Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
№ 8 (174) 17 ФЕВРАЛЯ 1934 г.
ЦЕНА 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

ОРГАН УПРАВЛЕНИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ НКП РСФСР

А. В. КОСАРЕВ

ИСКУССТВО МНОГОКРАСОЧНОЕ, КАК ЖИЗНЬ

ОБРАЩЕНИЕ К ЖИВОПИСЦУ, АРХИТЕКТОРУ, СКУЛЬПТОРУ*

Закончившийся XVII партийный с'езд явился демонстрацией сил всего фронта строительства социализма, с'ездом победителей в подлинном смысле этого слова, подведшим итоги гигантским победам на всех участках нашей борьбы. Это стало возможным только благодаря творческому руководству нашей партии со стороны ее ленинского ЦК и вождя мирового пролетариата т. Сталина. Работы с'езда выявили редчайшую монолитность рядов нашей партии и всего рабочего класса нашей страны. Они имеют исключительное значение для дальнейших судеб нашей партии и всего пролетариата. Доклады тт. Сталина, Молотова и Кагановича должны тщательно изучаться каждым рабочим, каждым трудящимся нашей страны.

Огромны достижения нашей партии в области индустриализации нашей страны, коллективизации сельского хозяйства и его технического оснащения; ликвидации последнего капиталистического класса в нашей стране — кулачества; в области укрепления обороноспособности страны. Но еще огромнее, грандиознее задачи, которые поставлены с'ездом перед партией и страной в периоде осуществления второй социалистической пятилетки.

Вторая пятилетка ставит перед нами задачу завершения процесса технической реконструкции всего народного хозяйства, полного освоения той огромной техники, которой насыщена индустрия и сельское хозяйство нашей страны. Мы должны поднять качество социалистической продукции на такую высоту, при которой она превосходила бы продукцию стран капиталистических; и, наконец, мы должны выкорчевать в экономике и сознании людей остатки капиталистического строя, строя эксплоатации человека человеком.

Качество нашей продукции, как в области легкой промышленности, так и тяжелой, еще довольно низко. Правда, это издержки учебы, но это недостатки, идущие от нас самих, и мы должны напрячь все возможности для их ликвидации в самом близком будущем.

Чрезвычайно сложно и грозно и общее международное положение. Империалисты будут пытаться перенести свои конфликты на нашу территорию, разрешить свои противоречия за наш счет. Но революционные бои пролетариата, происходящие сейчас на улицах Парижа и Вены, должны были бы послужить для них грозным предостережением.

Грядущая война, — как сказал т. СТАЛИН, — будет самой опасной для буржуазии. И не только потому, что мы будем драться не на жизнь, а на смерть, а еще и потому, что мы призовем трудящихся напавших на нас империалистических стран к революционному восстанию в тылу. И пролетариат вместе с трудящимся крестьянством нас поддержат так, как они это делали в период интервенции.

Вторая пятилетка ставит перед нами задачу уничтожения остатков капитализма в экономике и сознании человека. Экономически мы эту задачу в основном решили и к концу второй пятилетки решим ее полностью. Но много остается еще доделать в области ликвидации пережитков капитализма в сознании людей. Здесь роль всей армии работников нашего культурного фронта огромна.

Многие работники нашего интеллектуального труда считают, что социализм—это нечто уравнивающее людей, что он находится в противоречии со стремлениями и возможностями роста отдельных лиц и индивидуумов, что социализм это есть всеобщая нивелировка, всеобщий стандарт и штамп в быту, труде, в общественных взаимоотношениях, что это однотипные краски и однообразная музыка. Но такой взгляд на социализм есть только отражение буржуазных пережитков в сознании людей. Социализм—не уравниловка, не уравнение потребностей и личного быта. Равенство в нашем понимании есть прежде всего одинаковое для всех право освобождения от эксплоатации, вытекающей из строя частной собственности на средства производства; одинаковые для всех право и обязанность честно трудиться—по способностям и равное для всех право получать за это по их труду. Социализм означает жизнь не штампованную, а богатую, многогранную, красивую жизнь, достойную трудящегося и освободившегося от пережитков капитализма человека. Если в условиях эксплоатации человека человеком у миллионов людей подавляются лучшие способности и стремления, то при социализме каждый трудящийся получает полную возможность всестороннего развития своих наклонностей и стремлений, поскольку они являются здоровыми с точки зрения этики трудящегося человека.

Почему наши архитекторы строят вот эти казарменные коробки, которыми украшены все наши города и новостройки?! Неужели у них нехватает вкуса на нечто лучшее. Нет, и вкус у нас иной и способности другие, но здесь зачастую над здравым смыслом берут верх левацкие загибы.

То же самое и в живописи. Здесь некоторые художники иногда намалюют такое, что прямо невозможно смотреть. Но при этом художники отговариваются опасностью натурализма и якобы художественными запросами, вкусами пролетариата.

Некоторые из наших мастеров злоупотребили бесконтрольностью, в обстановке которой они работали, и создали то, что ни в какой мере не отвечает ни потребностям, ни запросам рабочего класса, строящего социализм.

Много разговоров идет у нас о необходимости и допустимости исканий в области художественного творчества. Одни говорят, что нам нужны тончайшие краски, другие, наоборот, что чем грубее линии, тем ближе произведение искусства к пролетариату. Я считаю бесспорным и не требующим доказательства положение, что без исканий невозможно никакое творчество, никакой расцвет, никакое продвижение вперед. Маркс и Ленин учили нас, что пролетариат—это благороднейший класс, передовой носитель культуры, науки, искусства, техники. Неужели же некоторые наши художники серьезно думают, что ему нравятся только грубые линии. Нет, он любит и нежные краски и тонкие композиции.

На Западе искусство сейчас переживает эпоху разложения. Музыка там абсолютно бесхарактерная, однотонная. Классики забыты и сданы в архив. А у нас каждый начинающий только свою жизнь юнец, приобщающийся только к культурной жизни, непременно требует картин Репина, постановок Художественного театра, т. е. требует образцового качества. Работники искусства должны это понять. Вместе с тем каждая здоровая попытка создания новых образов, тонов, перспектив должна находить максимальную поддержку в наших рядах. Но нельзя потворствовать всяким мелкобуржуазным разложенцам, приспособленцам, которые под маской «исканий», удовлетворения якобы вкусов рабочего класса, ведут работу по уничтожению всякого искусства.

Вы все еще прекрасно помните время, когда на фронте литературы и искусства господствовали РАПП, РАМП и РАПХ. Часто приспособленческая маловразумительная продукция деятелей этих организаций не могла удовлетворить потребителя. По радио вечно передавали музыку (в обязательном порядке) «пролетарских» композиторов Давиденко, Ковали, Белого. Нельзя было буквально спрятаться от этих мастеров. А в области поэзии и литературы?! Там склонялось на всякие лады слово «ударник». Но это не было результатом творческого уважения, полноценного художественного освоения этой темы. Это стало просто ходячей модой, к которой пытались применяться всякий по мере своих приспособленческих сил.

И такое же положение было на фронте живописи. Я себя не считаю еще достаточно компетентным, чтобы детально оценивать ваши произведения, но я еще не слышал о создании крупных, действительно достойных своей темы полотен об ударниках, ударном труде и т. д.

А между тем живопись должна творить действительно красивые произведения, которые бы волновали нас, заряжали, вдохновляли на осуществление тех задач, которые поставлены перед нами XVII с'ездом партии.

Вот к такой совместной творческой работе вас призывает ленинский комсомол, и я уверен, что мы здесь найдем общий язык.

---

* Доклад на общемосковском собрании художников, скульпторов и архитекторов.

Накануне XVI годовщины РККА

ЦК Рабис обратился ко всем областным и краевым отделам союза с письмом о порядке проведения XVI годовщины Красной армии.

Спектакли и концерты должны быть организованы как в самих театрально-зрелищных предприятиях, как и в казармах, красноармейских клубах и домах Красной армии. Кроме того должны быть организованы торжественные заседания, посвященные годовщине и итогам культшефской работы Рабис за истекший год.

ЦК Рабис разработал широкий план охвата работы по шефству над РККА. План предусматривает организацию ряда бригад художников, скульпторов, декораторов, фотокиноработников и радиоработников и техников сцены для помощи в оформлении и оборудовании строящихся домов Красной армии. ЦК Рабис берет под свое наблюдение ДКА в Кронштадте, Хабаровске и Севастополе; Мособлрабис—в Старых Дорогах и Слуцке (БВО); Леноблрабис—в Борисове и Орше; ВУКрабис—в Запорожье, Луганске, Конотопе, Житомире и Новоград-Волынске.

Каждая союзная организация возьмет на себя в 1934 г. художественное оформление одного красноармейского лагеря, а Москва и Ленинград—по пяти лагерей.

Московский, ленинградский и украинский отделы союза организуют три передвижных мастерских по ремонту красноармейских киноустановок.

Будут организованы две фотобригады по обслуживанию самодеятельных фотокружков в РККА.

В помощь красноармейскому радиовещанию в течение года будет устроено 2 больших концерта с участием 140 лучших московских актеров и музыкантов-исполнителей.

К 1 апреля Москва, Ленинград и Харьков выделят в распоряжение ПУРККА 8 инструкторов по самодеятельному искусству. Будут организованы две базы самодеятельного искусства в РККА: Мособлрабис—в Хабаровске и ВУКрабис—в Севастополе. Для этих вновь организуемых театров будет подобран квалифицированный состав художественных руководителей.

Сверх того, в течение 1934 года отдельными организациями Рабис будет организовано при частях РККА 30 гарнизонных хоров, 30 гарнизонных оркестров, 250 полковых хоров, 250 ротных шумовых оркестров, 200 оркестров народных инструментов, 300 эстрадных драматических кружков, 200 изокружков, 200 фотокружков и 10 симфонических оркестров.

ЦДКА заказал художнику Грекову к XVI годовщине Красной армии серию картин на тему об истории Первой конной армии.

В витринах Всекохудожника к 23 апреля будут выставлены лучшие картины наших художников на темы о жизни и строительстве Красной армии. Сюда войдут и картины, не попавшие на выставку «Художники РСФСР за 15 лет» и «15 лет РККА», а также ряд новых картин, написанных уже после открытия этих выставок.

ЮБИЛЕЙ СВЕРДЛОВСКОГО ТЕАТРА

ТЕАТР УРАЛЬСКИХ ПРОЛЕТАРИЕВ

БОРЬБА ЗА РЕПЕРТУАР

Первый сезон во вновь выстроенном Екатеринбургском оперном театре в 1912 г. принес несколько тысяч рублей убытку. Этого было достаточно, чтобы большая часть так называемых гарантеров (группы местных фабрикантов, купцов и заводчиков, участвовавших на паевых началах в содержании театра) быстро отказалась от театра, а Пермское губернское присутствие запретило дальнейшую эксплоатацию театра «счетом города во избежание причинения ущерба интересам последнего». После еще одного, с трудом проведенного «городского» сезона театр был окончательно передан в руки частных антрепренеров, под их риск, страх и ответственность.

В период колчаковщины оперный театр в Екатеринбурге был превращен в своеобразное кабарэ. Когда город вновь заняли части рабоче-крестьянской армии, одним из первых начинаний советской власти, несмотря на исключительную сложность обстановки, было восстановление оперного театра и приобщение к нему широких масс.

Открывшись заново в декабре 1919 г. спектаклем «Фауст» (специально для гарнизона), театр с тех пор не перестает быть предметом самых горячих забот и попечений местных руководящих организаций и всей пролетарской общественности.

К своему 20-летнему юбилею Свердловский государственный театр оперы и балета им. Луначарского приходит с очень значительными заслугами и достижениями. Целая галлерея музыкальных классиков прошла за это время через свердловскую сцену.

Вагнер и Римский-Корсаков, Верди и Чайковский, Бизе и Мусоргский, Моцарт и Рубинштейн, Монюшко и Бородин, Россини и Направник, Леонкавалло и Глинка — их произведения, хотя и резко различные по своему удельному весу и творчеству, в той или иной мере содействовали ознакомлению массового зрителя с культурным наследием прошлого и тем самым способствовали систематическому повышению художественного уровня зрителя.

Наряду с классикой Свердловский оперный театр являлся (и поныне является) активнейшим пропагандистом новой советской оперы. «Поэма об Урале» местного композитора **Марка Фролова**, «Опод» **Трамбицкого**, его же «Орлена» (ныне заканчивающаяся композитором), готовящаяся, по заказу театра, новая опера **Золотарева**, — все это свидетельствует об активности Свердловска в работе по созданию новой советской оперы.

Свердловский театр борется за новую форму интерпретации классики. Поиски эти, правда, не всегда удачные, характеризуют беспрерывное стремление театра вперед.

Большим достижением Свердловского театра следует считать то, что он за период своего послеоктябрьского существования подготовил плеяду актеров, ставших впоследствии ведущими в крупнейших театрах Союза (**Козловский, Баратова, Лемешев, Сливинский, Лубенцов, Мухтарова** и др.).

Наконец, и это, пожалуй, основное, — Свердловский государственный театр оперы и балета им. Луначарского стал близким и родным, своим для широких трудящихся масс Свердловска (да и для всего Урала). Можно смело утверждать, что среди музыкальных театров периферии нет такого, который бы, как Свердловский, так глубоко врос в быт, в культурный обиход. Примечателен такой эпизод — известная часть художественной интеллигенции Свердловска потребовала ликвидации оперного театра — как «пережитка феодальной эпохи». Железной стеной встала тогда против «загибщиков» вся масса пролетарских зрителей города и, дав им должный отпор, добилась не только сохранения, но и укрепления своего театра.

★

Свердловский театр приходит к своему юбилею не без недостатков. Театр мало уделяет внимания актеру, как ведущему элементу спектакля; заглушает его обилием оформительско-декорационной и всякой иной бутафории. В этом сказывается стремление во что бы то ни стало походить на ГАБТ. Это и не обязательно и не нужно.

Свердловский театр — один из крупнейших синтетических музыкальных театров Советского союза — будет и впредь расти и развиваться при поддержке партийной и советской общественности Урала, детищем которой он является.

Я. КОРБОН

АКТЕР И ОПЕРА

Свердловский оперный театр является наиболее крупной театральной организацией оперы и балета на периферии. Исключительное внимание и интерес, который уральские рабочие проявляли к оперному театру, упрочили его положение и создали ему репутацию художественного предприятия, тесно связанного с рабочей массой.

Свердловский оперный театр выдвинул ряд крупных дарований. Свердловский театр взял правильный курс на создание опер на советскую тематику. В настоящее время для Свердловского театра работают такие крупные композиторы, как **Золотарев** (автор «Декабристов», уже несколько сезонов идущих в Свердловском театре), уральский композитор **Трамбицкий, Фролов** и др. Свердловская опера широко развернула показ произведений композиторов союзных республик, раньше всего Украины («Ференджи», «Карманьола»).

Культурность и передовой характер устремлений театра сказался и во внимательном отношении к западному музыкальному творчеству. Например, Свердловск раньше, чем Москва, поставил «Четыре деспота» **Вольфа Феррари**.

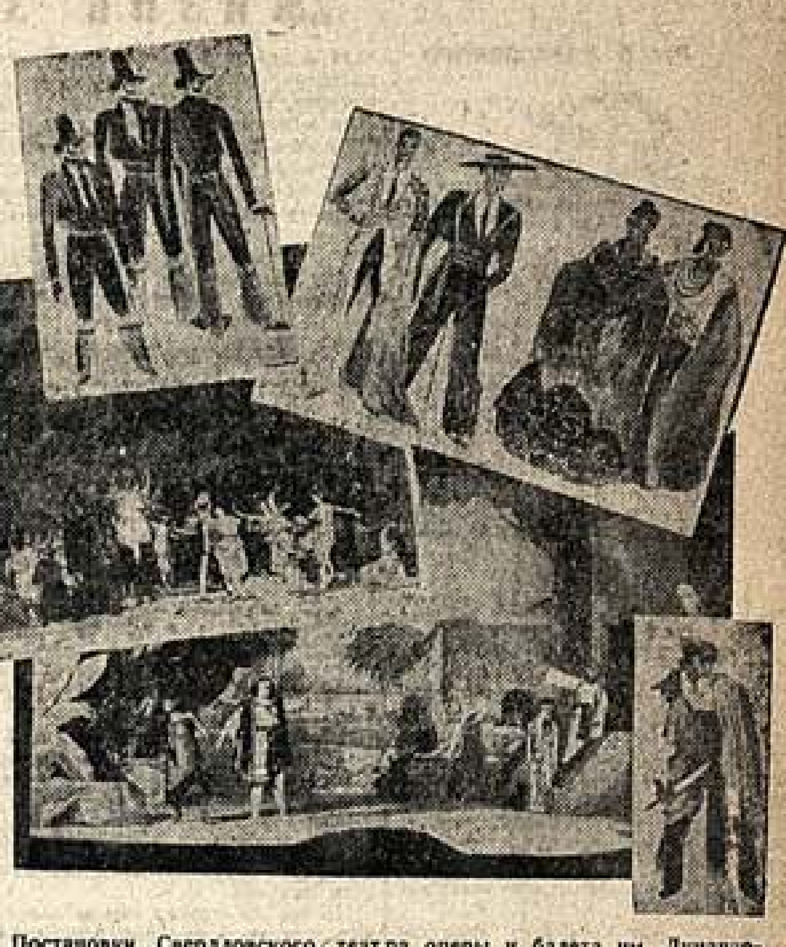
Сейчас в репертуаре театра около 20 опер и балетов как русского классического письма, так и образцов западной оперной литературы (**Вагнер, Верди, Моцарт, Россини, Бизе, В. Феррари, Д'Альбер, Римский-Корсаков, Мусоргский, Чайковский, Бородин**). В ближайшее время театр приступает к постановке «Леди Макбет» Шостаковича. В балетном репертуаре—**Делиб, Пуни, Глазунов** («Раймонда»), **Фемилиди** («Карманьола»), **Яновский** («Ференджи»), **Чайковский** («Лебединое озеро»), **Асафьев** («Пламя Парижа»). Все это свидетельствует о широких постановочных планах театра, руководимого засл. артистом **В. А. Лосским**.

Свердловский театр оперы и балета обладает крепким, спаянным ансамблем (большие заслуги в воспитании этого ансамбля принадлежат дирижеру засл. арт. **А. Пазовскому**).

Встреча с театральными деятелями и искусствоведами Москвы, которые выезжают в Свердловск в связи с юбилеем, несомненно выведет театр из того несколько изолированного положения, в котором он находился до сих пор.

Театр, обслуживающий передовой уральский пролетариат, требует к себе особого внимания, особого дружеского, товарищеского содействия.

ЕВГЕНИЯ БРАУДО



Постановки Свердловского театра оперы и балета им. Луначарского — «Аида» (внизу), «Фауст» (слева) и «Кармен»

ПРИВЕТСТВИЕ НАРКОМПРОСА А. С. БУБНОВА

Дирекции, артистическому коллективу и всем работникам Свердловского театра оперы и балета.

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Я не могу лично присутствовать на вашем торжественном двадцатилетнем празднике. Горячо приветствую и поздравляю всех работников театра в день вашего славного юбилея.

Свердловский театр оперы и балета бесспорно считается одним из лучших оперных театров в стране. За советские годы своей выдающейся художественной работы театр сыграл крупнейшую роль в развитии нашей художественной театральной культуры и в под'еме общего культурного уровня трудящихся масс Урала.

Ваши прекрасные достижения в борьбе за творческий рост советского оперного театра дают полную уверенность, что уже в ближайшие годы вам удастся добиться новых побед в области музыкально-вокального искусства, направленных на развитие начал социалистической культуры.

Примите еще раз мои приветствия и пожелания успехов в вашей дальнейшей творческой работе.

Народный комиссар просвещения
А. БУБНОВ

В ДНИ ЮБИЛЕЯ

Сегодня общественность Урала отмечает 20-летие Свердловского театра оперы и балета им. Луначарского.

Председатель юбилейного комитета — народный комиссар просвещения А. С. Бубнов, его заместители — зампред Уралоблисполкома И. Л. Хорош и заведующий УралОНО — И. А. Перель.

Наркомпрос РСФСР возбудил ходатайство перед Совнаркомом о включении Свердловского театра оперы и балета им. Луначарского в сеть государственных театров РСФСР.

Присвоено звание заслуженных артистов республики следующим работникам Свердловского театра: режиссеру театра С. Д. Масловской, артистам Д. С. Аграновскому, А. А. Лесневу, А. П. Дроздову, Г. В. Серебровскому, А. Г. Спрышевской, А. А. Шилловскому, концертмейстерам и артистам оркестра М. И. Лидскому и Т. Я. Гранатову.

Возбуждено перед ВЦИК ходатайство о присвоении звания засл. деятелей искусства главному режиссеру и заведующему художественной частью театра засл. артисту республики В. А. Лосскому и засл. артисту республики П. В. Ухову.

Разработан для внесения в СНК РСФСР проект организации в Свердловске государственной Консерватории.

ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ—ТЕАТРАМ ДЕРЕВНИ

СОВЕЩАНИЕ О РАБОТЕ СОВХОЗНО-КОЛХОЗНЫХ ТЕАТРОВ

На-днях под председательством зам. наркома просвещения тов. **Мальцева** при участии руководящих работников УТЗП НКП, ЦК Рабис и представителей московских театров состоялось совещание о работе совхозно-колхозных театров.

Во вступительной речи т. Мальцев говорил о том, что ведущие московские театры должны оказать творческую помощь колхозно-совхозным театрам, количество которых бурно растет.

Свой опыт и знания театры должны передать колхозно-совхозным театрам, чтобы сразу же обеспечить им нормальное развитие и высокое качество работы.

С докладом выступил начальник УТЗП НКП т. **Аркадьев**, который выдвинул ряд практических мероприятий по осуществлению связи театров социалистического города и деревни.

Мы должны дать ведущим театрам определенные районы, где уже существуют или для которых организуют театры. Через посредство этих театров они понесут свое мастерство и культуру далеко за пределы Москвы.

Далее т. Аркадьев подробно остановился на вопросах строительства театра в деревне, методах передачи ему театральной культуры, на вопросах кадров, репертуара, финансов и т. д.

Выступление т. Мальцева, доклад т. Аркадьева и проект предложения по этому вопросу, выдвинутый колхозно - совхозным сектором УТЗП НКПроса, вызвал живой обмен мнений.

Директор Малого театра т. **Амаглобели** предложил, чтобы техникумы при гостеатрах готовили целые театральные коллективы для определенных заранее намеченных районов, связь с которыми коллективы осуществляли бы еще в процессе учебы. Пока Малый театр выделяет одного из основных своих работников для руководящей работы в колхозно-совхозном театре.

Тов. **Ванеева** (директор театра им. Вахтангова) сообщила, что работники театра, заслушав у себя доклад зав. совхозно-колхозным сектором УТЗП т. Плытника, отнеслись к этому новому, большого значения делу, с большим интересом и энтузиазмом.

Директор МХТ II т. **Берсенев** отметил давно назревшую необходимость такого сотрудничества. Он внес предложение использовать для деревенских театров актеров московских театров, которые в них недостаточно загружены, что в свою очередь обеспечит живой обмен силами — приток в театры новых людей, оканчивающих учебные заведения.

Представитель ЦК Рабис (т. **Алексеев**) заверил совещание, что ЦК будет оказывать энергичную помощь и поддержку организациям, осуществляющим это новое мероприятие, и подробно остановился на вопросах организации быта и труда колхозно-совхозных театров.

Тов. **Плытник** подчеркнул недооценку работы с совхозно-колхозными театрами, проявляемую отдельными руководителями гостеатров, рассматривающими ее как общественно-массовую, а не основную производственную работу театра.

В заключение тт. Мальцев и Аркадьев, ответив на вопросы руководителей гостеатров, остановились на взаимоотношениях с местными организациями, на роли начальников политотделов и помощи самодеятельности, подчеркнули недопустимость обезлички в руководстве этим делом и необходимость действительного выполнения на практике тех обещаний, которые дали представители театров.

ИЛЛЮЗИИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

50 ЛЕТ „САЛОНА НЕЗАВИСИМЫХ“

КРЕСТОВЫЙ ПОХОД ПРОТИВ „НОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ“

Открывшаяся выставка «Салона независимых» является юбилейной. 50 лет прошло с тех пор, как организаторы первого «Салона независимых» бросили вызов официальному искусству Третьей республики.

Каталог выставки снабжен поэтому предисловием Поль Синьяка, дающим обзор полувекового существования «Салона независимых». Он воссоздает обстановку, в которой родился этот новый «Салон». «Никогда французское искусство не было на таком низком уровне, как в начале восьмидесятых годов. Коро, Милле, Курбе, Домье только что умерли. Профессора Школы изящных искусств погрязли в старческой немощи. Каролюс Дюран задыхался в этой атмосфере. Фонтэн-Латур, Пювис де-Шаванн, Манэ работали в одиночестве, подвергаясь травле... «Салон» 1884 г. был более тусклым, чем все другие. Манэ, умерший за год до него, не был представлен вовсе. Гюстав Моро воздержался. Уистлер, представленный двумя картинами, не привлекал к себе внимания публики, издевавшейся над «Священным бором» Пювис де-Шаванна...

Вне этого мира были незнакомцы, безумцы, которые называли себя импрессионистами и которых критик «Фигаро» называл «коммунарами, достойными расстрела». Другой критик называл их «хищными животными» — этих людей, которые умирали с голода в парижских окраинах, время от времени выставляясь на разных «бродячих» выставках.

На улице Клозель была маленькая лавочка, которую держал старый коммунар отец Тангюи. В витрине этой лавочки можно было найти картины Сезанна или Гюйомэна, которые отец Тангюи продавал некоторым любителям: Сезанна — по 200 франков за полотно, Гюйомэна — по 50—100 франков».

Полвека отделяют нас от этих героических времен «Салона независимых», сумевшего об'единить вокруг себя художников, бунтовавших против вкусов парижского мещанства, еще не отрезвевшего тогда от победы над коммуной. За эти полстолетия лицо «Салона независимых» изменилось — он стал салоном, как все другие. Революционная роль его давно кончилась. Но все же Синьяк прав, когда он пишет, что история этого «Салона» отражает историю всех течений французской живописи за последние пятьдесят лет. «На наших подмостках, пишет он, — были представлены самые характерные произведения эпохи. Неоимпрессионисты, Сейра и его друзья; символисты из Понт-Авенской школы; поздние импрессионисты, вырвавшиеся из академии Жюллиана и об'единившиеся с выразительным Лотреком и блистательным Ван-Гогом; дикие, которые почти все вышли из мастерской Гюстава Моро, внушавшего им культ краски; кубизм и все его разветвления, послевоенные поиски порядка и строгости; возврат к композиции, к картине; наконец, возвращение к жизни, к движению, к цвету, проявившееся на наших последних выставках».

Синьяк заканчивает свое предисловие призывом к «духу независимости», который ограждает достоинство художника и его искусство». Напрасный призыв. «Салон независимых» уже давно не ограждает ни независимости, ни достоинства художника. История «Салона независимых» — это история деградации и упадка буржуазной живописи.

★

«Крестовый поход, или сумерки академий» — так называется новая книга известного французского архитектора Корбюзье. Это памфлет, направленный против сторонников старой академической архитектуры.

Консерваторы от архитектуры открыли против Корбюзье и «новой архитектуры» настоящий крестовый поход. Два академика, Уртик и Энденшток, устроили специальное собрание, на котором призывали к организованной борьбе против цемента и плоских крыш во имя камня, глины, дерева, цинка и черепицы; против «интернационализма в архитектуре и искусстве — интернационализма, выражением которого являются ультра-рационалистические формулы, приводящие к созданию безобразных произведений, портящих врожденное чувство вкуса нашей расы» (из речи проф. Энденштока).

Любопытно отметить, что реакция в искусстве совпадает в данной формулировке и с политической реакцией. «Расовый» подход сближает Энденштока с германскими национал-социалистами, которые, кстати сказать, также выступают против плоских крыш «во имя готических сводов».

В беседе с сотрудником «Ле нувель литтерэр» Корбюзье разоблачил коммерческую подоплеку этого «крестового похода» реакционных академиков, однако, не сумел раскрыть его социально-политических тенденций.

«Этот поход во имя традиции, идеализма и родины финансируется, — сказал Корбюзье, — некоторыми торговыми фирмами, для которых новая строительная техника является ударом по карману. Бетон и сталь вытесняют цинк, черепицу, дерево, потребление камня сильно сократилось. Публика, которую собрали академики, состояла из представителей торговых палат, заинтересованных в сбыте этих материалов.

Они, конечно, вправе отстаивать свои экономические интересы, — продолжает Корбюзье,—но не вправе прикрывать их «идеалистическими» мотивами и не должны взывать к расовой гордости и любви к родине. Старая техника окончательно осуждена жизнью. Крестовый поход Энденштока не повернет вспять колесо истории. Никогда не удастся доказать, что злом является все то, что отличает «завтра» от «вчера» и что истина лежит только в прошлом».

Корбюзье указал далее, что даже архитекторы-традиционалисты используют строительную новую технику, конструкции и материалы. Но к бетонным стенам они приделывают претенциозные украшения из камня, которые по мнению Корбюзье «не имеют ничего общего с благородной простотой старинных французских зданий».

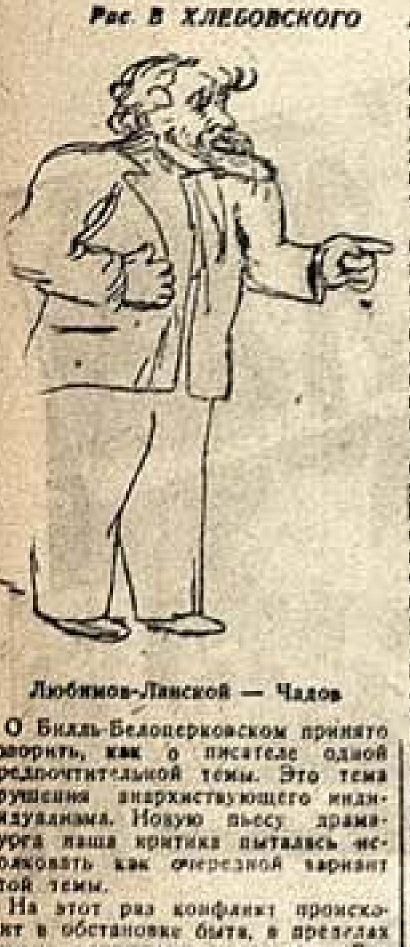
Своего рода пропагандой идей Корбюзье является новая документальная французская фильма «Строить». Режиссер Бенуа-Леви использовал для нее снимки со строящихся сейчас по новым методам жилых кварталов в окрестностях Парижа. Судя по отзывам французской прессы, фильма эта не только знакомит с новейшими усовершенствованиями строительной техники, но и отражает известные эстетические тенденции конструктивизма. Сотрудник «Ле нувель литтерэр» пишет: «Когда после ряда кадров с изображением всевозможных строительных машин, после целого вихря стали и бетона, на экране появляется человеческая рука, которая пригоняет детали, соединяет части строений, создавая из них прекрасное целое, зритель поистине чувствует себя взволнованным». Фильма эта была хорошо принята не только широкой публикой, но и специалистами архитекторами.

А. БОРОДИН

СМЕРТЬ И ТВОРЧЕСТВО

„ЖИЗНЬ ЗОВЕТ" В ТЕАТРЕ МОСПС

Рис. В. ХЛЕБОВСКОГО



Любимов-Ланской — Чадов

О Билль-Белоцерковском принято говорить, как о писателе одной предпочтительной темы. Это тема крушения анархиствующего индивидуализма. Новую пьесу драматурга наша критика пыталась истолковать как очередной вариант этой темы.

На этот раз конфликт происходит в обстановке быта, в пределах семьи, «заурядного интерьера». Все тот же герой, все то же неумение маневрировать, все та же тактика лобового удара, все то же непонимание диалектики живой действительности, неуверенность, нерешительность, упрямая настойчивость — все свойства человека, растерявшегося в новой обстановке и не нашедшего новых форм борьбы и жизни.

Это не бальзаковская тема гибели представителей уходящего класса, осколков землевладельческой и родовой аристократии, отступающих под натиском «денежного выскочки». Это не трагическая тема Мюнцера, поставившего себе цели, исторически неосуществимые, пытавшегося взять власть в руки, когда представляемый им класс еще не созрел для господства.

Это конфликт внутри класса, это трагедия противоречия между личным опытом и революционной целесообразностью, это противоречие между стихийностью, формально-логической догмой человека, застрявшего на прошлом историческом этапе, и закономерностью развития пролетарской диктатуры.

Тема эта бесспорно может послужить материалом для трагедии (нечто схожее мы недавно видели в украинском театре «Березиль» — «Гибель эскадры»). Это будет трагедия «ущербного» человека, неполноценной личности, смятой в ходе исторической борьбы классов. Герой этот не может вызвать ни признания, ни сочувствия. Наоборот, интеллигентская рефлексия, мелкобуржуазное ячество, тупой консерватизм мысли, — все обычные черты буржуазного индивидуализма создают героя, отталкивающего, гибнущего закономерно и заслуженно.

Возможен, конечно, и другой исход. Действительность переубеждает героя, он понимает свою обреченность, неизбежность катастрофы, необходимость найти выход в слиянии с самой действительностью. Жизнетворящая сила пролетарской диктатуры возвращает в строй временно дрогнувшего бойца. Такого рода драматическая ситуация обычна для творчества Билль-Белоцерковского.

В «Жизни зовет» представлен знакомый нам «братишка», социальная характеристика которого, правда, несколько отличается от одноногого героя из «Шторма», от взволнованного романтика военного коммунизма из «Штиля». Никитин — герой-одиночка, жертва разлада с действительностью, человек, которого обогнало время. 14 лет потерял, 14 лет!.. В прошлом — боевой командир, партизан, отважный и смелый человек, Никитин теперь захудалый канцелярист, мелкий служака, не приспособленный ни к какому творческому созидательному труду.

Сознание своей неприспособленности, никчемности, раннего и незаслуженного увядания, избыток сил, не находящих применения, трагедия вынужденной бездеятельности, чувство одиночества, пароксизмы энергии и длительное состояние апатии, никогда не покидающее стремление возвратиться в авангард борющихся, и неясность путей этого возвращения, — таков сложный комплекс чувств формирующий облик Никитина (**Ковров**). Если к этому прибавить, что идейный конфликт сопровождается личной трагедией, что естественное чувство зависти к старому товарищу по фронту, успевшему стать ученым инженером и видным хозяйственником, обостряется еще ревностью мужа, которого покинула жена ради удачливого друга, то характер пьесы становится как будто бы ясным. Это пьеса о Никитине, о трагедии неудачника (социально неполноценного человека и покинутого мужа), возвращающегося после идейной и бытовой катастрофы к жизни... чтобы все начинать сызнова.

Но так ли это на самом деле? И является ли идея преодоления мелкобуржуазного индивидуализма, мотива воссозданного «братишки» определяющей идеей пьесы? Если бы это было так, то «Жизнь зовет» не означала бы никакого рубежа в творчестве драматурга. Мы думаем, что дело обстоит несколько иначе.

Никитин в пьесе лицо только эпизодическое, и драматургическая линия его развития всего только побочная линия пьесы. Подлинная тема пьесы, ее ведущий, определяющий герой профессор Чадов, автор фантастического, почти уэльсовского проекта об управлении теплыми морскими течениями, об укрощении Куро-Сиво и изменении климата в снежной Сибири.

Маститый деятель науки, заслуженный профессор, в сознании которого борются революционность технического гения и косность бытовых привычек, смелость ученого преобразователя и устойчивость капиталистических пережитков — таков излюбленный и распространенный герой нашей драматургии в последние годы.

Бородин, Скутаревский, профессора из погодинского «Снега», из пьесы Туров, из «Опыта» Тренева и многие и многие другие — какое разнообразие характеров, идей, признаний! И при всем том, какое единодушие в изображении внутреннего конфликта. Путь от вредительства, от идейных шатаний до честного служения пролетарской науке. Ни одной попытки изобразить уже убежденных сторонников пролетарской диктатуры.

Чадов в галлерее ученых, созданных советской драматургией, фигура не только незаурядная, но, я бы сказал, первостатейная, выдающаяся. Чадов не только герой положительный по праву и по заслугам, — он мыслитель, пролетарский философ. Не будь пьеса Билль-Белоцерковского написана так наспех, не пожалей автор красок, владей он более искусно литературной формой,—и Чадов мог бы стать образом эпохи, достоянием классической драматургии.

Здесь нет никаких попыток превознести автора, захвалить актера и театр.

В пьесе и в спектакле «Жизнь зовет» немало пороков. Нарочитая лексическая небрежность (язык пьесы вялый, стилизованно будничный), примитивность характеристик, иногда оголенно схематических, только намеченных, влияние буржуазно-индивидуалистической драмы, неравномерное распределение действия (Чадов и Никитин), натуралистическая манера игры, необоснованный психологизм — какой-то транс «переживальчества» — все это бесспорно. Но в такой же мере бесспорен и успех театра и удача драматурга.

Удача спектакля — это удача профессора Чадова, его волевого стремления к творчеству, его просветленной мудрости революционера и ученого, его социального оптимизма и неистощимой жажды жизни.

На протяжении шести картин пьесы проф. Чадов борется не только за осуществление своего проекта, он борется со страхом смерти, он борется с тем «метафизическим» предчувствием гибели, которое с таким мастерством умел изображать Толстой. Чувство ужаса смерти сыграло очень большую роль в процессе выработки той системы религиозно-этических взглядов, которые принято называть толстовством. Но Толстой, утверждавший, что смерть есть великая уравнительница, изобразил с трагической силой животный безумный страх умирающего чиновника Ивана Ильича, а неизлечимо больной ямщик Федор из рассказа «Три смерти» так и не почувствовал ужаса смерти. Чем глубже проникает в сознание человека индивидуализм, тем сильнее развивается страх смерти. Смерть также оказывается классовым делом.

Сам Толстой, как правильно замечает Плеханов, испытывал страх смерти с особенной силой тогда, когда наслаждался своим единством с природой. Горные ландшафты швейцарских Альп и бесконечная русская осенняя равнина вселяли в него панический ужас, мысль о том, что современем ему придется совершенно слиться с природой, раствориться в ней.

Проф. Чадов, мечтающий о превращении сибирской тайги в субтропики, относится к смерти и к природе не как «раб мирового порядка», а как революционный покоритель стихии, он весь земной, материальный...

> **Здесь на земле живут мои стремления,**
> **Здесь солнце светит на мои мучения...**
> **(Фауст)**

Как профессионал-революционер, Чадов испытывает равнодушие к смерти в царской тюрьме. Но равнодушие, а не безразличие. Чадов говорит: «Я не согласен с теми, кто уверяет, что в будущем человек будет умирать с улыбкой на устах. Ерунда, не верю, — от счастья не хочется умирать».

И недаром тему пьесы Билль-Белоцерковскому подсказал А. В. Луначарский, человек огромной творческой силы, сохранивший ясность мысли и любовь к жизни до самой минуты смерти.

Бессилие духа над внешней природой, мысль, которая угнетала Фауста, для Чадова приобретает иную социально-историческую конкретность. Человек воли, по преимуществу, активный организатор жизни, пролетарский революционер и ученый, Чадов, подобно Фаусту, осушившему болота, не боится смерти и предпринимает великую попытку овладеть теплыми морскими течениями. Сущность бытия есть дело, акт der that, причем здесь в отличие от Фауста важен не сам процесс действия, а те конечные результаты, конечные цели, во имя которых борется и готов погибнуть Чадов.

Достойно только сожаления, что великая техническая задача, поставленная Чадовым, раскрывается в пьесе очень скупо, что идея укрощения Куро-Сиво технически не мотивируется и этим самым автор переводит ее в план фантастики и утопии.

По пьесе Чадов остается жив, но это нисколько не ослабляет угрозы смерти, нависшей над ним в продолжение всех шести картин. Ему не нужно такого бессмертия, при котором «он не перестал бы чувствовать вокруг себя жаркий воздух, клубясь уходящий в бесконечную даль». Для него нет ничего утешительного в христианской идее о бессмертии души, для него смерть неразрывно связана с жизнью, он готов умереть во имя своей идеи, он говорит своей дочери Галине: «Если бы даже паралич оставил мне только один глаз, чтобы видеть мир, и одно только ухо, чтобы слушать его звуки, и тогда бы я не отказался от жизни».

Он готов умереть, но умирать он не хочет и прилагает все усилия, чтобы не сдаться слепой силе смерти.

И так велика жажда его жизни и так много в нем внутренней убежденности в необходимости довести свое дело до конца, и так грандиозна идея, которая увлекает глубокого старика и великого преобразователя жизни, что совершенно естественным кажется, что он побеждает смерть, что радость творчества исцеляет его старческий организм.

В Чадове, несмотря на смелость его дерзаний, есть чудаковатость, эпикурейские мотивы, детская беспомощность, озорство, ирония, даже некоторая романтичность. Все эти разнообразные оттенки, всю эту гамму колебаний отлично воспроизводит **Любимов-Ланской**. Чадов в его исполнении образ не только героический, но и подчеркнуто житейский, интимный, и обаятельный.

В этом спектакле Любимову-Ланскому принадлежит не только исполнение главной роли, но и постановка, вызывающая очень существенные возражения. На пьесе Билля бесспорно сказалось влияние ибсеновской драмы с присущим ей семейно-моральным конфликтом, с известной символикой и жертвенностью, с тщательным выписыванием душевных движений.

Никитин, Каширин и Галина, образующие традиционный «треугольник», даны фигурами чрезмерно рефлектирующими. Лиричность здесь подавлена рассудочностью, деловым рационализмом, при всем этом они склонны к самоанализу, к психологическому самоуглублению. Они охотно мыслят вслух и так как при этом подвергают оценке каждый свой жест и поступок, то действие в пьесе замедляется, дробится, теряет напряженность, темп, остроту. В постановке эти недостатки пьесы не только не устранены, а наоборот, обнажились, стали очевидными. В некоторых эпизодах театр прибегнул даже к паузе, к сценическому ритму «драмы переживаний», где высокие ноты чередуются с промежутками безмолвия.

Этот психологизм в иных эпизодах пьесы становится попросту утомительным. И Каширин, и Галина — носители морализующих идей, лирические схоласты, худшая разновидность резонеров, ортодоксальность которых выглядит сектантской добродетелью. Это идет и от автора, и в особенности от актеров. У Каширина (**Леонтьев**) и Галины (**Мравиной**) — никакой игры мысли, никаких красок. Нравоучительная серость! От талантливого драматурга Билль-Белоцерковского и театра МОСПС мы должны требовать большей взыскательности, большего художественного вкуса.

Постановка «Жизнь зовет», которая в какой-то мере разрушает теорию о «масштабности», якобы обязательной для нашей драматургии, которая утверждает, что и в пределах «интерьера» мыслима современная драма, драма больших идей и чувств, все же несет в себе элементы камерности, индивидуалистического психологизма, противопоставления своего мирка миру социальной действительности.

Но это только частности, которые нисколько не умаляют достоинств пьесы и спектакля, нисколько не противоречат тому факту, что «Жизнь зовет» в театре МОСПС — спектакль большой мысли, спектакль о смерти и творчестве.

А. МАЦКИН

СУДЬБА СЕМЬИ СКУТАРЕВСКИХ

К ПОСТАНОВКЕ ПЬЕСЫ Л. ЛЕОНОВА В МАЛОМ ТЕАТРЕ

Появление романа **Л. Леонова** «Скутаревский» вызвало в свое время большую дискуссию и вполне заслуженный интерес. Художественные достоинства и глубина мысли, которыми об'ясняется этот успех романа, оправдывают также и его осуществление на сцене.

Пьеса «Скутаревский» не только «инсценировка» романа. Сохранив замысел и дух романа, Леонов сумел настолько отойти от него в конструкции материала, что получилось совершенно самостоятельное драматургическое произведение.

Если в романе идея вскрывается, главным образом, в рассуждениях самого автора, а его персонажи лишь подставные лица; если поэтому в романе они говорят все довольно схожим языком, языком автора, — то в пьесе образы диференцируются, причем мысли и поступки перераспределяются между ними заново и настолько решительно, что иногда то, что принадлежало Скутаревскому — в романе, передается его антиподу Петрыгину — в пьесе, и наоборот. Одни персонажи уничтожаются, другие заново создаются, берется иное место действия и возникают новые ситуации. Редакция материала продолжается автором и сейчас, в процессе работы театра над спектаклем.

Гениальный ученый, полный творческой энергии, носитель высокой технической идеи — такова устремленная в будущее фигура героя пьесы Скутаревского. Но старый мир, мировоззрение буржуазного общества, в котором он вырос и которому привык служить, воздвигают на пути Скутаревского труднейшие препятствия. Анархические наклонности, идейные колебания, быт буржуазной семьи — все это тянет выдающегося ученого в болото прошлого. Это прошлое, эти силы реакции персонифицируются в лице брата жены Скутаревского — Петрыгина.

Петрыгин — плотоядный мародер жизни; он не умеет создавать, он хочет только брать, он умудрен житейским опытом, но его опыт — это опыт эгоизма, и потому «умудренность» его приводит в идейный тупик. Отмирающий — он враг всему живущему. Ненависть — такова его лирика. Вредительство — таково его оружие.

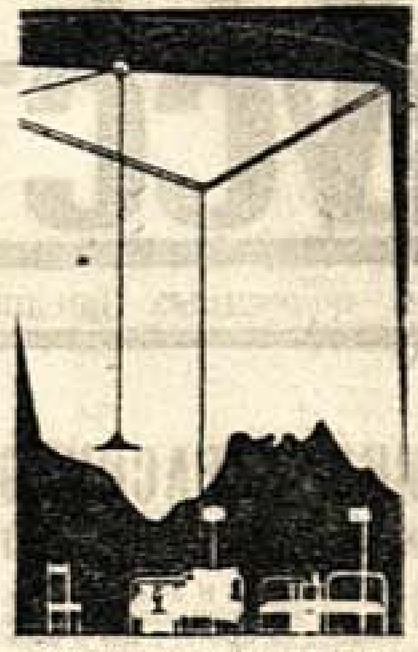
Скутаревский чувствует себя одиноким в окружении Петрыгиных. У Скутаревского нет друзей. Жена его не только не понимает, но считает полупомешанным. Ей он нужен только как источник славы и денег, их совместная жизнь — это «недоразумение, которое длится тридцать лет». Сын — безвольное существо, наследник «Петрыгинской», а не «Скутаревского» — и это предрешает его гибель. Скутаревский догадывается о его вредительстве. Сын для него — «это даже не оплошность, это неряшливость».

Скутаревский ушел от прошлого, но оно его преследует. На него идет «облава». К нему приставлен Петрыгиным Штуф — бывший миллионер, а теперь жалкое подобие человека. Он живет мелким жульничеством и ненавистью к новым хозяевам жизни. Для него втянуть Скутаревского в грязную историю столь же выгодно, сколь и почетно.

Скутаревский в своем устремлении преодолевает все: он уходит от обывательской семьи, шагает через предательство и смерть сына, избегает расставленной ему вредительской ловушки.

Инстинкт большого и жизнеспособного человека подсказывает ему выбор, но индивидуалистические пережитки мешают поставить перед собой ясную цель.

Рядом с этой смятенной фигурой стоит, зорко следя за Скутаревским, представитель новой, советской научной мысли, коммунист Черимов. Сопутствуя Скутаревскому в его научной работе, он как поводырь оберегает Скутаревского, он осторожно, но настойчиво ведет к единственно правильной цели — к партии.



«Скутаревский» (III акт, 7 карт.)
Фрагмент эскиза М. Варпех

Таковыми нам представляются основные персонажи пьесы и драма, их связывающая.

В словах коммуниста Черимова, обращенных к Скутаревскому-сыну: «Твой отец идет большой дорогой... и политической, и научной. Но он не умеет ничего кроме своих вектронов. А на его пути, как шлагбаумы... старые привычки, например, жалость к сыну, потом твой дядя, ветхая семья... Мы уберем с его дороги все, что мешает живому преодолевать мертвое» — в сущности заключены содержание и основной смысл пьесы. Театр разрешает спектакль, как социальную драму, в которой столкновения обусловлены не характерами персонажей, не их индивидуальными признаками, но расстановкой социальных сил. Крушение семьи Скутаревского — это не только личная судьба его и его родственников, но еще и отражение в частном случае классовых сдвигов и социальных крушений.

Задача театра раскрыть образы не только как отдельные индивидуальности, но и как представителей классовых прослоек, носителей классовых идей и устремлений, и не стирая индивидуальных признаков персонажей, а может быть, наоборот, сгущая и заостряя их до некоторого преувеличения — поднять их до типических обобщений.

Мы отдаем себе отчет в трудности задач, поставленных перед собой, усложненных еще особенностями построения пьесы.

События и конфликты в ней происходят не столько во внешнем мире и по видимым причинам, сколько в глубинах сознания человека и вследствие толчков, идущих из толщи его психики; их можно больше угадывать, чем наблюдать. Это тормозит действие пьесы и затрудняет работу актеров над ролью, обязывая их к особо углубленной разработке внутренней стороны образа.

В основных ролях спектакля артисты: **А. А. Яблочкина, О. Е. Мальцева, М. М. Климов, П. М. Садовский, Н. Н. Горич, В. Э. Мейер, Н. А. Анненков.**

Постановщик **Л. Волков.**

Над оформлением спектакля работает художник **М. С. Варпех**, музыку пишет **В. Н. Крюков.**

Л. ВОЛКОВ

НЕ СДАВАТЬ БОЕВЫЕ ПОЗИЦИИ

ГОСТИМ ДОЛЖЕН СТАТЬ ОДНИМ ИЗ ВЕДУЩИХ ТЕАТРОВ СССР

На расширенном заседании УТЗП Наркомпроса, совместно с активом работников театра и представителями общественных организаций обсуждался промфинплан Государственного театра им. Мейерхольда. С докладом выступил директор театра **М. М. Шлуглейт.**

Промфинплан 1933 г. театром выполнен почти полностью. Были намечены три постановки: из них две выпущены («Вступление» и «Свадьба Кречинского»), а одна сработана наполовину («Дама с камелиями»). Кроме этого возобновлен «Мандат».

В 1934 г. будет выпущена «Дама с камелиями», «Грунька» (название условное) **Железнова** и пьеса **Безыменского,** если автор сдаст ее вовремя.

Несмотря на неблагоприятные условия (необорудованное и неприспособленное помещение), коллектив работает с полной производственной нагрузкой. Во второй половине февраля одновременно с работой в Москве начнутся гастроли театра в Харькове, а затем в Ленинграде (с 5 апреля по 5 мая).

С характеристикой работы Гостима выступил тов. **П. Н. Новицкий.**

Было время, когда театр им. Мейерхольда занимал ведущее положение в системе советских театров. Им был нанесен сокрушительный удар по аполитичному «нейтральному» интеллигентскому театру. Мейерхольд играл тогда исключительную роль, создавая новый революционный репертуар и разрешая одновременно в каждом спектакле новые задачи в области технологии режиссерского и актерского мастерства. В настоящее время темпы и качество работы театра ослабели.

Сейчас перед театром стоит задача борьбы с натурализмом и бытовизмом; он должен насытить лозунг социалистического реализма конкретным идеологическим и формальным содержанием. В этот момент голос театра им. Мейерхольда должен звучать громче и убедительнее, чем когда бы то ни было.

Тов. **О. С. Литовский** указал на ряд недостатков в работе театра, которые снизили значение Гостима.

В. Э. Мейерхольд, величайший мастер современного театра, оплодотворивший своими достижениями все советские театры, теперь почему-то работает на неполноценном драматургическом материале и слабыми темпами.

Состоявшиеся затем выступления актеров и представителей общественных организаций театра (**Мологин, Шлегунова, Никитин, Зайцев, Логинова, Бодров, Твердынская**) обнаружили тенденции свалить неудачи театра на об'ективные причины и якобы враждебное отношение к нему части советской общественности и прессы.

«Пьеса Сельвинского настолько перегружена философски, что играть ее нужно в Комакадемии, а не в театре» (**Мологин**), «Мы — экспериментальный театр и поэтому выступить с декларациями о творческом методе не можем» (**Никитин**). «Не только драматурги бежали от нас, — в наиболее трудные моменты мы всегда были одни» (**Твердынская**).

Так мейерхольдовцы пытались об'яснить сдачу своих боевых позиций.

Поэтому в заключительном слове т. **Аркадьев** особо остановился на необходимости усиления воспитательной работы в коллективе, который должен об'единиться вокруг своего руководителя и занять подобающее ему место в системе советского и мирового театра, а не искать несуществующих обидчиков.

ВОСПИТАНИЕ ЭМИЛЯ

О ПИАНИСТЕ ГИЛЛЕЛЬСЕ

ЭМИЛЯ ГИЛЛЕЛЬСА мы в первый раз увидели на всесоюзном конкурсе музыкантов. Артист имел вид степенный и значительный. Сразу было заметно, что ему по меньшей мере 17 лет. Седые профессора в жюри конкурса улыбались и только великий Иоганн-Себастьян Бах сурово глядел из медальона на высокой стене зала. Рыжий мальчуган прицелился в начальное ре фуги из сонаты g-moll Баха—Годовского и через 10—15 тактов аудитория в изумлении замерла. На эстраде сидел обладатель такого огромного дарования, что оно казалось не вмещается в этом маленьком теле.

Конечно, Эмиль Гиллельс стоит первой премии. Последние концерты еще раз это подтвердили. Поэтому будем судить о Гиллельсе со всей строгостью. Ему дано много, с него много и спросится. Гиллельс не вундеркинд.

А почему Эмиль Гиллельс должен играть лучше, чем он играет, хотя он и очень хорошо играет. Представитель советской молодежи, он должен на концертной эстраде являть ее боевой дух, ее неукротимую волю к победе, к полному и всестороннему овладению высоким мастерством искусства.

Что показал нам Эмиль Гиллельс в своих концертах? Растет ли этот молодой артист? Без сомнения. И притом очень быстро.

В исполнении Гиллельса чувствуется уже настоящая мысль, основательное раздумье над вещью. Две части (фуга и presto) из сонаты Баха—Годовского были исполнены превосходно. Но мы сделаем ряд весьма существенных замечаний, касающихся стиля исполнения этой вещи. Гиллельс увлекся внешней чисто виртуозной стороной транскрипции Годовского. Годовский в исполнении молодого пианиста явно доминировал над Бахом. Это особенно сказалось в presto. Дело в том, что Леопольд Годовский все же сильнейшим образом отяжелил баховскую сонату. В этом легко убедиться на примере другой скрипичной сонаты Баха a-moll, сравнив ее фортепианную версию (в d-moll) самого Баха и транскрипцию Годовского. Фортепианная соната d-moll Баха сохраняет все обаяние a-moll'ной скрипичной сонаты. Транскрипция же Годовского, крайне соблазнительная с точки зрения виртуозного пианизма, начисто (особенно в последней части) устраняет, чтобы не сказать искажает, то самое ценное, баховское, что в ней есть.

Задачей художника-исполнителя является именно синтезирование фортепианной модернизации Годовского (вообще говоря, весьма интересной и ценной) и пленительной красоты старого баховского стиля. Гиллельс должен был бы на наш взгляд подойти к работе Годовского, как к переводу баховской музыки на язык современного пианизма и добиться преобладания оригинала. Этого Гиллельс не сумел сделать. Необоснованно быстрый темп и «грязноватая, нечистая педализация», конечно, делу не помогли. Кстати, неряшливость педализации вообще может быть поставлена в вину Гиллельсу. Ее оправдывают (так же как темповые излишества) кипучим темпераментом артиста. Но пианист должен владеть своим темпераментом.

«Тамбурин» Рамо-Годовского принадлежит к числу излюбленных у нас музыкальных произведений.

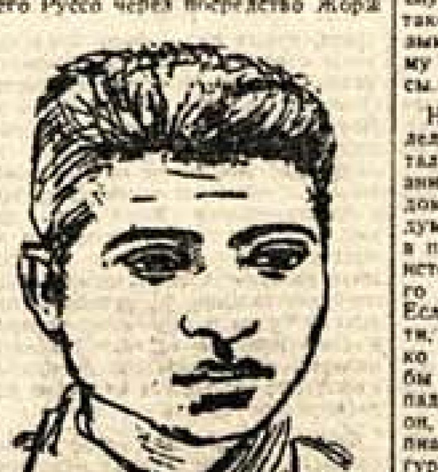
Годовский придал клавесинному «Тамбурину» Рамо подлинную мужественность «фортепиано с молоточками». Но именно в этой прекрасной мужественности и кроется некоторое внутреннее противоречие обработки клавесинной вещи для фортепиано. Хотя фортепиано прямой потомок придворного клавесина, оно явилось все же громогласным выскочкой, дерзким плебеем, теснившим утонченных патрициев музыкального рококо. Блистательный Дидро в гневе обозвал фортепиано «гнусным порождением кастрюльщика». Тем не менее мечтательный клавесин должен был уступить место неуклюжему увальню, еще не успевшему принять благородные формы нынешнего великолепного красавца рояля. Клавесин забыт так же, как нежная, но ограниченная виола-да-гамба, как кривый серпент, как многострунная, но бестолковая виол д'амур, скрипка любви.

Маленький «Тамбурин» Рамо в обработке Годовского приобретает как раз то значение, которое было бы менее всего приемлемо для королевского камер-музыканта Рамо, но именно то, что уже предвидели и знали энциклопедисты, идейные антиподы Рамо, ненавидевшего их. В «Тамбурине» звучат уже «пляски революционного Парижа», мотивы близких дней Карманьолы и «Ça ira». Аристократический клавесин разлетелся бы вдребезги с первых октав фортиссимо Годовского, от страшных молотообразных ударов его martellato. Припудренные ручки придворных клавесинистов—это не стальные пальцы Гиллельса. Нам кажется, что Эмиль Гиллельс понял действительное содержание «Тамбурина». Изящное стаккато Рамо не мешает ему видеть народно-танцевального происхождения «Тамбурина». Но Гиллельс, работая над собой, должен в своем исполнении даже в музыкальном микрокосме «compositeur de cabinet» Людовика XV найти те стороны, что были недоступны насквозь буржуазному Леопольду Годовскому.

Эмиль Гиллельс играет Шопена. Это в высшей степени ответственное дело, принимая во внимание наличие у нас большого числа отличных исполнителей поэта фортепиано. Победа советских пианистов на варшавских конкурсах у всех в памяти. И тем не менее Гиллельс прекрасно справляется со своей задачей. Этюд f-dur, в частности, им сыгран отлично, а эта пленительная вещь особенно часто терпит надругательства со стороны многих пианистов, ослабоченных превращением своего инструмента в турецкий барабан. Но исполнение Гиллельсом Шопена все же требует на наш взгляд многих поправок, так же, как и исполнение им Листа.

К сожалению, в исполнении Шопена Гиллельс, как и многие другие наши замечательные пианисты, находится целиком во власти традиции и притом очень плохой традиции. Это традиция романтического истолкования Шопена, выродившаяся в конце концов в музыке Феруччио Бузони.

Блаженной памяти РАПМ приняла этого фальсифицированного Шопена за настоящего и отнесся к Шопену как к слезливому салонному поэту, этакому музыкальному Надсону. Между тем, это величайшая ошибка. У самого Бетховена можно найти страницы более сентиментальные, чем все шопеновские ноктюрны вместе взятые, но эта сентиментальность находится в непосредственной близости к сентиментальности «Вертера» Гете или «Новой Элоизы» Руссо. Нельзя понять Шопена, не учитывая влияния на него Руссо через посредство Жорж Занд. Биографы, уделяющие столько места его отношениям с Жорж Занд, как правило, вполне беззаботны к вопросу о влиянии Жорж Занд на творчество Шопена. Не подлежит ни малейшему сомнению, что влияние это огромно. Роль польской народной песни и пляски в творчестве об'ясняется не только польским происхождением Шопена, но и его политическими настроениями. Польская эмиграция в Париже, среди которой оформились общественные воззрения Шопена, питалась освободительными идеями французской революции (сочетая их, впрочем, с крепостническим аристократизмом), и целый ряд сочиненных Шопеном вещей (полонезов, этюдов и т. п.) носит отчетливо выраженный демонстративно-политический характер. Народный мелос используется Шопеном не как пассивный материал для музицирования, но как музыкальная основа творчества.



Эмиль Гиллельс

Немыслимо говорить о воспитании молодого советского музыканта, не ставя так или иначе вопроса о новом, советском стиле исполнения. Эмиль Гиллельс в данном случае представляет собой как раз такой образец юного советского музыканта, в приложении к которому легче всего ставить эти вопросы.

Но, конечно, идет ли речь о Гиллельсе или о Павле Серебрякове, талантливейшем ленинградском пианисте, или о любом другом молодом музыканте,—все равно нельзя думать, что все дело заключается в простом воссоздании уже данных исторически образцов музыкального исполнения. Ни в коем случае. Если Гиллельс пойдет по этому пути, если его исполнение будет только каноническим повторением хотя бы и самых высоких образцов западно-европейской виртуозности, то он, без сомнения, станет хорошим пианистом, но как творческая фигура он только пополнит ряды буржуазных эпигонов. А это именно то, чего мы не хотели бы пожелать нашему Эмилю.

Мировой буржуазный пианизм пришел к своему вырождению, к музыкальной эквилибристике, к полнейшей духовной опустошенности. На более широкой основе во втором десятилетии XX века на Западе возродился стиль «венских барабанщиков», так возмущавший Шопена, и у рояля появились Барреры и Жиль-Марше со стальными пальцами и медными лбами.

Консерватория в чудовищном изобилии воспитывали благонравных отроков и девиц, единственной целью своей жизни полагавших играть честно подряд все написанные ноты, со всеми авторскими и редакторскими ремарками, а заодно и опечатками.

В огромном своем большинстве музыканты этого типа — это высокомерные Бекмессеры, уверенные в великом своем призвании. Такой музыкант с величавым презрением относится ко всему, что лежит за воображаемыми пределами его искусства, воображаемыми — говорим мы—потому, что действительные пределы куда шире. Как правило, он катастрофически безграмотен, он никогда и ничего не читает даже по своей специальности, если не считать рецензий о своей собственной персоне. Он издевается над музыковедами и критиками, называя их неудавшимися музыкантами, он не понимает программы вещей, исполняемых им, и идеализирует свою безграмотность. Сколько пианистов, играющих «Сонеты Петрарки» Листа, не знает, ни что такое сонет, ни кто такой Петрарка.

Из десятка пианистов, игравших сонату Листа «После чтения Данте», ни один не читал Данте. И действительно, в их исполнении это была соната «До чтения Данте». Иначе и быть не могло.

Из того же десятка не нашлось ни одного, кто был бы в силах разобраться в баховской сюите, кто бы знал, что такое «жига», что такое «Бурэ» и «Аллеманда», многие не знали, что «Кампанелла» Листа—переделка паганиниевского скрипичного каприса и все плохо разбирались в музыкальной терминологии, не умея об'яснить, что такое «con strepito» и даже «l'istesso tempo». Какой новый стиль способны создать эти люди, гордые своим невежеством. Нечего говорить об их политическом развитии. Они далеки от рабочего класса и не понимают его идей. Эти люди нередко претендуют на звание специалистов. Но это чистейшая хлестаковщина. Настоящие специалисты музыканты выступают во всеоружии мастерства и высокой культуры. Не говоря уже о Рубинштейне и Листе, классиках фортепиано, все крупные мастера—люди огромных знаний. Наши современники Фейнберг, Нейгауз, Гольденвейзер, Игумнов, Николаев, пианисты и учителя пианистов—это люди чрезвычайно высокой и многосторонней культуры. Откуда же появились невежды с их культом невежества и плоской односторонностью? Учтите, что мы все время говорим о пианистах, т. е. о наиболее культурной части музыкантов исполнителей. Но ведь есть еще и вокалисты, берущие верхнее «до», но не знающие, как оно пишется. Это и есть плачевный итог мелкобуржуазного воспитания, делавшего музыканта Молчалина по принципу «не сметь свое суждение иметь».

Вернемся к нашему Эмилю. Эмиль Гиллельс должен стать созидателем новой, социалистической музыкальной культуры. И вот здесь решает воспитание Эмиля, воспитание всего молодого музыкального поколения.

«Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубины на поверхность жизни»... говорил В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин. Мы свидетели этого огромного потока творческих сил. Жан-Жак Руссо в своем «Эмиле» требовал воспитания Эмиля, как самоценной индивидуальности, независимой от общества, которое не должно играть никакой роли в воспитании «естественного индивида». Эта самая реакционная сторона педагогической доктрины Руссо была воспринята буржуазной школой и в том числе школой музыкальной, в итоге породившей музыкального гомункулуса вроде выше перечисленных.

Воспитание Эмиля надо строить на принципах прямо противоположных. Воспитание Эмиля—дело всей советской общественности. Сам молодой музыкант должен проникнуться сознанием, что его дальнейший рост возможен только в теснейшем и повседневном соприкосновении с рабочей общественностью. Его аудиторией должны быть не только пышные залы филармоний и театров, но и залы рабочих клубов и беспредельная аудитория радиостудии. Смело порывать с обветшалыми традициями, быть подлинным революционером в музыке, внедрять большевистский стиль в музыкальное искусство—вот к чему должен готовиться молодой советский музыкант. Значит, нужно прежде всего учиться, учиться и учиться. И не зазнаваться. Воспитать в себе великую культуру подлинного советского художника-музыканта. И наша критика должна сыграть важнейшую роль в воспитании Эмиля. Не хулить и не перехваливать, но помогать об'ективной критикой, товарищеским советом.

В. ГОРОДИНСКИЙ