Бродского Всероссийская Академия художеств выпустила специальный номер газеты-многотиражки «За социалистический реализм», посвященный его творчеству. В номере помещен чрезвычайно интересный материал: выдержки из писем А. М. Горького к И. И. Бродскому, неопубликованное письмо Репина Бродскому, написанное в знаменитых «Пенатах» (дача Репина в Финляндии) в апреле 1926 года, отрывок из воспоминаний Бродского «Мои учителя». Статьи художников и искусствоведов Н. Э. Радлова, С. К. Исакова и др. освещают творческий путь художника. Номер богато иллюстрирован репродукциями с работ И. И. Бродского, а также интереснейшими фотографиями: И. И. Бродский делает зарисовку с Владимира Ильича Ленина в президиуме II конгресса Коминтерна, Герой Советского Союза А. В. Юмашев позирует Бродскому, народный комиссар обороны К. Е. Ворошилов и Бродский в 1926 году, Горький и Бродский на Капри, Бродский у Репина в «Пенатах» и др.

А. Тенета. «Юноша с рыбой» (деталь фонтана).

■ ■ ■

Московская хроника

★ 19 июля исполняется 45 лет со дня рождения В. В. Маяковского. Центральный парк культуры и отдыха имени М. Горького организует в этот день на концертной эстраде большой литературно-художественный вечер. О воспоминаниями о В. В. Маяковском выступят поэты и писатели. Произведения поэта прочтут артисты московских театров.

★ Сегодня возвращается из отпуска Государственный симфонический оркестр Союза ССР. До 1 августа коллектив будет выступать на симфонических эстрадах в саду «Эрмитаж» и в ЦПКиО им. Горького. В программе выступлений — произведения Чайковского в связи с исполняющимся 100-летием со дня рождения композитора. С 1 августа выступления оркестра будут проходить на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

★ Группа солистов балета Большого театра в составе О. Лепешинской, И. Коняевой, А. Ермолаева, В. Смольцова и В. Галецкой выехала в гастрольную поездку. Бригаду сопровождает пианист Б. Мандрус. Артисты посетят Киев, Ростов, Воронеж, Рязань, Казань, Горький, Куйбышев, Таганрог и курорты Крыма.

★ Оперно-драматическая студия им. К. С. Станиславского по договору с Всесоюзным гастрольно-концертным объединением отправила две бригады для обслуживания частей РККА на Дальний Восток и две бригады в Донбасс для обслуживания шахтеров. В состав бригад входит студийцы драматического и оперного отделений.

★ Центральный театр водного транспорта закончил работу над пьесой «Танкер «Дербент». Постановка В. С. Канцель, художник — А. В. Телингатер.

★ Московский Театр революции 15 июля заканчивает зимний сезон. В театре состоялась генеральная репетиция пьесы «Ключи Берлина», премьера которой назначена на осень. Театр приступает к работе над молодежным спектаклем «Мещанин во дворянстве» Мольера.

★ Литературно-драматический сектор Всесоюзного радиокомитета готовит осенью постановку пьесы «Мать» Чапека по радио.

★ 16 июля на симфонической эстраде сада «Эрмитаж» состоится концерт Государственного духового оркестра Союза ССР под управлением В. Л. Кубицкого. Солисты — певец Гонерилов и пианист Е. М. Городинский. В программе произведения Листа, Вагнера, Берлиоза и Мендельсона.

★ Вчера в 4 ч. дня открылось всесоюзное совещание художников, работающих по оформлению текстильных изделий. Совещание проходит в просмотровом зале Наркомтекстиля СССР (ул. Кирова, 39). К совещанию организована выставка.

★ Московский областной комитет союза Рабис переехал в помещение Центрального дома работников искусств (Пушечная, 9, во дворе).

В ОРГКОМИТЕТЕ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Председателем президиума оргкомитета союза советских художников СССР избран заслуженный деятель искусств А. М. Герасимов. Заместителями председателя избраны заслуженный деятель искусств М. Г. Манизер и Г. Г. Ряжский. Ответственным секретарем оргкомитета избран И. Ф. Титов.

СМОТР КОЛХОЗНЫХ ТЕАТРОВ

В Белом зале Моссовета 9 июля состоялся заключительный вечер, посвященный итогам третьего смотра колхозных театров Московской области.

После вступительного слова начальника областного управления по делам искусств Г. А. Горнова с докладом об итогах смотра и задачах колхозных театров выступил председатель жюри смотра И. Л. Альтман.

Зам. председателя Мособлисполкома тов. Кочетков оглашает постановление президиума Мособлисполкома об итогах смотра и задачах дальнейшего развития колхозных театров. Этим постановлением весь состав 1-го колхозного художественного театра, занявшего первое место на смотре, и большая группа работников других колхозных театров премируются ценными подарками.

Шумными аплодисментами встречает зал вручение переходящего красного знамени Мособлисполкома делегации 1-го колхозного художественного театра.

Участники смотра принимают текст письма ко всем работникам колхозно-совхозных театров.

Пусть опыт передовых колхозно-совхозных театров, — говорится в этом письме, —станет примером работы для всех колхозно-совхозных театров страны. И пусть в социалистическом соревновании колхозно-совхозных театров растет их творчество, крепнут таланты их работников, создается замечательное искусство нашей эпохи.

С большим под'емом участники вечера приняли приветствие товарищу Сталину.

В. Х. Заузе

После продолжительной болезни умер выдающийся мастер графического искусства профессор Владимир Христианович Заузе. В его лице украинская советская общественность потеряла крупнейшего художника, старейшего педагога и мастера графики.

Владимир Христианович родился в 1859 году в семье академика живописи. Окончив в 1879 году Строгановское училище по классу акварели академика Ф. И. Яснитского, он начал свою педагогическую и творческую деятельность.

В. Х. Заузе был постоянным экспонентом на выставках дореволюционной России и активно участвовал на выставках Советской Украины. Работы Владимира Христиановича находятся во многих музеях Украины и в других городах Советского Союза.

Блестящий мастер графики, В. Х. Заузе отдавал много сил педагогической деятельности. Он воспитал не одно поколение одаренных молодых художников Украины.

ПРЕЗИДИУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ УКРАИНЫ: Бойченко, Ткаченко, акад. Е. Лансере, проф. Б. Яковлев, проф. Ф. Кричевский, проф. В. Кричевский, проф. А. Шароков, проф. А. Шовкуненко, П. Никопаенко, Г. Радионов, В. Костецкий, Г. Пустовойт, И. Плещинский, И. Штильман, К. Козловский, А. Пащенко.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ИЗДАТЕЛЬ: Гос. изд-во «Искусство»

Дирекция, парторганизация и местком Московского Государственного Еврейского Театра с глубоким прискорбием сообщают о смерти старейшей актрисы

Иды Семеновны АБРАГАМ,

последовавшей после продолжительной и тяжелой болезни, и выражают соболезнование родным покойной.

Похороны состоятся 14 июля. Гражданская панихида в здании театра в 1 час дня. Кремация в 3 часа.

НЕСЛУЧАЙНЫЙ СЛУЧАЙ

На недавней публичной дискуссии, посвященной выставке «Индустрия социализма», искусствовед О. Бескин учинил генеральный разнос нашей газете за то, что она в № 28 за 1939 г. поместила статью Н. Моргунова об известном русском художнике-баталисте А. Коцебу.

В гневной филиппике О. Бескин без остатка уничтожил автора «Перехода Суворова через Панико» и «Перехода через Чортов мост», восклицая: «Коцебу, который не отличается от своего отца Коцебу, драматурга, шпиона, убитого студентом Зандом... Газета «Советское искусство» позволяет поднять на щит этого художника Коцебу. Это ведь позорная вещь».

Итак, ученый искусствовед Бескин предлагает вычеркнуть из истории русской батальной живописи Александра Коцебу на том основании, что его отец Август Коцебу был в 1817 по 1819 г. политическим агентом русского правительства в Германии. О. Бескину невдомек, что сын за отца не отвечает, да еще тогда, когда отец умер в 1819 г., а сын в 1889 г. Ведь Александру Коцебу было 4 года, когда в Мангейме был заколот Зандом Август Коцебу, царский шпион, злейший ретроград, сторонник меттерниховского «священного союза», автор множества нравоучительных драм, вошедших в историю под собирательным именем «коцебятины».

Строгий т. Бескин не посчитался с тем, что Коцебу не мог еще читать Марка Твена, как известно, рекомендованного быть как можно осторожнее в выборе своих родителей...

Если следовать по стопам О. Бескина, то нужно немедля «ликвидировать» также и славного русского мореплавателя О. Коцебу, открывшего 399 островов в Тихом океане, и заклеймить Коцебу спешно переименовать в залив О. Бескина. Ибо мореплаватель Коцебу неосторожно выбрал себе того же родителя, что и его брат, художник Коцебу, а открытие О. Бескина достойно увековечения.

На этом можно было бы и кончить, если бы... если бы в июле с. г. не вышел в свет мартовско-апрельский номер журнала «Искусство». В этом журнале помещена большая статья о русской исторической живописи, в которой А. Коцебу превознесен куда выше, нежели в «Советском искусстве».

Автор статьи т. Жидков чрезвычайно высоко оценивает Зауэрвейда и двух его учеников В. И. Виллевальде и А. Коцебу. Он пишет, что они «знатоки своего дела, точно, добросовестно, в поразительной обстоятельностью воссоздающие облик какой-либо битвы, какого-либо сражения. На этом пути создаются иногда произведения большой эмоциональной силы, картины, подлинно волнующие.

Это в первую голову относится к работе Коцебу «Переход русских войск через Панико в Альпах» (1860)». Тут же приведена и репродукция с этой картины, и так как она с такой же по содержанию оценкой была напечатана в том самом номере «Советского искусства», в котором, по словам т. Бескина, была совершена «позорная вещь», то мы несколько успокоились. Авторитет журнала «Искусство» непререкаем, тем более, что он украшен подписью — **«Ответственный редактор Ос. М. Бескин».**

Статье Г. Жидкова предшествует обширное «От редакции», где оговариваются разные несогласия с автором (в том числе о Шварце), но ни единым звуком даже **не упоминается** имя Коцебу. Таким образом, мнение О. Бескина о Коцебу радикально меняется в зависимости от того, где печатается статья об этом художнике— в газете «Советское искусство» или в журнале «Искусство».

«Справа блажен муж, а слева всякую шатанеся». Только не Коцебу, а О. Бескин.

В наше время подобная двоенность вещь редкостная и не должна пройти мимо внимания общественности. Даже в бессовестности надо соблюдать меру. Мы опять-таки имеем в виду не Коцебу, а О. Бескина.

Постыдное выступление т. Бескина на дискуссии не вызвало отпора со стороны собравшихся и руководства МОСХ. Мы надеемся, что хоть теперь президиум МОСХ даст оценку поведению О. Бескина — критика и О. Бескина — редактора журнала, органа МОСХ.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЗАОЧНЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ОБ'ЯВЛЯЕТ

ПРИЕМ СТУДЕНТОВ на 1939—40 учебный год

НА ФАКУЛЬТЕТЫ:

1. ФОРТЕПИАННЫЙ, 2. ВОКАЛЬНЫЙ, 3. ОРКЕСТРОВЫЙ, 4. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ, 5. ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОЙ, 6. МУЗЫК. ВОСПИТАНИЯ.

Срок обучения 5 лет в плане ВУЗ'а и 3 года в плане Музучилища.

Студенты, живущие на периферии, приезжают в Москву на учебные сессии три раза в год (Институт обеспечивает жел.-дор. проезд, общежитие и питание).

Студенты, живущие в Москве, посещают Институт один раз в шестидневку.

ПРИ ИНСТИТУТЕ СУЩЕСТВУЮТ ОТДЕЛЕНИЯ:

1. ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-ТЕОРЕТИКОВ (срок обучения 1½ года)
2. ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-ВОКАЛИСТОВ (срок обучения 2 года) для МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ.

Принимаются лица, имеющие педагогический или исполнительский стаж.
Студенты этих отделений занимаются с отрывом от производства и обеспечиваются стипендией в размере 175 р. в мес., с обязательством по окончании обучения работать 2 года на периферии.

3. ОТДЕЛЕНИЕ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ для лиц с законченным музыкальным образованием, для музыкантов-педагогов г. Москвы и периферии (срок обучения 2 года).

Лица, живущие на периферии, в течение этих 2-х лет приезжают в Москву на краткосрочные сессии 3 раза по 1 месяцу (Институт обеспечивает жел.-дорожный проезд, общежитие и питание).

Лица, живущие в Москве, занимаются в Институте один раз в шестидневку.

ПРИЕМ ЗАЯВЛЕНИЙ ДО 1 АВГУСТА.

Желающие поступить в Институт подают заявления на имя директора с приложением следующих документов: 1. Анкеты 2. Подробной автобиографии 3. Копии документов об образовании (общем и специальном) 4. 2 фотокарточек.

В институт принимаются лица без ограничения возраста.

ПОДРОБНЫЕ УСЛОВИЯ ПРИЕМА в канцелярии Института: Москва, Новослободская, 18, тел. Д 1-13-07.

ИНОГОРОДНИМ УСЛОВИЯ ПРИЕМА ВЫСЫЛАЮТСЯ ПО ПЕРВОМУ ТРЕБОВАНИЮ.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

ОБ'ЯВЛЯЕТ ОСЕНЬЮ 1939 года

ПРИЕМ В АСПИРАНТУРУ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

В аспирантуру принимаются граждане не старше 40 лет.

К заявлению приложить: автобиографию, характеристику с места работы или учебы, диплом об окончании высшей школы, документ об отношении к воинской обязанности и две фотокарточки.

Все поступающие в аспирантуру подвергаются испытаниям по курсу «Основы марксизма-ленинизма», специальной дисциплине и по одному из иностранных языков.

Стипендия 400 рублей в месяц.

ПРИЕМ ЗАЯВЛЕНИЙ — С 1 ИЮЛЯ ПО 1 СЕНТЯБРЯ.

Проведение приемных испытаний и зачисление в аспирантуру производится с 1 по 15 сентября.

Заявления направлять по адресу: Москва, Лаврушинский пер., 10. Ученому секретарю Гос. Третьяковской Галлереи. Телефон: В 1-95-36, доб. 14.

Уполномоченный Главлита Б—4456. Типография газеты «Индустрия», Москва, Цветной бульвар, 30. Адрес редакции: Москва, Страстной бульвар, 11. Телефон 3-42-45. Прием об'явлений: Петровка, 10, 2-й эт., пом. 68, тел. К 1-00-80.