Привет первому всесоюзному совещанию рабочих и работниц-стахановцев промышленности и транспорта

Пролетарии всех стран, соединяйтесь! № 53 (279) Цена 20 коп.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Воскресенье, 17 ноября 1935 г. | ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР | Год издания шестой

Фото Ф. КИСЛОВА (Союзфото)

Товарищи Сталин и Ворошилов в президиуме первого всесоюзного совещания рабочих и работниц-стахановцев промышленности и транспорта

14 ноября в Большом кремлевском дворце открылось первое всесоюзное совещание стахановцев промышленности и транспорта.

В совещании принимают участие стахановцы всех отраслей тяжелой, легкой, лесной и пищевой промышленности и железнодорожного транспорта.

3.000 лучших людей собрались в Кремлевском дворце. Они приехали из разных уголков нашей страны для того, чтобы рассказать руководителям партии и правительства, любимому вождю и учителю Сталину о своем великом походе за высокую производительность труда, за исчерпание техники «до дна».

Бурными овациями участники совещания встречают товарищей Сталина, Молотова, Кагановича, Орджоникидзе, Ворошилова, Калинина, Андреева, Микояна, Чубаря, Жданова, Хрущева, появляющихся в президиуме.

Восторженное «ура» потрясает украшенные сверкающим мрамором стены зала. Серго Орджоникидзе об'являет первое всесоюзное совещание рабочих и работниц-стахановцев промышленности открытым. Первое слово получает человек, имя которого стало известным всему миру. Алексей Стаханов говорит о своих первых рекордах на шахте Юнкино, ставшей колыбелью стахановского движения. Лучший машинист Донецкой дороги Кондонос, кузнец Горьковского автозавода Бусыгин, ивановская ткачиха Евдокия Виноградова, Никита Изотов, Дюканов, Пронин, Сметанин — самые знатные люди страны, зачинатели и передовики стахановского движения, поочередно выходят на трибуну. Им аплодирует Сталин, их приветствуют руководители партии и правительства, напряженно и внимательно слушает их многотысячный зал.

Стахановский с'езд превратился в событие огромной важности. Он стал подлинным торжеством величайших идей и величайшего дела. Вся сумма сложнейших проблем нашей экономики и общественной жизни была поднята на с'езде в речах товарищей Микояна и Постышева, в большой речи, произнесенной железным наркомом Л. М. Кагановичем, в величественных в своей простоте и значительности выступлениях стахановцев.

Совещание продолжается.

Люди новой сталинской закалки, герои второй пятилетки, демонстрируют свои успехи, свою волю к борьбе за великие цели, начертанные партией Ленина—Сталина.

МАСТЕРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА

Происходящее сейчас всесоюзное совещание стахановцев подводит итоги первому этапу могучего народного движения за высокую производительность труда, за то, чтобы использовать технику «до дна».

«Кадры решают все»! — сказал т. Сталин. Этот исторический лозунг проник в самую толщу трудящихся масс, вызвав восторженный отклик на всех участках нашей промышленности и транспорта.

Стахановские рекорды становятся не исключением, а правилом.

В чем «секрет» стахановских успехов?

В четкой организации производственного процесса, в спокойном, методическом ритме труда, в бережном и любовном отношении к машинам и оборудованию, в уверенности в своих силах, в революционном энтузиазме, в беспредельной преданности родине.

Это те качества, которые воспитывает партия в трудящихся Советской страны. Работа по-стахановски сочетает в себе и американскую деловитость и революционный размах — работать по-стахановски это значит работать в стиле нашей эпохи, работать по-сталински.

Это партия Ленина—Сталина воспитала и воспитывает сотни, тысячи и миллионы стахановцев — советских богатырей. С огромным волнением читает вся страна выступления мастеров социалистического труда. С трибуны Кремлевского дворца льется волнующая повесть о новой радостной жизни, прекрасная повесть о новом человеке.

Труд в нашей стране, это — дело славы, чести, доблести и геройства. Наиболее яркое воплощение эти слова нашего вождя т. Сталина нашли именно в стахановском движении.

В свете замечательного и поистине исторического слета стахановцев становится особенно ясным отставание нашего искусства. Советская жизнь ярче, интереснее и многограннее, чем ее отражение в искусстве, чем самый яркий художественный вымысел. Стахановцы — передовые люди рабочего класса, новые люди социалистической эпохи, освоили самую высокую технику, сделали высокие производственные показатели, они наголову опрокинули теорию и практику «предельных норм». Но наше искусство еще далеко не «освоило» облик нового человека социализма. А ведь это главнейшая задача наших писателей, драматургов, художников, актеров.

Показать в полнокровных художественных образах новых людей — это и значит показать новое содержание нашего чудесного времени. Слова о славе, доблести, геройстве в нашу эпоху наполняются новым содержанием. В стране Советов завоевать славу можно, не только совершая научные открытия, одерживая победы на полях сражений, проявляя отвагу на суше, на воде и в воздухе, добиваясь спортивных рекордов, но и в повседневной обстановке наших фабрик и заводов.

Для того, чтобы добиться таких успехов, каких добились Стаханов, Бусыгин, Виноградова, Дюканов, Кривонос, Сметанин и другие — необходимо подлинное творческое горение, энтузиазм, талант, бесконечная преданность своему делу.

Таких людей наша литература, театр и кино еще не показали. Художники Советской страны сумели «уловить» отдельные черты советских богатырей, но они еще не сумели синтезировать эти черты в едином образе героя нашего времени.

Это задача, которая должна быть решена и будет решена. Великий с'езд стахановцев напоминает об этом нашим художникам с новой силой. Не менее актуальна и другая задача, которую неизменно выдвигает перед нами почти каждый выступающий. Мастера высокой производительности, а их ряды множатся изо дня в день, буквально из часа в час, выдвигают повышенные требования на культурное и художественное обслуживание трудящихся.

Это значит нужны рояли, различные музыкальные инструменты, патефоны, пластинки, высококачественные произведения бытового искусства, это значит нужны квалифицированные зрелища, в первую голову в крупных промышленных районах и в особенности в очагах стахановского движения.

Наша художественная промышленность еще не поспевает за этими требованиями, она еще не начала работать стахановскими методами. Не поспевают за этими выросшими потребностями и наши театры и кино. Местная сеть театров и кино растет очень медленно.

Работники культуры еще в долгу у мастеров труда. Пусть же стахановский слет вольет новые творческие силы, новый творческий энтузиазм в ряды работников искусств. Пусть же советские художники, вдохновленные замечательным народным движением, которому указывает путь великий Сталин, создадут сотни прекрасных произведений, достойных новой эпохи и ее новых людей.

СОРЕВНОВАНИЕ ТАЛАНТОВ

Показ художественной самодеятельности 11 ноября, организованный ВЦСПС, явился естественным продолжением и дополнением к незабываемому концерту самодеятельного искусства в Большом театре. На вечере выступали исполнители, с'ехавшиеся в столицу со всех концов Советского союза — с Украины, Белоруссии, Закавказья, республик Средней Азии, краев и областей РСФСР. И этот слет рабочих коллективов и солистов свидетельствовал самым наглядным образом, что самодеятельное искусство цветет и растет на всем пространстве Советской страны, что оно выдвигает тысячи и тысячи талантливых исполнителей.

Вечер начался с выступления духового оркестра союза авиационной промышленности; огромный и хорошо организованный, этот оркестр исполнил трудный марш из вагнеровского «Тангейзера» (дирижер т. Бабий). И это выступление и выступление хоровой капеллы украинских железнодорожников (дирижер т. Гончаров) заслуженно вызвали шумные аплодисменты переполненного зала.

Эти аплодисменты не утихали уже на всем протяжении обоих отделений четырехчасового вечера — выступали ли на сцене хоры, танцевальные коллективы, акробатические группы или показывали свое виртуозное мастерство солисты-танцоры, музыканты, звукоподражатели, имитаторы, жонглеры и т. д.

Шесть танцевально-музыкальных ансамблей показали огромное разнообразие национальной музыки и национальных плясок народов Советского союза. Каждый из этих ансамблей очаровал аудиторию по-своему.

Рабочие золотого прииска «Степняк» привезли в Москву любопытный казахский танец пастухов, передающий темпы всех аллюров верховой езды до стремительного галопа включительно. Кавказские профсоюзы выдвинули на смотр в Москву рабочих гор. Орджоникидзе, очаровавших зал осетинской лезгинкой. Казанские коммунальники Галиатупин и Хабибулина и деревенские работницы Гурджи и Менгариева превосходно передали легкость и воздушность плясок казанских и крымских татар. Белорусские коммунальники (Минск) с большим успехом исполнили восхитительную «Лявониху». Совершенно исключительное впечатление оставил талантливый коллектив армянских металлургов под руководством Чагаляна.

Как всегда, огромным успехом пользовались русские народные песни, на этот раз исполненные хором ФЗУ Тульского завода. Огромным взрывом бурного темперамента и льющего через край веселья промелькнуло выступление хореографического коллектива рыбинского завода им. Павлова; под аккомпанемент заводского оркестра этот хорошо слаженный ансамбль исполнил русские пляски.

Акробатическая часть вечера была представлена тремя молодежными коллективами (Харьковского паровозостроительного завода, таганрогского завода им. Димитрова и ленинградских железнодорожников). Трудно сказать, кому отдать первенство в этом соревновании на силу, ловкость, смелость и четкость работы.

Среди солистов много подлинной виртуозности и изобретательности проявил литейщик Харьковского паровозостроительного завода Г. Епишев, прекрасно исполнивший на свирели попурри из украинских народных песен, а на окарино—не более не менее как отрывок из... «Вальпургиевой ночи» Гуно.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ГОСТИ О СМОТРЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Иностранные делегации, приехавшие на октябрьские торжества в Москву из Франции, Англии, Чехословакии, Голландии и др. стран, с большим интересом смотрели в театре ВЦСПС выступления самодеятельных художественных коллективов.

По мнению делегатов, смотр художественной самодеятельности свидетельствует об огромном культурном росте рабочего класса Советского союза.

— Я не нахожу слов, чтобы выразить весь свой восторг! Мне особенно понравились выступления акробатов Харьковского паровозостроительного завода. Они — замечательные физкультурники. Физкультурное движение в вашей стране развито необычайно, — говорит председатель английской делегации Хилл.

— Я хорошо знаю современную музыку и драматургию, — заявляет зам. председателя союза горняков южного Уэлса Джон Рис, — и должен отметить огромные успехи и рост советского искусства.

Джон Рис вносит предложение — организовать в Москве международный фестиваль музыки, на котором могли бы соревноваться в числе других стран коллективы рабочей художественной самодеятельности СССР и Англии.

Голландский рабочий **Стоф Копер** и рабочий трамвайщик из Праги **Иосиф Лингарт** говорят о росте искусства народов СССР.

— В СССР рабочие всех национальностей, всех республик подлинно свободны и воспитываются в равных условиях. Я видел среди выступавших украинцев, русских, грузин, евреев. И с каким уважением они относятся друг к другу, как рады успеху каждого. В этом я убедился, слушая замечательный украинский хор, смотря прекрасные русские и татарские пляски.

— Только в СССР по-настоящему расцветает подлинно-народное национальное искусство, —

таково общее впечатление иностранных рабочих делегатов, посетивших смотр.

ПАЛИТРА БОЙЦА

Двести с лишним картин маслом, гравюр, эскизов, зарисовок и фотоэтюдов были показаны зрителю на первой выставке изобразительного самодеятельного творчества частей Киевского военного округа.

Перед нами не художники-профессионалы, не виртуозы, не законченные мастера. Это в большинстве случаев художники-самоучки, быть может, впервые серьезно пробующие свои силы, впервые дебютирующие на выставке искусства.

Впрочем, есть на выставке вещи, которые поражают уже определившимся мастерством. Таковы, например, эскизы командира запаса Куплягина, отличающиеся большой экспрессией, выразительностью и чем-то напоминающие произведения палехцев. Картина командира Н-ского полка связи **Романенко**: «Депеша будет передана» и по исполнению, и в особенности, по своему сюжету может быть признана более чем незаурядной. Бодростью и жизнерадостностью веет от большого полотна бойца **Волошина** «Сиваицы в выходной день». Несмотря на неправильный кое-где рисунок, картина эта полна заражающего движения и в нижней части своей очень приятна по гамме красок.

Серьезного внимания заслуживают картины красноармейца Н-ского стрелкового полка **Эпштейна** «Ликвидация неграмотности в годы гражданской войны» и «Часы досуга». Несколько глухие и безжизненные по своему колориту, они все же резко индивидуализированы в своем типаже.

Очень талантлив красноармеец Н-ской стрелковой роты **Иванов**, представленный на выставке двумя-тремя десятками эскизов и зарисовок. Он прекрасно владеет рисунком и обладает тонким чувством цвета.

Законченные в графическом отношении вещи дали мехводитель Н-ской части **Лившиц** («Чапаев») и курсант Н-ской части **Суранович** («Портрет начштаба» и «Портрет начальника школы»).

Отметим еще скульптуру красноармейца Н-ского батальона связи **Игнатьева** «Радист». Эта работа обратила бы на себя внимание на любой выставке профессионалов-мастеров изоискусства. Обычная сосредоточенность движений, слуха и внимания, присущие радисту во время его работы, переданы красноармейцем Игнатьевым прекрасно.

Это, конечно, не все. Можно было бы остановиться еще на многих интересных и заслуживающих самого пристального внимания картинах и этюдах, как, например, на картине дипломированного художника **Годлевского** «Финиш марша-броска», на портретах преподавателя артшколы **Радионова**, пейзажах командира отделения **Конышина**, батальных сюжетах курсанта **Сутнина** и т. д. и т. д. Но в этом нет надобности. И перечисленного вполне достаточно, чтобы уяснить себе значение этой выставки, как яркого показателя весьма высокого культурного уровня нашей Красной армии.

Мих. БАБАТ

Выставка живописцев ОКДВА

В Хабаровском Доме Красной армии им. Гамарника 20 октября закрылась первая выставка картин художников-самоучек ОКДВА.

История выставки проста. Политуправление ОКДВА решило организовать выставку. Об этом было об'явлено в армейской газете «Тревога». И вот со всех концов, по суше и по морю, железной дорогой и пароходом по Амуру в адрес Дома Красной армии начали прибывать ящики с рисунками и картины. В короткий срок было собрано около 500 экспонатов.

До той поры живопись была самым неорганизованным участком самодеятельности в ОКДВА. В ОКДВА есть великолепные хоры, симфонические оркестры, но не было ни одного кружка, ни одной красноармейской студии живописи. Выставка показала, что в красноармейской среде существует огромная тяга к изобразительному искусству.

Темы своих картин художники ОКДВА берут из знакомой, близкой им жизни. Они посвящены боевой учебе, делам и людям социализма.

Целую стену выставки занимают полотна художника-самоучки Алешина. Алешин—батальонный. Любопытна история молодого живописца.

Алешин родился и вырос на Волге. Отсюда любовь к реке, к воде. В 1933 г. Алешин попадает на Дальний Восток. Стал работать грузчиком, кочегаром, зимовал однажды на моле Северном. И все это время украдкой рисовал. На свободные деньги покупал краски, холст, писал с натуры. В 1928 г. — военная служба. Флот. В 1929—30 г. Алешин — красноармеец Амурской военной флотилии, участник исторических боев с белокитайцами, боев под Лахасусу, Фуцзином и др. И вот сейчас по заданию политотдела флотилии, по собственному горячему желанию Алешин работает над рядом картин, воспроизводящих события, участником которых он был. Перед нами его полотна «Бой под Лахасусу», «Бой под Фуцзином» и др. Алешину трудно работать. Нет красок, кистей, нет руководства. Очевидны, однако, не только огромная, неустремленная любовь к своему искусству, но и несомненные способности, стремление к правдивому, реалистическому изображению событий.

Останавливают внимание и небольшие насыщенные светом картины красноармейца **Бувина**. Вот тема одной из них: у доски бойцы-отличники подводят итоги дня боевой учебы. Картины Бувина отмечены не только смелостью красок и грамотной композицией. В них чувствуется любовь автора к героике будней Красной армии. Бувин внимательно, чутко изучает действительность.

На стене рядом — картина красноармейца же **Козаразова** «Красноармейский досуг». Картина изображает красноармейский клуб. Вечер. В уютной комнате отдыхает за шахматами, книгой группа бойцов. Художник поставил перед собой трудную задачу передачи эффектов зеленоватого света лампы, бросающей отсветы на красную скатерть. Красноармеец-художник, столкнувшись с трудностями, не отступает. Он изучает законы света на натуре, на образцах живописи. Часами просиживает он в краевом музее перед полотнами старых мастеров.

Вот картина **Олейникова** «Стройучасток». Типичный дальневосточный пейзаж. Сопки. Дикая, суровая, нетронутая природа и следы строительства. Бревна, доски, вырытые ямы. Олейников несомненно «опытнее» своих соседей. Он умело использует возможности палитры. На картине его, яркой и красочной, несомненно сказывается влияние французов (Сезанна) и Кончаловского.

Характерно, что наибольших успехов достигли художники, тщательно изучающие натуру, изучающие форму и цвет в окружающей действительности, тогда как художники, пишущие свои картины на «вольные темы», не изучая натуры, не справляются с трудностями. Краски этих картин неживенны, все они кажутся надуманными.

На выставке изрядное количество копий с картин известных художников. Копии эти в большинстве оставляют слабое впечатление. Копирование — навряд ли способствует выявлению дарования самоучек. В большинстве случаев копирование привело самоучек к подражанию, к восприятию окружающего чужими глазами.

Один из самых обширных разделов выставки — портрет. Портреты любимых вождей партии, руководителей Красной армии занимают преобладающее место. Работы эти, за малым исключением, — копии с фото и известных картин. Однако многим из молодых художников удалось сделать выразительными средствами изобразить тт. Сталина, Ворошилова, Блюхера.

Выставка молодых художников ОКДВА — большое событие не только в армии, но и в крае, где мало культурных, художественных сил. Политуправление ОКДВА заботится о том, чтобы в дальнейшем эти художники получили организацию и руководство. В качестве первого мероприятия в этом направлении при хабаровском ДКА организуется первая красноармейская студия живописи в ОКДВА.

В дальнейшем такие студии будут организованы во всех крупных городах края. ОКДВА может и должна вырастить десятки талантливых живописцев.

В. ВОЗНЕСЕНСКИЙ

Хабаровск.

ШАХТА „СМОЛЯНКА № 11“

Я приехал в Донбасс для того, чтобы собрать материал к двум картинам. Одна из них посвящена гражданской войне, другая стахановскому движению. Эти картины заказаны мне Комитетом по организации гигантской юбилейной выставки «Индустрия социализма».

Я выбрал себе шахту «Смолянка» с тем, чтобы здесь найти своих героев для будущих полотен.

Ежедневно я располагаюсь со своим походным мольбертом прямо на шахтном дворе, как в «нарядной». Шахтеры позируют охотно, несмотря на усталость после работы.

Я ловлю канатчика Федю Зозулю. Он комсомолец и позирует очень серьезно.

Шахтеры окружают меня, внимательно наблюдают за работой и говорят шопотом. Это трогательно, но на меня ложится какая-то особая ответственность. Эти рабочие — мои заказчики и потребители. Я их горячо люблю, они меня ценят и уважают.

Я быстро заканчиваю портрет. Зозуля похож. Все довольны. А на другое утро в «нарядную» вбегает Федя и говорит:

— Товарищ художник! В честь того, что ты с меня написал портрет — я вылез на-гора в эту упряжку 120 вагонов!

В этот день я рисую комсомолку-лебедчицу Фросю Бялоновну. Еще вчера я приметил ее — энергичную и веселую. Но сегодня она устала после напряженной работы и заметно дремлет.

Я заканчиваю портрет и показываю его Фросе. Она изумлена:

— Но ведь, я же спала! А вы меня сделали такой похожей и бодрой!

Тогда я говорю:

— Вот, Фрося, в этом и есть секрет искусства. Если бы тебя сейчас снял фотограф, ты вышла бы действительно сонной и вялой. Но я художник и рисую тебя не в случайном для тебя виде, а такой, какой ты была вчера — бодрой комсомолкой.

В моем представлении ты настоящая поборница новой жизни — молодая и яркая. Вот я тебя так и сделал. Ведь в умении найти образ и заключается сила художника.

И. Капустин, — стахановец, старейший крепильщик шахты «Смолянка № 11» (Донбасс). Зарисовка художника Ф. Богородского

В осенний звонкий день на дворе я увидел старого крепильщика т. Капустина. Седая борода украшала его морщинистые щеки.

— Товарищ Капустин, — сказал я, — а небось давненько вы работаете под землей?

— Ровно 43 года. А родился шестьдесят лет назад.

На следующее утро я уже ждал Капустина в «нарядной». Он обещал придти к 12 часам.

В полдень в дверях моего «ателье» появилась фигура шахтера с большими седыми усами.

— Вот я и пришел, — сказала фигура.

— А кто вы?

— Да я же Капустин!

— Позвольте, а борода?

— Бороду я остриг. Раз уж меня ты решил увековечить, так рисуй молодым!

*

Большая «нарядная» полна шахтеров. Через полчаса все они уедут в смену под землю.

К стене пристальена огромная доска. На ней рядом с фотографиями стахановцев сообщаются новые рекорды по добыче угля.

Вот колоритное лицо бригадира Сапрунова. Приподнятые брови и спокойная, упрямая челюсть. И показатель: вчетвером выдали на-гора 110 вагонов за смену. А раньше в бригаде было 10 человек и давали значительно меньше...

Тут же имена популярных забойщиков Дорофеева, Паршина, Одерина, Федюка... Какие разнообразные фигуры, какие выразительные глаза!

Я стою в этой толпе энтузиастов и думаю: рождаются новые критерии человеческой красоты, новая оценка явлений в искусстве.

Как можно было изображать матросов или красногвардейцев угрюмыми, если эти люди отдавали за великие идеи коммунизма лучшее, что они имели, свою жизнь? Как можно изображать некрасивыми вот этих замечательных большевиков, нечеловеческими усилиями преодолевающих все препятствия во имя счастья своей социалистической родины?

Конечно, не о пошлой красивости идет речь, а о глубокой красоте того нового человека, образ которого войдет в века.

Но вот среди шахтеров оживление. Из местного клуба приехала агитбригада. В ожидании спектакля приехавший баянист начинает играть танцы. Легкая пауза, и посреди круга появляется пара. Танцуют две девушки-лебедчицы. Их костюмы пропитаны углем и лица черны, как чернильницы, но ярко блестят их жемчужные зубы и смеются голубые глаза.

Появляются новые пары... Смех окутывает необычайную толпу — конюгон с кнутом танцует «корыто». Вот из толпы вылезает новый танцор с лампой. Это забойщик-стахановец. В толпе движение. Баян задыхается в трелях восторга. Переборы растут в великолепный оркестр. Минута. И грянула шахтерская плясовая!

Вечером мы едем с заведующим шахтой «Смолянка № 11» Д. С. Нидерштейном в Сталинский парк культуры на слет стахановцев.

Вот этот парк, расположенный у подножия шахты. Тысячи людей заполняют широкие аллеи, где клумбы горят пурпурными цветами, фонтаны струят серебряную воду.

Мы протискиваемся в летний театр. На сцене в президиуме знакомые лица тт. Саркисова и Сергеева.

На трибуне стоит высокий молодой человек с коротко подстриженными светлыми волосами, в белой манишке, большими манжетами. Это Стаханов. Он говорит о том, как сумел поднять свою производительность труда, и о том, как партия поднимает его метод на ступень массового движения.

В зале тысяча шахтеров. Это передовой отряд борцов за новые методы социалистического труда.

Слет закончен. Я влезаю на сцену, чтобы пожать руки Стаханова и Дюканова.

Ночью мы с Д. С. Нидерштейном едем домой на шахту. Вдали горит тысячами бриллиантовых огней новый город.

— Давид Соломонович, — говорю я инженеру-орденоносцу, — мы живем с вами в великолепное, счастливое время!

Ф. БОГОРОДСКИЙ

В. И. Качалов на колхозном слете

24 ноября в городе Западная Двина — центре передового района Калининской области — состоится слет художественной самодеятельности с участием знатных людей района — лучших ударников колхозов и совхозов.

На слет выезжает по приглашению Центрального дома самодеятельного искусства им. Крупской нар. арт. В. И. Качалов, который проведет с колхозниками беседу о значении художественного слова в самодеятельном искусстве.

Накануне 25-летия со дня смерти Л. Н. ТОЛСТОГО

ЛЕНИН и ТОЛСТОЙ

Четверть века прошло со дня смерти гениального мастера художественного слова — Льва Толстого.

Ровно через семь лет после смерти писателя совершилась пролетарская революция, никак не входившая в «программу» яснополянского мыслителя.

Двадцатипятилетняя годовщина со дня смерти Толстого и восемнадцатилетняя годовщина социалистической революции дают нам возможность достаточно об'ективно оценить творчество художника.

«Толстой-художник, — писал Ленин в ноябре 1910 года, — известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием всех, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот».

За годы социалистической революции мы многое сделали, чтобы сочинения Толстого, как и других классиков, стали широко известными многомиллионному читателю Советского союза.

Ленин дал исчерпывающую по своей глубине и разносторонности характеристику творчества Толстого. Он глубоко проследил связь творчества писателя с социально-экономическими процессами до- и пореформенной России. Ленин не показал все связи и отношения между Толстым и его эпохой, как Толстой об'ективно отразил в своем творчестве некоторые существенные процессы действительности и как Толстой суб'ективно для себя разрешал ряд этических проблем, не будучи в силах эти проблемы поставить активно-революционно и этим содействовать разрушению и переустройству буржуазного общества.

«Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие. С одной стороны, — гениальный художник, давший не только неразличенные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны, — помещик, юродствующий во Христе... С одной стороны — самый трезвый реализм, срывание всех и различных масок; с другой стороны, — проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии,— стремление поставить на место попов по казенной должности попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины».

Ленин установил, во-вторых, что «противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века».

Ленин выяснил, в-третьих, что «Толстой отразил наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого, — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости. Историко-экономические условия об'ясняют и необходимость возникновения революционной борьбы масс и неподготовленность их к борьбе, толстовское непротивление злу, бывшее серьезнейшей причиной поражения первой революционной кампании».

Ленин подчеркнул, в-четвертых, что «принадлежа, главным образом, к эпохе 1861—1904 годов, Толстой поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость».

Ленин предостерег, наконец, от механического подхода к Толстому, от того, чтобы рассматривать его либо как крепостника, либо как революционного идеолога, либо как художника, либо как мыслителя, либо как протестанта против царского режима, либо как моралиста, «душеустроителя»...

Ленин предостерег и от эклектического подхода к Толстому, характерному для тех, кто под предлогом многообразия и противоречивости в творчестве отказываются выяснить и найти основное, характерное, центральное во всем творчестве писателя, на отдельных этапах его жизни, или в отдельных его произведениях.

Гений пролетарской революции Ленин сумел глубоко раскрыть творческий гений Толстого, всесторонне выяснить силу и слабость этого художника.

Статьи Ленина о Толстом направлены не только против реакционеров, льющих «крокодиловы слезы», уверяя в своем уважении к «великому писателю», не только против либералов, отделывающихся «пустыми казенно-либеральными избито профессорскими фразами» о «голосе циклизованного человечества». Они направлены и против «героев оговорочки» — меньшевиков-ликвидаторов, об'являвших, что Толстой «сумел найти синтез».

«Неправда, — отвечал Ленин, — именно синтеза ни в философских основах своего мироосозерцания, ни в своем общественно-политическом учении Толстой не сумел, вернее не мог найти».

Статьи Ленина дают принципиально отличную от Плеханова методологию подхода к Толстому, беря Толстого в его единстве и развитии одновременно и как мыслителя и как художника. Статьи Ленина, беспощадно вскрывающие все ошибки и слабые стороны в мировоззрении Толстого, реакционные элементы его учения, дают одновременно возможность защитить Толстого от той буржуазной и мелкобуржуазной апологетики, которая извращает прогрессивные элементы и его творчестве, «увековечивая» как раз наиболее реакционные стороны толстовского учения.

Приведенные выше мысли Ленина являются определяющими в характеристике Толстого. Художественный анализ должен показать, каким образом идеи Толстого воплощались в художественных произведениях, каким образом художественный талант Толстого, иногда вопреки его мировоззрению, ярко отражал стихийный протест масс против царизма, против феодально-капиталистического государства, каким образом Толстой-художник, побеждавший Толстым-проповедником, становился рационалистом, популяризирующим евангелие и «нагорную проповедь».

Анализ творчества Толстого, основанный на глубоких оценках Ленина, обнаружит творческое и идейное «единство и целостность» стиля Толстого и величайшие противоречия не только между отдельными произведениями, но в значительном количестве произведений, противоречия, пролегающие между резкой критикой социального строя и теми выводами социального и этического порядка, которые сводили на-нет революционность толстовской критики капитализма, самодержавия, церкви.

ИОГАНН АЛЬТМАН

Скульптор Б. Д. Коропев работает в течение ряда лет над созданием портретов Льва Толстого в разные периоды его жизни. Наиболее значительные из созданных скульптором фигур изображают Толстого в годы творческого расцвета, в годы создания «Анны Карениной» и «Войны и мира».

Неосуществленная постановка

Режиссерский план «Плодов просвещения» Е. Б. ВАХТАНГОВА

Пролог. Открывается занавес. На сцене часть нижнего фойе Художественного театра. Длинный стол, который обычно ставится для репетиций.

За столом и по сторонам вдоль стен сидят все исполнители «Плодов просвещения» так, как они есть, т. е. без грима, в обычных простых костюмах (мне думается, лучше, если даже сохранить будничный костюм, в котором мы видим обычно наших актеров на репетициях).

Кроме исполнителей могут быть и лица, занятые в постановке. Это каждый раз могут быть новые — кто случайно присутствует в театре. Может быть даже и не актеры, а рабочие, администрация. Иногда, когда это можно, и друзья Л. Н.[1] — Чертков, Горбунов и др. И они могут говорить.

Может быть и В. И.[2]

На первых представлениях даже желательно, чтобы был Владимир Иванович.

На первом представлении может быть весь состав Художественного театра, т. е. все группы — студии, рабочие, оркестр и т. д.

В центральном месте за столом сидит К. С.[3] и Вл. Ив.

К. С. дает обычный короткий звонок и начинает речь к собравшимся.

Он говорит очень кратко, популярно и чепально о современном искусстве театра, о требованиях к актеру, о современном зрителе, о задачах Художественного театра, в том, почему ставится «Плоды», об идее пьесы, о том, что он видит только одну современную форму для «Плодов», которую он, исходя из только что изложенных требований к актеру — выразительности и внутренней и внешней, — предложит потом.

Затем Вл. Ив. или кто-нибудь другой сказал на тему, которая в данный момент (момент исполнения пьесы) волнует и Художественный театр, или театр вообще.

Затем Вл. Мих. Михайлов кратко рассказал историю первого представления «Плодов». Говорит о том, что Л. Н. написал эту пьесу для своих друзей и гостей, пожелавших поставить спектакль.

Во время рассказа могут быть реплики, — вопросы любого из присутствующих.

Затем К. С.:

«Вот все, о чем здесь говорилось, и определяет план постановки. Предположим, что спектакль идет в одной из комнат или террасе Яснополянского дома. Мы дадим копию, натуралистическую копию этой комнаты или террасы. Предположим, что мы приготовили эту пьесу здесь, в репетиционном помещении Художественного театра и, скажем, захотели бы показать ее Л. Н. Предположим, он жив, а приехать не может, потому, что нездоров.

Мы едем в Ясную Поляну. Не берем ни грима, ни костюмов, ни обстановки. В нашем распоряжении пьеса и мебель Ясной Поляны. Простенки, ковры, платья, табуретки, кадки с цветами — вот скромные средства, обычные в домашнем спектакле, — которыми мы выполняем (для реквизита и обстановки, верхней одежды, т. е. шуб, шляп и прочего — надо иметь вещи — взять с вещей Л. Н., а еще лучше его вещи).

Затем К. С. идет к рампе — в зрительный зал дается свет. Занавес закрывается.

К. С. говорит публике приблизительно так:

«Вот такое заседание было у нас до репетиции «Плодов просвещения» такого-то числа. Мы долго и много работали. Сегодня мы даем представление (такого-то исполнителя).

Благоговейное отношение к памяти великого человека не оставляло нас.

И вы, пришедшие сегодня в театр, вспомните его действенно.

Сделайте его живым. Пусть он будет сейчас с Вами, в зрительном зале. Пусть спектакль идет как бы в его присутствии в Ясной Поляне.

Перенесите себя на часы, когда идет действие, туда, где жил Л. Н. столько то лет и откуда боялся, чтобы умереть. Смейтесь, когда захочется смеяться, ибо и Л. Н. тоже смеялся бы, ибо смеясь, с улыбкой, написал он эту пьесу».

К. С. уходит за занавес.

За занавесом уже дан поворот сцены — стоит комната и терраса Ясной Поляны, уже приготовленные для спектакля.

В зале убирается свет.

Дается занавес, и пьеса начинается.

Без грима и без костюмов. Все актеры со своим лицом. Одеты так, как сделались бы, если сегодня сесть к Л. Н.

На одной из стен может быть портрет Л. Н.

Перед второго акта занавес.

На сцене переставляют в том же павильоне вещи на второй акт и т. д.

(Может быть это является один раз на публике самими актерами).

В последнем действии, при последних словах пьесы, на сцену выходит К. С. и направляется к рампе.

Занавес за ним закрывается, и он, ставши перед занавесом, говорит:

«Представление окончено. Следующий спектакль такого-то».

Как всегда бывало в императорских театрах, когда первый актер об'являл со сцены афишу.

Таким образом, мне думается, будет достигнуто: современность в постановке, отсутствуют натуралистические декорации, отсутствуют натуральные обстановки и вещи, спектаклю сообщен торжественный характер, выполнено желание не загромождать мастерство актера гримом, париком и костюмом, создана атмосфера величия спектакля в зрительном зале и на сцене, все, даже маленькие роли, вырастают для актера во страшно значительных и ответственных, из комедии сделана мистерия.

Е. ВАХТАНГОВ

10 декабря 1921 года

[1] Л. Н. Толстой.

[2] В. И. Немирович-Данченко.

[3] К. С. Станиславский.

ТОЛСТОЙ НА СЦЕНЕ

Л. Толстой обратился к театру в годы, когда царское правительство делало все, чтобы он ушел из литературы и по возможности из жизни: запрещало его новые произведения, намеревалось заточить его в Суздальский монастырь. Вот почему, когда в 1886 г. появилась «Власть тьмы», ее запретили и для печати и для театра.

Несмотря на все усилия влиятельных поклонников Толстого, несмотря на все просьбы актеров, лично известных императору (Савина), Александр III категорически запретил «Власть тьмы». Лицемерный мотив запрещения — «безнравственность» пьесы — прикрывал политическое основание запрета: страх показать со сцены, — впервые за все существование русского театра, — умирающую русскую деревню, в конец разоренную помещичьей и царской эксплоатацией.

Но Александр III был бессилен запретить «Власть тьмы» в Европе. 10 февраля 1888 г. драма Толстого, под названием «La Puissine des Ténèbres» была впервые представлена в Париже, на сцене «Свободного театра» Антуана. Постановка «Власти тьмы» явилась в Париже целым событием. «Власть тьмы» прошла с шумным успехом. Публика и критика находили, что трагедия Толстого дышит эсхиловской силой, несмотря на то, что жестокая правда Толстого коробила слух толпы, привыкшей к мягкой театральной лести Сарду и Ожье.

Началось победное шествие «Власти тьмы» по театрам Европы: Брюссель, Амстердам, Женева, Милан, Рим, Турин, Венеция, Генуя и др. В Берлине «Власть тьмы» была поставлена на сценах двух наиболее прогрессивных театров «Свободного» и «Народного». В Италии «Власть тьмы» была принята, как великая реалистическая трагедия, а роль Никиты включена в свой репертуар знаменитый трагик Э. Цаккони.

В 1895 г. «Власть тьмы» пустили, наконец, на сцену после того, как ее прочла вся грамотная Россия. 16 октября 1895 г. «Власть тьмы» была впервые показана на сцене Суворинского театра с П. А. Стрепетовой в роли Матрены, а на другой день — в Александринском театре с М. Г. Савиной — Акулиной. Через месяц «Власть тьмы» поставили Малый театр и народный театр «Скоморох» в Москве. Л. Н. Толстой видел оба московских спектакля. Он был потрясен игрой О. О. Садовской (Матрена). Он находил, что она одна поняла и воплотила со страшной простотой его замысел.

«Плоды просвещения», как и все крупные драматические произведения Толстого, рождены суровой действительностью старой России. В черновиках комедии Толстой без обиняков называет действующих лиц Самариными, Львовыми и др. фамилиями барского круга Москвы 80-х годов. Для самого Толстого «Плоды просвещения» были пьесой о «мужицкой беде» (захват дворянством земли у крестьянства), и о позорном барском бездельи. Толстой обработал набросанную ранее комедию для домашнего спектакля в Ясной Поляне. На большой сцене, пьеса Толстого имела огромный успех (первое представление в Москве — 6 февраля 1891 года в спектакле Общества любителей искусства и литературы, под режиссерством К. С. Станиславского, игравшего роль Звездинцева), но игралась как забавная комедия о смешных барах и еще более смешных мужиках. Цензура запретила, было, и эту пьесу Толстого, но министр Дурново нашел, что пьеса «играна на любительских театрах, и не обнаруживалось, чтобы общество усмотрело в ней злостный и оскорбительный для целого сословия (дворянства) памфлет».

«Плоды просвещения» получили подлинное звучание только в послереволюционных постановках. Так, в московской постановке 1923 г. (Малый театр, режиссер К. П. Хохлов), «мужики» заняли первое место на афише (впервые называющей их по имени отчеству): в спектакле они умны, серьезны, деловиты, тогда как на барской половине — живет и властвует сплошная пародия на человека. Однако у нас в доме нет еще вполне полноценного спектакля «Плоды просвещения».

В письме к актеру П. Денисенко Л. Толстой, приветствуя все «попытки сделать из театра игрушки, развлекания времени или школы разврата орудие распространения света между людьми», взывает к актерам: «Переделывайте, переделайте, собирайте пьесы такие, которые имели бы глубокое нетное содержание и были понятны всей той публике, которая ходит в балаганы, в ставите их, в давайте, где можно — в театрах ли, в балаганах ли» (1896 г.). Сам Толстой написал для народного театра ряд пьес.

Одна из них «Первый винокур» имела огромный успех именно «в балаганах», пока полиция не запрещала ее представления. Она проникла в самые глубокие слои городского и деревенского захолустья.

Лишь после смерти Толстого увидели свет рамки «Живого трупа» (1911, Художественный театр) и «Отцы и дети» (1911, спектакль крестьянской молодежи в «Телятинках» близ Ясной поляны). Первая пьеса приобрела мировую известность. В царской России в «Живом трупе» с особой силой прозвучало «грандиозное обвинение судьи» (Ленин): в крупнейших постановках — в Художественном и в Александринском театрах — этот мотив, отраженный в непосредственно и в переживаниях Феди Протасова, этого отщепенца от своего класса (И. М. Москвин, Р. Б. Аполлонский), звучал с особой силой.

Революция привела на сцену пьесу Толстого, особенно пострадавшую от цензуры и запрещенную для театра «И свет во тьме светит». Эта драматическая глава из автобиографии самого Толстого, раньше прошедшая во многих театрах Европы, была показана в начале революции в Александринском театре. Театр, однако, не сумел раскрыть по-настоящему большое содержание этой тщательно проработанной до конца драмы.

Драматургия Толстого только в малой части была представлена на дореволюционном театре.

Советскому театру предстоит большое и ответственное дело: в свете ленинских установок представить во всей полноте и глубине Толстого-драматурга.

С. ДУРЫЛИН

В следующем номере нашей газеты будет опубликован ряд новых материалов о творчестве Л. Толстого и статьи об его эстетических взглядах.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ ОБ ИСКУССТВЕ

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Разработкой вопросов искусства Толстой занимался на протяжении ряда лет. Однако русский читатель и до настоящего времени лишь поверхностно знаком с его взглядами на искусство. Причин этого две: данные неопубликованы обширные его работы, оставшиеся в рукописях, и цензура эпохи Николая II.

Работая над несколькими статьями об искусстве (и науке), писатель долго не удовлетворялся написанным и не отдавал его в печать. Еще в 1883 г. в «Художественном журнале» появилось об'явление о предстоящей публикации статьи Толстого об искусстве. Но тогда Толстой только начал статью (в форме письма к редактору) — она прервала буквально на полуслове. Позже, в 1889 г., его вызвал на писание статьи об искусстве литератор В. А. Гольцев. Набросанная и неоднократно шлифованная статья была набрана для журнала «Русское богатство», но уже после работы над корректурами Толстой взял ее назад. И в последующие годы он многократно брался за работу об искусстве, но все оставался недоволен написанным. Об этом свидетельствуют многочисленные его записи в дневнике. То он просто отмечает про работу — «нехорошо и напрасно», то пишет, что «сидел три часа, перемарал все» и не знает, «стоит ли работа»; то статья ему «очень не понравилась». Иногда он находит, что «совсем запутался» или «только испортил». Набросал «тезисы», но «не мог ясно формулировать». Требовательно относившийся к своему слову, корректировавший каждую свою фразу, Толстой считал, что искусство «слишком важный» предмет, и со свойственной ему настойчивостью продолжал работу, иногда совсем отбрасывая написанное и начиная все с начала.

Только в 1897 г. Толстой смог вновь приняться за изложение своих воззрений на искусство. И на этот раз он, исписав кипы бумаги, закончил свой труд относительно скоро. Трактат «Что такое искусство?», появившийся сначала в журнале Грота и Трубецкого «Вопросы философии и психологии», известен русскому читателю по отдельным изданиям и по тексту, печатавшемуся в собраниях сочинений. Самому Толстому не довелось увидеть этот свой труд в том виде, как он был написан. И русский читатель и по сегодня все еще не имеет подлинного текста этой работы.

При печатании «Что такое искусство?» в журнале текст Толстого подвергся трем цензурам: редактора Грота, светской и духовной. Это побудило Толстого написать предисловие к английскому переводу (Моода) его книги. В этом, не дошедшем до русского читателя, предисловии он про нее сообщает: «Она вышла в России в нескольких изданиях, но во всех в таком изуродованном цензурою виде, что я прошу всех тех, кого интересуют мои взгляды на искусство, судить о них только по книге в ее настоящем виде» (т. е. в английском переводе).

Печатаемые ниже высказывания Толстого об искусстве заимствованы из неизданных еще его дневников и записных книжек.

К. ШОХОР-ТРОЦКИЙ

Дневник 1889 г.

1 ЯНВАРЯ

Начали читать Лесковского «Златокузнеца»[1] при светских барышнях! Мамонова, Самарина. Только эстетические суждения, только эту сторону считают важной. Подумал: ну пусть соберется вся сила изящных искусств, какую только я могу вообразить, и выразит жизненную нравственную истину, такую, которая обнаружит, не такую, на которую можно только смотреть или слушать, а такую, которая осуждает жизнь прежнюю и требует нового. Пусть будет такое произведение, оно не шевельнет даже Мамоновых, Самариных и им подобных. Неужели им не мучительно скучно? Как они не перевешаются — не понимаю.

11 МАРТА

Все утро читал Рескина[2]. Об искусстве хорошо. Наука, говорит, знает, искусство творит. Наука утверждает факт, искусство — проявления. Это наоборот. Искусство имеет дело с фактами, наука с внешними законами. Искусство говорит: солнце, свет, тепло, жизнь; наука говорит: солнце в 111 раз больше земли.

14 МАРТА

Пошел к Третьякову[3]. Хорошая картина Ярошенко «Голуби»[4]. Хорошая, но и она, и особенно все эти 1000 рам и полотен, с такой важностью развешанные. Зачем это? Стоит искреннему человеку пройти по залам, чтобы наверно сказать, что тут какая-то грубая ошибка и что это совсем не то и не нужно.

20 МАЯ

Читал Лекки[5] об эстетическом развитии искусства. Да, искусство, чтобы быть уважаемым, должно производить доброе. А чтобы знать доброе, надо иметь мироосозерцание, веру. Доброе есть признак истинного искусства. Признаки искусства вообще — новое, ясное и искреннее. Признак истинного искусства — новое, ясное и искреннее доброе.

13 ИЮНЯ

Страхов рассказывал в воскресенье Вагнера[6] оперы: Вотан, Вангала, Валькирия, Сигмунд, Сигфрид и т. п. Ужасно слушать, до какого полного безумия дошли люди. Надо писать об искусстве.

15 ИЮНЯ

Страшный пример тщеты науки и искусства это споры о дарвинизме[7] (да и многом другом) в вагнеровщина. — А ведь жрецы-то науки и искусства не дожидают решенья, а давно решили, что ЧЕРНЫЙ народ должен им служить. А куафер театральный купил именье, и ему в ноги падают мужики.

14 АВГУСТА

Читал эстетику Шопенгауера — что за легкомысленность и нелепость. Мне же, ходя за грибами (я проводил своих гостей к Булыгину[8] и сам целое утро ходил за грибами) пришло в голову, что искусство есть одно из орудий выражения (через не подражание, а вызывание таких же чувств, как заботой) нового содержания. Пустое же искусство нашего времени есть вызывание таких же чувств, как и испытываемые художником, не для того, чтобы выразить что-нибудь, а просто так: как Петрушка читал книгу для процесса чтения.

4 НОЯБРЯ

Думал о статье «Об искусстве». Главное дело, чего я прежде не понимал, это то, что вывод тот, что науки и искусства без религиозной основы, т. е. без цели, которой они должны служить непременно, — баловство.

Записная книжка 1889 г.

10 МАЯ

Тезисы об искусстве.

1) В кругу образованных людей нашего мира занятиям искусством придается огромное значение [зачеркнуто: занятиям — изящной литературой, театрами, музыкой, живописью, скульптурой, танцами]: домашнее образование, училища, театры, концерты, академии, пресса, памятники, юбилеи. Огромное число людей занято этими делами.

[Зачеркнуто: 2) Такое значение, придаваемое искусству, об'ясняется тем, что оно облагораживает, улучшает человека, что оно есть благо].

[Зачеркнуто: 2) Значение, придаваемое этим занятиям, служащим только увеселению людей и не только не приносящим им никакой существенной пользы, но во многих случаях вредным, об'ясняется тем, что эти занятия имеют свойство облагораживать, совершенствовать людей, давать им благо].

2) Но наблюдая эти занятия людей [зачеркнуто: которые считаются занятиями искусством, и потому облагораживающими человека и дающими ему благо], нельзя не заметить, что все они служат только увеселению, и не приносят никакой существенной пользы, весьма часто приносят один вред: во-первых, и тот, что бесполезно тратят силы люди, а, во-вторых, не облагораживание приносит, а развращение людей и вместо блага зло (развратные романы [зачеркнуто: музыкальн.], театральные пьесы, картины).

3) И потому [зачеркнуто: необходимо ясно и точно определить, в чем состоит то благо, которое дает искусство и] естественно является вопрос [зачеркнуто: о законности], на чем основано значение, придаваемое искусству.

Дневник 1890—1895 гг.

1890 г. 21 ЯНВАРЯ

Странное дело, эта забота о совершенстве, форме. Не даром она. Но не даром тогда, когда содержание доброе. — Напиши Гоголь свою комедию[9] грубо, слабо. Ее бы не читали и одна миллионная тех, которые читали ее теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать и совершенной художественно, — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое.

1890 г. 10 АПРЕЛЯ

Выразить словом то, что понимаешь, так, чтобы другой понял тебя, как ты сам, — дело самое трудное; и всегда чувствуешь, что далеко, далеко не достиг того, что должно и можно. И тут взять и задать себе еще задачу ставить слова в известном порядке размера и окончаний. Разве это не сумасшествие. Не они готовы уверять, что слова сами собой складываются в «волнует кровь... и любовь».

1890 г. 6 ИЮЛЯ

Утром опять спорил с Гельбиг[10] об искусстве. Кое-что сам себе уяснил в этом споре.

1) Искусство — одно из средств различения доброго от злого, одно из средств узнавания хорошего.

2) Это одно из духовных отправлений человечества, как кормление, пути сообщения и т. п. суть физические отправления.

3) Как же может быть, чтобы это отправление надо было отыскивать назади за 5.000 и за 500 лет, а у нас бы его не было.

4) Очевидно это происходит от тупости судящих, не могущих видеть около себя новое проявление, а видящих только трупы старого.

1893 г. 19 ИЮЛЯ

Искусство, говорят, не терпит посредственности. Оно еще не терпит сознательности. Я певец, напомадился, надел фрак и галстук и буду, стоя на эстраде, петь вам. И я весь похоподел и мне противно. А кормилица с нянькой идут по саду и тихим голосом одна напевает, другая вторит народную песню. Кроме того, громко петь хорошо страшно трудно.

1893 г. 22 ДЕКАБРЯ

На-днях был тут музыкант Шор[11]. Мы с ним говорили о музыке, и мне в первый раз уяснилось истинное значение искусства даже драматического. Это будет первое из того, что я думал за это время.

Неясность определения искусств, музыки, например, происходит оттого, что мы хотим приписать им значение, соответственное тому несвойственному им высокому положению, в которое мы их поставили. Значение их: 1) помощь для передачи своих чувств и мыслей словами; вызывание настроения, соответствующего тому, что передается; и 2) безвредное и даже полезное, в сравнении со всеми другими, следовательно, полезнейшее из всех других удовольствий.

1894 г. 25 ИЮНЯ

Говорят: искусство естественно, птица поет. Да то она птица. А человек — человек — имеет высшие требования. Да и если он поет, как птица, то он прекрасно делает, но если он собирает сотни музыкантов, изуродованных людей, в своих консерваториях, которые в белых галстуках играют непонятную симфонию, то он не может уже отговариваться птицей: он тратит разум, данный ему для высших целей, на подражание — и неудачное — птице.

1894 г. 13 ОКТЯБРЯ

Теперь люди носятся с творчеством искусства, — ставя идеалом его одни красоту, другие полезность, третьи веру. Вся путаница происходит оттого, что люди хотят продолжать считать идеалом то, что уже пережито и перестало быть им. Таковы полезность и красота. Искусство есть умение изображать то, что должно быть, то, к чему должны стремиться все люди, то, что дает людям наибольшее благо. Изображать это можно только образами. Таких идеалов человечество пережило два и теперь живет для третьего. Прежде всего — полезность: и все полезное было произведением искусства, так оно и считалось, потом — прекрасное, и теперь — доброе, хорошее, нравственное. Путаница происходит оттого, что хотят пережитое поставить опять идеалом, как бы взрослых заставить играть в куклы или лошадки. Надо бы сказать это ясно и кратко.

1897 г. ЛЕТО

Так вот в каком положении находится искусство нашего времени в нашем обществе. Среди океана предметов подложного искусства, кое-где 1 на 1000 попадается предмет истинного искусства. Эти же предметы, — или развращенные, или непонятные для большей массы. Предметов же, передающих чувства неразвратные и понятные большим массам, так мало, что трудно найти одно такое среди миллионов.

---

5. Вильям Лекки (1838—1903) — английский историк и философ, автор сочинения «История возникновения и влияния рационализма в Европе».

6. К музыкальному творчеству Рихарда Вагнера Толстой относился резко отрицательно. Его тетралогию «Кольцо Нибелунгов» Толстой считал «образцовым подделыным произведением искусства». См. трактат «Что такое искусство?», гл. 13.

7. Толстой имеет в виду тянувшуюся несколько лет оживленную полемику между известным ученым К. А. Тимирязевым и философом Н. Н. Страховым, который был убежденным антидарвинистом.

8. Один из друзей Толстого, живший недалеко от Ясной поляны.

9. Несомненно Толстой имеет в виду бессмертную комедию Гоголя «Ревизор».

10. Н. Д. Гельбиг — пианистка, ученица Листа. Ее музыкальный салон в Риме пользовался известностью. Бывая в России, неоднократно приезжала в Ясную поляну вместе с дочерью, также музыкантшей.

11. Известный пианист Д. С. Шор.

ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

О ДИЛЕТАНТИЗМЕ И ТВОРЧЕСКОЙ БЕСПРИНЦИПНОСТИ

Говоря о самодовольном и ограниченном дилетантизме, я разумел вредную теорию, противопоставляющую театр актера театру режиссера. Серго Амаглобели это сразу понял и выступил с ответной статьей «Театр автора и актера» («Советское искусство» от 11 октября 1935 г.). Статья эта подтвердила мое представление об ограниченности самобытной теории Амаглобели.

Я вовсе не думал, что мои статьи «Настоящий режиссер» имеет дискуссионный характер. Она содержит, по-моему, несомненные и бесспорные положения, вытекающие из всего опыта русского и советского театра, и является по известной степени школьными прописями. Но оказывается, существуют театральные деятели, которые до сих пор не усвоили этих простых и школьных истин.

Все достижения русского и советского театра, представляющие эпоху в истории мирового театрального искусства, стали возможными главным образом благодаря высокому уровню режиссерской культуры нашей страны. Это известно всему миру. Великие режиссеры нашей страны не являются изобретателями абстрактных художественных систем, вытекающих только из их индивидуального изолированного опыта. Они являются только наиболее яркими выразителями, идеологами и представителями тех течений театральной мысли, которые оформились и образовались в результате величайшего творческого опыта нескольких поколений русского актерства.

Весь смысл системы Станиславского заключается в стремлении этого великого мастера найти прочные основы для творчества и техники актера, найти наиболее правильный метод актерской работы. Весь смысл системы Мейерхольда заключается в его стремлении найти прочные основы для построения спектакля и для развития актерского мастерства в его наиболее чистом и категорическом виде. Можно не соглашаться с отдельными творческими принципами одного и другого мастера. Но не считаться с ними нельзя. Не видеть, что оба они исходят от актера, значит ничего не видеть в истории театра за последние тридцать лет. Даже волна увлечения Мейерхольда «чистым движением», полная методологических ошибок, вытекала из его стремления утвердить актерское мастерство.

Никаких режиссерских систем, утверждающих мастерство режиссера и подавляющих инициативу и волю актера, не существует. Существуют театральные системы, сводящиеся к системе творческой работы актера над образом и к системе построения спектакля. Говорить, что не существует никакой режиссерской проблемы, а есть только проблема актера и драматурга, значит искажать основную проблематику советского театра, дезориентировать читателя в основных вопросах театра. Мы имеем ряд театров очень высокой актерской культуры, но их творческий рост замедлен из-за отсутствия крупного режиссера, великого художника, который умел бы вдохновлять коллектив и вести его за собой к высшим победам. Самый талантливый и самый культурный актерский коллектив не способен дать отдачи самое ценное и глубокое, что в нем заключается, если во главе его не стоит художник более высокой творческой культуры и более широких творческих перспектив, чем средний уровень коллектива. Если режиссер стоит на уровне коллектива, если его фантазия, знания, опыт, культура ничего не могут прибавить к фантазии, опыту и культуре актеров, если режиссер не может вести, если режиссер не обладает признанным авторитетом руководителя, — то рост коллектива становится замедленным, и он не в состоянии раскрыть заложенных в нем возможностей.

В нашей стране много талантливых актеров. Но в наших театрах еще мало актеров величайшей творческой культуры. Это происходит потому, что у нас мало крупных режиссеров, несмотря на то, что всеми своими победами советский театр прежде всего обязан высокой культуре своих режиссеров (Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Марджанова, Алексея Попова, Радлова, Таирова, Дикого, Завадского, Охлопкова и др.). Но потребности нашей страны, рост нашего театра требуют гораздо большего количества крупных режиссеров. И это главная проблема советского театра на данном этапе его развития — проблема художественного руководства, т. е. проблема обнаружения, воспитания и правильного использования актерских сил и проблема построения самых заучных, сильных и потрясающих спектаклей.

Вести схоластический спор о гегемонии, о первенстве, о ведущей роли — просто бессмысленно.

Да, в спектакле и театре главное и основное — актер. Из него спектакль делится. Он непосредственно воздействует на зрителя. От его культуры, талантливости и понимания роли и идейного замысла спектакля зависит качество спектакля. Но актер выступает и работает по одиш. Актер не может быть художником-одиночкой. Актер работает в коллективе. Создает спектакль творческий коллектив театра. Один актер, работая над своей ролью, не может нести творческую ответственность за раскрытие и истолкование роли другого актера. Необходимо согласование творческих волн, творческих индивидуальностей, творческих предложений, творческих темпераментов, необходимо раскрытие внутренних данных всех актеров, необходим ансамбль, единый идейный замысел спектакля, единая форма и стиль спектакля, единство постановочных принципов, четкий и продуманный язык мизансцены, исходящий из единого замысла и четких творческих позиций, четкой творческой мысли театра и данного спектакля. Специалистом по всем этим вещам является режиссер. Он не технический работник театра, не разводящий актеров, не расставляющий мебель на сцене. Эти функции несут дежурные режиссеры, которые «ведут» спектакль организационно-технологически. Удивительно, что директор крупнейшего театра страны, драматург и театровед Серго Амаглобели сводит роль режиссера к этим функциям. Для него режиссер только посредник, только «мост» между автором и актером, только специалист по обслуживанию актера, творческая мысль которого не имеет самостоятельного значения! Амаглобели не понимает главного — слабости коллектива при отсутствии настоящего (т. е. максимально развивающего инициативу и воспитывающего активность коллектива) руководителя. Думаю, что такая позиция не только неправильна по существу, но и вредит основным интересам советского театра.

Теория С. Амаглобели, противопоставляющая театр актера театру режиссера и сводящая роль режиссера к выполнению обслуживательских и посреднических функций, имеет свои корни в прошлой практике Малого театра. Амаглобели этого и не скрывает. Он перечисляет великих актеров Малого театра и утверждает, что Щепкин и Ермолова играли без режиссера, стали великими артистами, не проходя обучения в студиях одного режиссера. Это неверно. Тогда, когда они добивались некоторого подобия ансамбля, они этого достигали тем, что сами выполняли режиссерские функции. Утверждение, что и без режиссера эти актеры создали общий стиль Малого театра, является самообманом, подобным самообману оркестра без дирижера. Они сохранили свою творческую индивидуальность, но они не создали творческой индивидуальности Малого театра. Они выработали свою манеру игры, но они не могли выработать творческую систему Малого театра, не могли добиться единства приемов и методов актерской игры, т. е. добиться четкой творческой физиономии Малого театра.

Малый театр, работа которого была основана на принципе произвольной свободы творчества в трактовке роли и в методах воздействия актера на зрителя, поэтому не создал никаких постановочных принципов и никакой театральной системы. До сих пор в творческой практике Малого театра борются несколько традиций, несколько творческих тенденций, порою исключающих друг друга: тенденция натуралистического гуманизма, тенденция эмоциональной насыщенности игры, тенденция декламационно-риторической, тенденция романтической патетики. Надо учесть эти тенденции об'единить, смягчивши некоторые из них, — только тогда можно говорить об «общем стиле Малого театра». Этот стиль можно создать лишь при наличии глубокого и культурного художественного руководства, т. е. при наличии большой режиссуры. Но делать из этой слабости Малого театра руководящий принцип для всего советского театра, это значит не уважать советский театр и подводить Малый театр.

Творческая беспринципность является самой опасной болезнью, угрожающей советскому театру. Чтобы двигаться вперед, надо иметь четкие творческие позиции, определенное творческое лицо. Надо знать, за что борется данный театр, что он отстаивает в искусстве (какие темы, какие жанры, какие принципы композиции, какие вкусы, какие формы, какие понятия о театре и творческой культуре), с кем он борется, кто его «враги». Творческая нивелировка, обезличка, эклектика, безразличие, однообразие являются серьезной опасностью для нашего театра. Четкость мысли, четкость языка, четкость формы — вот чего мы обязаны добиваться. А какой же может быть четкий язык и ясная единая творческая мысль у театра, который считает своим принципом многообразие творческой манеры актеров и отсутствие единства творческой мысли? Какой может быть четкий язык у театра, который пользуется (или хочет пользоваться) услугами и сотрудничеством режиссеров и художников самого разнообразного и противоположного направления? Мейерхольд и Прозоровский, Таиров и Волков, Тышлер и Симов, Шестаков и Федоровский (говорю примерно) не могут создать единого театра, театра единой творческой мысли. Мы хотим, чтобы режиссеры, драматурги и художники имели свой театр, любили его, были с ним творчески связаны (а не договором), были заинтересованы в его творческом росте. Мы терпим «диких» драматургов, которым безразлично, в какой театр отдать свою пьесу, «диких» режиссеров, которым безразлично, в каком театре ставить спектакль, «диких» художников, которые вмешаются на колени, чтобы приспособиться к творческой манере любого театра. Мне жалко этих художников. Они иногда талантливы, но творческая беспринципность разменивает их талант на мелкую медную монету. Они линяют и становятся ремесленниками.

Со всей решительностью утверждаю, что позиция, изложенная в моей статье*, ни в какой мере не защищает диктатуры и творческого индивидуализма режиссера. Наоборот, я заглавие, и все содержание статьи направлено против творческого индивидуализма режиссера и отстаивает свободу творческой мысли и творческую инициативу актера. Поэтому напрасно Серго Амаглобели делает попытку изобразить меня проповедником порабощения актера, а себя апостолом его раскрепощения. Ничего путного из этой попытки не выйдет. Культурный уровень читателя достаточно высок, чтобы разобраться в существе вопроса. С. Амаглобели, переходя в наступление, упрекает меня главным образом в том, в чем я умолчал: я не говорю о падении творческой загрузки актера, не требую усиления темпов театральной работы, и т. д. Амаглобели знает, что я об этом неоднократно писал и говорил, знает, что именно эти требования я всегда выдвигал и выдвигаю. Все эти упреки и умозаключения — полемическая выдумка. Существо разногласий заключается в том, что Амаглобели защищает творческий индивидуализм актера, выставляя себя защитником творческих интересов актера, а я возражаю против творческого индивидуализма и актера и режиссера. Позиция Амаглобели разоружает, обезоруживает, ослабляет актерский коллектив, лишает его творческого руководства и возможности настоящего художественного роста. Чья позиция более соответствует основным творческим интересам актера, решить не трудно.

Конечно, на практике мы встречаемся и с «театром режиссера» и с «театром актера». Театр режиссера — это проявление творческого индивидуализма режиссера, когда режиссер подавляет инициативу, мысль и волю актера и пользуется спектаклем для демонстрации своего «чистого» мастерства. Я не отрицал таких моментов и в творческой практике Мейерхольда. Я только считаю клеветой и полемической несправедливостью утверждение, будто Мейерхольд считает своеволие режиссера руководящим принципом своего творческого поведения, будто Мейерхольд не создал особой школы актерской игры и т. д. Сделать величайшее театральное движение, которое возглавляет Мейерхольд, в насилию и произволу режиссера, могут только обыватели. Это не означает, что мы не должны бороться с творческими ошибками и с проявлениями творческого индивидуализма Мейерхольда.

Театр актера — это проявление творческого индивидуализма актера, когда актер не считается с художественными намерениями своих товарищей по спектаклю, когда режиссер только регистрирует предложения ведущих актеров и плетется у них на поводу, когда спектакль создается из хороших, но крайне разнообразной по приемам, игры нескольких актеров и серой тусклости остальных, когда актеров не об'единяет единый творческий замысел, единая форма и единый стиль спектакля.

Надо бороться с проявлениями «театра актера» и «театра режиссера». Социалистический театр не «театр режиссера» и не «театр актера» в понимании Серго Амаглобели. Социалистический театр — это театр и драматурга, и режиссера, и актера.

ПАВЕЛ НОВИЦКИЙ

* См. «С. И.» № 45.

Пять лет работы домов художественного воспитания детей

1 января 1936 г. исполняется 5 лет со дня открытия первого в СССР Центрального дома художественного воспитания детей им. Бубнова, являющегося центральным научно-методическим органом НКП по руководству всей художественно-воспитательной работой.

За 5 лет своего существования ЦДХВД развернул большую работу по развитию сети домов художественного воспитания в областных и краевых центрах, на новостройках, в деревенских районах, а также организовал ряд детских театров, кино и пр.

В настоящее время уже существуют 120 домов художественного воспитания по СССР; 62 тюза (театры юного зрителя по СССР), 96 детских кино (по СССР), 132 детских муз. школы (по РСФСР), 50 детских киностудий (по РСФСР) и пр.

ДВА СПЕКТАКЛЯ

I. «НЕ СДАДИМСЯ» С. Семенова в Камерном театре
II. «ГОРОД ВЕТРОВ» В. Киршона в театре МОСПС

I

«Не сдадимся» — так называлась газета, выходившая в лагере челюскинцев. В этой газете отразилась спокойная величавость людей, переживших трагические дни. Это не была трагедия заброшенных и оставленных людей. Они боролись с природой и слабостью человеческой натуры. На льдине были не только герои. Надо было перекраивать человеческие характеры, и эту задачу челюскинцы решили с честью.

«С восхищением следим за вашей героической борьбой со стихией и принимаем все меры к оказанию вам помощи. Уверены в благополучном исходе вашей славной экспедиции». Это сказали Сталин, Молотов, Ворошилов, Куйбышев, Орджоникидзе, Каганович. И слова вождей воплотились в жизнь. Все до одного челюскинцы были спасены.

Лагерь Шмидта в миниатюре отразил ту грандиозную перестройку и перегруппировку людей и общественных отношений, которые принес победивший социализм. Я и мы — единое целое. И вместо формулы «человек человеку — волк» утвердилась заповедь коллективизма: «все за одного, один за всех».

Мы все переживали великое волнение и тревогу за жизнь и судьбу челюскинцев. Страна жила их героизмом. Эпопея челюскинцев показала те замечательные качества советского гражданина, которые воспитаны нашей партией под руководством великого Сталина.

Коммунисты, как и всегда, были в первых рядах челюскинцев. Они были внимательны и чутки по всем переживаниям людей на льдине в Чукотском море. Они и помогли сколотить замечательный коллектив. «Весь мир следит за нами. Покажем же даже в такой исключительной обстановке, как работают советские граждане под руководством своего правительства и коммунистической партии» (О. Шмидт).

Задача писателя, даже писателя-челюскинца, чрезвычайно затруднена гражданностью описываемых им событий. Нужны великий талант и пламенное перо, чтобы рассказать о героях. Условия еще усугубляют эти трудности.

Правильно сделал Камерный театр, уйдя от портретного сходства и поставив в центр спектакля судьбу коллектива, коллизию между одиночкой Бородиным и всем лагерем Шмидта. Спектакль волнует, и зритель, аплодируя актерам, аплодирует и тем, кого они играют. На сцене историческая хроника, где люди и события показаны с большой точностью. Это люди нашей страны, они нам дороги, и мы их узнаем даже в недостаточно рельефных описаниях автора пьесы.

Театр призван воспитывать и перевоспитывать зрителя. Спектакль «Не сдадимся» — спектакль высокого напряжения. Он расширил надумкой режиссера **А. Я. Таирова**. Из актеров правдивее всех **Новлянский**. Тип ученого, бесконечно преданного науке, советского ученого дан тепло и естественно. Сцена суда над Бородиным проведена Новлянским с мягким юмором и той человечностью, которая свойственна беспартийным большевикам.

Трудную и сложную роль штурмана Бородина, человека, пытавшегося противопоставить свое маленькое «я» коллективу, играл **М. Жаров**. Если говорить о росте актера от роли к роли, то матроса Алексея в «Оптимистической трагедии» он играл тоньше, филигранее, с большой отделкой деталей. Бородин, в особенности в первых двух актах, излишне холоден и спокоен. Сцена на суде неубедительна, не показана изнутри.

Почему Бородин, упорно отказывавшийся признать себя виновным, так остро почувствовал обиду после предложения Илы Вороновой? Актерски это не мотивировано.

Следует отметить молодую актрису **Вернер**. У нее не всегда верны интонации (сцена обмена обувью с Бородиным), но краски образа взяты правильные. Молодая девушка — неприметная героиня, одна из тех, кто становится учеными, конструкторами, изобретателями, открывают новые земли, подымаются по вершинам гор, спускаются на парашютах.

Лев Капитонович — Новлянский

Гороли — Плесецкий

Спектакль силен отражением великих дел партийных и беспартийных большевиков. Он силен тем чувством героизма, которым были наполнены участники славной полярной экспедиции. Этот героизм смог отразить на сцене коллектив Камерного театра.

Нам нужны спектакли, возбуждающие большую любовь и признательность к Советской стране. Спектакль «Не сдадимся» рассказывает о смелом отряде человечества.

В этом смысл и значение новой постановки Камерного театра.

II

Наша пресса часто справедливо, а еще чаще несправедливо критикует советскую драматургию. Выражая недовольство и пред'являя высокие требования к советским драматургам, наша театральная критика, очевидно, исходит из наилучших стремлений: повысить качество театра, заставить создавать пьесы, глубоко и по-настоящему отражающие жизнь.

Сейчас наступила проверка временем пьес, созданных в последнее десятилетие. И здесь обнаруживается, что наша драматургия, несмотря на все свои недостатки, сумела создать ряд пьес, выдержавших испытание временем.

Пьесы, созданные 5—10 лет назад, возрождаются к новой жизни. Это пьесы разных авторов. Тут и А. Файко «Человек с портфелем» — пьеса, которая не сходит с репертуара до сих пор. Это фурмановские «Мятеж» и «Чапаев», «Шторм» Вилль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» Тренева, «Последний решительный» Вс. Вишневского, «Чудак» Афиногенова.

В этих пьесах звучит живая жизнь эпохи, и несомненно, что будущий историк советского театра отметит, насколько эти пьесы не только идейно, но и формально выше пьес дореволюционного театра: рыцковских «Змеек», гнедичевских «Холопов», сургучевских «Осенних скрипок» и урванцевской «Воры Мирцевой».

Часто мы забываем или просто не знаем этот период предреволюционной драматургии и сравниваем наших драматургов с классиками. Хороша эта высокая требовательность, но плох критический максимализм, граничащий с отсутствием любви к своей драматургии, плох критический нигилизм.

На-днях на одной из премьер встретились театральные критики и делились впечатлениями о новой премьере в театре МОСПС «Город ветров» **В. Киршона**.

Один из критиков требовал переоценки ценностей, «смерти» для театра и автора, показывающих пьесу шестилетней давности. Критерии оценки были здесь явно барски эстетическими.

Как знаком читателям этот стиль рецензента, где мнимо-эстетический критерий заменяет отсутствие подлинной любви к театру, понимания сцены. К чести большинства критиков нужно сказать, что это мнение было единичным. Большинство согласилось с тем, что пьеса стала лучше, крепче и значительнее.

— «Город ветров» — пьеса нужная и настоящая.

Работа театра МОСПС вызвала большую дискуссию. Особенно волновался и негодовал один критик.

— В театре нет актеров для такой подлинно трагедийной пьесы, в театре мало режиссерской выдумки, театр опрощает сложные образы.

Справедливы ли эти упреки?

17 лет назад в закаспийских песках в ночь на 20 сентября 1918 года пали жертвой контрреволюции 26 бакинских комиссаров во главе с Шаумяном. Английские генералы при помощи меньшевиков, эсеров и дашнаков подготовили свержение советской власти в Баку.

«Голос Средней Азии» — газета эсеров — писала 18 сентября 1918 года: «Вчера арестованы бакинские комиссары, в том числе кавказский Ленин — Степан Шаумян... Мы не остановимся перед четвертованием и самыми мучительными пытками над ними». Подлые палачи не оставили своих угроз на бумаге... 20 сентября 26 комиссаров не стало.

26 комиссаров олицетворяли волю пролетариата Баку, они руководили борьбой за дело Советов. На их примере учились и учатся миллионы пролетариев. Дело социализма, за которое они боролись, взошло тучными всходами на советской земле, на родине Союза советских социалистических республик.

В. Киршон дал не только пьесу о героическом прошлом бакинских большевиков, он ушел от фактографии и точного копирования событий — он создал поэму о героях и героизме.

В новой постановке театра МОСПС — в 1935 году — пьеса несомненно выиграла. Она стала проще, ближе и реалистичнее. В ней пульс сегодняшней жизни, в ней приняв и длительности, в ней напоминание о том, что враги не добиты до конца, что поверженный и распростертый враг в смертельную для него минуту может больно ужалить.

Пьеса вызывает бурю аплодисментов в зале, враги вызывают презрение и ненависть, герои — восторги и справедливую гордость: наша партия и наша страна рождали таких героев.

Пьеса испытана — на долгие сроки. А театр МОСПС?

Нам запомнились только три актера — Гороли (**Плесецкий**), генерал Бахметьев (**Изволоцкий**), Муссавтист (**Розен-Санин**). И все...

Актерские силы театров, в массе, не подняли пьесы. В особенности слабы исполнительницы.

В спектакле нет специальных режиссерских выдумок и головоломок, есть честность и правдивость театра трудящихся масс. Прекрасно оформил спектакль **Б. И. Волков**. Его декорации полны света, в них оптимизм советского художника, понимающего, что поражения — для пролетариата только временный эпизод. Большевики не взлаются при величайших победах и не падают духом от временных неудач, они знают, что дело их непобедимо. Им принадлежит будущее!

СЕМЕН РОЗЕНТАЛЬ

Н. Я. Мясковский и XV симфония

Каждый, кто слышал 15-ю симфонию Н. Я. Мясковского (в концерте Радиокомитета), должен был испытать чувство глубокой радости. Ибо 15-я симфония не только новое произведение Мясковского, но и новое произведение советской музыки, сильное, увлекающее и примечательное во многих отношениях.

К советским композиторам старшего поколения, и в том числе к Мясковскому, у нашей музыкальной критики, к сожалению, нет еще подлинно серьезного внимания; по отношению к ним установилось какое-то молчаливое «академическое» почитание, которое, в сущности, оскорбительно для живого советского художника. Наши музыкальные критики действительно «почитают» Мясковского; имя его упоминается (в огромном большинстве случаев именно «упоминается»!) всегда с эпитетом «крупный симфонист», «выдающийся мастер» и т. д., но по существу о его творчестве пишут очень мало. Точно забывают о том огромном пути, который прошел этот глубокий музыкант и большой художник, о том огромном значении, которое имеет его творчество не только в истории русского (дореволюционного) симфонизма, но и в советской музыкальной культуре.

Николай Яковлевич Мясковский (родился в 1881 г.) выступил на музыкальном поприще в тяжелые и мрачные годы реакции и идейного разброда, охватившего русскую интеллигенцию после поражения революции 1905 года. Уже первые крупные сочинения Мясковского, созревающие еще в годы учения в б. петербургской консерватории (с 1906 г. по 1911 г.) — симфониетта, симфонические поэмы «Молчание» (по Эдгару По), «Аластор» (по Шелли), первая и вторая симфонии — показывают незаурядное симфоническое дарование композитора.

Но положение Мясковского в музыкальной жизни дореволюционной России — обособленно: он одинок в пестрой толпе русских модернистов. Не случайно тема беспросветного одиночества, тема скорби, смятения, тоски, является характерным, стержневым мотивом дореволюционного творчества Мясковского. Таковы по содержанию его симфонические поэмы и первые три (отчасти даже и четвертая, законченная в 1917 году) симфонии; этими же настроениями проникнуты и его романсовая лирика на тексты русских символистов (В. Иванов, К. Бальмонт и др.).

Тревога, беспокойство, порыв, острый психологический самоанализ, тяжелые раздумья, сменяющиеся мимолетным «просветлением», и вновь тревога, неясные предчувствия, мучительная внутренняя борьба с самим собой — вот общие контуры ранней «романтической» сюжетики произведений Мясковского. Эти черты, в сущности, очень ярко передают то основное, характерное в тот период для Мясковского, психологическое состояние, которое Б. Асафьев очень метко определил как «мучительное ощущение постоянной неустойчивости». Подчеркну: особенно мучительное именно потому, что Мясковский упорно стремится выйти из «заколдованного круга» своих романтических блужданий. Он смутно сознает трагедию обреченности художника в давящей атмосфере буржуазной действительности, но он не мирится, не хочет мириться с нею. Здесь — основа музыкально-драматической концепции Мясковского в дореволюционный период его творческой деятельности.

Пройдя неизбежный путь влияний дореволюционного упадочного искусства, Мясковский интуицией живого художника скоро понял, что и в формалистическом «новаторстве» и в «мистической отрешенности» этого искусства утеряно главное: органическая связь с жизнью.

И он обращается к музыкальному наследию; его влекут и увлекает творчество двух великих, но глубоко противоположных по своей идейной направленности симфонистов: Бетховена и Чайковского. Это увлечение «необычайной одухотворенностью», «огненностью» творчества этих великих мастеров-симфонистов, которые, будучи «по внутренней силонности анахоретами, почти мизантропического склада, обо все же покоряли массы», не проходит бесследно.

И Бетховен и Чайковский оказывают сильнейшее влияние на творческое развитие Мясковского. Но если он воспринимает и усваивает многое из бетховенских принципов развития тематического материала, то все же по содержанию симфонизма Чайковский на долгое время остается определяющим в творческом развитии Мясковского.

Впервые — и с яркой силой — тема борьбы и активного жизнеутверждения раскрывается у Мясковского в его 4-й симфонии, законченной в год Октябрьской революции. В 1918 году появляется 5-я «пасторальная» симфония, озаренная теплым светом певучей созерцательно-успокоенной лирики.

Но ни 4-я, ни 5-я симфонии еще не раскрывают отношения Мясковского-художника к революции. Если драматическая 4-я симфония характеризует упорное стремление композитора вырваться из леденящего мрака проклятого прошлого, то лирическая 5-я знаменует романтическую тенденцию, желание не думать о настоящем, укрыться от суровой действительности в заветном мире природы и мечты. Тем мучительнее, тем острее выявились противоречия творческого развития Мясковского в его гражданской трагической 6-й симфонии. Художник, чья жизнь была окутана тяжелым мраком и гнетущей тоской, воспринял революцию как неумолимую — и прекрасную и страшную в одно и то же время — стихийную силу. И не случайно в этом глубоко суб'ективном произведении так много черт, воссоздающих образ «спящего Руси» юродивого из «Бориса» Мусоргского; не случайно вместе с тем тематика этой симфонии так близко соприкасается с патетической (6-й) симфонией Чайковского!

Шестая симфония Мясковского, которую по силе выразительности и глубине можно было сравнить с поэмой А. Блока «Двенадцать», по существу, является финалом русского дореволюционного симфонизма. Она, несомненно, служит важнейшей вехой в творческом пути самого Мясковского.

Н. Я. Мясковский.

Дальнейшая эволюция творческого развития Мясковского, эволюция от 6-й через 8-ю и 9-ю — к 12-й («колхозной») и, наконец, — к 14-й и 15-й симфониям, говорит о том, что композитор решительно вступил на новый путь — путь внутреннего, органического осознания новых творческих задач, которые ставит перед ним как художником Советская страна.

Правда, и теперь еще звучат — порой даже остро — болезненные отголоски старого. Это чувствуется, например, в 7-й и особенно в 10-й симфониях; реминисценции «пережитого» (но еще не изжитого) слышны в некоторых его фортепианных («Воспоминания», 4-я соната) и вокальных сочинениях. Но основное, главное — не в этом. Главное в том, что содержание творчества Мясковского пошло по новому руслу.

Иные, новые творческие устремления становятся определяющими в его композиционной работе. Иная, новая тематика становится в центре внимания композитора.

Эти основные творческие задачи характеризуют новый этап художественного развития Мясковского. И на этом пути ему удалось достигнуть значительных успехов. Достаточно напомнить великолепный бородинский эпос 8-й симфонии на тему о восстании Степана Разина, проникнутой духом крестьянской народной песни; классически стройную и ясную 9-ю симфонию, значительную по своему содержанию, мастерскую 11-ю симфонию.

Мясковский участвует в создании массовой музыкальной культуры.

Он пишет два походных марша, ряд превосходных массовых хоров («Ленинская», «Советским пилотам», «Походная», «Наливались тополи»).

К 15-летию Октябрьской революции он создает 12-ю симфонию — первое значительное и крупное произведение на колхозную тематику.

Самый факт обращения композитора к этой тематике говорит о могучем, интенсивном, творческом росте Мясковского.

Последние две симфонии Н. Я. Мясковского свидетельствуют о новом повороте композитора к лирике. Но сейчас это не возвращение к «старым берегам» мрачного одиночества, смятения и тоски, — а живое и глубокое стремление к раскрытию новой, здоровой и яркой советской лирики.

Отдаленные отголоски старого («пережитого») целиком растворяются в полнокровных и сильных эмоциях. Песенно-танцевальное начало приобретает здесь доминирующее значение.

Такова 15-я, ре-минорная симфония Мясковского, законченная композитором в 1934 году.

Это произведение, написанное в строгих классических формах, пронизывает стройностью общей музыкально-драматической концепции, выразительностью и глубиной мелодики, ясностью гармонического языка, прозрачностью оркестровки. Многообразный контрастный тематический материал получает стройное органическое развитие во всех четырех частях симфонии (первая часть: вступительное andante и увлекательно-страстное allegro appassionato; вторая: исключительное по ясности и глубине мысли лирическое andante; третья: скерцо-вальс, и четвертая: яркий, праздничный финал allegro ma non troppo). В своих принципах логического развития тематического материала Мясковский исходит (в 15-й симфонии) от классического, точнее — бетховенского симфонизма. Однако 15-я симфония Мясковского — отнюдь не возвращение к Бетховену! Меньше всего здесь можно говорить о «перепевании» великого симфониста. Ибо Мясковский — глубокий музыкант-мыслитель, — обращаясь к огромному наследию классического симфонизма, критически отбирая здесь те или иные приемы, использует и подчиняет их своим новым творческим задачам.

Тематизм 15-й симфонии Мясковского глубоко индивидуален и притом выразительно-конкретен. Характерные элементы этого тематизма заложены в небольшом унисонном вступлении. Этот характерный для Мясковского лирико-созерцательный «мотив размышления» спокоен и прост, как народная песня.

Из него выкристаллизовываются, в сущности, и мягкая, любовно-лирическая тема побочной партии первой части, и выразительная, глубоко содержательная тема andante (вторая часть симфонии), по характеру своего интонационного склада столь близкая ясной лирической мелодике крестьянских партизанских песен, и искристая танцевальная тема финала (четвертая часть) симфонии.

Вобрав всю симфонию пантеизма в лирическом плане и может служить образцом ясного лирического симфонизма.

Это, впрочем, ни в какой мере не снижает и не снижает общего драматургического замысла произведения. В этом отношении чрезвычайно интересна первая часть — широко развитое симфоническое allegro, построенное на двух основных контрастирующих темах. Первая (тема главной партии, в ре-миноре) волевая, упругая, динамичная, с остро очерченным ритмическим рисунком, и уже упоминавшаяся вторая (тема побочной партии в фа-мажоре), написанная в тонах мягкой певучей любовной лирики (отдаленно напоминающая тему Веры Шелоги Н. Римского-Корсакова).

В яркой, драматически насыщенной разработке большое значение приобретает несколько сумрачная эпизодическая тема, впервые появляющаяся в экспозиции симфонического allegro.

В финале первой части симфонии острая волевая тема (главной партии) получает могучее утверждение.

Я уже говорил о волнующей лирике второй части симфонии, в которой глубина мысли сочетается с ясностью и простотой изложения.

Песенно-танцевальное начало, заложенное в тематическом материале симфонического allegro, получает свое развитие в последних двух частях симфонии. Третья часть, представляющая собой по существу симфоническое скерцо, написана в легком, изящном движении вальса. Здесь композитор остается еще верным той стихии вальса, которой был подвластен могучий гений Чайковского. Зато четвертая часть — этот яркий танцевальный финал симфонии построен на живой красочной тематике народного частушечно-плясового склада. Мастерски разработанный и развитой, весь на широком движении — этот динамический праздничный финал заключает симфонию.

Таковы в основном характерные черты нового большого симфонического произведения Н. Я. Мясковского.

ГЕОРГИЙ ХУБОВ

Редакция предлагает музыковедам и композиторам высказаться на страницах нашей газеты по поводу XV симфонии Мясковского.

Дискуссия о портрете

Как мы в свое время уже отмечали, весенняя дискуссия о советском портрете, организованная МОССХ, окончилась неудачей. Доклад И. Э. Грабаря на первой конференции о портрете носил отвлеченный характер, в нем не был упомянут ни один советский художник. Поэтому доклад не давал почвы для каких-либо плодотворных споров.

МОССХ учел указания печати, и 15 ноября творческая конференция, посвященная проблемам советского портрета, началась заново. Об огромном интересе к теме конференции свидетельствовал переполненный зал Третьяковской галереи, собравший крупнейших московских живописцев, графиков, скульпторов, искусствоведов.

Игорь Грабарь повторил тезисы своего весеннего доклада, выдвинув на первый план требования, чтобы портретисты давали живой образ данного человека с его внешним и внутренним содержанием, чтобы портрет был похож на оригинал и чтобы работа художника над портретом не затемнялась схоластическим теоретизированием. В отличие от своего выступления на весенней конференции И. Э. Грабарь сослался на этот раз свои теоретические высказывания с характеристиками творчества наших крупнейших портретистов.

Подчеркивая в портретах Бродского и Косьмина наличие фотографичности и натуралистического подхода к изображаемым лицам, т. Грабарь в то же время считает, что их работы полностью удовлетворяют первому и основному требованию, какому должен удовлетворять настоящий портрет, — они сходны с оригиналом.

Тов. Грабарь оспаривает утверждение, будто Кацман натуралист. Наоборот, в его портретах нет и тени иллюзорности. Художник сумел выработать и довести до совершенства свою индивидуальную стилевую манеру, не имеющую аналогии в европейской живописи. В портретах Кончаловского т. Грабарь видит еще остатки натюрмортного подхода к живому человеку. Огромные успехи в области портрета сделали Ал. Герасимов и Денисовский. Но ни с чем несравнимы достижения 70-летнего Нестерова.

Тов. Грабарь выдвигает Нестерова, Малютина, а из более молодых, — Вл. Лебедева, Богородского, Рижского и Яновскую, как художников, сумевших сочетать талант портретиста с талантом живописца и рисовальщика.

Неопределенность избранных И. Э. Грабарем критериев дала основание О. М. Бескину в большом, выслушанном собрании с огромным интересом, выступлении подвергнуть критике основные тезисы докладчика. О. Бескин поставил ряд проблем, которые могут лечь в основу плодотворной дискуссии.

— Конечно, — говорит т. Бескин, — портрет должен быть похожим на оригинал; это неоспоримо. Но это — только первый этап работы портретиста, который, не нарушая интимуальной характеристики модели, должен поднять натуру до какого-то обобщения, вызывающего целый ряд воспоминаний.

Вместе с тем портрет должен давать и то, что художники думает об изображаемом лице, ибо искусство, как говорит Гегель, возникает в результате соединения об'ективного с суб'ективным. А этого-то мы как раз и не видим в огромном большинстве портретов, написанных советскими мастерами.

Несколько расходится т. Бескин с т. Грабарем и в оценке той роли, какую должен сыграть в советском портрете фон.

— В советском портрете, — говорит он, — большое значение приобретает антураж (пейзаж, интерьер и т. д.). Раз эта обстановка усилиями советского человека оживлена, раз она в жизни не давит и не заслоняет человека, то художнику-реалисту наших дней и нашей страны нет никакого смысла показывать нового советского человека на шаблонном голубоватом или сероватом фоне.

Тов. Бескин возражает против попытки т. Грабаря отделить портрет китайской стеной от остальной живописи. Специфику портрета т. Бескин видит в том, что нигде в живописи не выступает в таком оголенном виде единство об'ективно заданного и суб'ективного, как в портрете.

Давая характеристику отдельных мастеров советской живописи, т. Бескин указывает, что портреты Кацмана и Косьмина не могут служить положительными образцами.

Правда, т. Кацман достиг виртуозности, но эта виртуозность — чисто внешняя, которая не идет на пользу дальнейшему продвижению вперед. Вопреки утверждению т. Грабаря, творческая манера Кацмана своими корнями уходит к немецким журналам эпохи «Сецессиона», а манера Косьмина — к портретам «Салона».

Прения начались с выступления художника **А. М. Герасимова**. 15 ноября прения продолжались. В них приняли участие скульптор **С. Д. Меркуров**, художник **К. Ф. Юон** и др.

АКТЕР ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ

О клубе мастеров

Я работаю в театре и в Радиокомитете. Я счастливее многих: мой досуг обслуживает одновременно две профессиональные организации, два месткома. Но, увы, мое счастье — относительное. Я не могу, правда, пожаловаться на недостаток разнообразных развлечений. Здесь и выступления в шефских концертах, и усиленная литературная деятельность в многотиражках и в специальном радиожурнале «Говорит СССР» и многое, многое другое. Но когда заходит речь о моем отдыхе, о культурном досуге, я оказываюсь в положении ребенка, оставленного на попечение семи заботливых нянек.

Мне хотелось бы отдыхать разумно и в то же время весело. Не одному, в кругу семьи или ближайших друзей, а вместе с коллективом других актеров и режиссеров из своего и соседних театров.

Есть у нас Клуб мастеров. Но, по совести говоря, я не знаю ни для кого, ни для чего он существует. Помещение его подвальное, располагающее ко многому, но только не к отдыху. Так называемые «вечера отдыха» являются, по существу, вечерами танцев. Приходят на эти вечера какие-то «околотеатральные» люди, великие охотники поплясать, показать на «любимцев» и «знаменитостей». Но актеры редко приходят на эти вечера. Незачем. Танго и блюзы увлекают нас мало.

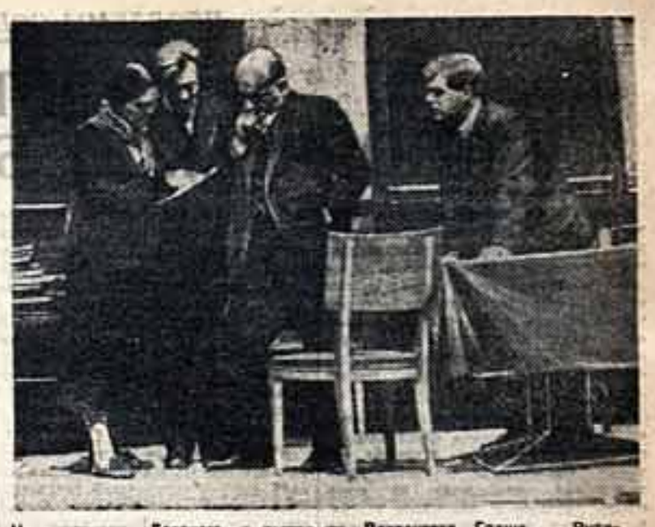
Бесспорно, интересны некоторые клубные так называемые «творческие вечера». Но это никак не отдых. Когда актер смотрит Качалова или Леонидова или Михоэлса даже на клубной эстраде, он ни в какой мере не отдыхает. Мозг его до чрезвычайности напряжен. Актер следит за каждым приемом, за каждым движением мастера, он находится в положении ученика, наблюдающего производственный эксперимент в лаборатории. Это производственная учеба, полезная и нужная, но только не в часы отдыха в клубе. Пыльное и душное помещение клуба делает тягостным пребывание в нем в часы массовых вечеров и докладов. Не лучше ли устраивать их в отдельных театрах?

О театральной разобщенности так давно очень искренне и правдиво писал И. Ильинский. Эта разобщенность действительно есть и от нее страдают и актеры и режиссеры. Почему бы Клубу мастеров не устраивать «встречи-смычки» двух-трех театров в помещении одного из них? Здесь стоит вспомнить опыт «капустников» в МХАТ, на которых царило подлинное веселье и непринужденная импровизация. Впоследствии из них даже возник новый театр «Летучая мышь».

Одним из лучших видов отдыха для актера являются другие виды искусства и в первую очередь музыка. И не только камерная, но и симфоническая. Но разве это возможно в подвальном помещении Клуба мастеров?

Быть может таким образом возникнут своеобразные филиалы Клуба мастеров. Это было бы совсем неплохо. Сейчас наш клуб едва ли не самый скучный из клубов Москвы.

О. АБДУЛОВ



На репетиции «Далекого» в театре им. Вахтангова. Глаша — Русанова, Макаров — Лебедев, Малько — Щукин, Большов — В. Москвин

«ДАЛЕКОЕ» У ВАХТАНГОВЦЕВ

— В работе над «Далеким», — сказал нашему сотруднику постановщик **И. М. Толчанов**, — театр им. Вахтангова впервые встречается с творчеством А. Афиногенова. Этот драматург особенно ценен для нас тем, что он смело берет острейшие проблемы сегодняшнего дня.

Тема пьесы значительна и интересна. В «Далеком» есть и лирика, и живые люди, и действенный сюжет. Здесь можно уловить влияние драматургии Горького и Чехова. Здесь, как в жизни, простое совмещается со сложным.

Маленькая станция на Дальневосточной магистрали; случайная порча вагона приводит сюда крупного командира нашей армии. Обитатели станции, соприкоснувшись с ним, по-новому ощущают себя, свое существование и свой труд, находя ценность в своей деятельности, которая только что представлялась им ничтожной. Вот почти все содержание «Далекого». В этом «почти» есть особый интерес для театра: нам кажется, что «Далекое» не только навеяно автору горьковским «Бульчевым», но может рассматриваться даже как ответ на него. И Щукину, играющему командира Малько, придется отчасти трактовать ту же тему, что и в «Бульчеве», но в совершенно иной ситуации и в ином выражении.

«Далекое» — не фабульная, а психологическая пьеса. Мы стремимся насытить спектакль крепкими реалистическими красками, довести в нем ощущение напряженнейшей жизни нашей страны, в которой нет «далеких» станций.

Несмотря на драматизм ситуаций пьесы, мы стремимся передать максимальную оптимистичность настроения. Эта задача также отлично разрешена как автором, так и композитором спектакля А. Голубенцевым; его музыка — одна из удач спектакля.

20 ноября в театре им. Вас. Вахтангова состоится премьера пьесы **А. Афиногенова** «Далекое». Постановщик **И. Толчанов**, режиссер **Б. Щукин**, художник **И. Рабинович**, композитор **А. Голубенцев**.

Опыт парторганизации ГАБТ

На-днях на открытом собрании партийной группы оперной части Большого театра обсуждался доклад художественного руководителя постановки «Леди Макбет» — режиссера **Смолича**.

После ознакомления с эскизами и макетами декораций состоялся обмен мнениями. Выступавшие в прениях товарищи сделали ряд критических замечаний и поправок к работе над оперой. С чувством большого удовлетворения был отмечен тот факт, что советская тематика занимает достойное место в оперном репертуаре Большого театра.

Обсуждение на партийных собраниях творческо-производственных вопросов является одной из лучших форм партийного руководства художественной работой театра. Однако нельзя не указать отдельных недостатков первого опыта парторганизации ГАБТ.

На собрании отсутствовало больше половины состава парттруппы (**Рогатин, Шарашидзе, Дроздников, Агронский** и др.). Обсуждение напоминало обычное производственное совещание не только по составу аудитории, но и по характеру прений.

Эти недостатки в дальнейшем следует устранить.

З. Р.

ГАСТРОЛИ «ЕВОКАНС»

С 1 декабря в Москве начинаются гастроли государственной еврейской заслуженной капеллы УССР «Евокано» под художественным руководством композитора и дирижера засл. арт. **Е. П. Шейнина**.

За 8 лет своего существования капелла провела свыше 700 концертов, обслужив почти всю Украину, крупнейшие индустриальные центры РСФСР, ВССР, Грузии, Армении, Крыма и других республик и части Красной армии. В день пятилетнего юбилея правительство УССР присвоило ансамблю звание заслуженной капеллы.

В Москве капелла дает 30 концертов в Большом зале Консерватории, в Радиотеатре и в других крупнейших концертных залах Москвы.

Концерты будут даны на 10 языках: еврейском, русском, украинском, белорусском, польском, татарском и др.

В программе капеллы — народные песни, произведения советских композиторов и западных классиков Баха, Бетховена, Грига, Мендельсона, Шумана и др.

У художников Татарии

Художники Татарии готовятся к первой художественной выставке, которая откроется в декабре. На выставке будут представлены произведения 20 художников-профессионалов и самоучек.

Рабочий Воткинского завода Дерычев выставляет несколько больших картин.

Скульптор **Ахун** заканчивает скульптуры лучших людей Татарстана.

Сколько раз переделывается макет

Практика работы технических мастерских Большого театра показывает, насколько плохо поставлена там организация производства.

Еще в 1933 г. комиссия по чистке парторганизации Большого театра в своих решениях указала, что мастерским необходимо перейти на хозрасчет.

Решение это было вновь подтверждено недавно парткомом Большого театра. Работа мастерских до сих пор не улучшена.

Основным и главным заказчиком мастерских являются художественные цеха театра. От качества эскизов в большой мере зависит успешность работы мастерских. А среди художников наблюдается иногда более чем небрежное отношение к изготовлению эскизов и макетов.

Заказы на декорации, костюмы, бутафорию и т. д. сдаются в сыром, недоработанном виде. На заседании рассказывали, например, о том, что макет балета «Светлый ручей» был выполнен художником Дмитриевым в полторы недели. Много пришлось дополнительно поработать, чтобы пустить этот макет в производство. В работе над оперой «Садко» пришлось особенно много переделывать и перестраивать уже готовые декорации.

По «Светлому ручью» был вначале установлен срок сдачи всех заказов 1 ноября. С большим напряжением, работая сверхурочно и аккордно, выполнили задание рабочие цехов. А потом оказалось, что предстоит перемонтировка спектакля.

Уже приступлено к репетициям «Леди Макбет» на сценической площадке, а до сих пор не готовы эскизы костюмов. Не поступило ни одного заказа на оформление находящейся в работе оперы «Тихий Дон». Потом все заказы начнут поступать сразу, одновременно, и в мастерской начнется гонка, сверхурочная работа.

Репертуарный план Большого театра в этом сезоне весьма обширен. Соответственно ему и должна строиться работа производственных мастерских. На самом деле в мастерских не знают, что будут делать завтра.

В мастерских поставлен учет стоимости изготовляемых вещей. Нет точной калькуляции себестоимости. О стоимости спектакля узнают (да и то весьма ориентировочно) спустя несколько месяцев после выпуска спектакля.

До сих пор, например никто не может точно сказать, во что обошлась постановка «Садко».

Партийный комитет Большого театра решительно осудил существующую систему работы производственных мастерских.

Мероприятия (диспетчеризация, выделение мастерских в самостоятельную хозяйственную единицу), намеченные руководством театра, должны коренным образом изменить практику работы производственных мастерских.

Р. З.

По концертам

НИНОН ВАЛЛЭН

Принято, раскрыв программу рецитального концерта, прочесть имена Рамо и Берлиоза, Дебюсси и Баха, Генделя, Тюрсо. Певцы, как правило, не любят выходить за рамки обычного стандартного репертуара и потому редко на эстраде изучают интереснейшее вокальное творчество Берлиоза, Генделя и др. Когда кроме хорошего свежего репертуара выступающий исполнитель демонстрирует еще и незаурядную музыкальную культуру и тонкий вкус, — концерты такого исполнителя приобретают особое значение и интерес.

К таковым относятся выступления французской певицы **Нинон Валлэн**. Ее репертуар и интерпретация его изобличает в Валлэн чуткого, подлинного художника. Правда, масштаб ее дарования невелик. Больше всего Н. Валлэн удается французская романсовая лирика. Менее убедителен у Валлэн Бах, Гендель, классика. Нивелированный, специфически-оперный стиль исполнения сказывается в интерпретации Валлэн этих произведений. Зато такие вещи, как «На кладбище» Берлиоза, «Лунный свет» Сен-Санса, народные песни Валлэн исполняет с огромной выразительностью и вкусом. И это искупает отдельные чисто технические недочеты ее вокального мастерства.

З. ГАЛЛЬ

„ХРИСТО БОТЕВ"

Оркестром Всесоюзного радиокомитета на-днях была исполнена симфоническая поэма американского композитора **Антонио Модареллы** «Христо Ботев».

Модарелли известен советской публике своей симфонической поэмой «Сентябрь», посвященной болгарскому восстанию 1923 г.; поэма эта исполнялась в Москве несколько лет назад.

История создания поэм «Сентябрь» и «Христо Ботева» чрезвычайно интересна.

Модарелли, получив первоначальное музыкальное образование в Америке, завершил его в Германии под руководством профессора Гуго Кана. Во время пребывания в Берлине в 1926—29 гг. Модарелли подружился с группой революционных эмигрантов — болгар. Под влиянием своих друзей молодой композитор, получивший уже тогда признание как автор ряда опер и симфонических произведений, был увлечен революционной тематикой. Он познакомился с историей героической борьбы болгарских рабочих и крестьян, поднявших в 1923 г. восстание, а также с творчеством выдающегося болгарского поэта-революционера, современника Парижской коммуны Христо Ботева.

Поэма «Христо Ботев» была с большой тщательностью и темпераментом исполнена оркестром ВРК под управлением засл. арт. **Ан. Гаук**.

Г. ШНЕЕРСОН

Новые ПЛАСТИНКИ

Фабрика звукозаписи Граммпластреста начала запись большой серии русских народных песен в исполнении крупнейших ансамблей и солистов Союза. Подлинная русская народная песня была до сих пор по непонятным причинам обойдена Граммпластрестом и занимала ничтожное место в его репертуаре. Недавно выпущены две первые пластинки из серии: «Степь Молдокская» в обработке **Оленина** и «Песня товарищей Степана Разина», муз. **Кастальского**, обе в исполнении ансамбля мастеров русской песни п/у **Крынкина**.

Нельзя сказать, чтобы начало было вполне удачно. Исполнение «Песни товарищей Разина» тяжеловато, однообразно, бледно. Северная запись усугубляет эти недостатки. Текст песни почти невозможно понять. Несколько лучше и по исполнению и по записи «Степь Молдокская». Исполнение здесь тоньше, продуманнее, интересно. Запись удовлетворительна.

Подлинным шедевром нашей звукозаписи являются две новые пластинки: «Этюд», музыка **Гедике**, и «Полет шмеля» из «Сказки о царе Салтане» **Римского-Корсакова**, обе в исполнении кларнетиста **А. Володина**. Технически безукоризненное и музыкально тонкое исполнение этих произведений обнаруживает большого зрелого, художественно законченного музыканта, в совершенстве владеющего и своим инструментом и ответственным репертуаром. Очень удачен и выбор произведений для этого, редко выступающего в качестве сольного инструмента. Запись пластинок четко передает все тончайшие художественные оттенки исполняемых произведений.

Запись выступления артиста Свердловского гос. театра оперы, тов. **Л. Бадридзе**: ария Дубровского («О, дай мне забвенье, родная»), музыка Направника, и ария Вертера («О, не буди меня»), музыка Массенэ — удовлетворительная. Обе вещи исполнены артистом мягко, вдумчиво, тепло. Но при всем этом исполнение здесь не достигает того высокого художественного уровня, который артист Бадридзе обнаружил в грузинских песнях «Арагва», «Лаало» и в камерных произведениях Шумана (о чем нам приходилось уже писать в прошлых обзорах). Несколько неудачно записано сопровождение оркестра ГАБТ под управлением **Мелик-Пашаева**.

Передвижная бригада Граммпластреста недавно вернулась из экспедиции в Узбекистан и Казакскую АССР. Бригадой произведено более 100 записей. В настоящее время еще не все записи выпущены пробными пластинками и приняты художественным руководством Граммпластреста. Но то, что прослушано, показывает огромную, чрезвычайно ценную работу бригады. Записи дадут слушателю довольно полное представление о высокой музыкально-художественной культуре этих республик.

С. КУЛАГИН

ВТОРАЯ МОЛОДОСТЬ

НАД Дарганской долиной плыли первые весенние облака. С гор полз побуревший снег, и на вершине Казбека висели черные отяжелевшие тучи.

Тедо умирал. Вокруг постели сидели старики. И от их выдубленных шуб, табаку и вымокших в весенней изморозе бурок в сакле стоял тяжелый, немилой воздух.

Тедо молчал. Соблюдая обычай, молчали и гости.

— Слушайте, старики, — сказал наконец Тедо, — я умираю. Мне много лет, старики. И хотя головы ваши седы, как вершина Казбека, я помню многих из вас, когда вы не могли еще сесть на коня. Мне 148 лет, старики, я старше вас всех. И я помню Кобань—ущелье слез и Джимару — долину горя. Но я умираю молодым, рожденным вновь. Мою смерть освещает второе солнце, которое взошло в Кобанском ущелье. И я говорю вам, старики, вам, вашим детям и внукам: если вы любите свою страну,— отдайте вашу жизнь большевикам. Отцвел и осох куст моей жизни, но я умираю молодым. И я прошу вас за вторую молодость, которую я прожил, отнесите мое спасибо самому красному большевику.

Крылатое слово Тедо, напевавшего Гизельдон-ГРЭС вторым солнцем, нашло отклик. И сейчас осетинские девушки, на своих посиделках распевают новую песню, в основу которой положены последние слова недавно умершего Тедо.

Смотрите в полночной тьме
Над горами, на нашей земле
Солнце всходит в ущельях Кобани.

Кобанское солнце — мощная Гизельдон ГРЭС, выросшая за годы Октября в неприступных горах Осетии — недавно была принята в сдачу в эксплоатацию правительственной комиссией.

Осетинский национальный музей пригласил на работу нового научного работника.

Заполняя при поступлении на работу анкету, новый работник в графе, «чем занимался до Октябрьской революции», написал всего лишь два слова: «был чабаном» и внизу анкеты размашисто поставил свою подпись: «Цину Байматов».

Десятки лет пас Цину белоснежные отары. И бродя с тысячными стадами чужих овец, он хорошо изучил долины Дарганса, ущелья Кобани, Джарму, Кулака, Майли, все тропинки страшного Санибского перевала.

Сотни стремительных горных рек пересекали путь Цину. И в голове чабана годами зрела мысль как бы запрудать эту бесполезно расходуемую энергию, как бросить ее на лопасти огромных турбин «водных станций».

Фантастическая мечта Цину сбылась лишь после Октября. По его проекту, по проекту безграмотного старого пастуха построено в Кобани второе солнце— Гизельдонская ГРЭС, станция, омолодившая старого Тедо, станция, о которой поют песни девушки аулов Северной Осетии.

Старый Цину — один из тех блестящих самородков, которых капитализм «мял, давил и глушил» и таланту которых не давал он развиваться.

Так же, как и Тедо, Цину заново рожден революцией.

Из среды угнетенных, забитых, вымирающих в старые годы горцев, сейчас выросли тысячи талантливых, способнейших людей. Нет ни одной отрасли хозяйственной и культурной жизни, которой не овладел бы пытливый ум горца. И творит, создает не только молодежь, но и столетние старики, начавшие снова жить после Октября.

★

В застекленных витринах Ордженикидзевского музея бережно хранятся вырезки из американских газет и журналов. В заголовках статей, напечатанных в этих изданиях, много раз повторяется имя Сосланбек Елиев.

Жители селения Синдикау, когда-то знали Сосланбека, как замечательного мастера надгробных памятников и постаментов. И лишь недавно Елиев проявил себя как оригинальный скульптор. Перед домом Сосланбека красуются сейчас две громадные статуи горца и горянки и над ними как символ свободы и возрождения реет огромный искусно высеченный из камня орел.

Бывший каменотес — колхозник старик Елиев в годы революции стал оригинальным самобытным скульптором.

★

Мастер из Согратля, так зовут художники и скульпторы Дагестана Халила Мусаева, колхозника одного из отдаленнейших аулов страны гор. Слава о скульптурных работах Халила распространилась далеко за пределы его селения.

Аскар Сарыдин, молодой скульптор, автор многих барельефов и лепных работ, ездил недавно в гости к своему новому собрату по профессии. И этот скульптор, окончивший одну из лучших художественных школ Союза, сдавший в творческие командировки за границу, видевший непревзойденные образцы ваяния, поражался замечательными работами Мусаева. Старые руки высекли в слепили из глины полные жизни, радости и красоты фигуры и лучшую из них фигуру В. И. Ленина, украшающую сейчас площадь аула Согратль.

★

Имя Сулеймана — великого ашуга из легинского аула Сталь, — его мудрые и сочные, как спелые плоды, стихи хорошо известны сейчас всей Стране советов. Но Сулейман не одинок. Все народности Северного Кавказа имеют своих непревзойденных певцов, сказителей, создающих изумительные образцы народного песенного творчества.

Багыр-улу-хаспод, — что значит рожденный от железа — вопит карачаевцы своего Сулеймана Стальского. За непримиримую ненависть к нищеобогатеям, баям, получил певец свое прозвище.

Багыру — 110 лет. Совсем недавно карачаевские писатели записали новую замечательную, насыщенную глубокой лирикой «Песнь о лунной щеке», сложенную Багыром.

Вся Кабарда поет песнь о Ленине. Сложил ее колхозник из селения Нартан В. Пачев. У Пачева учится вся поэтическая молодежь Кабардино-Балкарии. Песни Пачева — яркие образцы самобытнейшего творчества— предмет глубокого изучения литературоведов и искусствоведов.

Нет аула в горах Кавказа, где не было бы своих Сулеймана, Пачева, Клиева, Мусаева. Десятки лет таившиеся мечты, в уединении складываемые песни, тщательно скрываемые таланты развернулись сейчас полным цветом.

СЕРГЕЙ ГЛАГОЛЬ

Пятигорск

Дагестан. Высокогорный аул Кубачи

хроника искусств

✱ **Центральный театр Красной армии** приступил к работе над «Славой» **В. Гусева** и «Удалом сильным» **С. Мстиславского**.

✱ **Осенняя выставка живописи** откроется в помещении Гос. музея изобразительных искусств 24 ноября. На выставке будут представлены новые работы 150 московских живописцев.

✱ **Театр им. Вахтангова** ближайшей новой постановкой покажет пьесу **А. Крона** «Трус». Режиссура **В. Куза** и **К. Миронов**, художник **М. Варпех**.

✱ 21 ноября в Музее нового западного искусства открывается **выставка работ немецкого революционного художника Эрнста Нойшуль**. На выставке будут показаны 30 новых работ художника.

✱ **Новый колхозный театр Московского областного УТЗП** под руководством **С. Трусова** открылся на празднике урожая в г. Рязани спектаклем «Продолжение следует».

✱ В декабре в Ленинграде открывается **выставка художников советского театра**. Будут представлены работы московских и ленинградских художников за все годы существования советского театра.

✱ В системе Моск. обл. УТЗП организован по решению МК ВКП(б) **новый театр для обслуживания Подмосковного угольного бассейна**. Директором театра назначен **М. Ковалев**.

✱ 24 ноября вечером **Антона Шварца** («Мертвые души») открывается сезон в **«Студии художественного слова»**.

✱ 15 ноября в ВОКС состоялось собеседование эстонских театральных работников с представителями московской театральной общественности. Директор Таллинского рабочего театра и редактор газеты «Театр» т-н **Райнинг** и режиссер того же театра т-н **Пындрос** сделали сообщение о путях и развитии эстонского театра.

✱ 27 ноября в Гос. новом театре состоится премьера пьесы **А. Крона** «Трус» в постановке **Ф. Каверина**. Художник **Б. Эрдман**, композитор **А. Крейн**. Режиссеры **Ф. Каверин** и **В. Колесаев**. В массовых сценах занят второй курс режиссерского факультета ГИТИС.

✱ 25 ноября в помещении Всехудожника открывается **осенняя выставка скульптуры и графики**.

✱ Издательство **«Академия»** в ближайшее время выпускает «Анну Каренину» Л. Толстого с рисунками художника **Милашевского**.

✱ 20 ноября Мюзик-холл показывает премьеру спектакля **«Святыня брака»** **З. Лабиша** в литературной обработке **Я. Бруштейн**. В главных ролях заняты **Тенин, Мартинсон, Токарская, Миронова, Ханзель, В. Лепко, Погодин, Эйзик**. Постановка **Н. Акимова**, режиссер спектакля **Р. Корф**, музыка **В. Животова**, оформление **Н. Акимова**, танцы **Наталии Глан**.

✱ В государственном издательстве художественной литературы в скором времени выходит книга режиссера **Ф. Каверина** «Техника работы на малой сцене».

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

в ближайшее время выходит из печати богато иллюстрированное издание
РОСТОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ МАКСИМА ГОРЬКОГО,
посвященное вновь выстроенному в Ростове крупнейшему в СССР театру.
О выписках обращаться по адресу: Ростов-на-Дону, Будённовский, 96.
АВЧЕРНИЗДАТ.

ПЬЕСЫ К ТРИДЦАТИЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ РЕВОЛЮЦИОННЫХ БОЕВ 1905 ГОДА
Вышли в свет в издании «ПЕЧРАМА».
«Безумство храбрых» — Первомов и Добжинский.
«Великий урок» — Шаповаленко.
«Когда мы смотрим вдаль» — Иванов, Дзиндзихашвили и Долев.
«Колокола» — Ив. Кудрявцев.
«1905 год» — Гандурин.
Заказы направлять: Москва, 9, почт. ящ. № 207 «ПЕЧРАМ».

ВЫСШИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
Москва, 40, Ленинградское шоссе, 44-2, телефон Д-1-88-32
прием на режиссерский факультет (типа академии)
продлен до 1 декабря 1935 года

Уполномоч. Главлита В—31984. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.