Театральная культура Москвы — знатным людям колхозов

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 33 (199) 17 июля 1934 г. ЦЕНА 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР

И. М. Варейкис

Секретарь Воронежского областного ВКП(б)

СТАТЬ ПОДЛИННО НАРОДНЫМ ТЕАТРОМ

Мы строим нашу культуру на основе наших хозяйственных достижений. Открытие совхозно-колхозного филиала Малого театра — лучшее доказательство этому. Добившийся больших и серьезных успехов в выполнении сельскохозяйственных кампаний, Земетчинский район награжден правительством и партией образцовым театром. Мы знаем, что у нас часто открытие нового дела обставляется страшно торжественно, но затем оно погибает, так как вокруг него не создаются элементарные условия, необходимые для его существования. Я уверен, что дело театра в Земетчино в таких же надежных руках, как и дело зерно- и свеклопоставок. От местных организаций района зависит сохранить у себя театр. Если они будут плохо помогать ему, мы его отберем от района, но я твердо уверен, что этого не случится. До сих пор партийные, советские и хозяйственные организации Земетчино делали для театра все, что в их силах. Сами колхозники Земетчино своим отношением к театру должны обеспечить успех его работы. Партруководство области будет проверять ее так же строго, как самые ответственные и важные большевистские поручения. Со своей стороны партруководство сделает для театра все, что ему будет необходимо.

Совхозно-колхозный филиал Малого театра должен стать подлинно народным театром. Раньше народу был доступен только ярмарочный балаганный театр да еще церковь, по существу выполнявшая для масс функции театра. Только в советских условиях возможно создание подлинного народного театра, и большая честь Малому театру, что именно он взялся за это дело. Необходимо добиться, чтобы к концу сезона каждый колхозник Земетчинского района просмотрел хотя бы по одному спектаклю.

Драматург Ромашов, автор прекрасной пьесы «Бойцы», которую я видел в Москве, когда приезжал на последний пленум ЦК, приветствовавший наш праздник от имени советских писателей, должен обещать нам, что для открытия второго года работы нашего театра он даст нам свою новую пьесу, показывающую жизнь тех людей, на родине которых возможны такие замечательные события, как то, которое мы только-что отпраздновали.

А. И. Бочарников

Секретарь Земетчинского райкома ВКП(б)

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ПОДАРОК

День открытия совхозно-колхозного филиала Малого театра в Земетчино должен навсегда стать праздничным днем нашего края. Мы, до сих пор всегда считавшиеся окраиной и в губернии, и в округе, и в области, получили в награду за нашу честную работу такой замечательный подарок, как филиал Малого театра.

На слете колхозников мы обязались, что эта награда усилит наше упорство в борьбе за выполнение великого лозунга Сталина — «За зажиточную жизнь». Район выполнит это обещание и увеличит добычу свеклы и сахара.

Огромное большинство зрителей, которые увидят спектакли филиала Малого театра, через них впервые познакомятся с театральным искусством. Многим из них сначала будет трудно смотреть и воспринимать спектакли. Один колхозник сказал мне после «Ревизора», что за 4 часа спектакля он устал больше, чем устает за 4 дня работы, но когда я спросил его, придет ли он еще раз в театр, он ответил, что придет обязательно, как только сможет достать билет. Воспитание театрального зрителя — это целый сложный процесс, но с помощью Малого театра земетчинцы превзойдут науку смотреть и воспринимать большие умные и прекрасные спектакли. Открытие театра в Земетчино — лучшее доказательство того, что уничтожение разницы между городом и деревней — не слова, а дело.

Тов. СТАЛИНУ, КАГАНОВИЧУ, МОЛОТОВУ, МИКОЯНУ, ЧЕРНОВУ, БУБНОВУ

12 июля 1934 г. в селе Земетчино, Воронежской области состоялось торжественное открытие совхозно-колхозного филиала Государственного академического Малого театра. Государственный академический Малый театр и его совхозно-колхозный филиал, представители воронежских областных организаций, колхозники, рабочие сахарного завода, рабочие совхозов пяти районов Воронежской области шлют вам, дорогие товарищи, свой пламенный привет. Создавая этот театр, мы выполняем решения семнадцатого партийного с'езда. Наш филиал — это одно из тех мероприятий, о которых ты, наш любимый вождь, дорогой учитель, товарищ Сталин, говорил в своей речи на семнадцатом партс'езде, касаясь вопроса о ликвидации противоречий между городом и деревней. Мы верим, что филиал Государственного академического Малого театра, при активной поддержке партийных, профессиональных, советских организаций Земетчинского, Моршанского, Пичаевского, Ранкинского районов Воронежской области, станет центром массово-культурной работы и всестороннего воспитания широких трудящихся колхозных масс, превратит их в сознательных социалистических культурных строителей и руководителей нового социалистического хозяйства. Мы убеждены, что первому почину старейшего государственного Академического Малого театра в деле организации своих совхозно-колхозных филиалов последуют, в первую очередь, столичные и ведущие краевые театры нашей страны.

По поручению торжественного собрания: директор Малого театра АМАГЛОБЕЛИ, помощник директора Малого театра ХЕРСОНСКАЯ, художественный руководитель совхозно-колхозного в Земетчино филиала Малого театра ПЛАТОН, секретарь Земетчинского райкома ВКП(б) БОЧАРНИКОВ, директор сахарозавода ЧИНЧИС.

КОЛХОЗНИКИ СМОТРЯТ „РЕВИЗОРА“

Фото В. МУСИНОВА

У афиш колхозного филиала Малого театра в селе Земетчино

12 июля в Земетчине открылся совхозно-колхозный филиал Малого театра. Колхозники, рабочие совхозов и Сахарного завода Земетчинского района получили театр, как премию за успешное выполнение свеклопоставок. В прошлом году район дал больше свеклы, чем вся Черниговщина — исторический центр свекловичной культуры. В этом году урожай ожидается на 50 проц. выше прошлогоднего. За высокую культуру социалистического труда Наркомзем и Наркомснаб по инициативе т. Микояна дали району театр. И какой! Филиал старейшего и знаменитейшего, воспитавшего лучших русских актеров, — филиал Малого театра.

«Невозможно представить себе Малый театр вне Москвы. Малый театр без московского зрителя и без московского воздуха — это уже не Малый театр». Так писал умнейший дореволюционный театральный критик А. Р. Кугель. За 30 лет, которые прошли с того времени, когда писались эти строки, вернее за вторую половину этих 30 лет переменились не только московские зрители и московский воздух, без которых для Кугеля существование Малого театра казалось нереальным, за это время настолько переменились театральные зрители и воздух всей страны, что оказалось возможным представить и реально увидеть Малый театр за несколько сотен верст от Москвы в прежде глухом заброшенном Земетчине.

«У нас нет забытых селений» — полувызывающе, полуудивленно говорит погодинская Маша, пытаясь вызвать в себе чувство пушкинской героини. Эти слова приходили на память во время блестящего колхозного праздника, торжества открытия филиала Малого театра в Земетчине.

Зажиточное, с семитысячным населением, колхозное село Земетчино оказалось убранным в честь театра красными флагами, как в дни больших революционных праздников. День открытия театра был выходным днем в Земетчине. Вокруг железнодорожных путей у главного заводского здания, куда старенький паровоз притащил специальный вагон московской делегации, собралась толпа колхозников, рабочих Сахарного завода, ближних совхозов, и маленький духовой оркестр с задыхающейся бас-трубой встретил москвичей. Интернационалом. Встреча никем специально не организовывалась, она образовалась стихийно и также стихийно вылилась в торжественный митинг. С площадки вагона земетчинцев приветствовал начальник УТЗП тов. **Арнадьев.** Ему отвечал лучший ударник завода и руководитель земетчинской парторганизации тов. **Бочарников.** Огромная любовь и внимание, которыми окружены в Земетчине все работники филиала, иногда проявляющиеся в самых неожиданных и трогательных формах, дали себя почувствовать в первую же минуту нашего пребывания в Земетчине. Колхозы, окружающие Земетчино, об'явили между собой соревнование на лучшее снабжение театра. Рабочие Сахарозавода передали в строительный фонд театра 10 тыс. рублей своих премиальных.

За короткий срок земетчинцы старое разрушенное здание клуба превратили в культурный, летний закрытый театр и собрали шестьдесят тысяч рублей из внутренних ресурсов района, необходимых для перестройки этого здания в настоящий зимний театр. Из двух бывших кулацких домов сооружен для актеров дом на четыре двухкомнатные квартиры. Сейчас строится второй шлакобетонный дом уже на восемь квартир. Директор Сахарного завода т. **Чинчис,** энергии и распорядительности которого многим обязан филиал, подарил театру один из двух легковых автомобилей — премии заводу от наркомата. В 10 самых больших близлежащих колхозах специально для выездных выступлений театра строятся сценические площадки со зрительными залами на 300—400 человек...

Прекрасным выражением сущности подлинной и высокой заботливой хозяйственности может служить фраза секретаря земетчинского райкома партии т. Бочарникова, сказанная им при встрече с коллективом театра. «Я знаю, чем в лучшие условия мы вас поставим, тем больше вы нам дадите»... Такое отношение, проявляющееся везде на каждом шагу в большом и в мелочах, чуть не до слез растрогало приехавшего из Москвы на открытие театра заслуженного артиста республики **А. А. Остужева,** обещавшего регулярно приезжать для работы в Земетчино. «Ничего подобного я никогда не видел. Все это по-настоящему прекрасно. Обязательно приеду! Работать для вас — это моя радость, работать для вас — это моя честь, работать для вас — это моя доблесть», — сказал он беседовавшим с ним колхозникам.

День открытия филиала был днем встречи колхозников Земетчинского района с руководителем большевиков Воронежской области — т. **Варейкисом.** В истории района эти два события навсегда останутся связанными друг с другом так же, как связаны в представлении земетчинцев успех их хозяйственной работы с открытием театра.

«Лучшие люди художества идут нога в ногу с колхозниками, — сказал трактористт **Турин,** — это отлично, и мы заверяем дорогих артистов, что все предстоящие нам кампании мы выполним во-время».

Еще крепче сказал об этом в своей речи тов. Варейкис. «Даю задание, — сказал он, — чтобы к концу сезона каждый колхозник Земетчинского района побывал на спектаклях филиала Малого театра»...

Сидящий со мной в зрительном зале комсомолец вытаскивает из кармана клетчатую бумажку и пишет на ней какие-то цифры. Я догадываюсь — он проверяет возможность выполнения задания т. Варейкиса. В Земетчинском районе 101.000 человек населения, в театре сейчас 350 мест, зимой будет 500. Будем в среднем считать 400. Он делит первую цифру на вторую и получает необходимое для выполнения задания т. Варейкиса число спектаклей. Нужно 250 спектаклей. В году 365 дней. — Выполним.

В труппе филиала в равном количестве старики и молодежь Малого театра. Все они являются добровольцами, самостоятельно откликнувшимися на призыв дирекции театра поехать в Земетчино энтузиастами филиала. Самые различные причины толкнули их на работу в Земетчине. Для одних это выход бурной творческой энергии, не находившей себе достаточного применения в рамках производственного плана столичной метрополии. Для других — работа в Земетчине привлекательна своей необычайностью и новизной испытаний. Свою энергию и горячность пионеров-энтузиастов они тратят здесь и на то, что работают не только в качестве актеров, но также делают и множество подсобных работ, выступая в амплуа монтеров, сценариусов, бутафоров и реквизиторов. Для третьей группы актеров работа в Земетчине — заманчива и интересна с со стороны ее сельской обстановки. «Я здесь уже совсем как дома. Посмотрите на меня, ну чем не плантатор... — говорит маститый руководитель филиала засл. артист Республики **И. С. Платон,** расхаживая в широченных белых штанах по густому палисаднику у окон своей уютной квартиры. Он ведет нас в свой кабинетик, маленькую чистую с небеленными и неоклеенными, пахнущими смолой деревянными стенами, где едва помещается кресло, письменный стол и книжная этажерка. — Именно так и мечтал провести последние годы своей жизни...» Артист **Истомин** с восторгом рассказывает нам о том, что в Земетчине он может исполнить свою старинную, заветную мечту — стать пчеловодом. У каждого работника филиала свои собственные интересы в Земетчине, сливающиеся с интересами дела и укрепляющие его.

Для всех без исключения актеров филиала работа в Земетчине означает и серьезное улучшение их материального положения. Так актер, получавший в Москве 120 руб., здесь получает 300. Такая повышенная оценка в совхозно-колхозном филиале, разумеется, положительно влияет на качество работы и является лишним обручем, укрепляющим дело филиала. В числе работников филиала шесть членов партии и один комсомолец.

Театр находится в большом трехэтажном каменном доме. До революции здесь помещался клеевой цех сахарного завода. Потом был клуб. Теперь — театр. Эволюция назначения здания своеобразно отразилась на его внешней и внутренней архитектуре. Зрительный зал помещается на третьем этаже, в него ведет широкая деревянная, спускающаяся террасами лестница, идущая под открытым небом по наружной стене. Во втором этаже фойе. Сцена совершенно таких же размеров, как и в театре им. Сафонова. В зрительном зале висит тяжелая и пышная люстра из бывшей церкви. Для актеров за сценой оборудованы удобные уборные и душ с горячей и холодной водой. В этом помещении филиал будет играть 16 дней в месяц, остальное время он будет давать выездные спектакли по колхозам. Цены на места вполне доступны для земетчинских колхозников — они колеблются от 70 копеек до 1 р. 50 к. В первые дни кроме «Ревизора» театр играет «На бойком месте» Островского и «Анну Кристи» О'Нейля. 25 июля в театре новое торжество, — премьера еще не показанной в Москве пьесы Евдокимова «Бабушка из Семигорья».

По старинной традиции каждый год Малый театр в Москве открывается «Ревизором» Бессмертной комедией Гоголя открывается и молодой отпрыск столетнего театра — Земетчинский филиал. Перед началом спектакля на авансцену выходит заслуженный арт. **Платон** и в небольшой речи знакомит зрителей с творчеством Гоголя и значением «Ревизора» для русского театра. Занавес открывается. Перед зрителями второй занавес, с нарисованной художником **Кардовским** панорамой того собирательного гоголевского города, где происходит действие пьесы.

В первом ряду, рядом с т. Варейкисом сидит **Саевлий Тихонович Зыбеев** — 70-летний ударник колхоза им. Ленина Соседской МТС. Он пришел на спектакль за 40 верст. Это самый почетный зритель премьеры.

На улице темный, как черноземная земля, душный вечер. Театр битком набит. В зале 350 мест, но эти 350 мест сегодня занимают по крайней мере 500 человек. Председатели 169 колхозов района за десятки верст явились на спектакль. Лучшие ударники, колхозники, знатные люди Воронежской области, рабочие совхозов и Сахарного завода, политотдельцы, напряженно и внимательно смотрят на сцену.

В антрактах между зрителями идет оживленное обсуждение виденного. Впечатление от театра больше, чем впечатление от спектакля. Поэтому говорят не об игре актеров, не о содержании пьесы, а о том общем счастливом и радостном ощущении, которое одинаково испытывают сегодня все зрители премьеры.

— Нынче самый большой праздник в моей жизни, — говорит ударник колхоза «Ворошилов» **Лидин.** — Хочу чтобы этот праздник поскорее разделили со мной все мои товарищи по работе. В ближайшие дни затащу театр к себе в колхоз...

— Теперь обязательно прочту «Ревизора», да и не только «Ревизора», а всего Гоголя, — говорит рабочий Иженского совхоза **Тихонов.** — Заставлю притти сюда и жену, и детей, и деда, и бабку.

«Ревизор» идет в Земетчине совсем так же, как и в Москве. Те же костюмы, те же мизансцены, те же интонации. Все так похоже на много раз виденный спектакль в доме с колоннами, на Театральной площади, что невольно забываешь где находишься сейчас, забываешь, что Хлестакова играет молодой **Станюкис,** а не маститый Остужев, сидящий во втором ряду, что Земляникину играет **Медведев,** а не Климов, сидящий рядом с Остужевым, а городничего — **Истомин,** а не Головин, находящийся сейчас где-то в Харькове. Традиционны движения, традиционны паузы, традиционен темп. Спектакль исполняется с прекрасным традиционным мастерством, все традиционно, может быть даже слишком традиционно.

По старинной, потерявшей свое начало, традиции знаменитая реплика городничего «Над кем смеетесь, над собой смеетесь!» всегда подается в Малом театре в зрительный зал. И здесь в Земетчине режиссура не отступает от этой традиции. После спектакля кто-то из гостей замечает, что в условиях премьеры перед залом, состоящим исключительно из ударников, активистов и политотдельцев, нетактично обращать эту реплику в зрительный зал, лучше было бы обратить ее к окружающим городничего чиновникам. Слово за слово, начинается горячий спор, в который вовлекаются засл. артисты Платон и Остужев и народный артист Климов. От конкретного частного повода — реплики городничего — спор переходит в дискуссию о традициях вообще. Дискуссия длится весь день и продолжается даже в вагоне на обратном пути в Москву. Остужев защищает непоколебимость исторической традиции. Климов считает, что в известных случаях традиции могут пересматриваться и даже совсем отбрасываться. Свое решение этот спор получит в самой художественной практике филиала. Дело здесь конечно, не в реплике городничего, а в том общем и принципиально верном положении, что в работе филиала исторические традиции должны быть подчинены живому творческому делу, а та часть традиции, которая на проверке окажется мертвой, должна быть безоговорочно отброшена.

Работникам филиала предстоит открыть осенью при театре актерскую школу. В ней должны учиться талантливейшие кружковцы-колхозники. Школа будет готовить кадры для филиала, а также для московского Малого театра.

Солнце начинает опускаться. Актерам пора готовиться к сегодняшнему спектаклю, москвичи должны торопиться на поезд. Праздник окончен, наступают радостные будни.

АЛ. ГЛАДКОВ

Земетчино — Москва

В СЕЛЕ ЗЕМЕТЧИНО

Фото В. МУСИНОВА

На репетиции «Ревизора»; слева — постановщик И. С. Платон

На-днях мы присутствовали на совершенно необычайном событии. Старейший русский театр — Государственный академический Малый театр — открывал свой колхозно-совхозный филиал.

В зале, переполненном знатными людьми колхозов и совхозов Земетчинского района, выступали представители партии, Наркомпроса, колхозов, совхозов.

Еще за сотни километров до Земетчино московская делегация осаждались на железнодорожных станциях колхозниками, пионерами, требовавшими, чтобы театр обязательно приехал к ним, и доказывавшими, что Земетчино не может считать театр своим, а что это должен быть театр всего района и что мы поступили бы неправильно, если бы отдали театр только Земетчино.

Детишки очень серьезно и с некоторой важностью втолковывали нам, что они «проработывали» в этом году в школе «Ревизора» и «Недоросль» и поэтому без просмотра спектакля им обойтись никак невозможно.

Несомненно, что сам по себе факт открытия колхозного филиала Малого театра в серии мероприятий, проводимых сейчас Управлением театрами по организации колхозно-совхозных театров в республике, имеет особое значение и таит в себе глубокий политический смысл.

Случайна ли эта встреча Малого театра и советских колхозников — работников социалистических полей?

Разумеется, нет.

Это — результат мудрой политики партии, это — результат успешного строительства социализма в нашей стране.

Различными путями шла социалистическая реконструкция советского театра и советской деревни. Советской власти достались в наследство театры огромного культурного значения. Политика партии заключалась в том, чтобы: во-первых, сохранить это величайшее культурное наследство, во-вторых, создать из императорских театров, обслуживавших интересы немногих и избранных, очаги советской культуры, и, в-третьих, сделать театр орудием социалистического перевоспитания масс.

В дни тяжелых испытаний, гражданской войны, разрухи, голода советская власть находила время и возможность оказывать помощь театрам и актерам, заботилась о реконструкции советского театра. Для того чтобы сделать театр орудием социалистического перевоспитания масс, понадобилась прежде всего огромная работа по перевоспитанию актера.

Жизнь — лучшая школа. Политика партии — самый мудрый руководитель в жизни. Политика партии убедила, а жизнь научила театры отыскивать правильные пути к созданию социалистического театра.

Показательна и поучительна история Государственного Малого театра. Этот театр первый создал один из лучших советских спектаклей «Любовь Яровая». Этот театр за последнее время осуществил ряд значительных работ — спектаклей подлинного мастерства («Бойцы — Ромашов, «Скутаревский» — Леонов). Театр вышел далеко за пределы Театральной площади. Его знают в рабочих районах: на Таганке, где давно уже работает его филиал, в Мордовской автономной области, где выступает бригада Малого театра по созданию Мордовского национального театра, в Бобруйске, где бригада Малого театра обслуживает красноармейские части на лагерных сборах, и т. д., и т. д.

Сейчас, выполняя указания т. Сталина о том, чтобы сделать жизнь колхозников культурной, Малый театр создает постоянный стационарный колхозно-совхозный филиал. Столетний русский театр демонстрирует перед колхозниками общность задач и целей, которые стоят перед нами.

Понятно, иными путями шла социалистическая реконструкция советской деревни. Убогая и нищая дореволюционная деревня не знала настоящей радости жизни, она находила эту радость в пьяном угаре, где смерть встречалась как долгожданная радость, освобождение от нужды и мук окружающей жизни. Не случайно Толстой, заинтересовавшись темой «смерти русского мужика», отметил торжественную спокойность и радость, с которыми встречалась смерть этим мужиком. Огромный путь отделяет советскую деревню от дореволюционной. Наша деревня пришла к радостной жизни. Понадобилась настойчивая и упорная работа партии, мудрая политика нашего вождя т. Сталина, чтобы деревня пришла к зажиточной и культурной жизни.

Рост благосостояния масс, ликвидация неграмотности, всеобщее обучение, — все это поняло значительно культурный уровень колхозника. Появились новые запросы, новые культурные требования и как вершина желаний — нужда в самом сильном, в самом впечатляющем из всех видов искусства — театре.

Мы создали в этом году около 80 колхозно-совхозных профессиональных театров. На опыте работы этих театров видим, какая огромная потребность в них сейчас у колхозного зрителя.

Встреча Государственного Малого театра и колхозников Земетчино не случайна. Советский театр и советская деревня разными путями шли к единой цели. Эта цель — строительство социализма. У этой цели они теперь встретились, готовые уже вместе, помогая друг другу, идти вперед до конца, до полной и окончательной победы.

М. АРКАДЬЕВ

Артисты колхозного театра гримируются перед спектаклем

ЧЕХОВ В ТЕАТРЕ

ПОДЛИННЫЙ И ИСКАЖЕННЫЙ ЧЕХОВ

ПИСАТЕЛЬ И СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Факсимиле рукописи «Вишневого сада»

Триумф «Чайки» в сценической интерпретации Московского художественного театра — это такое установившееся, такое канонное положение нашей театрально-критической мысли, что, кажется, мхатовские премьеры 1898, 1901, 1904 гг. раз и навсегда определили сценический образ чеховской драматургии.

Будь это так, театр Чехова, «меланхолический театр интуиции и чувства» (как определял его К. С. Станиславский), вошел бы в сокровищницу нашей культуры как ценный, но все же музейный вклад. Но в том-то и дело, что это вовсе не так! Существует прежде всего различие между пониманием чеховских спектаклей современной им «либеральной критикой» и подлинным художественным смыслом этих спектаклей. Это прежде всего понимал Художественный театр. Мысли о Чехове, высказанные самим К. С. Станиславским, остаются до сих пор тончайшими комментариями к «Вишневому саду», к «Трем сестрам», к «Чайке».

Настала пора спросить, действительно ли подлинно адекватны были мхатовские спектакли всей полноте и глубине смысла чеховской драматургии? Задать этот вопрос позволяют нам и достаточно известные сетования Чехова по поводу некоторых мхатовских постановок его пьес, и то, что сами эти мхатовские постановки сейчас идут на сцене уже в значительно измененном виде (выпущены многие паузы, перемещены акценты!). Задать этот вопрос позволяют, наконец, мудрые слова самого замечательного первого истолкователя драматургии Чехова: «Глава о Чехове еще не кончена. Ее еще не прочли, как следует. Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца!» (Станиславский «Моя жизнь в искусстве», стр. 367).

Действительно, заново прочесть книгу драматургии Чехова, прочесть ее глазами, свободными от шор критической традиции, от пыли «многоуважаемого шкафа», — вот необходимейшая задача, встающая и перед нашими театрами, перед Художественным театром в особенности, и перед нашими драматургами.

И если попытаться сделать это, тогда откроется, прежде всего, в какой огромной степени драмы Чехова были «социально осмыслены». Ведь сколько шумела и писала все та же либеральная критика о «надбытовой всечеловечности и лирической интимности» чеховских пьес! А вчитайтесь внимательно в их текст, и вас поразит, с какой точностью Чехов строит социальные характеристики своих персонажей, заботясь, чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений относительно их общественных связей и имущественных зел. Вот Иванов, помещик, была тысяча десятин, разорился от различных хозяйственных затей по имению. Вот Лебедев — председатель земской управы, его дядя был «гегельянцем», а сам он отложил в кубышке 10.000 рублей. Вот — Сорин («Чайка»). Этот помещик в действительный статский советник вкладывает даже «пенсию свою в земледелие, скотоводство, пчеловодство», но именье все-таки разоряется. Вот—Астров («Дядя Ваня»). У него тридцать десятин. Вот Гаев («Вишневый Сад»), — мы узнаем даже о богатой тетке его в Ярославле, которая прислала 15.000 рублей на покупку именья с переводом долга.

Персонажи Чехова существуют не в абстрактной «интеллигентской и духовной» среде, как герои стольких произведений современной ему, мнимо проблемной, упаловчной драматургии (Л. Андреев, например), а в глубоко конкретной социальной обстановке падающего поместного дворянства и капиталистического ажиотажа.

И движут фабулой чеховских пьес социальные и уже во всяком случае весьма материальные конфликты. Иванов не может платить по векселям Зюзюшке Лебедевой, земской начальнице, отдушавшей ссудную кассу. Дядя Ваня стреляет в профессора Войницкого, после того как тот решил ликвидировать поместье и перейти на жизнь рантье с «дачкой в Финляндии». А «Вишневый сад»? Весь конфликт этой, едва ли не замечательнейшей, пьесы Чехова запрыгал вокруг продажи с торгов дворянского имения. Мы не говорим уже о боковых линиях и эпизодических персонажах, о помещике Пищике, заботящемся о том, где бы перехватить на уплату процентов, о графе Шабельском, продающем титул за «марфуткины стерлядки», и т. д. Было бы, конечно, величайшим упрощенчеством думать, что этими материальными конфликтами в какой бы то ни было мере исчерпывается драматическое содержание чеховского театра. Но не менее ошибаются и те, кто, как например желавший учиться у Чехова Ю. Либединский, полагает, что арена чеховской драматургии — это «интимнейшие и личные переживания, бои в затаенных уголках человеческой психики» (Либединский, послесловье к «Высотам»).

Чехов, действительно, умел раскрывать и передавать сложнейшие обертона человеческой психики, но в отличие от толпы драматургов-«однодневок», ему современных, он никогда не забывал о реальных «грубо материальных» отношениях, на которых возвышаются все эти капризы психики.

Важнейшей задачей нового сценического прочтения Чехова должно быть поэтому: вскрыть и отчетливо довести до зрителя тот механизм реальных социальных связей и отношений, который движет драматургией Чехова.

Отсюда вырастет и переоценка некоторых сценических образов Чехова. Ряд образов, очевидно, задуман самим Чеховым как образы сатирические. Это авантюрист Борисин и ростовщица Зюзюшка в «Иванове», профессор в «Дяде Ване», Епиходов, Яша в «Вишневом саде», Соленый, Наташа и Андрей — в «Трех сестрах». Они должны и могут быть раскрыты как образы социальной сатиры.

Делая это, мы, конечно, будем верными Чехову.

Или возьмем, например, чеховскую молодежь. Аня, Трофимов, Соня, Шура, — в этих фигурах наиболее отчетливо, пожалуй, сказываются свойства Чехова как реалиста. Драматург нарисовал в этих своих молодых девушках и вечных студентах образы, заглядывающие в будущее. Шура Лебедева в «Иванове» — ведь это же почти горьковская Шура Булычева. Недаром все эти персонажи у Чехова так охотно говорят о будущем. «Буду учить в школе. Буду работать, работать!» («Три сестры»). «Будем трудиться для других» («Дядя Ваня»). «Я выдержу экзамен и буду работать» («Вишневый сад»).

Было бы большой ошибкой «критически» подвергать глумлению эти мечты чеховской молодежи, как это любят иногда делать наши театры, «осваивая классику». Наоборот, наполнить плотью и кровью эти несколько художочные мечты, показать в Трофимове не только «трогательно смешного вечного студентика», но «сына и внука крепостных», который, действительно, «дойдет» (кстати, пора восстановить цензурные вымарки в монологе Трофимова), — вот в чем задача «нового прочтения» по отношению к этой группе персонажей. Мы далеко не исчерпали всех образов чеховской драматургии, по совершенно очевидно, что вполне возможна и обязательна новая их трактовка, притом в пределах чеховского же материала без малейшей вульгаризации.

Нам хотелось бы еще, хотя бы вкратце, упомянуть о выводах, которые могут сделать из «вновь прочитанного» Чехова наши драматурги. Говоря одним словом, мастерство Чехова должно быть раскрыто как сложная и во многом рафинированная драматургическая техника в основном — реалистического стиля. Ведь ясно, что под внешностью диалогов чеховских героев всегда можно разглядеть движение вполне реальных конфликтов. Кажущаяся психологическая сложность может быть поэтому отличной школой для наших, порой грешащих не менее «простотой», драматургов. То же относится и к развитию действия. Стоит вышелушить конфликты из-под внешних одежд «психологической сложности», чтобы увидеть, как крепок и упруг этот драматургический костяк, но как он хорошо в то же время «спрятан» в оболочку жизненной правды. И в этом — немалая причина сценичности чеховских пьес и прекрасный урок для драматургов, не умеющих строить фабулу. И приходится признать, что многие драматурги «чеховской» школы (Леонов, Дос-Пассос, например) пошли скорее назад в смысле мастерства построения пьесы и интриги.

Нельзя забывать также того, как сумел Чехов расширить средства изображения внешнего мира в драме. Хорошо говорит об этом сам К. С. Станиславский: «Чехов утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света».

Думается, что, овладевая подлинным чеховским методом, наша драматургия еще более отточит свое художественное оружие.

АДР. ПИОТРОВСКИЙ

пафос простоты

В МЕЧТАХ О БУДУЩЕМ

Чехов умер молодым. Ему было всего 44 года. Если бы в этом возрасте умер Лев Толстой, то не было бы ни «Анны Карениной», ни «Воскресенья», ни «Власти тьмы». Достоевский после 44 лет написал «Преступление и наказание», «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых». Тургенев — «Дым», «Новь», «Клару Милич». Гончаров — «Обломова» и «Обрыв».

То, что мы именуем «полное собрание сочинений Чехова», — собрание, таким образом, не «полное». Его не сделает «полным» даже самая тщательная «редакция». Ибо всего, что мог написать Чехов, он не написал. Должны он до наших дней, он только бы приближался к своему маститому юбилею — 75 лет. И в январе 1935 г. дату его рождения торжественно отпраздновала бы советская общественность перед лицом замечательного старика.

Но Чехов умер молодым. И чудесное здание его творчества, несмотря на все свое богатство, осталось недостроенным. Это ощущение неисчерпанности особенно делается сильным, когда подходишь к Чехову-драматургу. Собственно, Чехов, как писатель для театра стал разворачиваться поздно — только во второй половине 90-х годов, т. е. совсем незадолго до своего жизненного конца. Этот поздний расцвет его театрального дарования не случаен. Драматург в своем творчестве может предчувствовать появление нового театра, но без конкретного существования этого нового театра ему двигаться вперед очень трудно.

Если «Чайка» помогла Художественному театру сказать новое сценическое слово, то, в свою очередь, самый факт бытия МХАТ побудил Чехова продолжить свои драматургические опыты. Не будь МХАТ, Чехов, вероятно, не написал бы ни «Трех сестер», ни «Вишневого сада». Это взаимное оплодотворение автора и театра — не только важная черта в творческой биографии Чехова, но и один из прямых ответов на вопрос, каковы должны быть взаимоотношения актера и театра вообще.

Приходится порой слышать, что Художественный театр, создавший цикл великолепных чеховских постановок, не до конца понял драматургию Чехова. Вполне возможно, но было бы очень прискорбно для чеховских пьес, если бы они были до конца сценически прочитаны одним театром. Качество пьесы измеряется также и тем количеством сценических возможностей, какие заключает в себе текст. Думая о Шекспире, мы никогда не замыкаем его в условные рамки шекспировской сцены. Наоборот, создавая новые постановки шекспировских комедий и трагедий, мы оставляем еще простор для будущих поколений. Это то, что можно назвать «сценической эстафетой» классика.

Но, предполагая свободу в новых сценических прочтениях Чехова, мы должны со всей глубиной продумать вопрос о том, чем может быть дорог театр Чехова нам, советским людям 30-х годов. Здесь возможны разные ответы. Но один из «уклонов» нам кажется очень опасным. Это—стремление рассматривать всех чеховских героев под углом «социальной сатиры». Особенно это относится к «Вишневому саду», где, опираясь на чеховские высказывания о комедийной природе «Сада», ищут упорно разоблачительную тенденцию.

Нет спора, Чехов даже в своих драматических положениях оставлял место для юмористических и сатирических ответов. Но основное русло, основной фундамент чеховских пьес— в мечте о будущей прекрасной жизни.

Чехов умел не только «видеть», но и «провидеть». Он изображал существующую жизнь ради другой, будущей жизни, которая ему рисовалась невыразимо прекрасной. Если взять, к примеру, высказывания Астрова в «Дяде Ване», Тузенбаха в «Трех сестрах», Трофимова в «Вишневом саде», то получается своеобразная музыка этой будущей жизни как жизни, основанной на творческом труде. Этика чеховских пьес есть этика прекрасного труда, и от этого у Чехова-драматурга такая переклична с нашей эпохой творческого социалистического труда.

Недаром на 50-летнем юбилее МХАТ в 1928 г. зрительный зал пришел в волнение, когда Качалов-Тузенбах произнес: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

Прошли вот эти «тузенбаховские» тридцать лет, и страна, где работает каждый человек, вспоминает драматурга с горячей любовью.

Она вспоминает его и в то лето, когда наша великая родина победила арктические льды и героическими усилиями отважных летчиков спасла челюскинцев. И опять встает перед глазами драматург Чехов, думающий в последний год своей жизни написать пьесу об ученом, уезжающем на далекий север. «Третий акт ему представлялся именно так, — пишет О. Л. Книппер, — стоит пароход, затертый льдами, северное сияние, ученый одиноко стоит на палубе, тишина, покой и величие, и вот на фоне северного сияния он видит — проносится тень любимой женщины»...

Чехов не мог, конечно, «знать», что через 30 лет затертый льдами корабль конкретизируется в «Челюскине». Не мог, понятно, Чехов предвидеть и «четвертого акта» этой величественной пьесы, когда пролетарское отечество спасло отряд мужественных победителей льда.

Но в третьем акте драмы о северном корабле — будь это «Челюскин»! — Чехов все же оказался на месте. Ибо, вероятно, не раз происходила в душе обитателей «лагеря Шмидта» и «тень любимой женщины», и все то дорогое, что они оставили на берегу.

Вот почему тем из наших авторов, кто будет писать драму о людях «Челюскина», этот неосуществленный замысел Чехова остается драгоценным уроком. Героям станет еще ярче, еще шумнее, если он соединится вот с такой прекрасной простотой человеческих переживаний.

Пафос в простоте — это и есть «театр Чехова».

Н. ВОЛКОВ

«Чайка» и критики» — Карикатура 1896 года.

ТРИ „ЧАЙКИ"

ПЕТЕРБУРГ, КИЕВ, МОСКВА

Из чеховского драматургического наследия, в связи с предстоящими юбилейными днями, наибольший интерес у московских театров вызывает «Чайка» — ее ставят 3 театра.

Пьесы, как и книги, имеют свою судьбу. В сценическом пути чеховской «Чайки» имеется три, правда далеко не равноценных, но значительных этапа.

Петербург, Киев, Москва.

В Петербурге «Чайка», как известно, шла в первый раз 17 октября 1896 г. в Александринском театре, в бенефис комической старухи Левкеевой. Сама Левкеева, любимица публики, в спектакле занята не была. Пьеса провалилась. О беспримерном провале этом много говорили, еще больше писали. Всю тяжесть неудачи «Чайки» взвалили на актеров: плохо, мол, играли. Так думал и сам Чехов. А между тем, среди этих «плохо играющих актеров» значились имена Комиссаржевской, Давыдова, Варламова, Писарева. Нет, конечно, провалили «Чайку» не исполнители, а бенефисная публика казенного Петербурга, обиженная отсутствием «смешной» бенефициантки. Что для них Чехов, новые формы драматургии, «Чайка», судьба актрисы, уставшей от купеческих приставаний, кочевничества и трудной жизни в «Ельцах»?

Петербургский провал «Чайки», однако, ничуть не смутил, а наоборот, «вдохновил» другого бенефицианта—актера Чинарова, служившего в тот сезон в Киеве у Соловцова. Бенефис Чинарова должен был состояться в ноябре 1896 г. Пьеса была уже выбрана—«Марсель» Сарду. На третьей репетиции «Марселя» пришла почта с отзывами петербургской прессы о «Чайке», «беспримерный провал», «печальный бенефис», «ненужная пьеса» — такой приговор единодушно вынесли, «уставясь в землю лбом», петербургские люди в футлярах. Но среди этих шаблонных, штампованных фраз, которыми пытались рутинеры-критики отмахнуться от нового, свежего, тонкого искусства, учуял Чинаров что-то большое и интересное и решил поставить пьесу для своих артистических именин. Он бросился к Соловцову и упросил его разрешить поставить «Чайку» вместо «Марселя». Соловцов согласился, и «Чайка» 12 ноября 1896 г. прошла в Киеве. Нину Заречную играла Морская, Треплева—Анчаров-Эльстон, Тригорина—Рощин-Инсаров, Медведенко—Леонидов. Спектакль имел огромный успех; пьеса выдержала ряд представлений.

За этой первой, значительной реабилитацией «Чайки» через два года последовала вторая, куда более серьезная, решающая: пьесу поставил в Москве Художественный театр. Было это 19 декабря 1898 г. Публики собралось мало. Занавес закрылся при гробовом молчании зала. Актеры молча двинулись за кулисы. В этот момент зрители разразились аплодисментами. «Чайка» была окончательно реабилитирована и вошла в репертуар Художественного театра, став его эмблемой.

Сейчас, спустя почти 40 лет со дня первой постановки, на сценах советского театра «Чайка» должна обрести новую сценическую жизнь, смысл, звучание и новые театральные формы, о которых устами Треплева мечтал Чехов.

В. Э.

В ЧЕХОВСКИЕ ДНИ

★ Литературно-художественное вещание Всесоюзного радиокомитета проводит ряд чеховских передач: «Россия — страна казенная», «Всероссийский городовой», «Как бы чего не вышло», лирические рассказы Чехова с музыкальной разработкой. Первый чеховский радиовечер «Россия—страна казенная» передавался 15 июля с радиостанции им. Коминтерна. На этом вечере чтецы тт. Мамуровский и Голлидей, засл. арт. т. А. Запесский, т. Сосин прочитали ряд чеховских рассказов.

★ Московский Радиокомитет провел 14 июля радиопередачу—читку чеховских рассказов.

★ Сегодня состоится специальная радиопередача о Чехове для колхозников Московской области: будут передаваться произведения Чехова о крестьянстве.

★ В радиогазете «Московские известия» будет выпущена специальная литстраничка, посвященная А. П. Чехову.

★ В январе 1935 г. Литературный музей Всесоюзной ленинской библиотеки откроет выставку, посвященную 75-летию со дня рождения А. П. Чехова. На этой выставке широко будет представлен материал о Чехове. Имеющиеся на выставке Чехова разделы: «Творческий путь писателя» (Чехов в борьбе с мещанством), «Чехов и писатели», «В мастерской писателя», «Театр Чехова» будут расширены.

★ Специальная передвижная выставка Чехова для обслуживания периферии будет организована к 75-летнему юбилею писателя.

★ Издательства выпускают ряд книг к 30-летию со дня смерти А. П. Чехова. ГИХЛ издает большой однотомник Чехова, в котором будут помещены крупнейшие драматургические произведения, повести и рассказы Чехова.

★ В Центральном литературном музее собрано значительное количество чеховских рукописей. В это собрание входит около ста автографов, писем А. П. Чехова к разным лицам: Трефолеву, Лейкину, Баранцевичу, Куприну, издателю А. Ф. Марксу и др. и свыше ста рукописей чеховских рассказов, главным образом, периода 80-х и начала 90-х годов, периода его сотрудничества в «Будильнике», «Осколках», «Петербургской газете» и др. Значительное большинство этих беллетристических отрывков использовано только в посмертном издании полного собрания сочинений писателя.

Литературный музей находится сейчас в периоде накопления архивного материала. Сейчас идет только систематизация материала; его изучение и издание намечены на ближайшее будущее. В один из первых томов запланированной музеем «Летописи» войдет значительное число документов из эпистолярного и литературного наследства Чехова.

В прошлом номере «Советского искусства» были напечатаны следующие материалы к чеховским дням: А. Ефремин — «Живой Чехов», Д. Тальников — «Спор о «сверчках», Ю. Соболев — «Образы «Вишневого сада», В. Кутанов—«Критик бурлескного театра», чеховские премьеры— «Вишневый сад», «В овраге», «Дуэль» и др.

Дача Чехова в Ялте.

А СУДЬИ КТО?

ГЛАВА ИЗ МЕМУАРОВ НАРОДНОГО АРТИСТА Ю. М. ЮРЬЕВА *

...Вот начался своего рода «исторический» спектакль на сцене Александринского театра.

Премьера «Чайки» А. П. Чехова. День бенефиса Е. И. Левкеевой. Весьма популярная в то время комическая актриса Е. И. Левкеева пользовалась особой симпатией, особой любовью среди гостинодворской публики.

И не мудрено, что в этот вечер, в день ее праздника, они-то, гостинодворцы, и преобладали в зрительном зале.

Гостинодворцы были вполне уверены, что Е. И. как комическая артистка уже наверное выберет для своего бенефиса что-либо забавное, где можно будет вдоволь посмеяться.

Начался спектакль...

Проходит первая сцена, проходит вторая... Ничего смешного. Одни разговоры... Может быть это только вначале, а потом будет весело... Ничего подобного. Дальше то же самое. Ни одного комического положения... Одна, повидимому, болтовня.

Полное разочарование... Внимание все более и более ослабевает... Плохо слушают. Тем не менее до поры до времени все шло сравнительно чинно... Но вот кто-то в партере нарочито громко вздохнул. Раздается протяжное: «О-ох!»

Публике понравилась выходка скучающего зрителя... Встретили сочувственно. Прокатился легкий смех.

Смех подбодрил некоторых смельчаков.

«Ну и канитель», — вполне явственно прозвучал чей-то голос. Новая волна, но уже громкого смеха. Чувствуется, что многие осмелели.

«Тише... молчите... Что за безобразие!.. Дайте слушать!» — раздаются протестующие голоса. На время наступает тишина, но ненадолго. Интерес к происходящему в зрительном зале далеко превысил интерес к спектаклю.

Атмосфера сгущается.

Идет сцена на сцене: Треплев демонстрирует свою пьесу. Для домашнего спектакля под открытым небом построен помост. На помосте появляется Нина Заречная — Комиссаржевская — вся в белом, освещенная лунным светом, садится на большой камень и произносит монолог.

«Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя видеть глазом, — словом все жизни, все жизни, все жизни» и т. д.

Публика, повидимому, в недоумении, притихла, насторожилась, начала прислушиваться к словам. Но так продолжалось недолго.

Почуяли что-то декадентское. Это подлило масла в огонь.

Декаденты в то время — «притча во языцех». Их высмеивали, ими возмущались. Изощрялись в остротах. Повод к новому взрыву.

«Что-о, что-о? Львы и куропатки?! Вот так-так!» — протянул чей-то голос.

Наступило что-то необразимое. Сквозь гомерический хохот слышатся со всех сторон замечания, остроты. Раздаются голоса протестующих, но они только усиливают общий шум.

Смущенная и в конец растерявшаяся Комиссаржевская едва закончила свой монолог... ее почти не слышно.

Заключительные сцены первого акта прошли хотя и при более благоприятных условиях, было несколько спокойней, но атмосферы, в сущности, не разрядили. Каждую минуту можно было ждать нового взрыва.

Наконец кончили акт.

Часть публики возмущается поведением зрителей и в знак протеста усиленно аплодирует и вызывает исполнителей.

Артисты долгое время не хотели выходить, но в конце-концов, после настоятельных требований, появляются на сцене взволнованные, смущенные, недоумевающие.

В антракте среди публики большое оживление. Все захвачены происходящим: одних все это увлекает, забавляет, других — возмущает.

За кулисами — полное смятение и растерянность, словно после самой ужасной катастрофы. Все потрясены и подавлены. Не могут еще опомниться, не могут отдать себе отчета в том, что только-что произошло. Все говорят тихо, почти шопотом, как это обыкновенно бывает, когда в доме покойник.

На каждого приходящего из зрительного зала набрасываются и засыпают его вопросами, желая себе уяснить причину этого стихийного явления. Но те, находившиеся в самой гуще зрительного зала, недоумевают и не могут дать какого-либо об'яснения.

К. А. Варламов волнуется чуть ли не больше всех. Беспрестанно крестится, вздыхает... у него нервная дрожь... Руки трясутся. «Господи! Что же это такое? — шепчет он, — что же это происходит? Слишком 30 лет я на сцене, а ничего подобного никогда не бывало. Ну, провалились пьесы. Шикали автору, шикали актерам... А это что же? Да неужели же такая срамная пьеса? Ведь нет же! Ничего не понимаю...»

Комиссаржевскую увели в уборную и отпаивали валерьянкой. Все беспокоились за Антона Павловича.

В начале спектакля его видели за кулисами следящим за ходом действия, но после того, когда стало ясно отношение публики к пьесе, Антон Павлович скрылся в кабинете Е. П. Карпова и только изредка, приоткрывал дверь, прислушивался к тому, что происходило в зрительном зале. В антракте его не оказалось в кабинете Карпова. Делали предположение, что он совсем уехал из театра, но потом обнаружили, что шапка его на письменном стола Карпова, следовательно, он здесь.

И действительно, вскоре Чехов, в сопровождении актера Н. Ф. Арбенина — старого знакомого Антона Павловича, появляется за кулисами. По одному уже его виду можно было судить, как тяжело он переживает происходящее. Я даже никогда не думал, что можно так вдруг осунуться, как это было тогда с Антоном Павловичем. Растерянный, бледный, с беспокойно безумными глазами, с улыбкой от конфуза он рассеянно слушал актеров, наперебой пытавшихся его ободрить.

— Я ничего... Я уж как-нибудь... А вот каково вам... Ведь у вас впереди еще три акта!

— Мы — стреляные воробьи, — пробует успокоить Чехова Варламов, — нас не прошибешь! — А у самого от волнения зуб на зуб не попадает.

— А может быть прекратить представление?

Все остальные акты шли в таком же угаре. Правда, некоторые сцены проходили спокойней.

Но вот во втором акте вдруг, как нарочно, досадная неполадка. Страдающего ревматизмом Дорна вывозят на сцену в кресле на колесах. Колеса не успели как следует закрепить и кресло покатилось по наклонному полу сцены к рампе... Едва, едва его задержали.

Легко себе представить, что произошло из-за этой оплошности.

Во время хода действия я стоял в проходе между партером и местами за креслами. Вошел Антон Павлович и встал рядом со мной.

Но вот снова взрыв. Антон Павлович инстинктивно хватает меня за локоть и судорожно сжимает руку. Потом, в каком-то отчаянии, махнул рукой и быстро уходит.

Последний акт, пожалуй, был самым неблагополучным.

Придирались положительно к каждой мелочи, каждому пустяку.

Появился на Дорн в своей коляске — смех. Вставал он с своего кресла, опираясь на чью-либо руку, — опять смех и иронические замечания.

Но самым кульминационным пунктом был опять тот же монолог Комиссаржевской, что и в первом акте, когда она перед своим уходом срывает со стола белую скатерть, накидывает ее на себя и, вспоминая свое счастливое прошлое, связанное с ее выступлением на домашнем спектакле, начинает читать слова из своего монолога. Хохот, свистки, крики протеста.

И, наконец, в самом финале: за сценой раздается выстрел — стрелялся Треплев. Дорн идет за кулисы и быстро возвращается взволнованным и после паузы — его фраза: «Лопнула склянка с эфиром», — это показалось публике так смешно, что смех продолжался до конца акта.

Занавес опустился. Раздался оглушительный свист со всех сторон, шипенье и смех. Никто даже не решился аплодировать, сознавая, что их аплодисменты будут, как «гас вопиющего в пустыне».

Так закончился этот злополучный спектакль.

Антон Павлович, как говорили после, не выдержал этого кошмара, и, не дождавшись конца, бежал из театра. Успел только накинуть на себя пальто, забыв впопыхах шапку. Так и уехал с непокрытой головой.

На следующий день после премьеры по всему городу разнеслась весть о скандальном спектакле. Газеты были полны репортерскими заметками с изложением всех подробностей «происшествия».

Сенсация получилась полная. Все петербуржцы были заинтересованы и спешили запастись билетами.

Но, между тем, в дирекции, во избежание повторения скандала, встал вопрос о снятии пьесы с репертуара. Но так как второй спектакль уже был об'явлен на афише, решили его повторить в виде испытания.

Нужно ли говорить о том, что переживали актеры, участники спектакля, перед началом второго представления «Чайки»? Им казалось, что опять придется переживать такие же кошмарные минуты, которые достались на их долю во время премьеры.

Но вот прошел первый акт... И ничего... Никаких эксцессов... Напротив, публика слушала внимательно и реагировала там, где это надо. По окончании действия раздались аплодисменты. Правда, довольно робкие, неуверенные. Не знали еще, как вести себя, памятуя все, что творилось на первом представлении. Но тем не менее подняли занавес, и артистов встретили дружно.

В публике некоторое недоумение... Ждали повторения скандала, но повода к нему не усмотрели...

* Мы печатаем интересные «показания» живого свидетеля «провала» чеховской премьеры в Александринке. Ю. М. Юрьев прав, что неудача спектакля в известной мере об'ясняется специфическим «гостинодворским» составом публики. Но не только этим. Основная причина провала кроется в полном непонимании казенным театром пьесы и неумении воспроизвести на сцене особенности чеховской драматургии.

Домик Чехова в Таганроге.

„ПЛОХОНЬКОЕ, НО СВОЕ"

О НЕКОТОРЫХ ТЕАТРАХ И ИХ ОПЕКУНАХ

Поэт Василий Каменский написал пьесу. Поэт Василий Каменский — руководитель театра ЦК Союза работников водного транспорта. Театр водников поставил пьесу Каменского. Принял ее с одобрения непосредственных шефов театра — Наркомвода и Центрального комитета Союза водников, которые приняли пьесу значной, соответствующей задачам театра и крайне для него необходимой.

Судите сами. На речном пароходе вместе с капитаном едет его возлюбленная. На промежуточной остановке на пароход садится незамеченная капитаном его законная жена, артистка местного городского театра. Она наблюдает за мужем. Нарастает скандал. Между тем пароход, которому ежеминутно угрожают мели и подводные камни, ведет опытный лоцман. Тяжелые условия пути заставляют его не спать несколько ночей. Чтобы вселить в лоцмана силы и тем самым спасти пароход, матросы уговаривают жену капитана «влюбить его в себя», взбодрить его, «разогнать его кровь». Лоцман влюбляется в жену капитана. Его физическая сила покоряет женщину, она соглашается стать его женой. Развивается название пьесы «Счастливый лоцман». Счастлив и капитан: он находит успокоение с молодой любовницей. Счастлив и лежит мореи Голубь, который любит неоднократно на протяжении трех актов трепещущую в его руках и замирающую в объятиях пароходную повариху. Таков он — современный «обратный круг». Пароход спасен, пассажиры доставлены невредимыми.

Простатки-матросы, очаровательные и мужественные капитан и лейтенант, не менее очаровательные актрисы на салонной оперетты, из фешенебельного ресторана перенесены в деловую, производственную, рабочую обстановку парохода. Но пусть это не смущает зрителя. В чувствах людей, в лирических ситуациях ничего не изменилось и не убавилось. Зато автор безусловно выигрывает — пьеса стала «водницкой».

Вряд ли украшают текст пьесы слова героини, адресованные лоцману: «Вы большой, как пароход»... «Ваши чувства оказались огромной рекой». Этот «кулер локаль» оправдывает водницкую природу пьесы. Храбрый лоцман говорит: «Ты наполнишь, нас, маленьких работников водного транспорта, счастьем» и пересыпает речь профессиональными терминами вроде «пришвартоваться», «изменить вариант», «аврал» и т. д.

Автор полагает, что им показан советский пароход, что им управляет советский капитан, что его ведет советский лоцман, что все это происходит в наши дни, в нашей стране. Этому трудно верить.

Автор, приспосабливая пьесу к заданию театра — дать пьесу веселую и актуальную, отыскивает идеологическую прикрасу к «мысленному» блюду дешевенькой оперетки. Вводится сцена профсобрания, куда мимоходом заглядывает напропалую жуирующий капитан и произносит несколько реплик о соревновании на водном транспорте. Зачитывается обращение о всесоюзном конкурсе из газеты «Водный транспорт». Это, конечно, легче всего вставить в готовую пьесу. Мало кого заботит искусственность этой сцены и ее очевидная фальшь в неподобающем окружении других сцен.

Мы точно не знаем, как помогал Каменскому в работе над пьесой квалификация и опыт заправского водника, но зато уже можем утверждать, что квалификация и опыт литератора-художника ему в этом случае решительно изменили. Трудно поверить, что «Счастливый лоцман» написан автором «Разина» и «Пугачева». Здесь дело не в том, что от трагедийного эпоса Каменский перешел к «легкому жанру», а в том, что этот легкий жанр под пером Каменского стал крайне легкомысленным.

Не будет обидой для Каменского, если эту пьесу мы сочтем за счастливым свидетельством его «перестройки», как утверждали некоторые на обсуждении, а мягко выражались, ошибкой на творческом пути. Не очень хорошо, что маститый мастер, недавно справлявший свой 50-летний юбилей, дал профсоюзной организации явно непригодную пьесу. Но это еще не так страшно. В конце-концов через такой «этап» драматургическая в свое время проходили и многие крупные, не менее маститые писатели. Писал же А. Толстой «Заговор императрицы» и «Алексея». Но все дело в том, что теперь эти пьесы не будет ставить на одном квалифицированном театр. А вот пьесу Каменского поставил театр, которым он руководит. Поставили режиссеры — артисты МХТ II Ермилов и Гурин, несмотря на резко отрицательное отношение к пьесе большинства на актерского состава коллектива, в котором ряд способных, творчески одаренных людей. Пьесу взяли под защиту, указав на «отдельные существенные недостатки», Наркомвод и ЦК Союза водников. И это еще — полбеды. Бывают ошибки. Не плохо, когда совершенная ошибка не находит признания.

Так как-будто получилось и со «Счастливым лоцманом». На обсуждении спектакля выступал сотрудник газеты «Водный транспорт» Л. Леич. Он пришел к твердому выводу о «настоящем оптимизме», солнечности последнего произведения Каменского, «в котором автор себе не изменил». В заключение своей типично адвокатской речи Леич уверенно заявил, что пьеса «будет работать на нас».

Пьеса Каменского не может хорошо агитировать за качество работы водного транспорта, хотя она и сплошь испещрена злободневными лозунгами и профессиональной терминологией. Ни к чему другому, как к дискредитации этих лозунгов и к насаждению дурных вкусов, эта пьеса не приведет. Веселое, радостное зрелище настоятельно необходимо водникам, так же как и всем трудящимся. Но только непонятно, почему после появления ряда интересных советских комедий следует обращаться к третьеразрядной пьесе?

Это иногда вызывается желанием иметь в репертуаре «лучше плохонькое, но свое». Поэтому молодой театр водников должен открыться «водницкой пьесой». Бесспорно, что театры отдельных союзов должны добиваться показания пьес на производственные темы данных союзов. Но это требует серьезной работы руководства театра, привлечения квалифицированных авторов, помощи им в работе.

Репертуар театров ЦК союзов часто составляется стихийно, без продуманного плана. Почему, например, из всего богатейшего классического наследия театр водников выбрал «Комик XVII столетия» Островского, попытавшись освежить его вставными стихами того же Каменского? Мы не касаемся качества спектакля, нас интересует сам принцип выбора пьес. Если театр водников поспешил поставить «свою» пьесу, то театр железнодорожников, существующий уже около года и находящийся под квалифицированным руководством МХТ II, ведет как-будто чрезмерную «осторожную» политику. Он поставил два спектакля, оба классических («Памелу Жиро» Бальзака и «Бешеные деньги» Островского). В художественном отношении здесь все обстоит благополучно. Но хотелось бы знать, через сколько времени, на каком этапе развития театр попробует оправдать свою принадлежность, свое название не только тем, что он обслуживает железнодорожников (задача эта — основная и важнейшая), но и тем, что он создает и спектакля из их жизни?

Впрочем, вопрос этот быть может праздный и неосновательный. Вот, например, газета «Гудок» находит в «Бешеных деньгах» Островского истоки железнодорожной тематики (верно взятой в историческом аспекте) и именно этим доказывает близость этого замечательного произведения железнодорожному зрителю. «Гудок» тоже выступает в роли ведомственного опекуна, и в нем тоже, видимо, имеется свой штатный «друг театра». В рецензии В. Вирского (от 12 июня) автор задает глубокомысленный вопрос: «Что же за предприятие ведет Васильков, какие подряды берет он?» И отвечает: «Оказывается, что его основное занятие — железнодорожные работы». И дальше: «Железнодорожникам интересно посмотреть на этого далекого представителя железнодорожного строительства, или, вернее говоря, железнодорожного хищничества».

Нам, однако, кажется, что «Бешеные деньги» так же интересны для железнодорожников, как и для мукомолов, кондитеров, для текстильщиц. Разве так нужно воспитывать зрителя, замыкая в свой театр с ведомственной колокольни.

Некоторых друзей, вроде сотрудников газеты «Гудок» и «Водный транспорт», выступающих подчас в роли ведомственных опекунов театра, покровительственно хлопающих молодые коллективы по плечу, приходится опасаться больше... врагов. Они дезориентируют и театры и обслуживаемых ими зрителей. И театр железнодорожного транспорта и театр водников — творчески жизнеспособные коллективы. Создание их целесообразно. Но ими надо лучше руководить, ясно представляя лицо каждого театра.

Водники и железнодорожники как-будто интересуются своим театром, любят его. Но надо ясно представлять цели и задачи театра. А это не всегда бывает. Иногда возникает страсть к масштабам, появляется желание создать грандиозный коллектив, вроде некоего железнодорожного или водницкого МХАТ, рассчитанных на огромный стационар с громоздким оформлением и сложнейшей монтировкой. В Москве не нужны для постоянной работы театры ЦК союзов. Они нужны прежде всего для периферии. Между тем часто упускается из виду это назначение театра.

Руководить театрами иногда заманчиво и почетно, но в то же время и ответственно. Тетральное дело требует специального знания. У профсоюзов немало театров, среди них много хороших и очень много — плохих. На одном Урале — около 30 театральных коллективов, принадлежащих профсоюзам. Надо пересмотреть состав театров. Помочь им, лучшие из них поддержать, нежизнеспособные ликвидировать. И оставшимися по-настоящему крепко руководить.

В. ГОЛУБОВ

КЛАРА ЮНГ и прочие

Рис. В. АЛФЕЕВСКОГО

Клара Юнг — Двойре «Дос зекстэ вайб»

Уже четыре спектакля показала гастролирующая в Мюзик-холле еврейская труппа, из них три — с участием Клары Юнг. Мы говорим не «театр», а «коллектив», не «ансамбль», а именно труппа. Театр в нашем представлении — это художественно единый организм, обладающий определенным творческим лицом.

Всего этого нет в театре, гастролирующем в Мюзик-холле, за исключением, пожалуй, репертуарной «линии». Это — обычная «труппа», какие были у нас лет 20 и больше назад. Такого рода труппы составлялись на один сезон и подбирались они более или менее случайно. Репертуар же выбирался сообразно амплуа и вкусам главного гастролера или премьера.

Гастролирующая в Мюзик-холле труппа построена по этому принципу. В центре труппы — Клара Юнг и, отчасти, Эпельбаум. Вокруг них — остальные. Ни о каком единстве говорить не приходится. Даже диалекты, на которых из'ясняются актеры, различны: один говорит на «литовском», другой — на «одесском», третий — на «польском», большинство говорит на неопределенной смеси всех еврейских диалектов.

Никакой актерской культуры у подавляющего большинства актеров нет. Играют актеры по своему собственному усмотрению, как «бог на душу положит». И это — несмотря на то, что в труппе есть одаренные актеры (например **Оберберг**).

Ни о какой режиссерской работе говорить не приходится. Массовые сцены примитивны и провинциальны.

Поспешность, легкомысленные сказываются во всей организации дела. Можно высказать уверенность, что московский зритель уже много лет не видел столь убогих и провинциальных в старом смысле по оформлению спектаклей. А костюмы, в которые одета «масса»! Меньше всего можно установить какой-либо принцип, которым руководствовались «художники» театра. На балу богатого американца люди одеты в невообразимые, нивесть на что похожие одежды, которых ни в жизни, ни на сцене никогда не увидишь.

И все же... несмотря на бескрайнюю убогость спектаклей, на их предельную неорганизованность, они смотрятся и имеют успех. Публика непрерывно хохочет, аплодирует, заставляя бисировать чуть ли не каждый номер.

В значительной мере этот успех, конечно, относится на счет высокого мастерства и замечательного дарования Клары Юнг. Клара Юнг действительно — артистка превосходного стиля, огромного дарования, неистощимого обаяния. Притом она — умная актриса, и чувство меры, художественный такт ей присущи в максимальной степени. Ее актерская палитра чрезвычайно богата не только красками, основными красками, но и обилием полутонов, красок мягких и ласковых.

В течение одного спектакля она часто принимает, по ходу пьесы, разные обличья. И для каждого она находит надлежащую характеристику. Она — актриса пирочайшего диапазона, она, в сущности, не имеет амплуа, вернее включает все амплуа. В «Дос зекстэ вайб» («Шестая жена») она и «субретка» и «характерная». В «Ша, дер ребе форт» она — «травести», в «Джекеле-Блофер» она — и «травести», и «каскадная», и «лирическая». Клара Юнг — одна из немногих опереточных актрис, которая умеет менять не только костюмы: она стремится создать характер исполняемых ролей. Клара Юнг больше всего любит роли жанрово разнообразные: тут дело не только в традиционном стремлении опереточных звезд показать несколько новых и блестящих костюмов. Нет, многокачественность присуща ее дарованию, и она ищет средств для раскрытия этого дарования перед публикой. С этой точки зрения лучшая из ролей Клары Юнг — «Джекеле-Блофер», хотя это и худшая из показанных пьес. И что более всего может быть примечательно и ценно в искусстве Клары Юнг — она никогда не переступает грани, где опереточная легкость переходит в вульгарность, лирика становится фальшивой, а каскадная резвость — скабрезностью.

Успехам спектаклей несомненно способствует и другой гастролер — Эпельбаум. Дело не только в хороших вокальных свойствах Эпельбаума, но и в том, что он часто проявляет себя как неплохой характерный актер, способный к социальному заострению образа. Эти устремления Эпельбаума несомненно навеяны влияниями советского театра.

Из числа исполнителей, содействующих успеху спектаклей, должно отметить и Анну Гузик.

Однако, не только талант и имя Клары Юнг, не только Эпельбаум привлекают публику в Мюзик-холл, несмотря на ряд отмеченных выше крупнейших дефектов спектаклей. Публике явно нравится и репертуар театра.

Что же это за репертуар? Почему он нравится? Репертуар этот можно назвать «американко-еврейским» — это продукт еврейской «культуры» в Америке, смесь элементов еврейского народного театра и европейской оперетты на американко-еврейские темы. Несколько отличается от других пьес «Шестая жена», которая является обыкновенной европейской опереттой, искусственно причесанной под еврейскую. Лучшая, наиболее осмысленная из всех пьес, конечно, «Ша, дер ребе форт», написанная Юнгвицем в 1927 г. Юнгвиц, видимо, стремился дать осмысленный сюжет, нечто вроде сатиры на религиозные институты еврейства. Для нашего зрителя сатирическое зерно пьесы лишено, конечно, какой-либо актуальности. Советская еврейская молодежь в массе своей нерелигиозна. Другое дело, за границей, особенно в Польше, где религиозные институты сохранились в полной неприкосновенности и где даже незлобная надежка над ними целесообразна и полезна... Что касается «Джекеле-Блофер» («Джек-дурачишка») того же Юнгвица, лучшей в сценическом смысле пьесы, то это произведение совершенно бездумное, лишенное каких-либо достоинств. Но все пьесы весьма сценичны, изобилуют комическими ситуациями, не лишены подчас остроумия (особенно «Джекеле-Блофер»). Музыка этих пьес частью народная, частью европейская. И именно музыка и комедийная легкость спектаклей привлекают публику. Но эту легкость — и музыкальную, и текстовую — нужно очистить от пошлости и дешевки. Талант и мастерство Клары Юнг надо помножить на высокий уровень нашего театра.

М. КОНСТАНТИНОВ

СПЕКТАКЛИ ПО РАДИО

АКТЕРЫ У МИКРОФОНА

Бабанова и Глизер у микрофона («После бала»)

Летом тридцать второго года передавали по радио сцены из мейерхольдовского спектакля «Лес». Всеволод Эмильевич пришел на репетицию в студию на Тверскую. **Мейерхольд** ощущал себя гостем. Кажется, ему мешали наушники, туго сдавившие голову, — он часто снимал их и отдыхал.

Первые появления мастеров театра на радио эпизодичны и отрывочны. Так же, как и Мейерхольд, приходили в радиостудию корректировать свои спектакли **Завадский, Захава, Берсенев, Симонов.**

За редкими исключениями театры отнеслись к своим выступлениям по радио с большой чуткостью и внимательностью, принимали активное участие в окончательной монтировке спектаклей, требовали большего числа репетиций.

Были характерные случаи: Малый театр репетировал Островского; заслуженного артиста Костромского при переходах у микрофона поскрипывали ботинки. Диктор, оглядев новые ботинки Костромского, знаками показал ему на ботинки, потом на микрофон.

Репетиция шла. Через некоторое время, взглянув на Костромского, диктор увидел, что тот репетирует без ботинок, в носках. Это было, повторяем, на репетиции, слушателей было двое — режиссер и радиофоник. Такие «мелочи» говорят о высоком уважении и любви театров к своей работе и о понимании ими значения радио. Вспоминается и большое, искреннее волнение у микрофона Ивана Михайловича Москвина.

Сперва случайные выступления театров по радио постепенно становились систематическими. В течение последнего года по радио пошли спектакли мейерхольдовской «Дамы с камелиями», «Бойцы» (Малый театр), «12-я ночь», «Часовщик и курица» (МХАТ II), «После бала» (Театр революции) и др. Нет необходимости говорить о громадном политическом и культурном значении прихода театров на радио.

Больше других «обмыслились» на радио вахтанговцы. Это — подлинно добрые друзья радио. Лучшие актеры театра выступали много раз в монтажах спектаклей: «Егор Булычев», «Коварство и любовь», «Принцесса Турандот», в комедии Мериме «Рай и ад».

Вахтанговцы привыкли к особенностям микрофона, даже к его капризам. Они привыкли отворачиваться на крике, давать интимный, почти беззвучный шопот для чуткого уха микрофона.

С интересом выступали на радио МХАТ I, МХАТ II, Малый театр, театр Революции и др.

С особым вниманием работает на радио руководитель МХАТ II **И. Н. Берсенев.**

В сезоне 1934—35 г., наряду с передачами монтажей, мы договорились с рядом театров о специальных постановках.

Народный артист республики В. Э. Мейерхольд ставит для радио Пушкинского «Каменного гостя». Вс. Эм. уже приступил к работе над текстом. Роли распределены: Дон-Жуан — **Царев**, донна Анна — **Зинаида Райх**, Лепарелло — **Ильинский**, Дон-Карлос — **Мичурин**. Музыку к передаче пишет композитор **В. Шебалин**. Премьера состоится в декабре этого года.

Театр Вахтангова ставит для радио комедию Шекспира «Как вам это понравится». Комедия подвергнется значительной переработке. Это веселая лирико-комедийная передача с друзьями «масками», с введением комедийных материалов и песенок из других произведений Шекспира. Переработка Валентина Тихонова. Поставщик — засл. арт. **Р. Н. Симонов.** Роли распределяются так: Орландо — **Куза**, Розалинда — засл. арт. **Мансурова**, маски — засл. арт. **Щукин** и **Симонов**, Оливер — засл. арт. **Топчиев**, Целия — **Попова.**

МХАТ II согласился осуществить на радио постановку «Бориса Годунова» Пушкина. Постановщик — заслуженный деятель искусств **И. Н. Берсенев.** В передаче примут участие: засл. арт. **Гиацинтова, Готовцев** и др. Работает над текстом **Подгорный**, консультант по тексту — проф. **Благой.**

Дирекция заключила договоры с рядом авторов на пьесы специально для радио. Эти авторы: **Вс. Иванов, Афиногенов, Мстиславский** и др. Писатель, участник героического похода «Челюскина», **Сергей Семенов** заключил с нами договор на пьесу о ледовом походе. Если большие постановки задуманы на полтора часа, то передачи, о которых говорится ниже, рассчитаны на 25—40 мин.

М. И. Бабанова будет работать над воплощением. **В. И. Качалов** согласился работать над художественной передачей «Моя работы» (любимые роли, сыгранные и несыгранные). **В. С. Канцель** будет работать над «Дон-Жуаном» Байрона и композицией по повести «Ласарильо из Тормеса».

Дирекция драматического вещания полагает, что она сможет стать своеобразным центром ознакомления трудящихся Советского союза с богатейшим театральным искусством советской страны. Лучшие театры, крупнейшие мастера сцены должны быть слышны в эфире. И не только театры Москвы. Уже в этом сезоне намечено записать на пленку отрывки из спектаклей ленинградских драматических театров, Харьковского театра, грузинского театра им. Руставели, с тем, чтобы эти записи можно было передавать через мощные радиостанции Москвы.

АНАТОЛИЙ ДОРМЕНКО
ВАЛЕНТИН ТИХОНОВ

В ПОЛУПУСТОМ ЗАЛЕ

Вблизи харьковского вокзала, на улице Котлова, 53, высится прекрасное здание центрального клуба железнодорожников — Дворец культуры имени Сталина.

Харьковский Дворец культуры — один из лучших клубов СССР.

Казалось бы, что здесь все благоприятствует развитию интересной, содержательной культурной работы.

В действительности, все обстоит иначе. Дворец культуры не проявляет почти никаких признаков жизни.

Во Дворце культуры теперь выступает Московский государственный реалистический театр имени Красной Пресни. В репертуаре театра, совершающего свой первый «транспортный рейс», его лучшие постановки: «Железный Поток», «Мать», «Разбег» и другие пьесы.

И вот здесь, в Харькове, театр остался почти незамеченным. Несущий свое искусство ударникам-железнодорожникам, Московский реалистический театр принужден выступать в полупустом зале Дворца культуры, выступать перед случайной публикой.

Администрация Дворца культуры ограничилась лишь рассылкой билетов. В слабой посещаемости спектаклей, по мнению председателя правления Дворца культуры т. Брудного, повинны не безобразнейшая реклама об этом театре, не отсутствие подготовительной работы среди организованного зрителя, а... об'ективные причины. Мол, сейчас лето, правительство переезжает в Киев, все заняты, загружены и в театры никто не ходит.

Не к чему опровергать эти «бруднные» суждения. Ведь эти же «об'ективные причины» вовсе не повлияли на посещаемость многих других харьковских театров.

Л. ВАКС

Харьков

СТРОГИЙ ЮНОША

ОТРЫВКИ ИЗ ПЬЕСЫ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА

Это — отрывок из сценария «Строгий юноша».

Я говорю «сценария», но мне кажется, что слово «сценарий» не соответствует той работе, которую проделывает кинодраматург над вещью, рассчитанной на воспроизведение в звуковом кино.

С возникновением звукового кино работа кинодраматурга сильно видоизменяется в том смысле, что кинодраматургу приходится уделять большое внимание слову.

Вместо сценария хочется мне предложить термин — пьеса для кинематографа.

В пьесе для кинематографа «Строгий юноша» рассказывается о том, как некий молодой человек-комсомолец полюбил жену известного хирурга. Хирург на молод, жена его — юная женщина. Хирург живет за оградой, в саду, на вилле, дарованной ему правительством. Это — известный всему миру ученый, великий доктор.

В пьесе участвует ряд молодых людей. В том числе некто, кто именуется Дискоболом. Это друг главного героя пьесы — комсомольца Гриши Фокина.

Одним из сюжетных звеньев пьесы является операция.

Внезапно заболевает девушка — член ЦК комсомола Ольга. Возникает необходимость срочного хирургического вмешательства. Больную приводят в клинику. Операцию производит хирург Степанов.

Предлагаемый первый отрывок изображает операцию (в этом отрывке участвуют персонаж, называемый Цитроновым; Цитронов — это друг великого хирурга).

Ю. ОЛЕША

В палате.
Больная.
Ее лицо.
Возможно, она кореянка.
Или татарка.
Или казачка.
Или метиска, происходящая от смешения азиатской и русской крови.
Глаза оттянуты к вискам. Скуластость.
Лицо это красиво той удивительной, филигранной, кукольной, древней красотой, которая бывает свойственна только людям желтой расы.
Теперь это лицо искажено страданием. Смерть рассматривает его. Низко наклонившаяся смерть.
Палата.
Больная.
Персонал.
В приемной.
Толпятся молодые люди.
Реплики:
— Немедленная операция!
— Бедная Ольга...
— А кто будет делать операцию?
Операционная.
Она оборудована по последнему слову техники.
Идут приготовления.
Хирург Степанов моет руки.
Абсолютно спокоен.
Рядом моет руки ассистент.
Степанов говорит:
— Что вам привезти из Лондона, Иван Германович? Шляпу?
Ассистент. Шляпу. Можно шляпу. Хорошо. Шляпу.
Палата.
Больная.
В приемной.
Пожилой человек, по виду рабочий, пьет воду. У него дрожит рука. Он садится. Прячет голову на грудь моряка. Молодой моряк.
Группа: Дискобол, девушка.
Девушка: Это он муж, неужели ты не понимаешь?
Операционная.
Последние приготовления.
Степанов стоит, подняв руки. На них надевают перчатки.
Он в маске.
Столик. Шприц.
Лицо больной.
В приемной.
Все сидят.
Неподвижность.
Часы.
Небольшая комната.
Цитронов в халате.
Столик. Бутылка коньяку. Стакан.
Два персика на тарелке.
В приемной.
Люди.
Часы.
По отдаленной лестнице пробегает женщина в белом.
Пожилой рабочий держит голову на груди сидящего рядом моряка.
Дискобол. Девушка.
Девушка берется за локоть Дискобола. Что-то хочет сказать ему. Она ничего не сказала, он отстраняет ее и говорит:
— Тише.
Часы.
Операционная со стороны двора. Громадные окна.
Пролетает птица. Тень птицы на окне.
Круглый цветник во дворе. Цветы.
Лицо больной в маске.
Пожилой рабочий встал.
Его хватают за руки. Он отбрасывает схвативших. Опрокидывается стакан.
Моряк видит стоящую вдали женщину в белом.
Неподвижное лицо женщины в белом.
Дискобол бросается вперед:
— Она умерла?
Операционная.
Операционная.
Человек в халате несет больную на руках.
Она маленькая. Он громадный.
В комнате, где сидит Цитронов.
Степанов вбегает.
Кричит: А какой размер шляпы? Спроси, какой размер шляпы... Спроси скорей!
Цитронов: Успокойся, Юлиан.
Подает ему персик. Тот с'едает персик, как обезьяна. На всей ладони ест персик. Течет сок. Выжимает рукой косточку изо рта.
Цитронов подает ему второй персик.
Он его также с'едает. Говорит:
— Я обязательно заеду в Копенгаген. Копен-гаген. Копенгаген. Кто с'ел второй персик? Федор! Ты подлец! Подлец! Подлец! Ты с'ел второй персик!
Цитронов: Успокойся. Юлиан.
Подает ему стакан с коньяком.
Степанов пьет, обливаясь.
Цветник.
Цветы.
Качаются цветы.
Плачущее лицо моряка.
Моряк идет к лестнице.
Там стоит женщина в белом.
Он останавливается перед ней.
Она вытирает ладонью слезы на его лице.
Часы.
Солнечный луч на часах.
Солнечный луч на волосах больной.
Девушка: Хочется подпрыгнуть, подпрыгнуть.
Подпрыгивает.
В комнате возле операционной.
Степанов говорит ассистенту:
— Буду я вам шляпы возить, действительно. Буду я по магазинам бегать. Действительно. Я член Английской академии.
Ассистент: Да или я не надо шляпы. Я лысый.
В приемной.
Моряк и женщина в белом:
— А температура?.. Какая температура?
Женщина в белом: Она жива.
Моряк: А я могу здесь подождать?
Женщина в белом: Она жива.
Моряк: А можно профессору поднести подарок?
Женщина в белом: Она жива.
Лестница, ведущая к Грише Фокину.
Фокин за столом.
Перед ним листки, чернильница. Он пишет.
Распахивается дверь.
Вбегают в комнату Дискобол и девушка.
Дискобол: Гриша! Он воскресил ее! Она жива! Гриша... Я видел, она умирала... Гриша... Она жива!
Палата.
Спит больная.
Спокойное лицо больной.

II

Улица.
Здание клиники.
Стоит автомобиль.
У руля — Маша.
Палата.
Больная.
Светло.
Множество цветов.
Среди цветов маленькая головка больной. Над ней веером цветы. Головка больной — как головка веера.
У постели доктор Степанов.
Лица из персонала.
Молодые люди — юноши и девушки, пришедшие навестить.
Сверкающий моряк.
Позумиты на нем, пуговицы. Круглая, светловолосая, низко остриженная голова.
Доктор говорит:
— Я по роду своей деятельности — гуманист. Я вижу вокруг себя очень много страдания. Старцев, которые боятся смерти, матерей, плачущих над детьми.
Обращается к моряку.
Тот немедленно встает.
— Мне рассказывали, как вы плакали. Вот видите... вы моряк... в каком вы чине, если перевести на старое?
Моряк: Адмирал.
Степанов: Вот видите. Адмирал, а плакали, как серна. Так вот... к чему я это говорю... К тому, что уничтожение капитала еще не говорит об уничтожении несчастий. Ведь это так. Жизнь человека состоит из чередующихся смен радости и печали. Это верно.
Больная: Верно.
Степанов (к моряку): Верно.
Моряк (встает): Верно.
Степанов: И человек только тогда человек, когда он и радуется, и страдает. Вам покажется обязательным никогда не задумывающийся человек?
Больная: Нет.
Степанов: Но если человек задумался, то, значит, он или сомневается в чем-то, или надеется на что-то... В бесклассовом обществе будут задумывающиеся люди?
Больная: Будут.
Степанов: Когда в мире нет денежного тумана, нет разделения на богатых и бедных, то и страдание становится законной частью человеческой жизни. Так я думаю. И мне кажется, что я не ошибаюсь. И я думаю, что уметь переносить несчастия есть высшая человечность.
(К моряку) Верно?
Моряк (встает): Верно.
Степанов: Да вы не вставайте. Что вы встаете... Откуда у вас такая учтивость... такие хорошие манеры. А? Вы кто по происхождению?
Моряк: Крестьянин.
Степанов: Фантастическая вещь.
Доктор Степанов встает. Все встают.
Улыбающаяся больная.
Степанов: Ну, вот. Скоро вы встаете. Читать вам можно. Что-нибудь легкое, приятное, возвышенное... Я вам принесу. Хотите Гамсуна?
Больная достает из-под подушки листки. Говорит:
— У меня уже есть. Спасибо. Легкое, приятное и возвышенное чтение... Я вам прочту, чем начинается. Эпиграф, хотите?
Читает:
«Если же ты любишь, не вымывая взаимности, т. е. если твоя любовь как любовь не порождает ответной любви и ты путем твоих жизненных проявлений как любящий человек не можешь стать любимым человеком, то твоя любовь бессильна — она несчастна».
Степанов: Вот это хорошо. Замечательно. О любви... О неразделенной любви... То-есть о самом волшебном соединении счастия и несчастия. В бесклассовом обществе будет неразделенная любовь?
Моряк: Будет.
Степанов: Это откуда вы прочли? Из Гамсуна? Да? Вот видите. Я угадал, что вы любите Гамсуна.
Больная: Нет, это не из Гамсуна. Появляется та же цитата на экране. И подпись:
«К. Маркс».
Степанов: Фантастическая вещь!

ИСКУССТВО ПЛЯСКИ

ПИСЬМО ИЗ ЭРИВАНИ

Закавказская олимпиада искусств (Тифлис).

Искусство пляски — искусство коллективное. Понятно, что оно в наше время привлекает к себе внимание самых широких масс. Пляска в той или иной форме давно уже стала включаться в программу советской физкультуры, а новое искусство движения сделалось важнейшей частью в воспитании актера для кинодрамы, оперы и хореографии.

Провозглашенная Айседорой Дункан борьба против принципов и монополии шаблонов ложноклассического балета продолжается и поныне.

Еще с середины прошлого столетия началось серьезное изучение естественных законов движения и гармонии человеческого тела. Были открыты законы телесного проявления всех возможных психических состояний.

Отпинув все неприемлемое метафизическое, которое нередко находило себе место в работах исследователей человеческого движения, мы взяли у мастеров прошлого учение о ритмомоторных навыках, целую школу актерского искусства и художественной гимнастики.

Мы не можем не упомянуть здесь о **Сербуи Лисициан** (Азарапетян). Открытая ею в 1917 г. в Тифлисе студия декламации и пластики постепенно выросла в институт ритма и пластики. Из года в год рос институт, возглавляемый Сербуи Лисициан. Постепенно создалась особая система физического и сценического (для оперы, драмы, кино и хореографии) воспитания, система искусства движения Дельсарт-Лисициан.

В дошкольных и школьных учреждениях система эта дает подрастающему поколению ряд моторных навыков, способствует развитию музыкальности, слуха, художественного чутья, помогает и организует трудпроцессы, развивает коллективное чувство и дает широкую свободу проявлению его творческих возможностей.

Эта система сейчас применяется по всему Закавказью в детсадах, школах, клубах, музшколах, консерваториях, тюзах, студиях, опере, художественных техникумах и т. д.

Работы Тифлисского института ритма и пластики были встречены с большим одобрением московской и европейской прессой во время гастролей Сербуи Лисициан с ансамблями института в Москве и Германии. Целый ряд специалистов и искусствоведов (тт. Луначарский, Немирович-Данченко и мн. др.) дали хвалебные отзывы.

После заграничной поездки центр работы Сербуи Лисициан был перенесен в Армению, в Эривань (попутно продолжалась работа в Грузии и Азербайджане). Сербуи Лисициан собирает и записывает по поручению Наркомпроса Армении азбуку движения армянских национальных плясок. Это даст возможность зафиксировать и художественно переработать эти пляски и придать им новое, революционное содержание.

Я. ПАРЯН

ДВА МАСТЕРА

РЯЗАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Художественная жизнь в Рязани развивается в двух направлениях. С одной стороны — талантливые живописцы, работающие долгие годы (в прошлом филиал АХР), и ряд начинающих самоучек, с другой стороны — воспитанники художественного техникума, в настоящее время преодолевшего левацкие и формалистские уклоны, и профессионалы-живописцы и молодые мастера устроили в течение лета свои отчетные выставки в местном Дворце труда (Межсоюзном клубе).

Первая из этих выставок, названная «Отчетной выставкой рязанских художников к 1 мая 1934 г.», является событием, далеко выходящим по своему значению за пределы местной жизни.

Большая по об'ему (по каталогу на ней значится 490 произведений, не считая фотографий), она отразила те этапы, которые прошли рязанские художники начиная с дореволюционных лет.

Наибольшее количество работ на выставке принадлежит **Калиниченко** и **Киселеву-Камскому**, так как они сейчас являются лучшими художниками Рязани. Эти два художника прошли, однако, разную школу и различны по своей творческой манере. Я. Я. Калиниченко (ныне заслуженный деятель искусства) окончил по времени расцвета передвижничества Московское училище живописи, ваяния и зодчества и, выставляясь с 1890 г., стал задолго до революции законченным художником. А. А. Киселев-Камский не учился никогда в художественном учебном заведении и только в 1915 г. выдержал экзамен в Академии художеств на звание классного художника. Выставляться Киселев-Камский начал, правда, в 1906 г., но в условиях царской России его творчество не могло получить большого размаха.

Каковы творческие особенности этих мастеров? Калиниченко — зрелый мастер, тяготеющий к реализму. Однако, стремления к внешней красивости нередко приводят его к гладкой и лакированной манере письма. Киселев-Камский, наоборот, тяготеет к быстрой и размашистой живописной манере, очевидно, сохраняя тайную симпатию к импрессионизму.

Калиниченко за многие годы работы создал ряд небольших картин на революционные темы, среди которых имеются «по-федотовски» отшлифованные вещи (в очень индивидуальной красочной гамме), но до вершин тончайшей виртуозности он возвышается в пейзажах (великолепны виды Крыма и рязанских окрестностей) и в некоторых портретах, например, в «Портрете врача Балашова» или «Девочке у двери», дающих изысканную симфонию серых и белесоватых тонов. Советский типаж трактуется им редко, индустриальная и колхозная жизнь им совершенно не отражена.

Киселеву-Камскому чужды шлифовка и мелочная отделка. Его характеризуют горячий живописный темперамент и любовь к свету и воздуху. Большое живописное чутье, юношеская свежесть и бодрость письма вполне искупают торопливость исполнения некоторых вещей.

Киселев-Камский в своих полотнах изображает советскую действительность («Заседание карсуда», серия этюдов из жизни пионерского лагеря и т. д.). По-новому сказалось дарование Киселева-Камского в интересной галлерее портретов рабочих-ударников, колхозников и других представителей советской общественности.

Г. КОРСУНСКИЙ

АННА СОКОЛОВА

Сейчас в Москве находится американская танцовщица **Анна Соколова**. На-днях в клубе иностранных рабочих состоялся ее концерт, организованный МОРТ и школой танца Центрального парка Культуры.

Анна Соколова — ученица известной американской танцовщицы Марты Грахам. Стиль артистки, характер ее творчества далеко не самобытны. В них чрезвычайно сильны влияния западноевропейского экспрессионизма. Сама артистка признает, что ее танец вырос «из дешевой капиталистического города».

В Америке нет традиций классического балета. Танец Анны Соколовой питается в некоторой степени традициями сложившегося в начале столетия модернистски-декадентского танца (школа Дункан и др.). Отрицательное отношение к классике у представителей этих школ и у Соколовой об'ясняется ограниченностью выразительных средств классического балета. Между тем, сумма технических приемов, которыми располагает Анна Соколова, тоже не велика. Лицо артистки в танце неподвижно, оно застывает, не мимирует. Танец несколько холоден и статичен. Артистку сковывает некоторая абстрактная условность движений.

Революционная тема не находит правильной конкретизации в танце Анны Соколовой. Сюжетность танца расплывчата. И все эти призывы к революционной борьбе, песни борьбы, самопожертвования и победы находят чрезвычайно искусственное и фальшивое выражение. Здесь следует отметить, что и используемая артисткой музыка находится в прямом противоречии с тематическим замыслом танца. Разве ли при помощи Скрябина, Цезаря Франка или Хиндемита можно убедительно передать призыв к революционной борьбе.

Артистка лучше разоблачает (вспомним ее пародии), чем утверждает. Бесспорно талантливая артистка с огромным вкусом, с большой тщательностью отделывает каждое движение танца, достигая большого технического совершенства. Она строит танец скупо, сдержанно, обращая главное внимание на раскрытие содержания, хотя оно и предстает перед ней в несколько абстрактных очертаниях. В ее танце нет обычной внешней динамики, нет разбросанности, он собран и цельстен. Ее танец прост и предельно организован.

Анна Соколова руководит лучшим коллективом рабочей лиги танца в Нью-Йорке. Связываясь в своих работах еще теснее с передовыми группами пролетариата, совершенствуя свое мастерство, Анна Соколова еще более окрепнет в своем творчестве.

ВЭГ.

НАКАНУНЕ УЗБЕКИСТАНСКОЙ ВЫСТАВКИ

ЗАМЫСЛЫ, ЭСКИЗЫ ПОЛОТНА

Художники Узбекистана деятельно готовятся к отчетной республиканской выставке. Выставка приурочена к десятилетию советского Узбекистана.

О прошлом Узбекистана расскажут документальные полотна худ. **Бурэ** — «Бухарский эмиров» (тюрьма), «Ведут на казнь», «Избиение младобухарцев беркинским беком» и др.

Восстание 1916 г. — грозные зарницы Октября в колониальном Туркестане — воплощено в работах **Татевосьяна**. **Урал Тансыкбаев** подготовил триптих: национально-освободительное движение 1916 года — Октябрь — узбекский колхоз.

Тематика гражданской войны будет представлена в работах худ. **Романовского**: «Встреча туркестанской армии с Первой конной», «Конец Энвер-паши», «Штурм эмирской Бухары», **Татевосьяна** — «Защита хлопкового завода», **Курзина** — «Басмачи», **Усто-Мумина** — «Переход через Вахш», **Туркестанского** — «Защита Андижана» и др.

Непосредственно теме революционного юбилея посвящаются работы **Усто Мумина** и **Уфимцева** — «Провозглашение Узбекской ССР», **Курзина** — «10 лет Узбекистана», **Беньова** — «Наши празднуют освобождение».

На выставке будет много полотен, посвященных колхозной тематике. Худ. **Татевосьян** готовит красочную композицию — «Праздник колхозного изобилия». На эту же тему полотна **Карахана** — «Труд — радость», «К светлой жизни», **Волкова** — «Жизнь колхоза», и др.

Индустриальная тематика представлена слабей. Несколько индустриальных пейзажей (**Курзин** — «Кадырья», **Беньков** — «Рапатстрой»), полотна **Волкова** на материале Чирчикстроя, работы **Мана** о Красновосточном — таковы немногочисленные произведения на индустриальные темы.

Слабо отражена и организаторская роль партии. Пока мы имеем сведения о двух творческих заявках на эту тему (**Курзин** — «VI партсуриздат» и **Усто Мумина** «Начполит Таджихон Шалмева»).

«Смотр культурных сил» — **Романовского**, «Физкультурники» — панно **Карахана**, «Культурная революция в аварелии Востока» — художницы **Коровай**, «Строительство водопровода» — **Стразина**, «Студенты-национальности» — **Варшавка**, «Детясли в колхозе» — **Мальта**, «Школьники» — **Сыддыки** — эти полотна запечатлевают успехи культурной революции в стране.

Отрадно почин УзГИЗ, взявшегося за издание серии лубков (массовых картин). Эта инициатива дружно поддержана художниками.

Республиканская выставка показывает недооценку пейзажа. — таково следствие рапповского отношения этого жанра. Правда, ныне о желании работать над пейзажем заявили художники **Новиков, Курзин, Волков, Тансыкбаев, Карахан** и др.

Очень скупо сообщают художники и о своей работе над портретами.

И. ИРАСЬ.

КАКИЕ НОТЫ НАМ НУЖНЫ?

СПРОС НА МУЗЫКАЛЬНУЮ ЛИТЕРАТУРУ

3-е совещание нотных работников областных и краевых отделений КОГИЗ обратилось с открытым письмом к Союзу советских композиторов и Музгизу.

Потребитель, — пишут нотные работники, — резко ощущает недостаток в учебно-педагогической литературе по всем разделам музыки: высокохудожественная массовая песня, вокальная и фортепьянная исполнительская литература, литература по теории музыки и методические пособия, музыкальные словари и справочники, общедоступные биографии классиков и современных композиторов. По всем этим разделам отказы потребителям достигают зачастую 70—80 проц. В то же время в магазинах огромный избыток литературы симфонической, фортепьянной для 4 рук и камерной.

Мы считаем, что это происходит потому, что тематический план Музгиза не отражает насущного спроса потребителей нотной продукции.

Однако повинен в этом не только Музгиз. Це меньшая ответственность лежит и на Союзе советских композиторов.

Произведениям советских композиторов в тематическом плане Музгиза 1934 г. отведена большая часть листажа.

Это значит, что советские композиторы должны значительную часть своих творческих сил потратить на создание новой учебно-педагогической литературы и на обработку и переложение классического наследия, на создание советского репертуара высокохудожественной вокальной и фортепьянной музыки, массовой песни.

3-е совещание нотных работников обращается к Союзу советских композиторов с призывом прислушаться к голосу потребителя и наряду с симфоническими произведениями создавать полноценную советскую вокальную и фортепьянную музыку, новую советскую учебно-педагогическую литературу и доброкачественную массовую песню.

Мы требуем от Музгиза увеличения изданий исполнительской литературы по всем разделам музыки классической и современной, теоретических и методических пособий и справочных материалов.

Председатель 3-го совещания нотных работников КОГИЗ БОР. ГОФМАН

Редакция ждет ответа Музгиза по существу данного письма.

РЕПЕРТУАРНАЯ ПРОГРАММА

ТЕМЫ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Тематические планы киноорганизаций на 1934/35 г. говорят о стремлении нашей кинематографии к новым темам и жанрам. Большое место уделяется забытым жанрам: мелодраме, музыкальной комедии, экспедиционно-приключенческому фильму, фильму сказочному и сюжетам научно-социальной фантастики. Делаются первые попытки создания кинооперы.

Кинооб'единение Востокфильм отказывается от внешней иллюстративности в изображении национальных республик, от романтизации исторического прошлого, нередко приводивших к извращению исторической правды. В тематическом плане об'единения основное место занимают темы экономического и культурного роста национальных республик.

Советскому Северу посвящены фильмы «Океан» **Низового** и **Арона**, «Семидесятая параллель» **И. Попова**, «Ледяной пик» **А. Зорича**. Дальний Восток будет показан в «Тропе самураев», по сценарию одноименного романа **Льва Рубинштейна**. Над сценарием о Кавказе работает **И. Бабель**. Военно-оборонная тема (на дагестанском материале) трактуется в картине «Партизаны» **Павленко** и **Радзинского**.

Интересен и разнообразен репертуарный план Межрабпомфильм. Над фильмом «Принцип рекорд» работает режиссер **Савченко**. Режиссер **Барнет** закончил разработку режиссерского сценария картины «Сердце» на тему о новой коммунистической морали. Режиссер **Гендельштейн** будет работать над сценарием писателя **Богданова** на тему об остатках мелкобуржуазной психологии в советской семье. Условное название фильма — «Москвичка».

Темы новой семьи, нового быта и новой морали широко представлены и в тематическом плане Леннфильм. Драматург **Л. Левин** (автор рекомендованной на конкурсе Совнаркома пьесы «Пять хвостов») заканчивает сценарий «Знатные люди» для режиссера **Казачкова**. Это тема о противопоставлении старой интеллигентской семьи новой рабочей семье ударников. В плане Белгоскино сильно отображена тематика исторического прошлого Белоруссии, дореволюционного и нового еврейского местечка.

Много места в планах уделено приключенческой тематике и научно-фантастическим сюжетам. **Пудовкин** работает вместе со сценаристом **Зархи** над фантастически-оборонным фильмом, построенным на материале полета в стратосферу (Межрабпомфильм). Режиссеры **Минкин** и **Сорохтин** планируют два сценария «Наперегонки с солнцем» по сценарию **В. Недоброво** и «Сокровища погибших кораблей» (о работе ЭПРОН) по сценарию **Б. Липатова** для Леннфильм.

Намечен ряд острых сюжетов для антифашистских и антивоенных тем. **Пискатор** будет ставить антифашистский фильм по сценарию **Отвальда** (Межрабпомфильм).

Киноорганизации отказываются от метода механической экранизации классических произведений, одновременно избегая и приема вольной кинопомпировизации на классические темы. **Протазанов** ставит для Межрабпомфильм «Бесприданницу» по Островскому. Намечены также киноинсценировки **Бальзака, Щедрина, Гончарова, Толстого** (Межрабпомфильм), тюркского классического репертуара — «Одюдяр» или «Визирь карабахского хана» (Азеркино).

Современная советская тематика разрабатывается в ряде киноленс виднейших писателей. Межрабпомфильм привлек для этой работы **Вс. Иванова, Пильняка, Артема Веселого** и ряд других писателей, разрабатывающих сценарии по своим романам, вышедшим в последние годы («Жизнь факира», «Волга», «Деньги» Кочина, «Солнечный клад» Перегудова и др.). Востокфильм привлек к работе ряд новых литературных сил как из среды национальных писателей (**Джанан, Балаев, Сагательян**), так и русских советских писателей (**Бабель, Шкловский, Громов, Павел Низовой**).

ЭЛИ ЗИГМЕИСТЕР

В МОРТ состоялся организованный Международным музыкальным бюро вечер американского композитора **Эли Зигмейстер**. Зигмейстер, рассказывая о музыкальной жизни Америки, подчеркивает тяжелые материальные условия, в которые поставлен американский музыкант.

Тов. Зигмейстер подробно рассказывает о деятельности Рабочей музыкальной лиги, которая является средоточием музыкальной жизни революционно настроенных американских масс. Лига об'единяет сейчас большой актив композиторов, участвующих в пролетарском музыкальном движении.

Тов. Зигмейстер познакомил нас с новейшей творческой продукцией своих соотечественников. Им были исполнены собственные сочинения, написанные в знак протеста против казни негритянских юношей («Парни из Скоттсборо не должны умереть»), против ареста Тельмана («Странные похороны в Бреддеке» — на текст Майкл Голда), песни Адомьяна о Красной армии, Карла Сандэ — «На баррикадах», Якова Шейфера — «Голодный марш».

АНГЛИЙСКИЙ ДЖАЗ В ЭРМИТАЖЕ

В очередной новой программе эстрадного театра «Эрмитажа» будет выступать приглашенный ГОМЭП английский ансамбль джаза п/у Галлинка, с участием 5 негритянских танцовщиц.

В программе джаза — последние новинки Запада: пение, инсценировка, танцы.

Джаз, выезжающий на-днях из Лондона, ожидается в Москве к 25 августа.

Выступления английского джаза продлятся в «Эрмитаже» месяц.

С'ЕЗД КОМПОЗИТОРОВ В ВОРОНЕЖЕ

Закончился 1 с'езд композиторов Воронежской области.

С'езд проработал устав ССК, заслушал отчет оргбюро и творческий отчет композитора **Сметанина** о его опере «Гирей-Хан».

С'ездом вынесено решение о проведении конкурса на лучшее музыкальное произведение в связи с 15-летним юбилеем освобождения Воронежской области от белых банд и на песни, посвященные известному слесарю Мичурину.

По творческому отчету Сметанина вынесено решение осуществить в 1935 г. постановку его оперы «Гирей-Хан» в Воронеже.

С'езд избрал правление Областного отделения в составе: **Горичев** (председатель), **Попов С.** (оргсекретарь), **Шваб, Сметанин**.

В дни с'езда в Воронеже был организован концерт из произведений композиторов области. Исполнялись произведения **Сметанина, Кадичева, Попова С., Верещагина** и **Шваба**.

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.

ОТКЛИКИ

В ЛЕНИНГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ состоялась первая научно-исследовательская секция исторической кафедры. Был заслушан ряд докладов и сообщений профессуры, доцентов, преподавателей (С. Гинзбурга — о крупнейшем музыкальном деятеле 60—80-х годов прошлого столетия, К. Давыдове; Звальд — о белорусском музыкальном фольклоре; Даттель — о методике и принципах публикации рукописных фондов библиотеки Ленконсерватории; Р. Грубера, Р. Зарицкой и др.). Начинание это чрезвычайно ценно. Не приходится говорить о важности научно-исследовательской работы в наших консерваториях, кстати сказать, чрезвычайно отстающих в этом отношении от других вузов. Разработка научных проблем в консерватории окажет практическую пользу не только нашим музыкальным педагогам, но будет иметь большое влияние на активизацию всего нашего музыковедческого фронта. К этой работе в вузе должны привлекаться не только педагоги, но и аспирантура консерватории и учащиеся старших классов. Программа первой научной сессии Ленконсерватории была составлена очень пестро: она включала как бы случайно подобранные, просто оказавшиеся в данный момент готовыми доклады. В дальнейшем — а такие научные сессии должны войти в систему работ нашей консерватории — программы сессий должны составляться заблаговременно, по плану, причем наряду с исследованиями, посвященными наследию, должны разрабатываться актуальные темы нашей музыкальной современности. Должна быть обеспечена также возможность публикации научных музыкальных трудов консерваторий, подобно тому, как университеты издают свои «Ученые записки».

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР танца существует в Центральном парке культуры и отдыха около года. На-днях театр показал свою первую работу. Была исполнена «Физкультурная симфония» на музыку Шопена. Постановщик — А. В. Шатин. Участники — рабочие и учащиеся в возрасте от 14 до 23 лет. Большинство из них учатся танцам только 6—8 месяцев.

Спектакль исполняется в необычной обстановке. Остров на Голицынском пруду превратился в сцену, от которой зритель отделяется водой. «Оркестр», состоящий из одного рояля, оттеснен далеко в сторону и помещен в радиоузле. Транслируемая музыка сопровождает танец, аккомпаниатор не видит исполнителей. И это создает дополнительные трудности.

Тем не менее исполнители обнаружили несомненную музыкальность, не плохую ритмичность, чувство композиции. Двадцатиминутный балет включает танцы с обручем, с мячом, с лентами, атлетический танец. Участники неплохо обращаются в танце с вещами. Но многие движения восприняты ими механически, они еще не умеют осмыслить исполняемое. Они еще не совсем освоились с рельефом местности, мало напоминающий ровную площадку сцены.

Сам балет еще композиционно и тематически не доработан. Однако как первый опыт постановки большого спектакля на открытом воздухе «Физкультурную симфонию» можно признать удачной. Самодеятельный театр танца продолжит свои искания в последующих работах — «Волшебная флейта» и постановка третьего акта «Пламя Парижа».

В МОСКВЕ ПОЯВИЛИСЬ АФИШИ о детских спектаклях организованных групп актеров московских театров. Так, группа актеров театра Вахтангова играет в парке ЦДКА, группа актеров МХАТ — в Сокольническом парке культуры и отдыха.

В отличие от обычных летних спектаклей прошлых лет, спектакли этих групп поражают своей организованностью, технической тщательностью и художественной добросовестностью. Интересно, что в репертуаре обеих групп имеются спектакли, не игранные зимой в стационарах («Бесприданница» в группе МХАТ, «Не в свои сани не садись», «Наследники Рабурдена» в группе театра Вахтангова и др.) и, однако, отличающиеся высокой культурой актерского исполнения и свежим интересным общим замыслом.

Некоторые из этих спектаклей по своему театральному качеству ничем не ниже отдельных постановок из числа тех, которые выпускались обоими театрами зимой по производственному плану под полной маркой театра. Кроме того, что эти спектакли демонстрируют свежие и интересные молодые кадры МХАТ и театра Вахтангова, еще мало проявившие себя в основной работе театра, в них участвуют также и ведущие мастера обоих театров в новых, невиданных широкой театральной публикой ролях, дающих любопытный материал для характеристики этих актеров.

Театральная критика должна заинтересоваться этими спектаклями. Может быть, следует поставить вопрос и о включении некоторых из этих спектаклей в основной зимний репертуар театра в порядке замены некоторых старых, потерявших художественную свежесть и общественную актуальность постановок.

ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР в своем разделе «Музыкальная экспозиция» за последнее время вырос в крупнейший музыкально-культурный центр Ленинграда. Достаточно сказать, что за прошлый год концертами обслужено около 20 000 слушателей: учащихся средней школы, вузов, художественно-учебных заведений, педагогов и т. д., причем на культпоходы и целевые показы пришлось примерно 75—80 проц. всех концертов. О программах концертов и системе их проведения у нас уже писалось.

В будущем сезоне Эрмитаж дает в первый раз абонементный цикл из восьми концертов. Наряду со своими старыми работами («Музыка Франции XVI—XVIII вв.», «Борьба за реализм во французской музыке XVIII в.»), Эрмитаж включает ряд новых программ: «Французская комическая опера XVIII в.» (сценическая постановка оперы «Блез-башмачник» Филидора), «Творчество Баха» (в связи с 250-летием рождения композитора), «Немецкий зингшпиль XVIII века» (сценическая постановка оперы «Аптекарь» Гайдна), концерт-выставка «Музыка Италии XVI—XVIII вв.» и т. д. Намечена также одна внеабонементная программа — «Революционные композиторы современного Запада» (Америка, Франция, Германия, Венгрия). Таким образом, наряду с наследием прошлого, Эрмитаж начинает заниматься и современными проблемами. Нам представляется, что это единственно правильный путь для советского музея.

Прекрасное начинание ленинградского Эрмитажа должно послужить примером и для Москвы. Мы считаем важным и необходимым, чтобы при одном из московских крупнейших музеев были организованы подобные концерты-выставки. Для этого налицо все возможности.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ СОВЕЩАНИЕ

16 июля открылось Всесоюзное производственно-тематическое совещание кинооб'единений, созванное ГУКФ для обсуждения тематических планов советской кинематографии. На совещании присутствуют представители Межрабпомфильм, Белгоскино, Леннфильм, Азеркино, Узбеккино, Туркменкино, Таджикфильм. Кроме того, в работах совещания принимает участие ряд руководящих кинорежиссеров — тт. Эйзенштейн, Довженко и др., представители ЦК Рабис и кинообщественности.

С большим докладом о состоянии сценарного производства, о задачах, стоящих перед кинопромышленностью в области планирования и организации литературных сценариев, выступил начальник ГУКФ тов. **Б. Шумяцкий**.

Отчет о работах совещания будет помещен в следующем номере.

Находится в печати и в скором времени выйдет в свет № 7 (июль) журнала

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

ОТВ. РЕДАКТОР **А. Н. АФИНОГЕНОВ**

Номер в основном посвящен театрам для детей и юных зрителей и их драматургии.

В номере: В. Маяковский — Диспут о «Бойцах», Н. Крути — «Чудесный сплав».

С. Луначарский — Драматургия и дети. Л. Шварц — О чем мы спорим. В. Сац — Листы из записной книжки. Л. Макарьев — О Тюбинском репертуаре, о серьезной критике, о Белинском и о ленинградских детских драматургах. Н. Любимова — Н. Шестаков (опыт портрета). С. Ауслендер — Пути МТЮЗа. ГостеатТЮЗ. Слово — драматургам для детей. Дельвиг — ТЮЗы на местах. СССР.

В номере четыре многокрасочных вкладки, три портрета-дуплекс, четыре цветных (монохром) фотоприносы театров и 50 фото.

Цена номера в розничной продаже 6 руб.

Годовая цена: 12 мес. — 72 руб., 6 мес. — 36 р., 3 мес. — 18 р.

Подписка принимается — Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургаоб'единением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЖУРГАОБ'ЕДИНЕНИЕ

ВЫШЕЛ ИЗ ПЕЧАТИ СПЕЦИАЛЬНЫЙ ГЕРМАНСКИЙ № 20

„За рубежом"

Содержание номера:

Расстрелы фашистских вождей.
«Братья в нужде».
9 заповедей германскому обывателю.
А. Арнольд — Фашистское хозяйничанье.
Германия 1918—2234 г.
Из Мефистофелевого кошелька.
Ирландия — в тылу у Англии.
Борьба за научную и др.

Цена номера — 1 рубль.
Требуйте в киосках Союзпечати.
Подписная цена: 12 мес. — 30 р., 6 мес. — 15 р., 3 мес. — 7 р. 50 к.

Подписку направляйте почтовым переводом — Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургаоб'единение или сдавайте почте и в отделения Союзпечати.

ЖУРГАОБ'ЕДИНЕНИЕ.

1) На основании постановления ВЦИК и СНК РСФСР от 2-го апреля 1933 г.

ВСЕРОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

ОБ'ЯВЛЯЕТ КОНКУРС

НА ПОСТУПЛЕНИЕ НА ВЫСШИЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ХУДОЖНИКОВ ВСЕХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ.

НАБОР ПРОИЗВОДИТСЯ НА СЛЕДУЮЩИЕ СПЕЦИАЛЬНОСТИ:

а) ЖИВОПИСЦЕВ.
б) ГРАФИКОВ.
в) СКУЛЬПТОРОВ.
г) АРХИТЕКТОРОВ.

2) На курсы принимаются лица, окончившие советские художественные и архитектурные вузы или имеющие соответствующие знания и работы по указанным в п. 1 специальностям.

Никакой разверстки на курсы не устанавливается.

3) Желающие поступить на курсы посылают: а) заявление с указанием: фамилии, имени, отчества, места жительства, социального положения и происхождения, полученного образования и перечень главнейших своих работ научности, указать специальность и жилищенскими, б) метрику или документ, удостоверяющий личность, в) диплом, г) отзывы художественных или общественных организаций, д) командировку не обязательно, е) две фотографии заверенные. Кроме того обязательно прилагать для живописцев, архитекторов и графиков — подлинники исполненных работ по специальности и основным предметам (рисунок, живопись, графика, архитектурные проекты или фото с них), для скульпторов — снимки со своих скульптурных работ и рисунки.

4) Отобранные кандидаты в случае необходимости допускаются к испытаниям по истории искусств и общественно-политическим предметам (на курс художественного вуза).

5) О допущении к испытаниям будет сообщено. Выезд в В. А. Х. без вызова не разрешается.

УСЛОВИЯ ОБУЧЕНИЯ:

1) Срок обучения — 3 года.

2) Все принятые на курсы обеспечиваются стипендией от 250—350 рублей, в зависимости от успеваемости.

3) Заявления принимаются до 1 сентября 1934 г., по адресу: Ленинград, Университетская набережная, д. № 17, Всероссийская академия художеств, сектор кадров.

4) Начало занятий будет об'явлено.

ДИРЕКЦИЯ ВАХ

Уполн. Главлита В—81628.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.