Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 25 (251)

Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Среда, 29 мая 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

Театры краев и областей в Москве

1 июня начинаются гастроли Воронежского и Смоленского театров

Привет гостям

Советский театр — лучший в мире. Это признано не только нашими друзьями, но и нашими врагами. Об этом вынуждена писать вся иностранная пресса. Каждый иностранец, приезжающий в нашу пролетарскую столицу, восхищается блестящими постановками наших театров, изумительной игрой актеров. Не меньшее удивление у иностранного туриста вызывают переполненные зрительные залы. Ему поневоле приходится сравнивать состояние нашей театральной культуры с положением театра за рубежом, где с каждым годом сокращается сеть театров, а существующие театры наполовину пустуют.

Советский театр навсегда отошел от мелочных тем «семейного быта», от традиционного адюльтера, характерных для современного буржуазного театра. Советский театр показывает на своих подмостках не только пьесы о героях социалистической стройки, о новом социалистическом человеке, — советский театр показывает лучшие произведения мировой классической литературы. Не случайно в текущем сезоне в театрах Москвы и Ленинграда прошли такие шекспировские постановки, как «Король Лир» в ГОСЕТ, «Ромео и Джульетта» в театре Революции, «Ричард III» в Ленинградском большом драматическом театре, «Отелло» — в Ленинградском театре п/р. Радлова, Шекспир — этот великий классик-реалист — близок советскому зрителю, являющемуся законным наследником всей прошлой культуры человечества.

Обычно о достижениях нашего советского театра судят лишь по успехам московских и отчасти ленинградских театров. Это не вполне достаточный критерий. Достижения советского театра становятся еще более очевидными, если ознакомиться с состоянием театрального дела по всему Советскому союзу и сравнить с тем, что у нас было раньше, до революции, если вспомнить старый русский провинциальный театр, так хорошо описанный Островским и целом ряде его произведений. Все эти Несчастливцевы, Незнамовы, Аркаши, Шмаги, Робинзоны, Милозеровы, Мигаевы, Громиловы, Коркинины, Смельские — это живая галлерея типов, определяющих весь характер старого провинциального театра. Случайно собранная и ежегодно меняющаяся труппа, 2-3 премьеры в неделю, традиционный «павильончик» и трафаретный «лес» (он же и сад, и парк, и в случае надобности — и бульвар), игра под суфлера — давно ли все это отошло в область преданий?

Сейчас наши периферийные театры превратились в подлинные очаги социалистической культуры. Понятие «провинциальный театр» имеет у нас лишь узко-территориальное значение. Оно лишено того печального смысла, который имело раньше. Не говоря уже о замечательных театрах, созданных в столицах союзных республик (Киев, Харьков, Тифлис, Баку, Минск, Ташкент и т. д.), можно назвать целый ряд прекрасных театров, наших краевых, областных и районных центров. Общий уровень нашего театра неимоверно вырос, и с каждым годом периферия все стремительнее догоняет столицы. Стабилизация актерских составов, строгий выбор репертуара, тщательность сценического оформления, общий под'ем театральной культуры, наконец тесная связь театра и советского зрителя — вот причины огромного художественно-политического роста наших периферийных театров.

В течение июня Управление театрами НКПроса организует в Москве спектакли ряда периферийных театров: Воронежского, Смоленского, Новосибирского и Башкирского. Гастроли этих театров в Москве — событие для всего советского театра. Театры, приезжающие в нашу столицу, не претендуют на звание самых выдающихся. Это театры, типичные для большинства наших театров. Их спектакли дадут наиболее правильное представление об общем росте советского театра.

Прошедший недавно всероссийский смотр колхозно-совхозных театров и гастроли городских театров периферии являются яркими показателями роста наших театров. Это, конечно, не означает, что в работе периферийных театров нет недостатков. Еще очень много работы впереди. Но уже и сейчас можно сказать, что советский театр стал достоянием широких трудящихся масс города и деревни.

М. ИМАС

ВЫЕЗД В СТОЛИЦУ

По решению Наркомпроса Воронежский большой советский театр в числе других периферийных театров, приглашен на гастроли в Москву. Этот факт говорит о той огромной внимании, которое уделяется у нас

В. М. Энгель-Крон

театру периферии. Вместе с тем он накладывает огромную ответственность на весь художественно-творческий коллектив театра.

Безвозвратно ушло время путешествий «на Керчи в Вологду», сыгранных с «сезонностью» работы провинциальных актеров. На многих новостройках созданы стационарные театры, руководимые передовыми мастерами советского искусства. Стирается грань между столицей и периферией. Коренным образом перестраивается система театрального хозяйства. На периферии создаются постоянные театральные коллективы.

В 1930 г. Воронежский театр создал постоянную труппу. За пять лет театр поставил свыше 30 больших спектаклей: «Первую конную», «Светите, звезды», «Хлеб», «Страх», «Земля и небо», «Мстислав Удалой», «Егор Булычев», «Мещане», «На дне», «Достигаев и др.», «Дети солнца», «Мой друг», «Бойцы», «Чужой ребенок», «Гибель эскадры», «На всякого мудреца довольно простоты», «Без вины виноватые», «Лес», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Свадьба Figaро», «Смерть Иоанна Грозного», «Уриель Акоста», «Вишневый сад», «Горе от ума», «Ревизор».

Репертуарный годовой план театра содержит десять постановок, половина спектаклей отдана классикам, половина — лучшим советским пьесам.

В работе над классическим репертуаром театр всегда стремится найти острую социальную трактовку пьесы, яркую характеристику ее персонажей. Классика—наиболее благодарный материал для актерской и режиссерской учебы. Наш театр не избежал в своей работе серьезных ошибок. Так, например, следует признать ошибочной постановку таких недостаточно крепких в плане драматургическом спектаклей, как «Разбег» Ставского или «Мастер» Голдинкопа. На опыте этих постановок мы убедились в том, что нужно тщательно выбирать литературный материал и так же тщательно работать над ним сценически. Мы стремимся руководствоваться в нашей работе лозунгом социалистического реализма, противопоставляя его пассивному об'ективизму. Активное отношение к действительности, глубокое ее изучение должно помочь нам создать в наших спектаклях живые, волнующие образы людей современности. Во время своих гастролей в Москве Воронежский театр покажет пьесу Максима Горького «Дети солнца», «Уриель Акоста», «Бойцы» Ромашова — в постановке **В. М. Энгель-Крона**, «Смерть Грозного» в постановке **Г. М. Васильева** и «Вишневый сад» в постановке **Г. А. Шебуева**.

Встреча с московскими мастерами театра, общественностью и критикой поможет нашей дальнейшей работе.

Мы горды тем, что высокая честь выступать на лучшей в мире театральной сцене, на сцене социалистической столицы, оказана нам, работникам Воронежского театра. И мы твердо уверены, что после московских спектаклей наш коллектив с еще большей энергией и энтузиазмом будет служить великому делу социалистической культуры.

Пламенный привет нашим товарищам — мастерам лучшего в мире театра, театра красной Москвы.

Художественный руководитель Воронежского БСТ
В. ЭНГЕЛЬ-КРОН

ПЕРВАЯ ГАСТРОЛЬ

Коллектив Смоленского театра с огромным волнением готовится к своим столичным гастролям. Все работники театра от директора до костюмерши снова и снова проверяют себя, строго критикуют работу своих товарищей. Последние дни используются для поправок, подчисток, многократных репетиций.

Периферийные театры едут в Москву впервые. Такие гастроли до революции были бы невозможны. Мы чувствуем большую ответственность, которую возлагает на нас почетная поездка в столицу советского государства. И естественно, что у некоторых работников волнение переходит в страх, появляются даже «дезертирские» настроения. Нужно сказать, что таких «паникеров» все же немного. Мы их быстро и дружно «прорабатываем». В этих настроениях сказываются пережитки дореволюционного страха провинциала перед столичной сценой. Многие из нас помнят еще то жестокое равнодушие к работе, творчеству, быту провинциального актера, то снисходительное, с поправкой на бедность» отношение к провинциальному театру, которым славились некогда российские театральные меценаты.

Мы не хотим никаких скидок на бедность. Мы покажем московскому зрителю те же спектакли, в том же оформлении, как идут они у нас в Смоленске, и мы уверены, что московский зритель увидит не только бедность наших декораций и костюмов, но и крепкую спаянность нашего коллектива, самоотверженно и упорно работающего над собой, в меру своих сил и способностей участвующего в строительстве советской театральной культуры.

Страшна встреча с так называемым «родным москвичем», сохранившим еще иногда высокомерное отношение к работникам периферии. Нам все еще приходится иногда встречать снисходительное и рассеянное удивление, с которым слушают нас столичные критики и столичные драматурги. Нам предстоит выступить не в Наркомпросе, не в ЦК Рабис, не перед двумя-тремя критиками. Нашу работу увидит аудитория театра, в котором выступает Коонен, где ставит спектакли Таиров, где еще недавно пышность постановки «Египетских ночей» сменилась строгой конструкцией «Оптимистической трагедии».

На периферии мало людей, которые при всей своей любви к театру могли бы оказать ему большую творческую помощь. Поэтому театр остро заинтересован той оценкой своей работы, которую он получит в Москве, от московских критиков, от старших товарищей — актеров и режиссеров. Мы ждем самой строгой критики, но такой, которая научила бы нас, помогла в нашей работе, но не рождала в нас неуверенность и сомнения в своих силах. Самым страшным для нас было бы встретить равнодушие к нашему театру.

Мы надеемся, что самые строгие критики учтут условия нашей работы на периферии, поймут психологию периферийного актера, по-настоящему растущего, но еще лишенного полностью недостатков старого российского театра.

Наш театр, наш коллектив верит в то, что Наркомпрос, организующий наши гастроли в Москве, окажет нам всяческую помощь и поддержку. Мы постараемся особенно тщательно подготовить наши московские спектакли, показать лучшее, чем располагает

З. М. Славянова

наш театр: лучшие пьесы, лучших актеров, лучших постановщиков. Приехав в Москву, встреча с московским зрителем даст нам большую творческую зарядку, поможет лучше, на более высоком художественном уровне делать в будущем наше скромное дело.

Художественный руководитель Смоленского театра засл. арт.
З. СЛАВЯНОВА

МОСКОВСКОМУ ЗРИТЕЛЮ—ЛУЧШИЕ СПЕКТАКЛИ

Сегодня в Москву приезжают на гастроли **Воронежский большой советский театр и Смоленский областной драматический театр.**

Воронежский театр возглавляет художественный руководитель и главный режиссер **В. М. Энгель-Крон.** В составе труппы театра 42 человека, в том числе заслуженные артисты республики: **А. В. Поляков** и **И. Р. Пельтцер.** Театр дает 14 спектаклей (с 1 по 14 июня) в помещении МХТ II. В репертуаре: «Дети солнца», «Бойцы», «Уриэль Акоста» (в постановке главного режиссера **В. Энгель-Крона**), «Смерть Иоанна Грозного» (в постановке **Г. М. Васильева**), «Вишневый сад» (в постановке **Г. Шебуева**). Заведующий музыкальной частью театра—**Р. Каминский.** Художник—**Н. Стерлин.**

Смоленский областной драматический театр приезжает во главе с художественным руководителем—заслуженной артисткой республики **З. М. Славяновой.** В составе труппы 44 человека, в том числе засл. арт. **Ф. М. Волгин.** Театр будет играть в помещении Московского Камерного театра с 1 по 15 июня. В репертуаре: «Аристократы», «Бойцы» (в постановке засл. арт. **З. М. Славяновой**) «Мария Стюарт» и «Продолжение следует» (в постановке **Н. Ф. Лукина**).

БИЛЛЬ-БЕЛОЦЕРКОВСКОМУ 50 ЛЕТ

Заслуженный деятель искусств Владимир Наумович Билль-Белоцерковский родился на Украине в 1885 году. Окончил трехклассное городское училище в Верхне-Днепровске. 16 лет поступил юнгой на парусную шхуну, проплавал матросом 8 лет на пароходах русского и английского торгового флота. Побывал во всех частях света. 8 лет «собачьей» матросской жизни дали себя знать. Билль нажил себе жестокий ревматизм и решил остаться на берегу. В Роттердаме он сошел с корабля, через Брюссель добрался до Парижа, затем попал в Америку. Работал на фабриках, заводах, плантациях. Подвешенный на канате, мыл окна нью-йоркских небоскребов. В Голливуде в ателье Гриффитса будущий драматург вертит барабан с кинопленкой.

После Февральской революции, через Японию и Харбин, Билль-Белоцерковский возвращается в Россию. В сентябре 1917 года вступает в партию. В октябрьские дни — он в штабе 56-го полка. Затем — восточный фронт, организация красногвардейских отрядов, подавление белых восстаний, работа в симбирской парторганизации, на Кубани.

Литературную деятельность Билль-Белоцерковский начал в 1917 году. Написал ряд рассказов из жизни и быта зарубежных рабочих и моряков. Первый сборник его рассказов «Смех сквозь слезы» издан Симбирским пролеткультом. В 1919 году В. Н. написал свою первую пьесу «Бифштекс с кровью». Пьеса получила вторую премию на всероссийском конкурсе. Всего юбиляром написано 10 пьес: «Бифштекс с кровью», «Этапы», «Эхо» «Левой руки», «Шторм», «Штиль», «Луна слева», «Голос недр», «Запад нервничает», «Жизнь зовет». Все эти пьесы хорошо известны советскому зрителю.

Многие из них переведены на иностранные языки и ставились в **Японии** («Эхо» и «Шторм»), **Германии** («Луна слева»), **Чехословакии** («Жизнь зовет»), **Польше** и других странах.

НАШ БИЛЛЬ

История советского театра, тесно связана с именем первого пролетарского драматурга **Владимира Наумовича Билль-Белоцерковского.** Немыслимо сейчас себе представить советский театр без советской драматургии. Нет театрального коллектива, который не хотел бы отразить на своей сцене нашу социалистическую действительность. И это не только потому, что наш театр политически вырос, окреп, что наши актеры и режиссеры—активные участники социалистического строительства, но и потому, что без советской темы, без советского репертуара немыслим дальнейший художественный рост наших театров. Как бы ни была полноценна классика, какие бы возможности она ни давала нашим несравненным актерским составам,—подлинное искусство начинается там, где устанавливается прочный мост, взаимосвязь и понимание между сценой и зрительным залом. Такая органическая связь, в одинаковой мере волнительная и для публики и для театра, может быть создана только на материале советской действительности.

Однако, если теперь театры ищут советский репертуар, то сразу, после Октябрьской революции, в годы гражданской войны и в восстановительный период советская пьеса с трудом проникала на сцену. Против нее выдвигались многочисленные аргументы и прежде всего обвинение в агитационной тенденциозности и художественном примитивизме. Нет надобности скрывать, что эти аргументы далеко не всегда выражали об'ективное положение вещей. Иные театры на определенном этапе сознательно уходили от советской темы. Однако слабость, неуверенность первых шагов советской драматургии не подлежит сомнению. Невысокий уровень советских пьес того времени чрезвычайно затруднял борьбу за советскую тематику. Биллю принадлежит величайшая честь завоевания наших сценических подмостков для советской драматургии. Билль ввел театр «Штормом».

Нельзя расценивать успех «Шторма» только по превосходному его спектаклю в театре МГСПС. Резонанс пьесы был гораздо шире, ибо «Шторм» послужил толчком для под'ема советской драматургии в целом. Успех «Шторма» не мог не заставить призадуматься все искреннее, передовое в театре и драматургии. В чем секрет очарования этой одной из лучших работ Билль-Белоцерковского? В ее убежденности, искренности, партийной взволнованности? Конечно. Но не только это решило успех пьесы и определило ее этапное значение. Сейчас, оценивая театральные события недавнего прошлого в ретроспекции, мы можем сказать с полной откровенностью, что то, что критика того времени расценивала, только как успех политической актуальности, как успех темы, — на самом деле было и успехом, одержанным новым стилем и характером драматургии, новым жанром, в которых партийная непримиримость, революционная любовь и ненависть к друзьям и врагам пролетарской революции сочетались с высокой простотой пролетарского реализма.

Яркая, взволнованная большевистская тенденциозность была органической для образов пьесы—это тенденциозность подлинного искусства. Яркая, красочная биография Билля дала ему знание жизни, ту мудрость, тот опыт, которых так часто недостает нашим драматургам. Обогащенный этим опытом Билль-Белоцерковский воплощал его в образах своей драматургии, дав незабываемую галлерею людей революции. У него есть и свои любимые герои, за судьбой которых он внимательно следит от пьесы к пьесе. Один из этих героев—Братишка, с непередаваемой теплотой и любовью созданный Биллем в «Шторме», — стал благородной традицией большинства наших пьес о гражданской войне. Братишка—первая любовь революции, символ отваги, величайшей преданности классу и делу социализма—пронесен Биллем бережно через все его произведения.

Билль-Белоцерковский —драматург большевик, революционный боец — чутко прислушивается к биению жизненного пульса, ко всем сдвигам и подспудным процессам, совершающимся в действительности, и немедленно средством искусства — пером драматурга — сигнализирует об опасностях и трудностях, подстерегающих на каждом шагу новый мир. Такие «Штиль», «Запад нервничает», «Голос недр», «Луна слева». Но Билль мобилизует также и любовь зрителя к своим положительным героям. Большей частью это рабочие большевики, участники гражданской войны, на деле доказавшие свою преданность партии и рабочему классу.

Не будет преувеличением сказать, что на образах пьес Билля средствами искусства воспитывался наш комсомол, наша молодежь. Не случайно вопрос о возобновлении «Шторма» на сценах многих наших театров был впервые выдвинут именно комсомольской общественностью. «Шторм» с полным правом может быть поставлен в почетный ряд советских классических пьес.

Последний этап творчества Билля нашел наиболее рельефное свое выражение в философской пьесе «Жизнь зовет». Со всей смелостью художника-большевика он становится на путь пересмотра своих творческих позиций и начинает углубленную работу над образом, тонкую психологическую его разработку, пересматривает архитектонику своей драматургии в сторону большей композиционной стройности и сюжетности.

Сейчас Биллю 50 лет, но он творчески молод, он весь полон тем, планов, художественной энергии и, можно не сомневаться, даст еще не одну пьесу, которой советская драматургия будет гордиться. Награждение Билль-Белоцерковского званием заслуженного деятеля искусств — свидетельство высокого признания его заслуг, как пионера советской, пролетарской драматургии, как активного ее деятеля и творца, правительством Советской страны. Пусть эта награда, которая снова подчеркивает огромное значение, которое мы придаем театру, послужит новым стимулом творческого расцвета для Билль-Белоцерковского и напоминанием всем советским драматургам о том, что Советская страна ждет от них настоящих, подлинных произведений драматургического искусства, стоящих на уровне нашей чудесной эпохи.

ТОРЖЕСТВО СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Художественная общественность Москвы на днях чествовала первого пролетарского драматурга **В. Н. Билль-Белоцерковского.** Автор десяти пьес, составивших эпоху в развитии советской драматургии, Билль-Белоцерковский впервые в театре изобразил революционных борцов, создал галлерею замечательных образов, на которых воспитывалось целое поколение советских зрителей.

Чествование В. Н. Билль-Белоцерковского, организованное секцией драматургов Союза советских писателей, превратилось в большое празднество, в котором приняли участие все находящиеся в Москве драматурги и все московские театры. И в этом не было ничего удивительного, ибо награждение Билль-Белоцерковского званием заслуженного деятеля искусств не только праздник автора, отмечающего свое 50-летие, но и торжество всей советской драматургии: до такой степени тесно переплелась деятельность Билль-Белоцерковского с ростом и успехами советского театра, с утверждением их нашей сцене советской тематики.

Эта сторона празднества была подчеркнута и во вступительном слове драматурга **А. Файко** и в докладе **В. М. Мячина,** обрисовавшего сложный путь юбиляра от батрака-чернорабочего до заслуженного деятеля искусств, и в речах отдельных драматургов. Как правильно отметили докладчик, пролетарский театр рос вместе с Биллем, а сам Билль рос благодаря росту пролетарского театра.

— Советские драматурги,—говорит **А. Файко**—вправе гордиться своим

Билль-Белоцерковский на I всесоюзном с'езде советских писателей. Слева направо: К. Финн, Л. Славин, В. Н. Билль-Белоцерковский, М. Никитин

Биллем. Его «Шторм» знаменует целый этап в развитии советской драматургии. Говорят, что во всех своих пьесах Билль автобиографичен. Это верно. Но эта личная тема Билля не замкнута; она овеяна дыханием Октября и насыщена просторами пролетарской революции.

— Я уверен,—говорит **А. Н. Афиногенов,**—что будущие драматурги будут писать лучше, чем Билль; они должны писать лучше. Будущие драматурги покажут социалистическую действительность широко и глубоко; они не могут этого не сделать. Но и при всех этих победах «Шторм» Билль-Белоцерковского и имя его автора останутся знаменем, под которым будут об'единяться все творческие силы социалистической драматургии.

От Наркомпроса приветствовал Билля **О. С. Литовский.**

— Наркомпрос,— говорит он,— помимо прочего имеет и специальные причины приветствовать юбиляра. Билль был и остается одним из лучших драматургов-педагогов, которые средствами искусства воспитывают молодежь в духе воинствующего большевизма и непримиримой революционности.

Тов. Литовский подчеркивает, что неслучайно возобновление на сцене «Шторма» последовало по прямому требованию комсомольской общественности и неслучайно, например в ряде городов на просмотры пьес Билля организуются культпоходы молодежи.

Особенно тепло прозвучало приветствие театра им. МОСПС, с которым Билль-Белоцерковский связан десятилетней работой и совместной борьбой за утверждение нового репертуара.

В этом театре Билль-Белоцерковский впервые показал своего ставшего впоследствии традиционным Братишку.

На сцене театра им. МОСПС были показаны почти все пьесы драматурга, неизменно встречавшие самый горячий прием у рабочего зрителя.

В делегации театра — народный артист **Е. Любимов-Ланской,** засл. артисты **Розен-Санин** и **Окунева.**

— Высокая партийность Билля,— говорит т. **Любимов-Ланской,**— оказала большое влияние и на творческую жизнь нашего театра, на рост и воспитание наших актерских кадров.

На вечере были заслушаны приветственные телеграммы **В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, И. Н. Берсенева, Ю. Я. Завадского** и др.

Юбиляр отвечал взволнованно и, как всегда, просто и четко.

— Меня несколько смущает,—говорит он,— что мне уже 50 лет. Но я чувствую себя значительно моложе: то, что я пережил до Октября, я не могу назвать жизнью.

Билль вспоминает о трудностях борьбы, которую и ему и другим советским драматургам пришлось вести за советскую тематику, но все эти трудности,— говорит юбиляр,— окупаются тем, что победа осталась за пролетариатом.

Чествование закончилось художественной частью, в которой артисты театра им. МОСПС исполнили отрывки из пьес Билль-Белоцерковского «Шторм» и «Луна слева».

А. К.

РАБОТНИКИ ИСКУССТВ СТРОЯТ НОВЫЕ ВОЗДУШНЫЕ КОРАБЛИ

С большой радостью мы приветствуем решение партии и правительства о постройке новых самолетов-гигантов. К этому решению присоединилась вся наша страна, единодушно требующая, чтобы эти самолеты, носящие имена замечательных людей нашей эпохи, явились образцами техники и красоты. Со своей стороны мы, художники, единодушно решили помочь художественному оформлению этих самолетов-гигантов и вложить в эту радостную для нас работу весь свой энтузиазм и все свои способности, сделать это оформление по художественной изобретательности, удобству и красоте лучшим из всего того, что было до сих пор.

Кроме того, мы с особым подъемом принимаем на себя обязательство участвовать в художественном оформлении «Дня авиации», который превратится в этом году в грандиозную всенародную демонстрацию пламенной любви трудящихся к своей родной Красной армии и к нашей замечательной авиации.

Малкин, Стейберг, Федоровский, Моор, Фаворский, Вильямс, Тоот, Шлепянов, Дейнека, Ромас, Рабинович, Земенков, Шестаков, Боров, Завский, Кончаловский, Тятлин, Янг, Штеренберг, Чигарев, Тышлер, Архипов, Храповицкий, Волков, Семенова, Клуцис, Мусатов, Трошин, Родионов, Рублев, Магидсон.

★ **Государственный Малый театр** принял решение создать звено самолетов имени Малого театра. Театр передает в фонд строительства сбор нескольких спектаклей в Москве на основной сцене и на сцене своего филиала, а также в Ленинграде во время гастролей и в Земетчинском совхозно-колхозном театре. Театр вызывает находящиеся в творческом сотрудничестве с ним: Киевский театр русской драмы, Магнитогорский драм и Мордовский национальный театр дать по одному спектаклю в фонд строительства.

★ Однодневный заработок в фонд постройки новых мощных самолетов вносит: коллектив **Государственной филармонии,** коллектив **театра п/р Ермоловой, театр Революции, Орловский драматический театр, театр «Постройка», музыкальная школа Сокольнического ОНО, Костромской театр имени Островского,** коллектив **Днепропетровского цирка и др.**

ТЕАТРЫ И РЕПЕРТУАР

15 июня в помещении МХТ II начнутся гастроли Башкирского государственного академического театра под руководством народного артиста Башкирской ССР **М. Магадеева.** В репертуаре театра: «Отелло» (в постановке **Х. Бухарского**, пьеса А. Тагирова «Ала-Тау» (постановка нар. арт. БАССР **М. Магадеева**) и «Сибиряк Гильман» (постановка нар. арт. БАССР **М. Магадеева и Г. Мингажева**), пьеса Д. Юлтыева «Карагул» (постановка нар. арт. **М. Магадеева**).

Спектакли Новосибирского государственного драматического театра «Красный факел» начнутся 15 июня в помещении Камерного театра. В репертуаре: «Егор Булычев и другие», «Вишневый сад», «Скутаревский», «Аристократы». Художественный руководитель—засл. арт. **П. А. Рудин,** главный режиссер— **Ф. С. Литвинов.**

РОЖДЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ

„Аристократы" в театре им. Вахтангова

Когда мы видели охлопковский спектакль «огромный, грандиозный, полный сценической выдумки, — мы радуясь этой удаче режиссерского темперамента, все же чувствовали налет) реальных бытовых опосредствований какой-то более плотной атмосферы каких-то более осязаемых мотивировок поворота к судьбе действующих лиц.

В сравнении с другими спектаклями Н. Охлопков в «Аристократах» с большей решимостью сделал ставку на актера, на носителя образа-характера, но — очень спешный и лаконичный — стиль спектакля режиссер обрывал, нарушая последовательную работу актера над образом.

В спектакле вахтанговцев дано не простое столкновение воль, не поединок чувств, а формирование новых взглядов, рождение мировоззрения, что придает гораздо большую емкость всем образам.

Охлопковский спектакль дан в лучшем темпе и ритме. Он в этом отношении прекрасно передает напряженность борьбы за постройку канала. В театре им. Вахтангова только одной картиной (торопливо работающие инженеры), проиллюстрирована эта напряженность. Не зато в спектакле меньше скачков, внезапных переходов в превращении персонажей, — в самую пьесу введены эпизоды, которые придают убедительность и мотивированность событиям.

Неожиданно раздвинулись рамки отдельных ролей.

Вредитель Воткин (арт. Руслянов) у вахтанговцев перестал быть простым комментатором к образу Саловского, он приобрел свою собственную судьбу, у него свой индивидуальный путь расстояния с прошлым. Перелом обусловлен тем здоровым зерном, которое еще не погибло в болоте вредительской алобы. Правда, тот же прием психологического углубления образа привел Кузу (инж. Саловский) к излишней сентиментальности: по существу, сыновние чувства являются основным мотивом исправления Саловского. Громов дан Н. Мироновым более грузно, более сурово, чем в охлоповском спектакле: но в нем меньше диалектичности, он убеждает не только своей волевой направленностью, а и большим внутренним теплом. В этом смысле сцена возвращения Кости-капитана из побега, когда он через окно влезает в комнату Громова, озябший, теряющий силы дана замечательно. Забота о человеке, умение видеть не единицы, не цифры, а конкретные индивидуальности передана актером в скупых и выразительных штрихах с бесспорной убедительностью: образ Громова становится об'емным, выпуклым обаятельным.

Это произошло не только в силу введения дополнительных эпизодов — их сравнительно немного. Главное в том, что текст пьесы был использован очень разительно, с максимальным богатством психологических акцентов.

*

На примере Симонова в роли Кости-капитана создавшего один из наиболее замечательных актерских образов наших лет, обнаруживается подлинность общего режиссерского замысла. Уже в первом эпизоде, сохранив в облике Кости все черты, присущие привычному властвовать «королю бакинцев», театр показывает в нем какую-то своеобразную борьбу человека, ищущего и в своей омерзительной среде элементы товарищества, спайки, дружбы. Костя еще не утратил вкуса к настоящей жизни. В конце-концов настоящий Костя — то нормальное, способное к творчеству, что потом вырвалось наружу,—скрыт не на такой уж недоступной глубине. Громов делает ставку на Костю не случайно, не нагнал, не в спокойном убеждении, что его метод переделки человека обязательно даст результаты со всеми воспитуемым. У Громова внешний расчет, основанный на понимании характера Кости. Судьба Кости в театре Вахтангова перестает быть простой иллюстрацией общего тезиса о перековке. Она становится аргументом в пользу Громова, воплощающего в себе прозорливость и чуткость партии, в пользу чекистов, работающих на Беломорстрое, которые умели разглядеть человека, определить его индивидуальность, найти зацепки в каждом способном к перерождению. Отношение Кости к Громову и остальным чекистам меняется на протяжении всего спектакля: сперва это настороженно-недоверчивое внимание, затем какая-то заинтересованность и наконец восхищение и любовь. Мы ощущаем контакт двух сценических образов в каждой реплике, в каждом жесте актера.

Глазунову не удалось создать такого же «дуэта» с Алексеевой, играющей Соньку. Актриса ограничилась тем, что смягчила переживания обреченности, безнадежности, заглушившие образ созданный в спектакле Реалистического театра. Но подготовить зрителя к превращению Соньки в лучшую ударницу ей не удалось. Интервал между двумя «ипостасями» роли сохранился. А в игре Глазунова хорошо выражена та отцовская, убеждающая силой жизненного опыта, мудрым спокойствием прямота в отношении к Соньке, которая должна была пробудить в ней раздумье.

*

В спектакле вахтанговцев много радостных удач еще и потому, что на этот раз мы не заметили стремления скрыть неровные, слабые места пьесы внешними эффектами. Само оформление, сделанное худ. В. Рындиным, отличается необычной для вахтанговцев строгостью и скромностью. В начале и в финале сквозь плывущие облака возникает красный флаг, символ нашей молодой и чудесной страны, символ неукротимой большевистской страсти: простой красный флаг. Но на этом сероватом облачном фоне он становится таким же фокусом эмоций, как трепещущее красное пятно в фильме «Броненосец Потемкин». Сопоставление приема тут не случайно. При всем внимании к бытовым краскам, при всем стремлении наполнить до краев психологическими изучаемыми данные драматургом образы — театр стремился передать героичность, историческую величавость происходящих на сцене событий.

Спектакль вахтанговцев дает не только историю отдельных героев — он стремится воссоздать эпоху новой Беломорстрой. Грохот взрывов, аккомпанирующий сценическому действию, не простая натуралистическая деталь. Он подчеркивает масштабы, размах, громадность, происходящего. Но никаких феерий, ничего, что давало бы актера своей пышностью, ничего, что напоминало бы прежние спектакли, служившие поэтому лишь оправой для картинной галереи того или иного художника. Постановка Б. Захавы в этом смысле отличается благородной и мужественной простотой.

Общая удача горыло важнее, чем те отдельные дефекты, которые мы частично отметили выше. Ведь и в охлоповском спектакле было немало таких недочетов — но не в них заключались смысл и значение этой постановки! «Аристократы» Н. Погодина могут показаться пьесой, которая легко поддается карнавальной трактовке Н. Охлопкова, чем углубленной разработке образов, проделанной вахтанговцами. Действительно временами текст не выдерживает заданной ему сценической функции: в роли Кости-капитана Симонов иной поднимается над текстом. Но недаром автор кое-что изменил в пьесе, уступив режиссерскому плану вахтанговцев. При всем своеобразии драматургического стиля Погодина, при всей вскипящей его пьесе — они заметительны прежде всего идущим от них живым дыханием нашей действительности, отталкой новых черт в людях. Если погодинские характеры являются беглыми и полнее поверхностными, то все же именно они составляют главное в погодинских пьесах, композиционно всегда нестройных и недоработанных. Вахтанговцы не смутились эскизностью пьесы и попытались увидеть в ней главное — столкновение людей разных классовых формаций. Это достигнуто, и здесь источник того ощущения новизны материала, которое возникает у зрителя, знающего пьесу по другому спектаклю — охлопковскому.

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

„Эсмеральда" в Ленинграде

Балетный цех ГОТОБ «омолодил» один из лучших образцов хореографической классики — «Эсмеральду» Цезаря Пуни — Жюля Перро.

Эта работа—продолжение и развитие линии, начатой прошлогодними постановками балетов Чайковского («Лебединое озеро», «Щелкунчик»).

Выдающиеся драматические свойства знаменитого романа Виктора Гюго «Собор парижской богоматери» делают «Эсмеральду» исключительно благодарным материалом для балета. И постановщик пар. арт. Вагенова правильно подошла к раскрытию темы, приблизив сценическое действие балета к его первоисточнику. Это позволило наполнить действенным и конкретным содержанием отвлеченный язык условных жестов и па. Это позволило талантливой исполнительской молодежи работать над образами живых людей, волнуемых страстями и классовыми интересами.

Реалистические мотивировки в развертывании фабулы и в трактовке образов были поддержаны художником спектакля В. М. Ходасевич, данной, преимущественно в костюмах, «зарисовки» Парижа эпохи Людовика XI, Франции на рубеже средневековья и Ренессанса.

На помощь замыслу постановщика пришел и редактор партитуры композитор Р. М. Гиндр, не только переинструментовавший всю музыку Пуни, внесший большую выразительность и приблизивший партитуру к требованиям современного звучания оркестром (все же здесь хочется отметить известный недостаток красочности и изобретательности), но и написавший ряд связующих музыкальных эпизодов.

«Эсмеральда» в Ленинградском театре оперы и балета. Слева направо: Эсмеральда — Вечеслова, Гренгуар — Леонтьев

Из двух составов новой «Эсмеральды» преимущества в основном на стороне первого состава. Вечеслова женственнее, одухотвореннее, глубже трактует трогательную драму девушки-подростка, чем делает это Иордан. Но и Иордан — превосходная танцовщица, у которой виртуозность танца обычно выполняет драматическую интерпретацию роли, значительно выросла и окрепла в данной ответственной партии как актриса. В ее исполнении кульминационным моментом драмы становится танец отчаяния и ревности, во втором действии на балу у Флер-де-Лис. Менее удается ей концовка спектакля о «обреченных» восхождением на эшафот. Вечеслова «ведет партию» на нарастающих драматизме и эмоции. Отточенная танцевальная техника целиком подчинена лишь яркому драматическому образу.

Конечно, и в двух Пьерро Гренгуаров все преимущества на стороне засл. арт Леонтьева, одного из даровитейших и старейших актеров в балете, создателя новой галереи актерских образов—врачей, Петрушки и мн. др. Михайлов же несколько воспаляет обаяние облик рассеянного романтика-поэта, не внося в этот облик никаких индивидуальных, характеристических черт.

В области «чистой классики» превосходно проявили себя Уланова и Чабукиани (Диана и Актеон), наделенные, однако, сильных соперников в лице исполнителей второго состава— Лопухиной и Сергеева. Лопухина, выступавшая в «Эсмеральде» в середине работы, показала себя танцовщицей обладающей большими способностями и вкусом.

Образ Фоба де Шатопера живее, интереснее у Шаврова, чем у Дудко. Если первый вносит в этот образ черты некоторой социальной характеристики, то второй интерпретирует традиционно «первого любовника», нового сказочного принца. Никакой разницы, никакого отличия от его же Дезиро в «Спящей красавице» его Фоб не имеет. Играя в первом составе адъютанта Клода Фролло, Дудко делает это—выразительнее и сильнее, чем Бакланов, не умеющий освободиться от трафаретных поз и жестов театрального злодея.

Квазимодо исполняется Журавлевым и Бочаровым в очень сходных приемах интерпретации. Впрочем, сама роль Квазимодо в новом сценическом варианте несколько ступенька.

Большую работу проделал корифей балета. И танцы бродяг во «дворе чудес» (вторая картина) с финальной вакханалией и в особенности сцена наказания бродяг на страму свидетельствуют о выросшей и окрепшей дисциплине, технике и инициативе балетной труппы.

Б. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ

УДАЧНЫЕ ГАСТРОЛИ

Ленинградский театр Красной армии

Гастроли Ленинградского театра Красной армии вызвали значительный интерес у московского зрителя.

Основная предпосылка успешного роста Ленинградского театра Красной армии — постоянство и прочность его коллектива, созданного и уже много лет руководимого засл. арт. республики Вивьеном.

На афише театра «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского, «Я вас любил» Прута, «Бойцы» Ромашева и «Господа офицеры» Голичникова и Попригопуло. Репертуарной новинкой для Москвы является последняя пьеса, сделанная двумя драматургами по «Поединку», «Дознанию» и другим рассказам А. Куприна.

Голичников и Попригопуло на материале нескольких рассказов Куприна создали самостоятельное драматургическое произведение. Из множества персонажей «Поединка» в пьесу вошли вместе с подпоручиком Ромашевым, роль которого с большим тактом и вкусом исполняет арт. Екатерининский, лишь самые характерные и действенные образы повести, истерически взвинченный соблазнов полковника Шульговича (арт. Зубров), спившийся интеллигент Назанский (арт. Меркурьев), армейский бюрократ Слива (арт. Ениняхов), провинциальная львица Шурочка (арт. Богачева), муж ее—неудачный карьерист Николаев (арт. Теплитинов). Кроме них в пьесу вошел собирательный образ, очерченный четко и смело — гаер и пижон Бобетинский, наиболее злая и правдивая карикатура на офицерство «136 Вишнярского полка» и татарин Вайгунин из «Дознания». На сплетении судеб Ромашева и Вайгунина и построена, в сущности, композиция «Господа офицеры». Это отнюдь не механическое соединение двух тематически однородных сюжетов. Это остроумное сопоставление двух человеческих жизней, сопоставление, в результате которого обогащается и образ Ромашева и вся пьеса. Удачно здесь прежде всего совмещение Ромашева с Козельским из «Дознания». Честность и прямодушие Ромашева дополнены слабостью и моральной неустойчивостью Козельского, приводящих его к предательству — так на портрет Ромашева кладется новая прививка красна. Удачна, во-вторых, проведенная авторами параллель между судьбами Вайгунина и Ромашева, между двумя этими жертвами царской армии, трагическое сходство которых тем разительнее, чем дальше друг от друга стоят они на лестнице армейской, социальной и культурной иерархии.

Наконец удался в пьесе и спектакле командир полка подполковник Шульгович. У Куприна он, конечно, серьезней и страшней, чем у Голичникова и Попригопуло — лоть у последних он больше кричит и топает ногами. Актер усугубил ошибку авторов резким нажимом и прямолинейностью. Мало удачен также введенный авторами фельдфебель — фигура примитивная и прямолинейная.

Актер Таскин не пожалел красок для своего Бобетинского. Фигура почти гротесковая, шут гороховый, страшная тень бывшего человека — Бобетинский в то же время прост и правдив, как бывает простой и жизненно-правдивой самая злая карикатура.

Превосходен, повторяем, Вайгунин — Назаров. Актер создал образ, ярко характерный, надолго запоминающийся, весь проникнутый огромным сочувствием и любовью.

Третий значительный актерский успех спектакля — офицер Назанский в исполнении арт. Меркурьева. Для Куприна это, пожалуй, самый задушевный образ — образ честного и умного человека, видящего все болезни и несчастья российской действительности, умеющего сорвать покровы и маски, умеющего зло и умно высмеять «честь мундира». Меркурьев сумел довести до зрителя образ безвольного апостола обличения и безнадежности.

Серьезная заслуга авторов и театра — самостоятельная и плодотворная работа над образами солдат. Для солдат, стоящих, в основном, вне поля зрения Куприна, в спектакле найдены и интересные сюжетные моменты, и запоминающиеся психологические характеристики. Недотянута, к сожалению, характеристика Шурочки Николаевой — и авторы, и режиссура, и актриса отказались от того цельного и безусмысленного образа, который дан Куприным, и предпочли ему нечто неопределенно-идиллическое и неопределенное.

Постановка свидетельствует о большой художественно-воспитательной работе, проделанной засл. арт. Вивьеном. На исполнителей сколочен крепкий ансамбль. В отношении чисто режиссерском спектакль не лишен небрежностей и пустых мест. Нечетко, вне ритма спектакля, без выразительной мизансценировки сделана такая ответственная сцена, как вызов с пьянством офицеров и вызовом на дуэль. Еще более небрежен почеток финала спектакля, как бы противоречащий распеву. Бледно и невыразительно оформление художников Менчиковского и Пашкова.

У спектакля «Правда хорошо, а счастье лучше» — восьмидетная история. Театр, в сущности, вырос на этом спектакле. Своим подходом к творчеству Островского, своей трактовкой его образов театр утверждал собственный сценический метод. Спектакль знаменателен прежде всего полнейшим отказом от какой бы то ни было бытовщины и, во-вторых, заботливым и бережным обращением с текстом драматурга. Не мудрствуя, театр воспроизводит образы драматурга во всей их цельности и взаимной связанности. Может быть постановщик заслуживает даже некоторого осуждения за чрезмерный натурализм, за боязнь режиссерской купюры, за академическую сухость. Замедленность темпа, вялость действия во многом портит спектакль.

Актеры прочно вошли в свои образы. Наиболее полно и талантливо справляется с своей ролью артист Меркуров, изрядный отставного офицера Грознова. Артисту мешает повторяем, общая медлительность и некоторая тяжеловесность спектакля— и там, где резким сюжетным действием эта медлительность снимается, как например, в последнем акте, — там актер находит в зрительном зале живую активную реакцию. Умно играет Платина этого прандолюбца на час, ловкую куплетскую дочку Подписову и арт. Анчиц. Артисту удалось избежать идеализирования своего «обличителя», которого так быстро и просто покусает Барабошева.

На высоком уровне актерского мастерства стоит арт Жданова, играющая капризную кокетку дочку Подписову и арт. Темирина, изрядная пьяницу — пересаженный Островским на русскую почву традиционный образ слуги устраивающего счастье своим обожаемым, неумелым, влюбленным господам. Слабоват, как и в «Поединке», где он играет фельдфебеля, Гуревич, играющий в этом спектакле яркую интересную роль Барабошева-сына — вариант Мурзавецкого из «Волков и овец».

Театр в целом является прекрасным звеном в системе культурных учреждений Красной армии.

Я. ВАРШАВСКИЙ.

ТЕХНИКА И ИСТОРИЯ ГРИМА

Начаты подготовительные работы к выставке «Техника и история грима», организуемой Гос. театральным музеем им. Бахрушина совместно с редакцией «Советское искусство».

К участию в выставке привлечены все организации, имеющие фабрики и лаборатории по изготовлению грима, гримировальных принадлежностей и париков. Первое место среди них принадлежит лабораториям и фабрике ВТО и производственного комбината УЗП Свердловской области, уже приступивших к подбору комплектов своей продукции.

Будут выставлены также комплекты париков для клубных и колхозных театров.

Для исторического отдела выставки театральные библиотеки (Театрального музея и государственная театральная) выделяют все имеющиеся в их распоряжении издания по гриму и мимике. Для этого же отдела подбираются образцы старинных твердых париков, вышедшие уже из обычной практики и являющиеся лишь прототипом скульптурных характерных париков для современных гримов.

Спелая подбор оригинальных рисунков, эскизов грима выдающихся гримеров прошлого, как В. В. Самойлов и А. П. Ленский, и зарисовок с классических гримов немецкого трагика Эрл. Поссарта.

Особый раздел посвящен коллекциям фотографических портретов драматических оперных и балетных артистов, выделяющихся техникой своего грима.

Комиссия по устройству выставки рассчитывает также на участие в выставке всех театров, имеющих свои собственные мастерские по изготовлению париков и гримов.

МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

СИМФОНИЯ А. ХАЧАТУРЯНА

Хачатуряну недавно минуло 30 лет. Но неслучайно он причисляется к советской композиторской молодежи. Это и верно и неверно.

Верно потому, что Хачатурян сравнительно очень недавно вступил на путь музыкальной творческой деятельности: всего лишь одиннадцать лет назад он начал свои первые музыкальные занятия.

Неверно потому, что уже в годы учения в Московской государственной консерватории вполне определенно выявилась самостоятельная творческая индивидуальность Хачатуряна: первые этапы музыкального совершенствования были пройдены им с исключительной быстротой.

Талант Хачатуряна — неожиданно раскрывшийся — получил яркое и интенсивное развитие.

В 1923 г. (Хачатурян родился в 1904 г.) он поступил в музыкальный техникум им. Гнесиных, в класс виолончели. Очень скоро на занятиях по «обязательным» теоретическим дисциплинам обнаружились его творческие способности. По инициативе М. Ф. Гнесина — толкого и проницательного педагога — Хачатурян в 1925 г. переходит в класс композиции. В техникуме он занимается под руководством М. Ф. Гнесина.

Если первые годы учения характеризуются, с одной стороны, юношескими увлечениями формальными достижениями западных модернистов (в то время очень модных среди большей части наших музыкантов), то вместе с тем с самого же начала в творчестве Хачатуряна пробивается здоровая, свежая струя национальной (главным образом армянской и армяно-персидской) песенной и танцевальной тематики. Именно эта тенденция, неуклонно развивающаяся, определяет и дальнейшее творческое развитие композитора.

Годы учения в Консерватории (1929—1934) проходят в напряженной, упорной работе над овладением мастерством (по композиции у Гнесина, недолгое время у проф. Литинского и затем у проф. Московского; по инструментовке — у проф. Вениленко и Иванова-Радкевича). В процессе этой работы — еще в стенах вуза — четко вырисовывается самобытный и яркий профиль творческого дарования А. Хачатуряна. Такие сочинения, как «Танцевальная сюита» для симфонического оркестра (1933), соната для скрипки и ф.-п. (1932), трио для кларнета, виолончели и фортепиано (1932) и ряд превосходных массовых произведений (походные марши, массовые танцы и песни), показывают стремительный творческий рост композитора.

В 1934 г. Хачатурян заканчивает большую трехчастную симфонию. Это произведение, завершающее годы учения, свидетельствует не только о том, что перед нами — зрелый композитор, хорошо владеющий техникой своего дела, но и о том, что автор этой симфонии — значительный советский композитор, серьезный мастер и глубокий, талантливый музыкант. Симфония Хачатуряна — несомненно важная веха не только в творческом пути композитора, но и в общем развитии советского симфонизма. Вот почему это произведение требует самого пристального внимания и изучения.

◆

Путь к подлинному синтезному массового социалистического искусства, в котором музыка несомненно будет играть важнейшую роль, лежит через овладение высотами советского симфонизма. Богатейшим (далеко не использованным!) источником творческой работы в этой области является национальное песенно-танцевальное и чисто инструментальное искусство братских республик Советского союза, открывающее неиссякаемые возможности развития советского симфонического языка. Это понял — быть может интуитивно — Хачатурян сначала робко, с оглядками на Запад, потом все смелее и твердо шли по пути создания чистого симфонизма, «национального по форме социалистического по содержанию». И в этом—первое и основное достоинство его симфонии, в которой, несмотря на отдельные срывы и неудачи, отчетливо выявлено новое качество, резко отграничивающее это произведение от многочисленных дореволюционных и современных опусов экзотического этнографизма.

◆

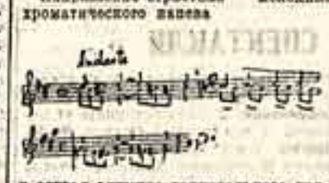
Симфония Хачатуряна — произведение лирико-эпического склада.

Не драма «потерянной личности», не сложные внутренние конфликты философствующего интеллигента, не исторические сентенции о преходящем разладе с окружающей действительностью, а яркий и сочный эпос новой, напряженной (в труде и борьбе) радостной, сияющей молодой жизни, — вот смысл и содержание этого произведения, которое мы бы назвали большой симфонической поэмой, наэлектризованной острой динамической ритмикой и великолепной эмоционально напряженной мелодикой.

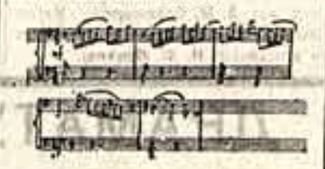
По методу тематического развития Хачатурян в своей симфонии идет от лучших традиций романтического симфонизма.

Симфония начинается рапсодическим вступлением — импровизацией (Andante maestoso con espressione), написанным в тонах лирико-эпической поэзии шуток.

Напряженно-страстная мелодика хроматического напева



и острая ритмика танцевального движения (Allegretto giocoso)



— вот тематический материал вступления, материал, который положен в основу тематического развития всей симфонии. Организующим началом симфонического развития у Хачатуряна является ритм. Это отчетливо ощущается уже в импровизационном вступлении, где тема — напев — как бы рождается из ритма, танцевальное же движение второго тематического образования контрастирует теме — напеву — прежде всего новым ритмическим качеством (ср. прим. 1 и 2).

Таким образом все вступление является как бы эпически-совершенным прологом, в котором раскрывается основной тематический материал симфонии (в его зерне-зародыше). Это пролог, в котором вместе с тем ясно обозначились огромные возможности симфонического развития данного тематического материала.

Принцип симфонического развития у Хачатуряна — монотематизм, которому композитор следует во всех своих сочинениях и с особенной силой в настоящей симфонии.

Первая тема первой части симфонии (Allegro ma non troppo), в сущности, и есть начальный этап монотематического развития (т. е. «саморазвития») темы — напева из вступления.

Она приобретает здесь величественно-суровый, почти хоральный характер (виолончели и контрабасы на педали валторн).

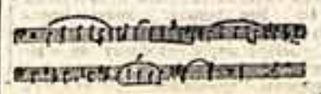
Слушатель восторожился. Это — почти «Dies Irae» — знаменитая секвенция Фомы Челанского! Куда ведет нас сейчас композитор? И зачем понадобился ему этот строгий, почти хоральный напев?

Но, раскрыв тему, Хачатурян сразу же начинает ее разработку. Он смело рвет с канонами формального развития сонатного Allegro. И это он делает не ради формального новаторства, а исходя из художественного замысла: показать основной тематический материал в движении, в развитии, показать потенциальные возможности этого развития, которые полностью будут раскрыты в последующих частях симфонии.

Исключительное по своей яркости, красочности и контрапунктическому мастерству развитие-разработка окончательно разбивает статику хорального начала первой темы. Ширится и растет яркое и сильное танцевальное движение, достигающее уже здесь — в разработке основной темы — своей первой кульминации (тт. 175—196 партит.). Острый, упругий и чеканный ритм усиливает общую напряженность движения и вместе с тем сдерживает его, не дает ему разрастись в стихийный симфонический плач.

Вторая тема (Andantino cantabile), порученная виолончелям, появляется на фоне затухающего движения разработки первой темы.

А. Хачатурян



Спокойная, певучая мелодика этой темы с ее мягким «восточным» колоритом остро контрастирует с суровой, сдержанностью хорального начала Allegro. «Шелестящий» фон гармонического окружения (арфа, ф.-п., флейты, альты — на педали валторн) подчеркивает эту контрастность.

Если в разработке первой темы автор максимально использовал приемы полифонического развития (нужно отметить огромные потенциальные возможности именно полифонической разработки первой темы), то здесь— в разработке лирической побочной партии — он пошел по пути красочно-гармонического, тембро-колористического развития тематического материала. Поэтому в этой части исключительную роль получает оркестровка, свежая, сочная, порой даже пряная.

Очень удачно введена в побочную партию красочно инструментованный национальный плясовой мотив; это впрочем, не только ярко импрессионистическое пятно: танцевальная стихия проникает всю симфонию, выливаясь в сплошной (и поэтому быть может, оставляющий впечатление некоторого однообразия) симфонический плач третьей — финальной — части симфонии.

◆

Принцип конструкции первой части симфонии исключает необходимость специальной, широко развитой разработки (в традиционном понимании этого термина), ибо, в сущности, все Allegro (т. е. вся первая часть симфонии — без вступления) построено по принципу непрерывной разработки, — на основе монотематизма, т. е. саморазвития единого тематического материала. Собственно экспозицией можно было бы считать (условно) вступление к симфонии, о котором уже говорилось выше: здесь дан (в эмбриональном состоянии) тематический материал, который получает в симфонии такое яркое и красочное развитие. И неслучайно — в заключении первой части — после контрапунктического слияния обеих тем вновь звучит рапсодический напев вступления. Этот испытанный композиционный прием — возвращение к исходной точке развития — лишь сильнее подчеркивает значимость пройденного пути, являясь тем, на первый взгляд, небольшим штрихом, который, однако, отмечает в целом восприятии полную законченность, полную завершенность большого содержания.

Симфония Хачатуряна — произведение, полное яркой силы, полное большого эмоционального напряжения. Но эта общая оценка не должна затушевывать те срывы, те неудачи, которые все же имеются в симфонии. Первый и основной недостаток этого произведения заключается в том, что Хачатуряну не удалось до конца выдержать тот высокий тон эмоционального напряжения, который столь характерен для первой и отчасти (уже меньше!) для второй части симфонии. И мы неслучайно подробнее остановились именно на первой части симфонии ибо эта часть — не только самое замечательное в симфонии, но и самое замечательное из всего того, что было до сих пор написано Хачатуряном.

Нельзя сказать, что 2-я и 3-я части неорганичны в симфонии. Нет. В них получает новое развитие основной тематический материал. Новизна в общий замысел всей симфонии — с ее контрастикой песенно-лирического и танцевального начала. И все же если не вторая (Adagio sostenuto ma non troppo), то третья часть (Allegro risoluto) уже утомляет слушателя, несмотря на то, что обе последние части технически сделаны мастерски, и даже с блеском.

Очевидно, это снижение высокого эмоционального тонуса во второй части — и мы бы сказали даже сразу третьей — объясняется несоответствием общего творческого замысла — методом его раскрытия.

Замысел большой трехчастной композиции Хачатуряна — создание яркой, красочной лирико-танцевальной симфонии с широким использованием национальной (песенно-танцевальной) тематики. Ясно, что в данном случае высшая кульминация общего симфонического развития должна быть в ярком динамическом финале.

На деле получилось иначе. Кульминация симфонического развития дана именно в первой части, наиболее богатой, к тому же наиболее яркой и самобытной по своему тематическому материалу. В рапсодической вступлении и первом Allegro автор сказал гораздо больше, чем предполагал. И если статически-созерцательное Adagio (вторая часть симфонии) с его пластичными «восточными» темами, с его легким танцевальным (но несколько банальным), сверху и воспринимается с интересом, как контрастирующее симфоническому Allegro, — то финальное Allegro risoluto не оправдывает ожиданий слушателя, все еще находящегося под могучим воздействием первой части симфонии. Финал утомляет «монотонной роскошью» (выражение Н. А. Римского-Корсакова) оркестровых красок (временами положенных чересчур густо) и выспанной «восточной» ритмикой.

Широко использованный здесь танцевальный мотив из вступления (см. прим. 2) не получает, к сожалению, настоящего симфонического развития. Не чувствуется в финале и непрерывной линии динамического нарастания. Все это притупляет впечатление однообразия, которое в конечном счете снижает значимость финального Allegro.

Вообще последние две части носят скорее спетный характер. Несмотря на единство тематического материала всей симфонии подлинного единства симфонического развития в последних двух частях не чувствуется.

И быть может было бы целесообразно — либо заново переработать весь финал, либо не выделять первую часть как самостоятельное произведение (в сущности это — законченная симфоническая поэма!), несколько расширив ее заключение и в котором мог бы быть превосходно использован и развит танцевальный мотив вступления.

◆

Высказанные здесь критические замечания ни в какой мере не умаляют огромного значения первой симфонии Хачатуряна. Свежесть и яркость тематического материала (особенно в первой части), смелость и стройность общей концепции, великолепное мастерство симфонического развития выдвигают глубокий оптимизм пронизывающий все произведение позволяют признать его — несмотря на указанные недочеты. — одним из лучших созданий советской симфонии.

Конечно в творчестве Хачатуряна, и в частности в его симфонии, заметны влияния Московского и Прокофьева (1-я часть) импрессионистов и «кучки» (2-я и 3-я части). Но эти влияния композитор умеет перерабатывать в горниле своего художественно-критического сознания. Хачатурян— ярко выраженная самобытная творческая индивидуальность, и влияния — тем более хорошие влияния — для него не страшны. Во всяком случае— его симфония показывает, что ученический этап талантливого подражательства им давно пройден. Хачатурян достиг высокой ступени технического мастерства. А это обязывает. Ему еще недостает большой культуры (и не узко-музыкальной) в самом широком смысле слова. В этом отношении ему предстоит большая работа.

Симфония Хачатуряна выдвинула его в передовой отряд советских композиторов. Перед ним — широкая дорога. И мы вправе ожидать и требовать от него новой, упорной творческой работы и новых творческих побед.

ГЕОРГИЙ ХУБОВ

ТРИБУНА АКТЕРА

ОРГАНИЗАЦИЯ СИЛ

В данное время в составе МХАТ-2 нет ни одного актера, который являлся бы значительное время в течение сезона «незанятым» или вообще чувствовал бы, что для его нормального развития и творческого роста в театре нет достаточно благоприятных условий. Каким образом театру удалось этого добиться? В этом нет абсолютно никакого производственного секрета или административно-организационного трюкачества. Нам также не пришлось организовать наряду с нашим стационаром какие-нибудь филиальные или выездные площадки. Мы сделали только то, что является наиболее элементарным. Мы стали строить свою репертуарную политику планомерно и не только исходя из жизненных нужд текущего сезона, но и заглядывая в будущее, создавая для себя известные перспективы.

Несколько лет назад мы, как и другие театры, выпускали не больше 2—3 постановок в год. Теперь мы, наряду с некоторыми другими московскими театрами, выпускаем 4—5 постановок в год. Работаем же мы не только над спектаклями «ближайшего репертуара», но и над теми, которые будут выпущены в следующем или следующих сезонах. Таким образом в производстве у нас находится сегодня большее количество спектаклей, чем по плану намечено в данном сезоне премьер. Это обеспечивает более или менее равномерную загрузку всего актерского состава.

Но ведь вопрос не только в количественной загрузке актера, а и в обеспечении ему возможности роста. Опыт такого построения репертуарного плана показал, что, работая одновременно над объявленными спектаклями и над теми, которые будут объявлены только в одном из ближайших сезонов, мы даем актерам не только из основного кадрового состава театра, но и так называемым серединам и молодежи (я говорю не о возрастном признаке, а о времени работы в театре) возможность, не торопясь, включиться в общую производственную работу. Например, над «Свиданием» мы работали 5 месяцев, спектакль «Хорошая жизнь» был в производстве 3—4 месяца, «В овраге» — 10 месяцев, а над «Конником XVII столетия», который является первым спектаклем молодой режиссуры, мы работаем уже больше года и выпустим его только в начале будущего сезона.

Прошлые годы привели к известной дифференциации нашего актерского состава, к образованию группы основных кадров и группы так называемого резерва, среди которого были актеры, возможности которых даже не были нам, руководству театра, точно известны. И вот эти спектакли, которые у нас репетировались одновременно со спектаклями текущего сезона, дали возможность выявить целый ряд несомненных и незаурядных дарований из этого резерва. Достаточно будет назвать актрису Кравчуновскую, сыгравшую в «В овраге» роль бабки, или Хижнякову, сыгравшую в этой же пьесе роль Моти, или Соколову, исполняющую роль Иры в «Хорошей жизни», или Шиллингер — исполнительницу роли Шуры в «Свидании». В этой серии фамилий, названных мною «на выборку», имеются и представители наших середняков и молодежи, которые вообще впервые выступали на сцене, как Шиллингер.

Но нет возможности строить репертуарный план, если нет пьес. На одних старых пьесах или классическом репертуаре на один театр в наших условиях не проживет и одного сезона. Значит нужно перестать сидеть у моря в ожидании погоды. Что у нас с драматургией дела обстоят очень плохо — всем давно известно. Это стало общим местом. Все кричат, жалуются, что у нас мало советских пьес вообще и хороших пьес в частности. Но театры будут не только поправы, но и совершат безусловную политическую и художественную ошибку, если они будут рассчитывать, что драматурги появятся «от куда-то» и вдруг привезут с собой портфели, наполненные отличными драмами, предложив их к услугам директоров театров и режиссеров. Драматургов надо растить, и растить их должны театры. Каждый специалист тренируется на производстве. Это в полной мере относится и к драматургу. Вне театра для драматурга практики нет. И поэтому театр не должен уклониться от производственного риска. Мы можем и обязаны даже брать пьесу далеко несовершенную, но написанную талантливым человеком, и поставить ее. Кроме того, что это окажет моральную поддержку драматургу, это также вскроет все недостатки данной пьесы и поможет автору в будущем эти недостатки преодолеть. А перед актерским и режиссерским цехами театра это поставит трудную, но весьма благодарную задачу на недостаточно полноценном драматургическом материале создать полноценный спектакль. А это возможно. Первая студия на которой впоследствии сформировался наш театр, именно так и начала свое существование. «Гибель надежды» и «Потоп» являются пьесами драматургически далеко несовершенными, во всяком случае не лучше средних пьес текущего репертуара советских театров. А между тем еще молодой театральный коллектив сделал в свое время на их материале спектакли, которые по праву войдут в историю русского театра и эпохи.

Мы не склонны предаваться иллюзиям и совершенно трезво отдаем себе отчет в художественном и литературном качестве тех пьес советских драматургов, которые идут у нас в текущем сезоне. Но мы твердо убеждены в том, что для производственной работы театра они необходимы и безусловно сыграют положительную роль также в дальнейшем творческом росте авторов этих пьес.

У нас в театре до последнего времени наиболее узким местом были режиссерские кадры. В настоящее время мы вырастили из нашей актерской среды целый ряд режиссеров (Аларин, Вигман, Гнаникитова, Чебан, Готовцев, Дейкун, Шишков, Вересина), — которые выдвинулись именно на этой развернутой производственной работе. Это вполне квалифицированные кадры постановщиков, которыми наш театр сейчас чрезвычайно дорожит. Кроме этих лиц в МХТ II выдвигается сейчас группа режиссеров из молодежи (Норд, Ермилов, Гуров). При этом мы всячески избегаем практики рассеивания наших режиссеров по другим театрам. Нигде, кроме подшефных нам театров, в которых мы ведем методическую и планомерную художественную работу, ни наши режиссеры, ни наши кадровые актеры не берутся за постановки, за художественное руководство.

Заслуженный деятель искусств
И. БЕРСЕНЕВ.

ВО ВЕСЬ ГОЛОС

Я страстно люблю театр. Я мучительно увлекаюсь всегда самим процессом актерского вживания в образ. Если повсеместно раздвинуть актеров на таких, которые любят больше сам процесс игры на сцене и все связанное с ним, и на таких, которые больше любят процесс исканий во время репетиционной работы, — то я принадлежу к последним. У меня есть ряд существенных недостатков, в которых я всегда откровенно привык признаваться самому себе и другим. Я работаю очень медленно и тяжело над каждой новой ролью, я мучительно преодолеваю каждую трудность. Но я все же актер, всеми своими помыслами, всем своим сердцем, всем своим сознанием. Каждая роль, созданная мною за 13 лет актерской работы, несет на себе следы моих самых сокровенных помыслов. Я не люблю играть в «старом» репертуаре. Это не мой каприз, а органическое неумение, которое мне до сих пор не удается в себе преодолеть. Я понимаю, что у каждого театра есть свой производственный план и что этот производственный план требует, чтобы актеры играли именно в тех пьесах, в которых руководство театра находит это необходимым. Но меня тяготит необходимость превращать свое актерское призвание в ремесло. Я не могу вступать в мизансцены, не мною продуманные, спроектированные по замыслу другого исполнителя, и влезать в личину образа, не мною созданного. Не могу!

Моя актерская биография развивалась очень неровно. Я испытал много поражений и успехов.

В 1920 г. я поступил учеником в драматическую студию им. Шаляпина. Однажды, работая в студии, я обратился к дирекции с просьбой разрешить мне исполнить бытовую роль в пьесе «Революционная свадьба». Дирекция мне ответила: «Это вам не по плечу, вы на это у нас рассчитывать не можете». После этого я ушел из студии и больше никогда туда не возвращался. Я пошел на экзамены в школу при Камерном театре. На первом испытании экзаменаторы пришли от меня в такой восторг, что не поскупились на самые мажорные комплименты. На втором — мне было отказано в приеме в театральную школу. Я пошел в школу при Второй студии МХТ. На экзаменах я был принят очень хорошо. Я поступил учеником к Мчеделову. Не закончив курса, я, по приглашению руководителя, пошел работать к нему в «Летучую мышь».

Несколько созданных мною в этом театре ролей — Блинко Поснет в «Суде Линча», Наполеона в «Избранные судьбы» (характерные герои) — были приняты очень хорошо. Меня стали хвалить и захваливать. Через некоторое время театр «Летучей мыши» закончил свое существование.

Я пошел на экзамены в школу при театре им. Мейерхольда. Мастеру я настолько не понравился на экзаменах, что он сказал: «Это так плохо, что совершенно неопасно». Я был принят в состав труппы. Но я был уже настолько ушиблен предыдущим успехом и сопровождавшим его напряжением, что я перестал любить браться за «желчи».

Я был введен в старый спектакль «Великодушный рогоносец» на роль графа. Затем я сыграл Умеглихкейта в «Смерти Тарелкина». Работал я много, сыграл не лучше. Но на этой работе я обрел своего драматурга. Отныне я стал бредить Сухово-Кобылиным, он стал моей неизбывной актерской страстью.

После некоторого времени я ушел работать в театр имени Комиссаржевской. Я сыграл роль Дромио в «Комедии ошибок» Шекспира. У меня юмор не буфонного жанра и я трактовал свой образ, как клоунаду. Эта роль была принята еще более шумно, чем мои работы в «Летучей мыши». В сезоне 1924—25 г. я сыграл там, наконец, я Тарелкина в спектакле «Отжитое время» (постановка Волконского).

Прекратил свое существование и театр им. Комиссаржевской. Я пошел работать в Театр революции. Этот театр я очень люблю. Это «мой театр», я очень верю в него. Я уверен, что в более близком или отдаленном будущем он еще сыграет свою крупную роль в театральной жизни нашей страны. Там я сыграл Костю Корчагина в «Умеешь», лейтенанта Весселя в «Кушите револьвер» и др.

В это время группа моих товарищей по театру Комиссаржевской и прошлом, с которыми я был связан единством творческих устремлений, об'единилась в коллектив «Профклубная мастерская». Они меня позвали, и я к ним пошел. Я распростился с любимым мною Театром революции. На прощанье директор театра И. С. Зубков заявил мне: «Поскольку вы уходите не в результате каких-нибудь недоразумений, а по влечению сердца, я вас не смею удерживать, но помните, что в наш театр вы можете возвратиться когда угодно». В «Профклубной мастерской» я сыграл Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты». Я отошел от установившихся канонов и трактовал свой образ, как своеобразного российского Фигаро. Мы все были об'единены восторженным отношением к драматургии Сухово-Кобылина. Его, как и Островского, об'единяли в наших глазах страстное желание разоблачить старый мир и выявление самым тонким и самыми убедительными приемами французского «уличного» «бульварного» театра.

Через три года «Профклубная мастерская» прекратила свое существование. Распался театр, в создании которого я принимал самое непосредственное участие. Я сделал попытку возвратиться в Театр революции, но из этого ничего не вышло. Я пошел на радио. Моим дебютом была радиодрама Толлера «Последние новости Берлина».

Каждый актер хранит в своем сознании образы, над которыми он подолгу, годами любовно думает. У меня один из этих образов — это Левинсон («Разгром»). В 1932 г. я получил приглашение от руководства театра Ленсовета пойти к ним на работу и сыграть Левинсона. Я с большой охотой принял это приглашение. К этому времени я почувствовал в своей актерской работе появление своеобразных «ножниц»: рост технического умения за счет внутреннего эмоционального накала. Я поставил перед собой задачу — ликвидировать эти «ножницы». И мне это как будто бы удалось.

Затем мне пришлось, уже как штатному актеру театра, работать в ряде очередных постановок, вошедших в его репертуар. Ни одна из этих пьес не была мне по нутру. Я к ним не чувствовал никакой внутренней тяги. «Чужого ребенка» нам пришлось «сделать» в течение четырех недель. Времени для работы над вживанием в образ совершенно не оставалось. Руководство нас утешало: «Ничего, мы этот спектакль только в Мурманске будем показывать». Показывать пришлось, однако, и в Москве (я играл Якова). Я сказал руководству: «Нам предстоит создать 49-ю трактовку спектакля, который обошел все крупные сценические площадки страны. Дайте время поработать, посоревноваться с другими театрами». Времени дано не было. Мы пошли на откровенное снижение заданий.

В театре Ленсовета я в 1933 г. сделал свою первую крупную режиссерскую пробу и поставил «Гавань бурь» Бальзака. Я бы с удовольствием продолжал свою работу в театре, в котором я создал один из любимейших мною образов и в котором я дебютировал в качестве театрального режиссера. Но репертуарная и художественная политика руководства театра настолько расходилась с моими взглядами, настолько не удовлетворяла меня, что я вынужден был уйти. И это первый и единственный случай, когда я ушел из театра в результате «внутренних недоразумений». Руководство выявило мне: «Мы репертуар отнюдь не собираемся строить по актерам, а актеры, которые служат у нас, должны подчиняться производственным и иным соображениям театра».

Теперь я снова работаю на радио. Работаю с относительным удовлетворением. Я что-то уловил в драматургической специфике радио, увлекаюсь отдельными постановочными и исполнительскими экспериментами. Но моей страстью продолжает оставаться театр, и я надеюсь, что я еще сумею разговаривать со зрителем во весь голос. Я мечтаю о нормальных условиях творческой работы в качестве актера на театре. Я верю, что возможность создать такие условия, а не подмену их ремесленной обстановкой, при которой актер превращается из творческого работника в «ремесленника», — безусловно есть. Разве речь товарища Сталина о необходимости бережного отношения к каждому человеку, кто приносит пользу нашему общему делу, не говорит о необходимости создания именно этих условий!

В. КАНЦЕЛЬ

ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА МОСКОВСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ

«Цех питания».

Худ. Б. Иогансон.

1 июня в помещении Гос. музея изобразительных искусств открывается весенняя выставка московских живописцев, организованная Наркомпросом РСФСР.

Выставка представляет собой обзор последних работ московских мастеров самых разнообразных стилевых направлений. После большой юбилейной выставки живописи, состоявшейся в 1935 г., московская весенняя выставка, наряду с ленинградской, имеет широким смотром работ московских живописцев.

Уже закончен отбор работ для московской выставки. Подходит к концу экспозиционные работы.

Московские мастера живописи представляют на выставку новые, еще нигде почти неопубликованные работы. Бюро деятели искусств **Кацман** и **Кончаловский**, персональные выставки которых были организованы сравнительно недавно, представили совершенно новые работы: первый — портрет т. Карахана и портрет артистки Смолянинцевой, а второй — тематический пейзаж «Сенокос».

Заслуженный деятель искусств **И. Грабарь** выставляет 3 портрета — М. В. Морозова, Корнея Чуковского и композитора Прокофьева. Портрет будет представлен на выставке довольно широко: художник **Рянский** также дает три портрета, **Яновская** — четыре портрета, **С. Герасимов** — портрет рабочего, **Сварог** — портрет т. Эйдемана, **Богородский** — портреты матери и метростроевки.

Много на выставке натюрмортов. Хорошо представлен пейзаж. Будут выставлены работы **Крымова, Бялынницкого-Бируля, Богаевского, Куприна, Рыбченкова, Штеренберга, Древина, Удальцова, Нисского, Лентулова, Белянина, Севердина, Иогансона, А. Герасимова** (из материалов заграничной поездки), **П. Котова, Пшеничникова, Перельмана, Львова, Лехта** и др.

Тематических полотен на выставке представлено гораздо меньше. Назовем **Ромадина** — «В прифронтовом ревкоме», **Шурыгина** — «В гостях у колхозника», **Люшина** — «Конно-лыжные состязания», **Христенко** — «Ударницы Сталинградского тракторного», **Вильямса** — две работы («Нина» и «Мать») из цикла «Женщины», **Сварога** — «Товарищ Сталин», **Катанович, Ворошилов** и **Молотов** на похоронах стратонавтов», **Савицкого** — «Неорганизованная посадка» (из эпохи гражданской войны) и т. д. Из молодежи на выставке принимают участие **Бубнов, Прагер, Якушева** и др. Все они представлены новыми интересными полотнами.

Всего на весенней выставке московских живописцев будет показано около 250 работ. Участвуют на выставке 100 художников.

Артур Шнабель

Гастроли пианиста **Артура Шнабеля** — крупнейшее событие текущего сезона. Шнабель приезжает в Советский союз не впервые, и еще прежде гастроли его рождали оживленные дискуссии. Но сейчас, в период интенсивного роста советского исполнительского мастерства, гастроли этого крупнейшего мастера пианизма приобретают особый интерес.

Все богатство технического умения, которым Шнабель владеет в совершенстве, он ставит на службу творческому замыслу и его воплощению. Игра «красивыми и пикантными» деталями в корне чужда ему. Сколько представителей современного пианистического Запада гастролировало уже в Советском союзе, и как часто мы имели случай убедиться в том, что как раз гурмански-«вкусная» традиция является основной характерной линией развития упадочного современного буржуазного исполнительства. Вспомним, например, одного из наиболее «крепких» представителей ее — Артура Рубинштейна.

Шнабелю чуждо и то увлечение голым техницизмом, выхолащивающим великое идейное и эмоциональное содержание искусства, которое определяет вторую характерную черту современного буржуазного исполнительства. Шнабель является исполнителем-интерпретатором в лучшем смысле этого слова. Идея целого в его творчестве не заслонена «красотой» подачи отдельных частностей, деталей. Мастер в передаче музыки крупных масштабов, «большого дыхания», Шнабель проникновенно исполняет глубокой творческой мыслью. Высокий уровень пианистической культуры у него сочетается с усвоением лучших классических традиций исполнительства прошлого века.

Шнабель — ученик школы Лешетицкого. Как известно, этой школе нередко были свойственны салонность, ложный пафос и поза (вспомним, кстати, недавние гастроли Игн. Фридмана). Шнабель, ограничивая себя репертуаром творчества немецких классиков, избегает дурного воздействия этих «салонных» традиций. И здесь еще одна черта импонирует в нем — это осознанный подход к репертуару. Нередко мы забываем, что стиль исполнения во многом обусловлен стилем тех произведений, которые исполняются.

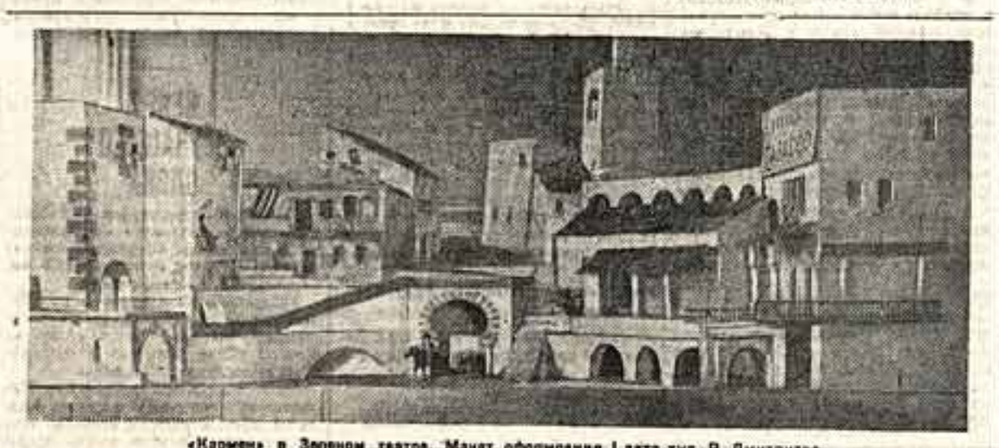
Игра Шнабеля свидетельствует о том, какие выразительнейшие возможности таит в себе высокоразвитый интеллектуализм в исполнительском искусстве. Удар Шнабеля на редкость сочен и свеж. Но Шнабель не увлекается чисто красочными возможностями своего туше. Для него главное — это передать в своей игре интонации свободно льющейся, пластической музыкальной речи. Выразительность его передачи поразительна. Все ресурсы повествовательной манеры используются им с замечательным совершенством.

Мы указывали уже выше, что Шнабель сознательно ограничил себя репертуаром произведений немецких классиков — и в первую очередь Моцарта, Бетховена, Шуберта. В этом — и сильная и слабая его сторона. Ибо, не зная надлома и надрыва неоромантиков, будучи чужд эстетскому гурманству и «бездушному» техницизму современного искусства, Шнабель насыщает свою передачу оптимизмом, жизнеутверждающим реализмом. Вспомним буйную радость финала сонаты «Appassionata» Бетховена (не превращенного, как это часто имеет место, в некий «вакхический пляс») или превосходную, реалистически-сочную смену красок в вариациях ор. 111. Оптимистическое начало в творчестве Шнабеля — одна из наиболее ближних нам черт в его творчестве.

Но вместе с тем верность Шнабеля классическим традициям приводит его, например, к статике в ряде исполненных им медленных частей (особенно «Музыкальных моментов» Шуберта). Мы не можем также согласиться с тенденциями к архаизации Моцарта, которые заметны у Шнабеля. Советский исполнитель в искусстве прошлого обычно старается подметить исторически-прогрессивные черты и, исходя из них, акцентируя их, таким путем пытается творчески раскрыть это прошлое. Шнабелю чужда эта задача. Поэтому ему, например, не удалось «собрать воедино» столь импровизационно «вырвавшуюся» бетховенскую сонату E-dur ор. 109. Точно так же показалась спорной попытка дать внешнюю горошку в 5-м концерте Бетховена.

Различие идейно-художественных позиций неминуемо приводит нас к творческой полемике с Шнабелем. Но, безусловно, многое из его исполнительского метода может быть нами продуктивно использовано.

М. ДРУСКИН



«Кармен» в Зеленом театре. Макет оформления I акта худ. В. Дмитриев

ТАРТАРЕН ИЗ КЕРЧИ

Чудаков-графоманов в музыке, вероятно, попадается не меньше, чем в литературе. Но, насколько известно, только один из них оставил по себе совершенно неповторимый памятник, брошюру собственного сочинения, где автор воспевает... самого себя, не щадя ни эпитетов, ни комплиментов по своему собственному адресу. Брошюра «Лазарев и Бетховен», изданная в 60-х годах прошлого столетия, в настоящее время является библиографической редкостью. Автор ее, «величайший, по его собственному мнению, русский композитор, действительный статский советник и орденов кавалер» Александр Васильевич Лазарев, в трогательном единении с Людвигом Ван-Бетховеном.

Прежде чем приступить к изложению содержания курьезной брошюры Лазарева, несколько слов о самом авторе, кстати сказать, настолько известном в свое время, что ему посвящена статья в музыкальном словаре Римана: «Лазарев Александр Васильевич, одна из наиболее серьезных фигур в области русского дилетантизма, род. 17 февраля 1819 г. В молодости был на военной службе, много путешествовал (якобы даже в Абиссинии — отсюда его прозвище «Абиссинский маэстро»), затем выступил в качестве композитора нелепых ораторий(?) — «Смерть Олоферна», «Сотворение мира», «Страшный суд» и пр. Полупевежда в музыке, Л. тем не менее давал концерты за границей и в СПБ, в которых исполнял «произведения Бетховена и свои» с целью показать превосходство последних. Концерты эти закончились (1860) скандалом — в одном из них, по причине Серова, публика не дала Л. кончить пьесу и заставила его уйти с эстрады».

Приведя эту справку, добавим, кстати, что Серов, стремясь прервать концерт Лазарева, прибегнул к довольно-таки экстраординарному приему. В зале Дворянского собрания (нынешний зал Ленинградской филармонии), на креслах первых рядов партера в то время лежали плюшевые подушки, туго набитые жесткими волосом. Серов, выведенный из себя чудовищной музыкальной белиберды Лазарева, сжал подушку и запустил ею прямо в физиономию композитора. Концерт был прерван, и дело кончилось судом, который под комерческий хохот публики приговорил Серова к штрафу в 50 рублей «за нарушение общественного благочиния».

Брошюра «Лазарев и Бетховен, творения их и музыкальные заслуги» открывается фрагментом из оратории «Страшный суд». Такт, совершенно бредовой, так же, как музыка, принадлежит перу Лазарева.

Вступление гласит: «Автор сей статьи (действительный статский советник и орденов кавалер) по особенным причинам не желает об'явить своего имени, но он будет присутствовать на частных концертах, составленных из творений Александра Васильевича г. Лазарева, сравнительно с музыкой других классических композиторов и по первому требованию готов предстать перед лицом почтеннейшей публики и защищать права знаменитейшего нашего соотечественника на степень гениальнейшего композитора».

«Кому из просвещенных любителей музыки не известны бессмертные творения великого Бетховена?» — вопрошает автор брошюры. — «Кто не восхищался светлыми, вдохновенными созданиями этого могучего гения? Между тем, талант его был до такой степени не признан современниками, что он он не раз должен был сомневаться в своем даровании».

«Подобная участь постигла около пяти лет назад величайшего из современных нам композиторов ораториальной музыки Александра Васильевича г. Лазарева».

Не будучи признан на родине, г. Лазарев отправился путешествовать по Европам и вернулся, можно сказать, весь в ударах, о чем и сообщает с фанфарами и барабанным боем.

В бытность знаменитого маэстро в Абиссинии лютый и кровожадный султан этой страны потребовал за провоз через его владения последнее оставшееся у Лазарева ружье.

«Скажите чернокожему вашему султану, — отвечал он находившемуся при нем переводчику, — что у Лазарева можно просить, а не приказывать». Султан вспыхнул гневом и сказал переводчику: «Передайте дерзновенному французу, что я султан Розвли и имею сто тысяч войска».

«Отвечайте Розвли, — возразил Лазарев, — что я свободный путешественник и что с разбойниками, которые нападут на меня где бы то ни было, будет то же, что... — с этими словами он выхватил из ножен огромный меч в 10 фунтов весом и с одного размаха перерубил... значительной толщины сук». И автор пресерьезно добавляет: «Здесь Лазарев выказал себя истинным героем, не преклонился перед лицом самой смерти, но в эту вожделенную доблесть враги и завистники непобедимого воина сумели обратить в шутку, придав ему прозвище «абиссинского» (выделено Лазаревым), тогда как за этот подвиг беспримерной храбрости следовало бы по всей справедливости назвать его **не абиссинским, но Александром Македонским»** (выделено мной — **В. Г.**).

Завравшись до потери разума, Александр Абиссинский предлагает вернуться к музыке и сообщает изумленным потомкам о необыкновенных красотах его увертюры «Смерть Олоферна». Предпослав своему описанию суждение некоего графа А. Н. Р....р, что увертюра эта «кусок неба, упавший на землю», автор пишет: «По лазурной прозрачности и невыразимо обаятельной красоте этой музыки ей нельзя дать другого названия... Конец увертюры есть верх музыкального искусства. Двойной контрапункт медных инструментов, (первый в музыке), сопровождаемый тихим, неопределенным (?) тремоло оркестра, возвещает слушателям, что Олоферн обезглавлен».

Общее впечатление: непреодолимая тоска и уныние».

На этом можно проститься с удивительным чудаком композитором Лазаревым.

Смешная история «непризнанного гения» кончилась печально. Злополучный действительный статский советник и орденов кавалер разорился до нитки и бескорыстном стремлении добиться славы и последний год жизни просил подаяния на улицах Петербурга.

Лазарев представляет собой настоящую живую карикатуру на русский музыкальный дилетантизм, в этом отношении он чрезвычайно интересен.

Статья эта была уже написана, когда я внезапно обнаружил среди иные здравствующих советских музыкантов... последователя Лазарева. Легко вообразить себе изумление человека, увлекшего рядом с пожелтевшими страницами брошюры 60-х годов «Лазарев и Бетховен» новенькую книжечку издания 1935 г., по своему содержанию чрезвычайно схожую с бессмертным опусом г. Лазарева.

Книжица эта «Автобиография композитора Давидовского» вышла в г. Керче 2-3 месяца назад и снабжена номером керченского Горлита 7078. Здесь я должен чистосердечно признаться, что творчество композитора Давидовского мне так же мало известно, как и творчество композитора Лазарева и все, что я узнал о нем, включая сюда вальс «Балажити» и вальс «Шалости амура», все почерпнуто из «Автобиографии Давидовского». Точно так же как брошюра Лазарева, автобиография Давидовского содержит род эпиграфа, не уступающего по оригинальности и остроумию вышеупомянутому эпиграфу Лазарева.

«Моим хулителям, — пишет маститый композитор, — хорошо ответил Иван Феофилович Галкин (образованный музыкант, сотрудник музыкальных журналов)! **«против Давидовского некая теория, а за него — неумолимые цифры»** (выделено Давидовским — **(В. Г.)**.

Вы, читатель, небось не знаете Ивана Феофиловича Галкина. Увы! Я бессилен помочь вам, ибо и я о нем не имею ни малейшего понятия.

Подобно знаменитому своему предшественнику, гр. Давидовский украсил брошюру, посвященную самому себе, своим собственным портретом, и, подобно знаменитому своему предшественнику, гр. Давидовский сообщает urbi et orbi (городу и миру) не только о своих музыкальных заслугах, но также и подвигах безмерной храбрости. Разница лишь в том, что Лазарев совершил чудеса храбрости лишь в зрелом возрасте, да и то в Абиссинии, тогда как Давидовский был героем еще в пеленках и подвиги совершал на нашем, европейском континенте.

«Мои злоключения, — пишет Давидовский, — начались с раннего детства, причем виновником их почти всегда был я сам. Двух лет отроду, не зная свойства огня, я... подошел к горевшей печке». Этот случай едва не стоил маэстро жизни, так как он получил сильные ожоги. Выручила судьба в лице бабки Насти Самийлыки, спасшей композитора при помощи «свежей сметаны и льняного масла». Впрочем, нет худа без добра. «Благодаря ожогу, — сообщает автор, — меня через 20 лет освободили от воинской повинности, и я смог поступить в Консерваторию без всяких помех». Подвиги Давидовский совершал ежегодно и перечисляет их чрезвычайно точно. К сожалению, я не могу рассказать о них полностью и упомяну лишь о двух-трех. Так, шести лет композитор едва не погиб на рогах бодливой коровы, но храбрый не потерялся и, спасаясь на заборе, «с аппетитом показал корове язык». (стр. 7.). Здесь отважный маэстро перещеголял даже библейского Самсона, ибо тот, разодрав на двое льва, все же не решился показать ему язык. В 8 лет Давидовский падал с лошади, в 10 лет тонул в реке, в 18 лет свалился с дерева, в 20 лет провалился под лед, затем падал с велосипеда, укрощая побеснувшуюся домовую лошадь, и, несмотря на это, «никогда в жизни не курил, не пьянствовал, вел умеренный образ жизни и с детства каждый день обтирается холодной водой и занимается гимнастикой». Кроме этого Давидовский сочинил 2 оперы и множество (более 80 опусов) разных других музыкальных сочинений и вел, по его словам, обширную педагогическую работу. «На закате своей жизни, — пишет Давидовский, — я решил оказать народам еще одну услугу», которая выразилась в том, что он покинул Ростов и отправился во главе своей капеллы путешествовать по СССР и сделал полугодовую остановку в Керчи. Здесь в Керчи к Давидовскому явилась долгожданная слава.

Одно только непонятно: зачем керченскому Горлиту делить славу с знаменитым Тартареном. Пусть бы уж Давидовский прославился сам.

В. ГОРОДИНСКИЙ

„ОРИГИНАЛЫ" ИЗ МУЗГИЗА

У Государственного музыкального издательства вошло в похвальное обыкновение: выпуская какой-либо романс в транспонировках для различных голосов, помечать, какая именно редакция (т. е. какая тональность) является авторской, «оригинальной». К сожалению, это правило довольно оригинально выполняется редакторами Музгиза. Так, например, романс Рахманинова «Весенние воды» выпущен в двух редакциях: в Es-dur для тенора или сопрано и в Des-dur для меццо-сопрано или баритона, причем каждая из этих редакций помечена как «оригинал». Спрашивается: о чем думают «оригиналы» из Музгиза, редактируя издаваемые ими произведения?

Г. Ф.

Нар. арт. И. М. Москвин беседует с юными актерами в Доме художественного воспитания детей

И. М. МОСКВИН У ЮНЫХ АКТЕРОВ

В дни весенних каникул народный артист **И. М. Москвин** выступал в традиционном концерте для московских школьников, ударников учебы.

Ребята, обучающиеся в детских драматических студиях, пригласили народного артиста посетить их занятия, практически помочь в театральной учебе. С большим волнением они готовились к этой встрече.

22 мая И. М. Москвин присутствовал на занятиях детских драматических студий четырех районных домов художественного воспитания детей.

Юные исполнители выступали с драматическими этюдами, художественным чтением, исполняли отрывки и сцены из детских спектаклей. Самый «зрелый» коллектив — Бауманская студия, работающая два года под руководством педагога **Серпинского**, — показал первый акт пьесы, написанной самими студийцами («Дело о скрипке»).

Студийцы Кировской районной студии (руковод. арт. МТЮЗ **Весселовская**), работающие меньше года, исполнили отрывок из пьесы «Проделки Скапена» и выступали с чтением художественной прозы («Тарас Бульба»).

Гоголевскую «Тройку» удачно исполнила студийка Сокольнической студии (руковод. **Лосева** и **Столяновская**).

С большим вниманием слушал Иван Михайлович выступления молодых артистов. Он подробно расспрашивал о каждом из них, интересовался работой педагогов, отмечал промахи, успехи, давал указания.

И. М. настойчиво советовал ребятам учиться играть правдиво, продуманно, «не нетушиться», «не крикливаться», не допускать ложного пафоса, штампа. Каждый исполняемый отрывок должен быть оправдан, студиец какого бы возраста он ни был, должен уметь «рассказать его своими словами».

Вспоминая первые шаги своей актерской учебы, Иван Михайлович рассказал о своих неудачах в театральных студиях и о том, как выручили его басни, помогли ему «найти себя». Он рекомендует ребятам и педагогам обязательно включить басни в план занятий.

После беседы Иван Михайлович прочел монолог Луки и городничего и рассказ Л. Толстого о попугаях из сборника «Детская мудрость».

Осенью народный артист снова обещает встретиться со студийцами.

З. В.

ПОЛТОРЫ ПОСТАНОВКИ В ГОД

На-днях секция драматургов Союза писателей заслушала сообщение **А. Н. Афиногенова** об итогах театрального сезона 1934-35 гг.

Афиногенов взял репертуар крупнейших московских драматических театров (21 театр) за истекший театральный год и тщательно его проанализировал. Оказалось, что эти театры дали на сезон 36 новых постановок (33 пьесы). В среднем каждый театр дал в год всего... **полторы постановки.** Такие темпы работы театров над постановками явно несоответствуют темпам жизни (Художественный театр им. Горького работает, например, над «Мольером» М. Булгакова... 4 года). Здесь безусловно сказались **последствия того обстоятельства, что у театров отпала забота о массе, о зрителе и т. д.**

Из 33 поставленных пьес 16 принадлежат советским авторам. Остальные — классика. Среди последней на первом месте — Островский (заново поставлено 5 пьес), Шекспир (3 пьесы), Чехов (2 спектакля) и т. д. На долю классиков надо отнести и два лучших спектакля сезона: «Испанский священник» (МХТ II) и «Король Лир» (Еврейский театр). **В отношении советских пьес сезон еле-еле прошел на «удовлетворительно»** и то только благодаря заслуженному успеху «Аристократов» Погодина. В остальном из участие советской драматургии **«ничего особенного не случилось».** На театральных афишах за год не появилось новых крупных имен советских драматургов, — явление, свидетельствующее о том, что **театры перестали работать над воспитанием авторов.**

Тов. Афиногенов анализирует 16 советских пьес, увидевших свет московской рампы. 3 пьесы написаны на историко-революционные темы, 2 посвящены интернациональной тематике и 11 трактуют вопросы социалистической действительности. В пьесах последней категории Афиногенов констатирует необычайное сужение тематики, неумение авторов по-настоящему поставить проблемы, шаблонное их разрешение и широкое применение трафаретных приемов предреволюционной драматургии. Пьесы истекшего сезона, как правило, отличались скудостью мысли и большинство их сразу забывалось.

В отношении советских пьес **театры проявили громадное снижение художественных требований,** свидетельством чего является постановка «Шинели» Плетнева у Вахтангова и «Свидания» К. Финна в МХТ II. Если говорить об исполнении, то актерам в пьесах этого сезона явно нехватало материала для создания полноценных образов. Актеры этот пробел заполняли разными театральными трюками.

В 11 упомянутых пьесах из советской действительности — 150 действующих лиц. Первое место по численности среди них занимает группа **«бывших людей».** Следующей по численности группой, выступавшей в пьесах советских авторов, продолжает оставаться, как и в предыдущие годы, **советская интеллигенция** (инженеры, научные работники, архитекторы и т. д.). Далее шли **рабочие;** их выведено в пьесах 20, но большей частью они продолжали выступать в пьесах безлико, а некоторые авторы так и обозначали их: «1-й рабочий», «2-й рабочий» и т. д. Следующие места занимают комсомольцы (их выведено в пьесах 17), колхозники (10), красноармейцы (10) и т. д. Как правило, **действующие лица поданы в пьесах очень бледно.** У них нет настоящих страстей и чувств; это — не характеры. От всего сезона осталось в памяти 2—3 ярких образа (вроде Громова в «Аристократах»), а остальное забылось.

Если говорить о жанрах, то из 11 советских пьес 9 относится к комедиям, хотя надо сказать, что и в тех двух пьесах, которые не подходят под эту рубрику («Гордость» и «Аристократы») также много смеются. Явление это явно ненормальное, ибо совершенно очевидно, что социальный оптимизм вовсе не требует, чтобы зритель обязательно хохотал на любой советской пьесе.

Об'яснение такого низкого уровня драматургии истекшего сезона тов. Афиногенов видит в том, что **ведущие советские драматурги (Билль-Белоцерковский, Вишневский, Киршон, Ромашов, Олеша, Тренев, Файко, Катаев, Мстиславский, Караваева, Глебов, Бабель, Вс. Иванов) не выступали с новыми пьесами.**

— Такое же явление замечается и в литературе, — дополняет Афиногенова т. **Киршон.** — Там в этом сезоне также отмечено мало крупных произведений. Там такая же пауза, как и в драматургии, и также она об'ясняется как большой значимостью событий, участниками которых мы являемся, так и колоссально возросшими требованиями, которые Советская страна пред'являет к литературным произведениям. Пауза эта имеет большое положительное значение, ибо она свидетельствует об углубленной творческой работе драматургов над своими вещами.

Тов. Киршон согласен с т. Афиногеновым, что в результате этой углубленной работы появятся произведения, в которых, говоря словами Афиногенова, «страстность Вишневского будет сочетаться с фантазией Олеши, где мастерство Вс. Иванова будет помножено на партийность Билль-Белоцерковского».

В прениях выступили **К. Финн, С. И. Амжлобели, М. Гус, Б. Ромашов,** народные артисты республики **Е. Любимов-Ланской** и **А. Я. Таиров.**

Воронежский Большой советский театр. «Уриэль Акоста». Постановка В. М. Энгель-Крона, оформление Н. Л. Стеркина.

хроника искусств

✱ Сегодня заканчивает свою работу **II пленум ЦК союза фото-киноработников.** Пленум обсудил вопрос о прокате фильмов. Наши киноустановки сильно изношены и рвут картины. Во втором полугодии 1935 г. в строй войдут 500 новых звуковых кинопередвижек. С января 1936 г. завод Всесоюзного оптико-механического треста будет ежемесячно выпускать 500 звуковых кинопередвижек. Пленка есть. Хорошие фильмы мы создаем. Теперь задача своевременно продвинуть эти фильмы в колхозы и совхозы. Пленум также широко обсудил вопросы культурно-бытового обслуживания киноработников и технической реконструкции кинофабрик.

✱ **6 июня** заканчиваются проводимые по всему СССР **олимпиады самодеятельного искусства профсоюзов,** организованные ЦК крупнейших союзов. В олимпиадах участвуют драматические кружки, хоровые и хореографические коллективы профсоюзов. Смотр проводится в порядке подготовки ко II всесоюзной олимпиаде музыки и танца.

✱ **Президиум ЦК Рабис** рассмотрел вопрос о преподавании так называемых «западноевропейских» танцев. Постановлено запретить преподавание людям, не имеющим необходимой квалификации, а также установить твердую оплату за преподавание. Эти же мероприятия решено провести на периферии.

✱ **Театр революции** покажет премьеру пьесы **Н. Сельвинского** «Умка — белый медведь» во время гастрольной поездки. Одновременно театр готовит пьесу Сирина «Товарищи, или рука руку моет» в переводе **К. Фельдмана.** Постановка **В. Власова,** режиссер **Д. Орлов,** художник **Н. Прусакова,** композитор **Вл. Крюков.**

✱ **Театр студии к/р Симонова** приступил к работе над пьесой **С. Могамо** «Всегда в пять» (обработка **Г. Вечера,** перевод **М. Левиной**). Ставит спектакль **А. М. Лобанов.**

Руководителем музыкальной части студии приглашен **М. Н. Тарнин.**

✱ **Моск. рабочий художественный театр** заканчивает работу над пьесой **А. Корнейчука** «Платон Кречет» в переводе **И. Крути.** Постановка **А. Кричко,** оформление **В. Рындина,** музыка **Н. Бекапайникова.**

✱ **Всекохудожник** приступил к розыскам и закупкам картин старых мастеров. Уже закуплены работы **Серова, Врубеля** (акварель «Ромео и Юлия»), **Репина** (эскиз к «Бурлакам»), **Якулова** (эскиз «Троянский бой»), **К. Маковского** (портрет).

✱ **Кукольный театр Московского городского дома художественного воспитания детей** начнет свою первую постановку — пьесу **А. Веприцкой** «Веселый портняжка» по котовым сказок братьев Гримм. Музыка к пьесе написана композитором **Кабалевским.** Автор постановки — **О. Аристова,** режиссер **Никитина.**

✱ **В ГИТИС им. Луначарского** началась дипломная сессия по выпуску студентов режиссерского директорского и театроведческого факультетов.

✱ **Композитор Н. Иванов-Радкевич** пишет по контрактации ССК балет «Голый король»; либретто (по сказке Андерсена) **Андрея Глобы** премировано на конкурсе Большого театра. Одновременно композитор работает над III симфонией «Поэма о Сибири», в которой он использует старые таежные напевы и бурято-монгольские песни, и совместно с композитором **Ниной Макаровой** пишет музыку к звуковому фильму «Артек», на тему о пионерском лагере.

✱ **После двухгодичного перерыва возобновлен прием на операторский факультет Высшего государственного института кинематографии.**

✱ **Музгиз** печатает новое издание «Истории музыки» (сжатый очерк) **Е. М. Бравдо.** Для этого издания автор подверг старый текст значительной переработке и дополнениям, в особенности в главах, говорящих о современной западной музыке и о советской музыке.

Календарь

★ Сегодня выезжает в Севастополь **бригада артистов Большого театра Союза ССР для обслуживания частей Черноморского флота.** В составе бригады: пом. директора **Я. Леонтьев** (бригадир), зав. музеем **И. Ремезов,** нар. арт. **Е. Степанова, В. Спиринский, В. Лубенцов, С. Лемешев, Б. Амборская** и **С. Зорич.** Артисты балета **М. Габович, Л. Поспехин, Б. Хелфин, О. Лепешинская, Т. Ткаченко** и **О. Моисеева,** артисты оркестра **И. Стучевский, И. Жук** и **В. Матковский.** В Севастополе бригада даст несколько концертов, затем будет выступать в военных портах и на кораблях.

★ Сегодня **секция критиков ССП СССР** организует экскурсию на строительство нового здания **ГОСТИМ;** руководит экскурсией **Вс. Мейерхольд.**

★ 30 мая в помещении **Всекохудожника** открывается выставка работ художников **Ф. К. Лехт** и **Б. Ф. Рыбченкова.**

★ 27 мая в Большом театре Союза ССР состоялся отчетный вечер-концерт ансамбля советских артистов, вернувшихся из Турции. После докладов возглавлявшего ансамбль зам. директора Большого театра тов. **Б. С. Арканова** состоялся концерт, в котором выступили все участники поездки.

★ 25 января в залах ПДКА открылась **персональная выставка работ художника Г. М. Шегаля.**

★ **Выставка В. Серова** в залах Гос. Третьяковской галереи продлится до 1 августа.

МУЗЕЙНАЯ ХРОНИКА

★ **Мужская мастерская при Музее изобразительных искусств** развернула производство слепков с античных скульптур для декорирования парков культуры, клубов и общественных сооружений. В настоящее время отправлено 25 слепков для декорирования Таганрога. Среди этих слепков — «Боргезский бой», «Диск-бол» Мирона, «Копьеносец» Поликлета, «Борцы неаполитанские», «Борцы Уффиции», «Мальчик с гусем», «Мальчик, вынимающий занозу», «Венера Милосская», «Раб» — Микеле Анджело, бюсты 10 греческих философов и несколько греческих ваз.

★ В **МИЗИС** закончена реконструкция зал французской живописи XIX века. Одновременно открыт новый кабинет этой эпохи, в котором выставлены новые картины **Дюпре, Руссо, Диаза, Декана, Жерико, Труайона, Д'Обиньи, Фортуни, Коро, Крубэ** и **Фроментена.** Всего выставлено свыше ста новых картин французских мастеров. Таким образом по количеству произведений Барбизонской школы собрание МИЗИС является отныне одним из крупнейших в мире.

★ В начале июня **Музей западной живописи** открывает в Сокольническом парке культуры и отдыха выставку живописных копий западных революционных художников. На выставке будут экспонированы произведения **Эпписа, Берта, Кэтэ Кольвиц, Ишекаки, Ф. Уилпа.** Выставка будет открыта все лето. Музей приобрел от находящегося в Москве голландского революционного художника Гильдо Кропна 4 гравюры на дереве.

★ Летом 1935 года **Исторический музей** организует 7 дальних экспедиций. Первая из них, организуемая совместно с Академией архитектуры и МИЭИС, отправится на Айтодор (Крым) для производства раскопок древне-римского городища и крепости. Вторая экспедиция отправится на Алтай. Третья — в Кустанайский район Казакстана для изучения человеческих поселений бронзовой эпохи. Одна экспедиция отправляется в Ингушетию и Северную Осетию.

По концертам

МАРИАН АНДЕРСОН

Мариан Андерсон — по многих отношениях выдающаяся камерная певица. Она обладает замечательным и редчайшим голосом — контральто — огромного диапазона. Андерсон исполняет вещи с колоратурой. У нее прекрасная вокальная школа и техника. Советского слушателя подкупает в ней то, что искусство Андерсон лишено позы и погони за внешним успехом. Оно всегда серьезно и значительно.

И все же, несмотря на огромный успех ее гастролей у нас, между искусством Андерсон и нашей аудиторией существует внутренний разрыв и некая отчужденность. В чем причина этого? С каждым новым концертом Андерсон все ясней и бесспорнее становится ответ на этот вопрос. Самое яркое и впечатляющее в искусстве Андерсон — это ее исполнение негритянских Spiritual's — религиозных гимнов, в которых грустные ламентации и жалобы на тяготы безрадостного и мрачного существования смешаны с наивной верой в божественное провидение, в счастливую райскую загробную жизнь. Дело не только и не столько в выборе вещей, хотя и он характерен, — но в самом стиле исполнения. Андерсон не поет, а как бы священнодействует. Какой-то жертвенный аскетизм свойственен ее искусству. Проблема трагического, в особенности проблема смерти, ее привлекает особенно. Все это окрашивает ее искусство в всегда мрачные и темные тона. Оно глубоко пессимистично, и именно эти религиозные тенденции и пессимизм и определяют отчужденность нашей аудитории. Все, что выходит за рамки интересующей ее тематики, получается у нее гораздо хуже. «Грезы» Вагнера, например, абсолютно не прозвучали у нее. Большая ария Далилы из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила» была также мало выразительно спета.

З. ГАЛЛЬ

ШКОЛА ТАЛАНТЛИВЫХ ДЕТЕЙ

В июне в Москве состоится **смотр музыкальных дарований детей колхозников.**

В организации смотра принимают участие Музпросекция Наркомпроса, Московская консерватория и «Крестьянская газета». Средства для проведения смотра отпустил Наркомзем.

В начале мая из Москвы выехали на периферию бригады Наркомпроса, которые попутно с инспектированием музыкальных техникумов должны были провести отбор музыкально одаренных детей колхозников. Кроме этого с этой же целью из Москвы выехали на самолете профессора Московской консерватории **Брюсова** и **Цейтлин.**

На-днях представители «Крестьянской газеты» выехали на места для отправки детей в Москву.

Смотр будет происходить в Большом зале Консерватории. На этом смотре особо одаренные дети будут зачислены во вновь организующуюся центральную детскую музыкальную школу при МГК. Приказом т. Бубнова школе предоставлен отдельный дом и отпускаются специальные средства.

ВЕЧЕР ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА

На-днях в Бетховенском зале Большого театра состоялся организованный ВТО (цикл «Звучащее слово») **творческий вечер артистки МХТ им. Горького Н. В. Михаловской.**

Артистка прочла отрывок из «Белых ночей» Достоевского (рассказ Настеньки), рассказы Чехова «Анна на шее» и «Злой мальчик» и пушкинскую «Барышню-крестьянку».

Особо выделяется исполнение Михаловской чеховского рассказа «Анна на шее», в котором артистка тонко передала основную мысль произведения. Чеховская «печальная улыбка» в исполнении Михаловской приобрела большую социальную заостренность.

Участвовавший в вечере проф. **Анатолий Долинов** показал свое мастерство не только как певец, но и как декламатор. Наряду с ирландскими и итальянскими песнями артист исполнил отрывок из «Одиссеи» на греческом языка.

НОВЫЙ ДЕТСКИЙ ТЕАТР

24 мая в Киеве состоялось торжественное открытие театра для детей в специально-выстроенном для него здании. На открытии присутствовали тт. Косиор и Постышев.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ

В 1935 г. в СССР состоится 2 фестиваля: театральный фестиваль в Москве (сентябрь) и фестиваль искусств в Ленинграде (июнь).

Ленинградский фестиваль об'единяет в своей программе музыку, драму, оперу, балет и кино. Эти области искусства будут представлены лучшими работами последних двух сезонов. Ошибкой прошлогоднего ленинградского фестиваля была односторонность и некоторое однообразие его программы и недостаточно серьезная художественная подготовка.

Программа фестиваля 1935 г. составлена с гораздо большим разнообразием. Две лучших оперы «Пиковая дама» и «Леди Макбет» и 4 концертные программы в разных разрезах представят советскую музыкальную культуру.

Особенное внимание заслуживает вечер самодеятельности, намеченный на 6 июня. Свыше тысячи участников выступит на этом вечере.

С датой фестиваля удачно совпадают гастроли в Ленинграде московских театров: Малого, который покажет спектакль «Скутаревский», и Еврейского, показывающего «Короля Лира».

Балет бывшего Мариинского театра дает 2 спектакля — «Лебединое озеро», возобновленное нар. арт. **А. Я. Вагановой,** и «Бахчисарайский фонтан».

Наконец, в программу фестиваля входит спектакль в Лентюзе, 2 киносеанса и премьера бывш. Александринского театра «Петр I».

Ленинградский фестиваль вызывает большой интерес иностранцев; на фестивале будут присутствовать гости из 12 стран. В числе их ряд виднейших деятелей искусства: известный швейцарский музыкальный критик редактор журнала «Диссонанс» **Алоиз Мозер;** директор Варшавской консерватории **Евгений Моравский;** американский музыкальный критик **Ашлей Петис;** редактор театрального отдела крупнейшей латвийской газеты «Политикен» **Аннер Кирнебу;** дирижер оперного театра в Стокгольме **Сандберг;** руководительница Детского театра в Копенгагене **Берта Форшгамер** и др.

ЧЕЛЮСКИНЦЫ И ЛОПЕ-ДЕ-ВЕГА

Сегодня заканчивается зимний сезон в Камерном театре. Вся труппа во главе с народным артистом республики **А. Я. Таировым** выезжает в двухмесячную гастрольную поездку по СССР.

С 1 июня по 1 июля Камерный театр будет играть в Днепропетровске и с 1 июля по 1 августа — в Воронеже.

Сезон 1935 — 1936 года откроется в Камерном театре 8 сентября. Первая новая постановка — пьеса **Сергея Семенова** «Не сдадимся», посвященная челюскинской эпопее (постановка народного артиста **А. Я. Таирова,** художник **В. Е. Татлин,** музыка **В. Я. Шебалина**). Затем театр покажет пьесу **Бориса Левина** «Родина» и оперу-фарс **Бородина** «Богатырь» с новым текстом, написанным **Демьяном Бедным,** и одну из пьес **Лопе-де-Вега.**

Леопольд Годовский в Москве

СПУСТЯ 25 ЛЕТ

Леопольд Годовский — впервые приехал в Советский союз. Царскую Россию, которую он, ее уроженец, покинул 25 лет назад, Годовский в последний раз посетил в 1913 г. Тогда он специально приезжал в Петербург с концертом, где впервые исполнял посвященный ему фортепианный концерт Глазунова.

Пианист с мировым именем — Леопольд Годовский об'ездил весь мир. Советскую страну, в которой профессор находится всего три дня, он называет «лабораторией человечества, кующей счастье и светлое будущее». Он много и с большой конкретностью говорит о тех больших возможностях, которые открыты у нас для каждого творчески работающего художника.

Леопольд Годовский рассказывает о состоянии музыкальной культуры в Америке, где ему приходилось жить в последние годы. После 1929 года, когда начался экономический кризис, музыкальная жизнь Америки стала хиреть. Характерно, что столь любимый еще недавно джаз сейчас теряет популярность. В музыке джаза появляется элемент напенности, тоскливоотной ритм и т. д.

Годовский с большим одобрением отзывается о симфонических оркестрах Нью-Йорка и Филадельфии. Надо заметить, говорит он, что эти оркестры и их дирижеры хорошо оплачиваются на в пример многочисленным ансамблям и музыкантам, терпящим жестокую нужду. Показательно, что выступления крупных музыкантов организуются в Америке почти исключительно меценатами. Так, вдова покойного президента Кулиджа истратила недавно 50 тысяч долларов на организацию музыкального фестиваля, в котором принимали участие европейские знаменитости Альфред Казелла и Игорь Стравинский.

Стравинскому был посвящен на этом фестивале специальный вечер. Публика встретила его овацией, но когда композитор начал играть (он играл свои последние произведения), его даже ни разу не вызвали.

По мнению г-на Годовского в Америке наступает резкое охлаждение к ультрамодернистской музыке. Приезд Стравинского буквально никакого отклика в широких музыкальных кругах не вызывал. Его произведения не были включены — как это обычно бывает — в репертуар совпавших с его приездом концертов. Десять лет назад, говорит г-н Годовский, этого не могло бы случиться.

Музыкальный репертуар сегодняшней Америки чрезвычайно эклектичен. Сейчас он в основном тяготеет к классике и романтике.

Советское музыкальное творчество Годовский знает очень мало. Д. Шостаковича он считает весьма талантливым композитором. В Америке хорошо известна новая опера советского композитора «Леди Макбет». Но говорить подробно о творчестве Шостаковича мастер хотел бы только после того, как более обстоятельно с ним познакомится. Годовский слышал кроме «Леди Макбет» только три фантастических танца Шостаковича в исполнении Черкасского.

Л. Годовский

И в Москве Годовский не посещал больших концертов. Ему удалось только посмотреть и послушать в оперетте Целлеровского «Продавца птиц». Оперетта, говорит он, великолепно поставлена, радует хороший ансамбль и очень неплохой оркестр.

Леопольд Годовский намерен посетить московскую оперу и ряд концертов. Затем он направляется в Ленинград, где будет присутствовать на июньском фестивале искусств.

МАГ ТЕХНИКИ

В Москве сейчас находится прибывший из Америки Леопольд Годовский, знаменитый пианист и музыкант, вошедший в историю пианизма наряду с такими именами, как Падеревский, Бузони, Гофман, пианистами, которых знает весь мир и которых легко перечесть по пальцам.

Уроженец Вильны, выросший в бедной еврейской семье, Годовский уже в раннее детство привлекал к себе внимание необычайным дарованием. Первоначально он стал обучаться игре на скрипке и уже девяти лет исполнял концерт Мендельсона.

Однако Годовского больше тянуло не к скрипке, а к роялю. И Годовский стал пианистом.

22-летним юношей Годовский уже преподает в лучших консерваториях Америки — в Сен-Луи и Чикаго — и впервые проводит большие циклы концертов, которые приносят ему известность. Последовавший через десяток лет дебют Годовского в Европе не замедлил стяжать ему всемирную славу. С тех пор Годовский об'ездил почти весь свет. После Америки и Европы он концертировал в Азии, Африке и Австралии. Несмотря на огромный размах исполнительской деятельности, Годовский никогда не покидал еще в юности начатую педагогическую работу, хотя и делал в ней более или менее длительные перерывы. После многих лет педагогической практики Годовский принял предложение Венской музыкальной академии и занял пост руководителя высшей школы мастерства («Meisterschule»), где состоялся выпуск до войны 1914 г.*. В последующие годы его деятельность протекала главным образом в Америке.

Необычайная логика, ясность музыкальной мысли, поистине классическое чувство меры, благороднейший вкус, глубокое проникновение в стиль любого композитора, тончайший слух, поразительная точность блестящей и разносторонней техники составляют чудесные свойства Годовского-пианиста. О его фортепианном мастерстве можно написать книгу. Многие критики не раз называли его «магом техники», «сверхакробатом» и т. п.

Чтобы получить представление о его технике, достаточно посмотреть, например, его обработки шопеновских этюдов, чтобы убедиться, что более сложной фактуры, более полного использования инструмента в 10 пальцев пианиста фортепианная литература до сих пор не знала. Обработки Годовского (этюды Шопена, струнные сонаты Баха, вальсы Штрауса и др.) — это та подлинная школа высшего современного фортепианного мастерства, овладение которой доступно немногим.

Если, однако, о творчестве Годовского в целом можно сказать, что средства его всегда богаты и прекрасны, то цель, которой эти средства служат, не всегда столь же значительна и ясна. Грубо говоря, у Годовского вопрос «как сделано» стоит на первом плане, а то «что сделано» стоит на втором, я повинно в этом, думается, главным образом, время Годовского, характеризующееся упадком буржуазной культуры.

Годовский — подлинный артист, влюбленный в свое дело, замечательный, утонченный музыкант, жизнь и деятельность которого может служить примером для любого музыканта-исполнителя.

Профессор ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ

* Проф. Г. Нейгауз является дауреатом Венской «Meisterschule» по классу Годовского. — Ред.

«ОБНОВИТЬ РУКОВОДСТВО ВОЛОГОДСКОГО ТЕАТРА»

В № 15 «Советского искусства» была помещена заметка А. Кокухова «Обновить руководство вологодского театра». На полученных редакцией материалов видно, что бригада Северрайкома ВКП(б), обследовавшая работу театра, действительно обнаружила ряд недостатков в производственной и организационно-хозяйственной работе театра, а также признала неудовлетворительным качество отдельных постановок.

Однако в части, содержащей оценку политической линии театра, заметка неправильно цитирует решение президиума Вологодского Горсовета (от 22 июля 1934 г.).

Президиум Горсовета признал, что театр достиг значительных успехов и справляется со своими задачами.

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

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

ВТО Всероссийское театральное общество
29—31 мая
Группкомы СНР при ВТО.
29 мая об'единенное заседание группкома секции научных работников и научно-творческого отдела ВТО для заслушания и обсуждения итогов работы 1934—35 киноп. года режиссерской лаборатории ВТО под руководством засл. арт. Н. Г. Сахновского.
Вокальная секция
30 мая. Доклад проф. Н. А. Багдурова: «Ново-итальянская школа пения». Доклад сопровождается демонстрацией. Зал МОСХ (Ермолаевский пер., 17). Нач. в 7 час. веч.
Актерская секция
Цикл звучащее слово
30 мая. Цикл творческих показов звучащего слова. Вступительное слово представителя актерской секции. Выступление Д. Н. Журавлева. Дом культуры Армении (Армянск. п., 1). Нач. в 6.30 веч.
Следующие вечера из цикла творческих показов звучащего слова будут посвящены творчеству Артаболевского (Ленинград), Яблонской (Ленинград).
Научно-творческий отдел ВТО.
31 мая. Заседание научно-творческого отдела ВТО. Доклад заместителя председателя совета ВТО Г. Н. Гонка «Итог сезона 1934—35 г. научно-творческой работы Общества». Помещение ВТО (Тверской бульвар, 22). Нач. в 8 ч. веч.

ИЗОГИЗ КОГИЗ
ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на II полугодие 1935 года
на научно-исследовательский и критический ЖУРНАЛ
ИСКУССТВО
Орган союза советских художников и скульпторов.
ИСКУССТВО ставит своей задачей всестороннее критическое и теоретическое освещение вопросов изобразительных искусств как по линии современного творчества, так и художественного наследства.
ИСКУССТВО освещает на основе марксистско-ленинской теории творчество советских и западно-европейских художников, направлений и школ, уделяя значительное место критическому и теоретическому анализу классиков, творчеству отдельных художников, а также отдельным произведениям.
Подписная цена: 12 мес. — 34 руб., 6 мес. — 17 руб. Отдельный номер — 9 руб.
Подписка принимается всеми отделениями, магазинами, киосками, уполномоченными КОГИЗ'а и всюду на почте.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА им. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
СЕКТОР ЗАОЧНОГО ОБУЧЕНИЯ
ОБ'ЯВЛЯЕТ ПРИЕМ ЗАОЧНИКОВ
на АКТЕРСКИЙ и РЕЖИССЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТЫ
Прием заявлений до 1 сентября 1935 года.
Условия приема высылаются по получении марок на 40 коп.
Вопросы направлять по адресу: Москва, 9, Малый Кисловский, пер., 4, ГИТИС Заочный сектор.

Уполном. Главлита В—15012.
Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.