Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 11 (149) 3 марта 32 г.
ЦЕНА НОМЕРА 5 КОП.

3-й ГОД ИЗДАНИЯ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Садово-Каретная, 10 (во дворе). Тел. Д 1-43-92

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА: на 1 год — 3 руб. 60 коп.; на 6 мес. — 1 руб. 82 коп.; на 3 мес. — 90 коп.

Подписка принимается только почтой на позже установленного ею срока

Газета издается Журнально-газетным об'единением

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Выходит при ближайшем участии Сектора искусств Наркомпроса и Института ЛИЯ Комакадемии

БОРЬБА ЗА КАЧЕСТВО

«Несомненно наша печать недооценивает вопросы театра и кино»—так начинает «Правда» свой очередной обзор печати, посвященный театральной критике в местных газетах. Совершенно правильное утверждение. И оно относится не только к местным, но и центральным газетам, где рецензии о зрелищах сравнительно редкое явление,—вспомнить, что Москва и Ленинград является средоточием театральной и киножизни. О такой недооценке следует жалеть, поскольку специально-театральная и кинопечать почти не доходит до массового рабочего зрителя, это с одной стороны, а с другой — регулярные театральные и кино отделы в центральных газетах (в необходимости которых настойчиво указывалось театральным партийным совещанием при АППО ЦК 1927 года) могут и должны правильно ориентировать местную печать в принципиальных и практических вопросах кино и театра. Что же находится местной печати, то там театральная и кинорецензия—совершенное случайное явление, и «Правда» своевременно фиксирует о недопустимости такого рода пренебрежения к «насущным культурным запросам своих читателей».

Вместе с тем обзор «Правды» поднимает важнейший вопрос о качестве театральной рецензии. Увы, монотонные «перлы», которыми восторгается самарский рецензент,—непременная принадлежность многих и многих провинциальных рецензий. И не только провинциальных. Старый рецензентский дух, дух богемы и мелкобуржуазной распущенности еще не выветрен без остатка из рецензентской среды. Самодовольное невежество, помноженное на элементарную безграмотность, бесподобная и пошлая вкусовщина — нередко характерны для многих провинциальных и иных столичных рецензий. Но это не самое главное. Одним из главнейших недостатков наших рецензий является то, что они в большинстве своем слишком специфичны и не умеют еще увязать спектакля с конкретными задачами социалистического строительства, в том числе пользуясь данным спектаклем организовывать рабочего зрителя (как это сделал, например, «Пролетарская правда» в отношении «Набобов», Гайдовского?) вокруг текущих хозяйственно-политических вопросов. Этого не дают ни местные, ни центральные газеты, ни специальная печать. Опыт калининцев надо перенять.

«Правда» правильно выдвигает перед рецензий требование организовать читателя на разрешение боевых хозяйственно-политических задач.

«Рецензия... это, когда газета помогает зрителю правильно понять и оценить спектакль», — пишет обзор «Правды». Этой бесспорной истины чаще всего не понимают товарищи рецензенты. И, наконец, язык, вычурный, манерный, сугубо интеллигентский язык наших рецензий, делающий малодоступным оценку спектакля даже для квалифицированного рабочего зрителя.

К тем требованиям, которые «Правда» пред'являет рецензиям и рецензентам, требованиям насущным и обязательным, следует прибавить еще одно.

Рецензия это также, когда газета или журнал помогают драматургу и театру перестраиваться, улучшать идейное и художественное качество театральной продукции, когда печать путем конкретной критики воспитывает автора, режиссера, актера, художника. В театральном документе РАПП содержится специальный раздел о театрикритике. Этот раздел дает четкое направление перестройке театральной критики. Обзор «Правды» поднимает вопросы театральной критики на большую политическую высоту. Рецензия такой не важный политический отдел в газете, как и многие другие, а не только «читабельный» материал или материал для подверстки». Театральная рецензия обязательна для всех газет, если они только не относятся с пренебрежением «к насущным культурным запросам своих читателей». Требования, которые выдвигает обзор «Правды», должны заставить критиков и специальную печать пересмотреть свои установки, «традиции».

Секция критиков Всероссиндрама должна широко развернуть свою работу, строя ее не на общих докладах и декларациях, а на накоплении материала рецензий, отдельных оценок и т. д.

Старым рецензентским «традициям», в каком бы незначительном виде они не сохранились, должна быть об'явлена беспощадная борьба. Против вульгаризаторства, упрощенчества, вкусовщины, мелкобуржуазной распущенности, за большевистскую театральную рецензию. В повестке дня — борьба за качество театральной критики, в которой квалифицированная художественная оценка сочеталась бы с подлинной большевистской идейностью и классовой направленностью.

Критику под огонь самокритики!

Художники у т. А. С. Бубнова

1 марта в дом последний коллегии Наркомпроса состоялась встреча наркома просвещения т. **А. С. Бубнова** с художниками-станковистами.

Открывая обсуждение тем, Бубнов предложил художникам с максимальной откровенностью решить все большие вопросы фронта изобразительных искусств.

В обсуждении, продолжавшемся свыше 4 часов и затянувшемся до часу ночи, приняли участие **А. П. Вильменский** (секретарь Федерации художников), **Перельман** (секретарь АХРР), **К. Ф. Юон, Кацман, Н. Н. Масленников, А. П. Северденко** (РАПХ), **Кристи** (Третьяковская галерея), **Б. Ф. Малкин, Словинский** (кооператив «Художник»), **Павел Кузнецов, Лентулов, Машков, Г. Г. Рижский** (РАПХ), **Львов** (РАПХ) и **Штеренберг**.

Горстка выступления этих художников дала полную картину той жизни в год борьбы, которой живет сейчас изофронт.

Основными вопросами, которым совещание уделило наибольшее внимание, были вопросы о **художественном образовании**, об **отношении попутчиков к РАПХ**, об **изокритике** и др.

На совещании не было разногласий в том, что **полностью с высшей художественной школой сейчас неблагополучно**, что преподавательский состав в этой школе неквалифицирован, что сроки обучения недостаточны, что в школе развится уклон из общеобразовательных предметов и пренебрежение к изучению художественного мастерства, к умению владения кистью и т. д. Результатом этого является невысокое качество учебы.

Все участники совещания отмечали **отсутствие серьезной марксистской изокритики**, которая помогла бы художникам в их творческой работе. Последний — наиболее слабое место Института ЛИЯ Комакадемии. Положение усугубляется тем, что Институт ЛИЯ не принимает никаких мер к подготовке теоретических кадров для изофронта—в нынешнем году не было даже набора слушателей на изотделение Института ЛИЯ.

Отсутствие достаточных кадров марксистов-искусствоведов приводит к низкому теоретическому уровню тех статей, которые печатаются в журналах «За пролетарское искусство» и «Бригада художников». По определению тов. Рижского (РАПХ) это—не художественные журналы, а научные бюллетени, где печатается материал, интересный лишь узкому кругу административно-художественных организаций.

Неудачным не следует на творческих путях художника; разбирая его произведения, критика часто забывает, что она имеет дело с произведениями **искусства** и, как правило, дает художнику лишь общепрактические указания. Зачастую на страницах этих журналов идет подмешивание попутчиков художников вместо того, чтобы вести с ними воспитательную работу, давать конкретный и углубленный анализ их продукции.

На совещании с предельной остротой выяснилось, что **РАПХ не руководит попутническими кадрами**,—даже теми, которые сотрудничали в основной попутнической организации художников—АХРР, не говоря уже о тех попутчиках, которые в АХРР не входят. С тем же, как коммунистическая часть АХРР выделилась в РАПХ, **АХРР остался без коммунистического ядра**, ибо коммунисты, оставшиеся в АХРР, лишены РАПХ фактически работы не ведет, несмотря на неоднократные заявления об этом Центрального совета АХРР по фракции РАПХ.

Участники совещания отметили истинность основных кадров попутнических художников и единодушное желание с их стороны включиться своим мастерством в социалистическое строительство; вместе с тем указывалось на неумение руководящих организаций изофронта использовать это положение.

Выступления ряда художников продемонстрировали те напряженные отношения, которые до сих пор еще существуют между рядовыми руководством и некоторыми группами попутчиков.

На совещании указывалось, что кооператив «Художник» не является производственной базой для сколько-нибудь значительных кадров пролетариата. Вместе с тем тт. Перельман, Масленников, Словинский и друг. указывали на необходимость дать отпор той травле этого кооператива, которая ведется рядом работников Федерации художников.

Ввиду позднего времени продолжение беседы перенесено на один из ближайших дней.

На очереди стоит также вопрос совещание т. А. С. Бубнова со скульпторами. Намечена встреча т. Бубнова с РАПХ'ом скульп.

Дело чести

ПОДГОТОВКУ К XV ГОДОВЩИНЕ ОКТЯБРЯ ВЕСТИ БОЕВЫМИ ТЕМПАМИ

МАССОВЫЕ КАРТИНЫ, АЛЬБОМЫ, ДИАПОЗИТИВЫ

К XV годовщине Октября Изогиз намечает выпуск массовых картин, альбомов, открыток и плакатов. Массовые картины будут выпущены в двух изданиях. Одно в размерах больших факсимиле, другое в уменьшенных размерах. Над такими картинами работают художники: **Виньяло** (портрет т. Дзержинского), **Денисовский** (портрет т. Сталина), **Черемных** (на антирелигиозную тему), **Скаля** («XVI партсъезд развернутого социалистического наступления»), **Иогансон** (коллективное полотно на тему хозяйственного строительства), **Кацман** (женщина в борьбе за социализм), **Рижский** («Лицо пролетарской диктатуры»), **Богородский** (гражданская война), **Конов** (проезд Ленина в Петроград в 1917 году), **Дейнека** («Кто кого»), **Герасимов** (Октябрь 1917 года), **Кукрыниксы** (тема еще не определена). Все эти работы будут сданы не позже апреля и будут выпущены в течение лета.

Издается серия фотооткрыток, отражающих достижения на всех фронтах нашего строительства. Уже находится в производстве альбом рисунков художника **Пименова** на тему социалистического строительства. В апреле художник **Скаля** сдает заказанные ему рисунки для альбома «Царская Россия — тюрьма народов, СССР — отечество народов». Директору Музея революции т. **Мицкевичу** поручена подготовка альбома «Октябрь», в который войдут 20 лучших картин советских художников, посвященных различным моментам борьбы в октябрьские дни 1917 года. **Б. Ефимову** заказаны специальные рисунки для альбома—«Разоружение» капиталистических стран и угроза войны. Будут также выпущены: альбом рисунков Кукрыниксов: «Кто победит пятилетку» и альбом рисунков Дейнека «XVII партконференция».

Центральной работой Изогиза к XV годовщине решено создание альбома «15 лет строительства». Этот альбом предполагается выпустить в размере 30 печатных листов. Он будет включать несколько сот художественных фотографий с текстами на четырех языках. Специально для издания этого альбома переоборудуется полиграфическая база Изогиза (типография им. Ивана Федорова в Ленинграде), устанавливаются новые машины, заменяются старые шрифты.

Кроме того выпускается альбом «Изоискусство за 15 лет», в котором найдут свое отражение все виды изоискусства.

Литературным сектором Изогиза издается специальное руководство по массовому оформлению октябрьских праздников.

Плакатный сектор разрабатывает тематический план плакатов, выпускаемых ко дню годовщины. Заказы на выполнение этих плакатов будут распределены в самые ближайшие дни.

Правление кооператива «Художник» намечает выпуск диапозитивных серий. Предполагается организация выставки изоискусства силами художников, работающих в кооперативе. Кроме того, кооператив принимает участие в организуемой Наркомпросом выставке «Изоискусство за 15 лет». В комиссию Наркомпроса избран специальный представитель кооператива. Разрабатываются эскизы к юбилейным дням. В ближайшие дни будут созданы творческие бригады художников.

ВКЛЮЧИТЬ БАЛЕТ В КОНКУРС

В газете «Советское искусство» от 21 февраля помещено извещение о конкурсе-соревновании на лучшие произведения к XV годовщине Октября.

Просмотрев пункт № 2, в котором перечисляется, по каким видам художественных произведений об'является конкурс, мы не нашли включения в конкурс специальных музыкальных и литературных произведений для хореографического действия и танцев, в виду тем этот вид искусства имеет острую необходимость в записании таковых, иначе хореографическое искусство будет выключено из участия в празднования XV годовщины Октября.

В данный момент над изысканием нового современного содержания для танцев и их музыкального оформления работают бригады XVII МОДА в ГАБТ СССР и техникум балета при ГОМЭЦ.

Имея в виду важность подготовки к празднованию XV годовщины Октября, мы считаем, что необходимо включение специальных музыкальных произведений на определенные темы. Поэтому мы просим комиссию включить в конкурс-соревнование написание таковых и опубликовать дополнительно в печати с указанием премий.

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ЧАСТЬ БАЛЕТНОГО ТЕХНИКУМА ГОМЭЦ

РАПОРТ ДРАМАТУРГА И КОМПОЗИТОРА

ПЬЕСА О МАГНИТОГОРСКЕ

Пьеса о Магнитогорске, над которой я в настоящее время работаю, будет моим откликом на приближающуюся великую годовщину. Пьеса так же, как и роман, который я пишу одновременно с ней, строится на материале, сложившемся в результате моей поездки в Магнитогорск летом прошлого года. Темой пьесы, в основном отражающей быт рабочей молодежи, принимающей участие в происходящей социалистической стройке, являются те мировые рекорды по плавке бетона, которые были достигнуты на Магнитострое.

ВАЛЕНТИН КАТАЕВ

„КОЛОНИИ КРИЧАТ"

В настоящий момент заканчиваю музыку к пьесе Н. Вандурского «Рубаи» из жизни и борьбы рабочего класса Польши.

Немедленно после окончания этой работы приступаю к своей основной работе по выполнению произведения к XV годовщине Октября. Буду писать большое симфоническое произведение на текст Анатолия Гедаша. Тема произведения — борьба угнетенного пролетариата колоний против империализма. По ходу развертывания симфонии в нее будут введены хоровые, сольные, вокальные и декламационные моменты.

Кроме того вместе с т. **Давиденко** заканчиваю оперу «1905 год» на текст **С. Мстиславского**.

С. ШЕХТЕР

„СЕМЕН ПРОСКАКОВ"

В настоящее время занят работой над выполняемой мною по заказу Ленинградского Малого оперного театра оперы по роману **Л. Леонова** «Соть». В разработке либретто оперы принимает участие сам автор романа.

Заканчиваю и приступаю к оркестровке оратории на текст известной поэмы **Н. Асеева** «Семен Проскаков». Ораторий распадается на 10 частей и будет исполняться оркестром, хором и 4 солистами. В оратории принимает участие также и чтец, читающий в промежутках между музыкальными частями отрывки из дневника Проскакова — подлинно существовавшего, реального, а не вымышленного героя-партизана, боровшегося с Колчаком. Фабульное построение оратории идет по линии столкновения представителей двух борющихся миров, в сольные партии оратории — это партии Семена Проскакова, его жены, адмирала Колчака и атамана Анненкова.

М. СТАРОКАДОМСКИЙ

ВЕЛИКИЙ ЭКЗАМЕН

Мы, драматурги, держим великий экзамен, держим его перед лицом многомиллионного зрителя.

Выдержим ли мы его? Думаю, что да. На такую уверенность мне дает право то чувство предельного энтузиазма, тот необычайный под'ем энергии, тот прилив творческого темперамента, который называется у меня желанием создать большое полноценное произведение, достойное той необычайной эпохи, в которой нам дано жить и работать. А такие чувства наверное переживает каждый подлинно советский художник. И осуществление поставленных перед нами задач должно явиться в большой парад советской драматургии.

Предстоящая работа должна выявить, в какой мере перепорудились драматурги, насколько организована их творческая перестройка. В процессе создания пьес к XV годовщине несомненно выявятся новые творческие силы, которые выдвинутся из среды пролетарских масс. Этому должен способствовать об'явленный конкурс.

С такими мыслями я приступаю к работе над моей октябрьской пьесой. Ее тема в общих чертах у меня уже сложилась, но сейчас говорить о ней было бы для меня несколько рискованно. Пока что я привожу в порядок материал, на котором будет строиться пьеса, и читаю нужные для работы книги.

ЮРИЙ ОЛЕША

О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

В осуществление поставленной перед собой задачи — создать музыкальное произведение, стоящее на уровне приближающейся годовщины, я приступил к работе над большим симфоническим произведением, темой которой является гражданская война в Сибири. Оно будет состоять из четырех частей. В некоторых местах симфония предполагается использование песен сибирских партизан.

Помимо этой основной работы я собираюсь написать музыкальное произведение портативного характера для исполнения его силами малых форм.

А. ШЕНШИН

ВСЕСОЮЗНАЯ ОЛИМПИАДА САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Культсектор ВЦСПС, Наркомпрос и ЦК ВЛКСМ обратились во всем культсекторам ЦК союзов, совпрофов, к добровольным организациям начсостава и к органам народного образования со специальным письмом о всесоюзном смотре-соревновании самодеятельных кружков. Письмо подписано от культсектора ВЦСПС т. Черных, от наркомпроса — т. Фомичевым и от отдела образования и быта ЦК ВЛКСМ — т. Лещинер.

— Проведение аналогичного рода крупнейших мероприятий, — говорится в этом письме, ВЦСПС, Наркомпрос и ЦК ВЛКСМ решили проводить всесоюзный смотр-соревнование самодеятельных музыкальных кружков, драмкружков и агитпроизводных.

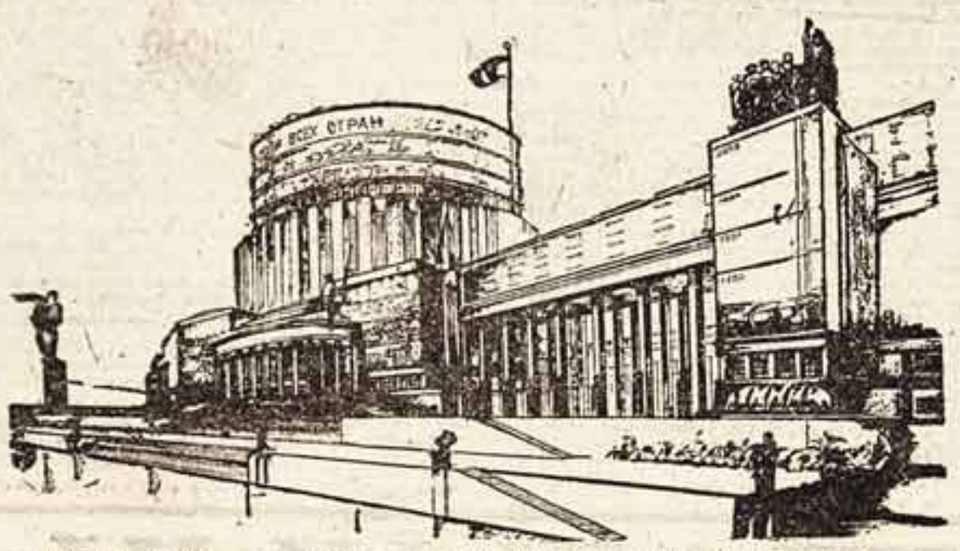
Всесоюзный смотр-соревнование должен быть проведен на основе следующих показателей: Развитие и проявление общественных решений партии, социалистической профессиональ, решений XVI с'езда партии, октябрьского пленума ЦК ВКП(б), решений XVII партконференции, VI пленума ВЦСПС, союзных Профсоветов и т. д.; использование рабочих масс на выполнение контрольных цифр пятилетки, на основе реализации шести условий т. Сталина—и на борьбу за качество продукции и за овладение техникой; борьба за коллективизацию, за организационно-хозяйственное укрепление колхозов, выполнение плана посевного года и обслуживание рабочих, колхозников и бедноты; борьба за повышение художественного качества самодеятельного искусства и овладение марксистско-ленинским методом в искусстве; укрепление обороноспособности нашей страны, под'ем военно-политической армии и пропаганда работы Осоавиахима.

К предстоящему XX с'езду профсоюзов должен быть подготовлен показ в Москве работ 15—15 лучших самодеятельных коллективов — Москвы, Ленинграда, Украины, Азербайджана, Белоруссии и др. Коллективы должны быть выделены путем смотра на предприятиях и республиканских, областных, районных и городских, причем эти смотры должны происходить в дни выборов делегатов на XX с'езд профсоюзов.

Всесоюзный смотр-соревнование завершится всесоюзной олимпиадой самодеятельного искусства, которая начнется в Москве 5 мая—в дни праздования дня рождения Конституции СССР. Лучшие 10 лучших кружков, выдвигаемых республиканскими и областными смотрами, Смотр-соревнование и олимпиада самодеятельного искусства имеют предварительным этапом и подготовкой к XV годовщине Октября.

Для их проведения при культсекторах ВЦСПС создана центральная комиссия из представителей центральных комитетов, советских, профсоюзных, научных и общественных организаций и частным журналов и газет «Клубная гавань», «Труд», «Комсомольская правда», «Советское искусство», «За пролетарское искусство». Аналогичные комиссии должны быть организованы на местах.

Культсектор ВЦСПС, Наркомпрос и ЦК ВЛКСМ предлагают всем организациям, заинтересованным — на основе предварительного соревнования — развернуть работу по проведению всесоюзного смотра и олимпиады самодеятельного искусства.



Проект Дворца Советов арх. А. Жукова и Д. Чечулина, получивший первую премию (см. стр 3)

ФРОНТ ИСКУССТВ—ФРОНТУ ОБОРОНЫ

В этот вечер в театральном клубе встретились лучшие представители советского искусства с виднейшими руководителями Красной армии. Инспектор кавалерии **С. М. Буденный**, нар. арт. республики **И. М. Москвин**, начальник штаба РККА т. **Егоров** и нар. арт. республики **Роберт Адельгейм**, члены Реввоенсовета т. **Эйдеман**, т. **Куйбышев** и заслуженные артисты **Климов** и **Тамров** и др.

Вечер смотра бойцов фронта обороны и фронта искусств свидетельствовал о том, что работники искусств по первому зову партии и правительства готовы встать со всеми трудящимися на защиту Советского союза.

Эта мысль была основной во всех выступлениях.

— Близко всем для нас является то — защищать свободной советской страны, — говорит нар. арт. республики **М. М. Блюменталь-Тамарина**. Вы, которые готовы отдать свою жизнь в любую минуту, отразили нашу жизнь, наш мирный труд. Мы теперь вами и вместе будем помогать вам укреплять обороноспособность страны.

— Сегодня я, работник сатирического государственного театра, — говорит заслуженный артист **С. М. Михоэлс**, — смеялась с Красной армии. Когда в эти же времена царской России представители моего народа смеялись с армией? Никогда. Правда, их отсылали туда насильно. Если бы теперь нам пришлось сменить сцену на окопы, мы бы шли, на что боремся, а мы не замуравили стали бы на защиту советской страны.

Председатель ЦК Рабис **Л. О. Бонгард** говорит, что встреча дает мощный толчок работникам искусств в совершенствовании художественного обслуживания бойцов Красной армии и поможет усилению интереса советской общественности к военной тематике.

С. М. Буденный, встреченный долго не прекращающимися аплодисментами, говорит о роли искусства в укреплении обороноспособности, оценивая историческое значение смотра крупнейших командиров Красной армии с народными и заслуженными артистами республики.

Член Реввоенсовета республики т. **Эйдеман** заявил: «Мы глубоко тронуты сердечностью и искренностью обстановки, которой нас окружили наши любимые «гомеры».

— Народ т. Х. Е. Ворошилов, — продолжал т. Эйдеман, — просил меня передать работникам искусств его искренний привет и твердую уверенность в том, что этот вечер явится одним из важнейших этапов в деле укрепления связи работников искусств с Красной армией.

Товарищеская речь перемежалась интересными театрализованными выступлениями.

«Рабис» по составу хор из народных **С. Л. Кузнецова, Роберта Адельгейма** и вокл. **А. В. Богдановича, А. М. Дорошевича, А. Г. Кранова, А. Н. Лебединского, В. Р. Петрова, Х. В. Топкачева, С. Е. Трезвинского, Н. К. Яковлева** и др. исполнил под управлением **М. М. Климова** ряд старинных солдатских песен и под управлением **И. М. Москвина** несколько русских народных песен.

Встреча народных и заслуженных артистов с командирами Красной армии закончилась товарищеским ужином.

ЭСТЕТИКА ВОЛЬКЕНШТЕЙНА И ТЕАТР

В борьбе за большевистскую партийность искусствознания важнейшее значение имеет критика тех теорий, которые реставрируют, подчас под защитным флагом «марксизма», эстетические позиции буржуазной идеалистической философии. Борьба за правильное решение конкретных проблем искусства неотделима от утверждения философских основ диалектического материализма, от усвоения диалектического этапа философии. На общих проблемах эстетики наиболее ясно проявляются коренные, решающие черты мировоззрения.

Как с этой точки зрения можно характеризовать взгляды **Вл. Волькенштейна** и его книжка **«Опыт современной эстетики»**.

Вл. Волькенштейн стоит на позициях **идеализма**. Запрятав одинокую душу с Кантом, он тут же принимает основные положения аналогичного философа-идеалиста: «Надо не быть диалектическим в существовании вещи и в этом отношении быть совершенно равнодушным, чтобы быть сухой в делах науки». Хотя Волькенштейн стремится перенести эстетическое суждение в область подлинности, до принципа бесспорности эстетического суждения для того наиболее. Отсюда, например, выводит, что эстетика требует от нас признания правоты прекрасного полного, что в состоянии борьбы мы не способны к эстетическому совершению и т. д. В силу этого же основного положения в бесспорности эстетического совершения Вл. Волькенштейн сначит, и отрицает по поводу того, что якобы «художественно цельная форма может выражать весьма социально общественное направление», а, стало быть, весьма трудно стоять в связи творчество художника с классом определенного класса.

Будучи идеалистом, Вл. Волькенштейн видит в искусстве только форму. Красота для него есть «целесообразное предназначение». Но что сие значит? «Цель — приспособленная форма — и есть ее содержание (смысл)». Поэтому, что при таком понимании красоты Волькенштейну не остается ничего иного, как отбрасывать классовое содержание искусства.

Формулам Волькенштейна может язва. Для него существует великая красота, которая характеризует нашу буржуазную эпоху — эпоху капиталистических ересиаланий, потрясенных постоянными кризисами, и все решительнее им противостоящего социалистического движения. Отрицание существенности в терминологии, по ведь смысл этого положения в том, что у рабочего класса и капиталистов общая эстетика, общие представления о красоте. Капиталисты восхищаются, делают подлинными революционеры, а коммунисты уничтожили красотой поведения фашистов!

Характерно, что Волькенштейн пытается отразить эту свою «ошибку» отсутствием во время написания книжки развернутой пролетарской литературы, отсутствием живого контакта капиталистов с то время и т. д. Волькенштейн стремится спасти порочность своей схемы и ошибки эмпирика, не существующие оказаться перед лицом времени.

Такая «самокритика» показывает, что автор «Опыта современной эстетики» не намерен разоружаться. Разоблачение буржуазно-идеалистических взглядов на эстетику должно быть доведено до конца. При этом важно вскрыть буржуазную сущность данных взглядов на примере конкретных областей искусства.

В частности, в «Опыте современной эстетики» имеются специальные главы, посвященные драматургии, имеется немало иллюстраций, заимствованных из области театра.

Волькенштейн при определении природы драматургического произведения так же, как и в самой «Драматургии», совершенно игнорирует его идеологическую сущность. Оказывается, например, что «сцена форма драматического произведения» — это «кинематрасная модуляция». Но в какой связи с общественным содержанием, с классовой борьбой, на которой вырастает и утверждается данная жанр, эта «кинематрасная модуляция», известно, не находится.

В «Разбойниках» Шиллера Волькенштейн находит «которые комплексом сценических положений», «суть», «сущность фаблеции», но не видит определяющей роли идейного содержания этих. Для Волькенштейна в «Разбойниках» «идея» идейной борьбы — это только пятна на шести конструктивных плоскостях произведения. При этом исследующая жизнеспособность конструктивных плоскостей есть специфический признак художественной формы». Из «Разбойников», «несостоятельно, можно ли'ть идея идейной борьбы, а сцены будут восприниматься «повторами комплексов сценических положений». Перенесите это на «Страх Афинского», и Волькенштейн представляет по всей форме!

Этот беспробудный формализм Волькенштейна усиливается с не менее поразительными открытиями по линии бесспорности творчества. Одно из них состоит в том, что «цельное оформление, выдвигающее пас, говоря общепространственным термином, **интуитивна**. Пострадание впечатление **гармонии неуловимых деталей**, характерное для подлинного искусства». Оказывается, что формулы является ближайшим к «если — путь через мостик «английской теории познания — порошины, что сознание, идейная направленность выдвигается на признаки искусства обычно «ошибками» почти тождественными образом. «Отсюда постоянные конфликты между полной тождеством и полной кривотой». — вещает Волькенштейн. «Отсюда взаимная терпимость к прекрасному произведению искусства даже тогда, когда его тенденция не соответствует тенденциям общества».

Не что же соответствует этим тенденциям по мнению Волькенштейна в области драматургии?

«Нашу художественную фантазию увлекают подвиги героев, осуществляющих свою идею наперекор отсталому или моральному окружению». Оказывается, в драматургии новая красота, которую пытаются провозгласить Волькенштейн, идет по линии влеффлиста «героя» и «толпы». Эта «новинка» находит подкрепление в следующих утверждениях: «Далее нас волнуют судьбы больших натур, цельные в страстные действующие, нарушающие общественные интересы bona fide в осознанном неудержимым влечением, но без злого намерения». «Трагедийно совершающие выдающихся натур особого склада—натур, отмеченных фатальной неудержимостью... Отрицательны действия мошенника, но преображенные нашим творческим воображением, они художественно интересны».

Вот программа, которую развертывает в своей книжке перед драматургией Волькенштейн. Не надо обладать особой проницательностью, чтобы рассмотреть в ней сближение с основными тенденциями новейшего буржуазного искусства Запада. Герой, сильная личность, диктатор — это только прообраз Гитлера и Муссолини, о которых тоскуют фашистские драматурги. Волькенштейна волнует судьба Наполеона, а Муссолини сознавал, правда, пользуясь услугами пера одного из своих ад'ютантов, сочинить специальную пьесу о Наполеоне.

Реакционные установки Волькенштейна в вопросах драматургии определяются его системой эстетики, являющейся **эстетикой воинствующего идеализма. Кантианство плюс буржуазный конструктивизм** — вот формула эстетики Волькенштейна, на почве которой вырастают мертвые цветы его драматургических симпатий. Надо отметить, что в творческой практике некоторых советских драматургов эта тенденция противопоставления героя и толпы проскальзывает подчас в самом неожиданном сюжетном обрамлении. Хотя советская тематика ограничивает эту тенденцию, но даже частные ее проявления вскрывают подлинную действительность, подлинную дисгармонию классовых сил. Получается нестерпимая фальшь, когда героем ударника, изобретателя, рабкора, раскрывается как героем одиночка, никак не связанный с общим под'емом масс.

В этих условиях предложение А. В. Луначарского к книге Волькенштейна, в котором т. Луначарский рекомендует автора поостеречься, считая его эстетику «как бы сосном нашей более прогрессивной, чем существующей эстетики», является **особенно вредным**. А. В. Луначарский проглядел классовую сущность эстетики Волькенштейна.

Мы постарались сосредоточиться на тех моментах «Опыта современной эстетики», которые непосредственно примыкают к задачам театра. Однако это не значит, что в книге имеются более приемлемые разделы.

Перед нами труд, проникнутый отрицанием классовой направленности искусства, пытающийся подчинить буржуазной эстетике эпохи империализма искусство в целом, отвергающий марксизм и ленинизм и активно восстающий против сегодняшней практики пролетарского искусства.

Во Волькенштейну высшим приговором является приговор эстетический. И с этой точки зрения книга его не выдерживает испытания. Несмотря на «поторы» и «эволюции», клеймо убожество книги не смягчено даже сколько-нибудь богатым наличием того эмпирического материала, на который пытается сейчас сетовать Волькенштейн. Она вызывает скуку и раздражение тем редакторам, которые оказались на посту у стола открытого идеалиста.

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ

ВЕЩЬ УБИЛА ИДЕЮ

„Тартюф" в ленинградском гостеатре драмы

Три спектакля показал в Москве Ленинградский театр драмы: «Лекарь» работы 1926 года, «Тартюф» — 1929 года и «Страх»—1931 года. Мы получили, таким образом, возможность наглядно проследить интереснейшую по своей поучительности процесс творческой перестройки одного из старейших наших театров. Мы получили вместе с тем еще одно до-

Рис. Б. Владимирского

Годин-Горяинов—Оргон

казательство тому, куда может увести театр слепое и покорное следование формалистическим теориям.

«Страх», как известно, в огромной мере помог александринцам начать свое творческое переворушение. Уже в программе, помещенной к юбилейной неделе, театр, подчеркивая, что «Тартюф» является «пройденным этапом», отмечает в этом спектакле «ряд формалистических ошибок». Значит ли это, однако, что театру не угрожают рецидивы плохо понятой «левизны»? Нет, не означает. Значит ли это, что спектакль «Тартюф» (мы останавливаемся именно на нем, а не на «Дольде», так как на примере толкования классики особо рельефно выступают некоторые особые моменты) — спектакль, хотя и поставленный вчера, не должен и не может сегодня служить в наших руках оружием борьбы с разоблаченной, разгромленной, но еще не добитой группой театроведов, работавших в ленинградском Институте истории искусств и пагубно влиявших на практику театра? Конечно, не означает. Тем более, что сам Ленинградский театр, «отмежевываясь» от спектакля «Тартюф», тут же, в той же программе, торопится сделать реверанс в сторону своих теоретиков, утверждая, что «применяемый здесь метод современной трактовки классики представляется театру если не бесспорным, то по меньшей мере **заслуживающим внимания.** Конечно, спектакль «заслуживает внимания»! Только — «с другой стороны», как говорит гоголевский Осип о своем барине, которого надумали принять за фельдфебеля.

Совершенно очевидно, что первой задачей советского театра при постановке «Тартюфа», было провесть внимательную классику глазами современника и участника величайших исторических процессов, перестраивающих наш мир. Театр мог при спектакле удрапировать эпигонами, клиншем, мрамобесом, поповствующим идеалистам, дезурушниям и т. д. и т. д. Театр имел все возможности направить стрелы своего злого и беспощадного разоблачения в сторону буржуазного общества, или тартюфством пронизать и политика, и быт командующего класса и его агентуры. **Театр хотел этого,** судя по его початому обращению к зрителю. Но этого не получилось. И причина тому кроется **в методе,** каким шла здесь работа над раскрытием темы «Тартюфа».

Начинается дело с интермедии. «Оргон оказывает услугу королю» — интермедия, имеющей задачей восстановить «обстановку мольеровского спектакля». Казалось бы, это вступление обнажает все представление воссоздания стиля мольеровского театра, или по крайне мере оно должно в дальнейшем где-то, как-то переплетаться с основным содержанием, стилем, замыслом того, что будет показано. Оказывается — нет. Рестораторская «штучка» (остаты, весьма аляповато сделанная) к спектаклю никакого отношения не имеет, и была она приманка и жизни только в качестве некоей эстетической «заставки, после которой начнется последующее представление.

...Перед нами рядом двух огромных канализационных труб, из которых появляются действующие лица и между которыми сказанным образом развивается действие. Так как режиссура нечаянно выдает, что она «выдумывает утилитарно-комическое значение оформления», то мы — с трудом, признаться, — начинаем догадываться, что сценическая обстановка изображает клоаку, точнее — буржуазную клоаку, в которой валяется тартюфы и прочая нечистоты. Тут на мы начинаем соображать, что висящий на сцене «зеркальный балкон» в роли огромного «прожектора» призван осветить жизнь клоаки. Непонятным только остается, почему этот «прожектор» должен давать процентов времени зажигать, а когда его отгрохают, в нем — настоятельно раздаются какие-то бурчания.

Среди этой «смыслосей» обстановки живут и действуют герои Мольера, одетые в современные костюмы. Прием этот старый — аналогичные десять лет назад встали шиллеровских героев в костюмах XX века, — он и не к этому механическому осовременивания классики могут быть сведены — смысл и практика овладения культурным наследством. Но мы готовы были бы примириться с оформлением, с костюмами, с мизансценами, с которыми мы ниже познакомимся, если бы они были направлены к раскрытию темы спектакля, если бы они помогали раскрытию **прогрессивной идеи** автора, если бы они способствовали переброске моста от прошлого в настоящее и этим сообщили представлению необходимую актуальность. Не сторонники мы им, в самом деле, пробосонтинской реставрации феодального спектакля или обветшалых традиций императорского театра! Вопрос идет о том, куда и на что направлен сценический эксперимент, кому он — конкретизированный — объективно служит. А спектакль «Тартюф» явно служит не тем делам, которые имел перед собой театр.

Что должен был, например, сделать театр с фигурой Клеанта? Известно, что этот моралист был врагом Мольером во второй редакции пьесы, для того чтобы сместить «Тартюфа» от окончательного разоблачения. Клеант призван сыграть удар, нанесенный Мольером первоначально в тайниках. Из его «хорала» следует, что только фальшивый порицатель плох, а в действительности они искренни и честны и их большинство:

«Не отличаем мы от набожных людей
Заведомых обманщиков, хитрецов».

Театру необходимо, следовательно, «снять» эту фигуру Клеанта, дискредитировав его проповедь. В ленинградском спектакле в одном месте оно так и происходит. Оргон на постели. Возле него рупор громкоговорителя. Клеант выразительно свою речь за кулисами. Оргон «обыгрывает» рупор и речь для зрителя пропадает — ее не существует. Но тогда к чему весь «демократический», «свободолюбивый», «философский» облик Клеанта? Этот застегнутый строгий сюртук? И эта серьезность походки и благородный тон? Почему в другом случае Клеант поставлен режиссурой на авансцену, освещен прожекторами и обращен лицом непосредственно к зрителю, перед которым он предстает, как протестант и вольнодумец? Не возьмем ли мы с рупором «сам по себе», без определенной смысловой задачи? Если нет, то как же связать эти два приема подачи одной и той же фигуры, не менее как враждебной, чем Тартюф?..

Вот пришел Оргон. В его первой встрече с Клеантом, в характеристике, которую Оргон дает Тартюфу, зритель находит ключ к пониманию идейного замысла комедии и тех отношений между действующими лицами, на основе которых этот замысел раскрывается. Но на особой плешке выкатилось полное, вместе с тремя полками, оборудование кухни, и **зритель уже никогда слушать текст** — его разыгрывают «трюком» и отвлекают «обыгрыванием» контроль и варевых поросят. Должно же это, пожалуй, означать, что буржуа—тренчуголник. Но эта «глубокая» мысль **убивает текст Мольера** и, выиграв разоблачительность, зритель **потерял возможность понять основное в происходящем на сцене.**

Допустим, что в «кухне» есть какой-то смысл. А какой смысл в переброске сцены Марианны и Валера на сеновал? Почему на сеновал, а, скажем, не в погреб, на Эйфелеву башню, на аэроплан? Потому, должно быть, что там нельзя было бы показать буржуйского быка и его вертящийся хвост! Что вообще это за бык и его хвост? Правда же, интересная игра **Кирилиной** (Марианны) сильнее, глубже, умнее и талантливее разоблачает своей карнатурностью буржуазную ограниченность дочки Оргона, чем все утверждения спектакля. **Бог от кого и от чего можно было итти в построении всего представления.** Но режиссура, как будто сознательно, стремится **отвлечь внимание зрителя от иного образа,** данного актрисой, и строительно, под запалес, «обыгрывает» бычий хвост.

И все остальное — туалетная, проходная комната, большинство трюков и трючков уводит зрителя в сторону «чистого» развлекательности и лишает, глушит текст, то есть смысл, то есть **идею спектакля.** Только в одной сцене (и это очень любопытно) мы находим полное совпадение приема, о котором сделан спектакль, с содержанием. Это — в интермедии, в сцене второго обнажения Тартюфа в любви Эльмире. Вот здесь вплоть с сидящим в нем Оргоном, вертящееся изображение в дом на трубки Оргона оказались **органичными в фарсовом разыгранной сцене.** Вот здесь, где режиссура имела возможность играть **комедию положений,** то есть **внешнюю ситуацию,** она нашла «социальное» своему методу. Но именно из этого следует, что **сценические приемы, годные для фарсовых положений, негодны, там, где мы хотим и обязаны играть содержание.** Из этого следует и то, что эти приемы, применяемые на протяжении всего спектакля, **дендеологизируют спектакль.**

«Позвольте, — возразят в этом месте режиссеры (**Н. Петров и В. Соловьев**) спектакля, — мы ведь вам показали четыре современные интермедии: Тартюфа-фашиста, Тартюфа среди социал-фашистов и т. д. Какая же это дендеологизация! Наоборот, мы даже политизируем наш спектакль».

По форме — так. А по существу... По существу мы не увидели Тартюфа на в спектакле, ни в интермедиях. В спектакле Тартюф утонул, пропал, исчез среди тучного обилия инвентаря и вещей, часть которых мы описали выше и список которых можно было бы продолжить без конца. Когда Тартюф приходит домой с полуголой женщиной, то притель занят тем, как слуга устраивает последнюю, и ему **некогда слушать Тартюфа.** Когда Тартюф в первый раз соблазняет Эльмиру, туалет последней так «играет» и так «обыгрывается», что опять-таки слова нашего героя, его лицемерие, его раскрытие себя становится на сцене второстепенными. Ну, а в интермедиях зрел ли четыре «гарпо», даже одетые в символические костюмы и пляшущие вместе с политическими массами вокруг Тартюфа, способны что-нибудь сказать уму и сердцу зрителя. Как плакат его порою неплохо разрешено (например, кассиовор), но для спектакля это не организовано. **Тартюф в течение представления не вырос в опасную фигуру, его идеология осталась нераскрытой, и поэтому его присутствие на плакатном маскараде совсем не обязательно.**

Все беды спектакля происходили не потому, что пьеса разбита на эпизоды в целях «динамической смены», нет действия, Сумела же режиссура дать великолепную сценку на берегу реки, где ничего не мешает тексту и где остроумно «оживающие» грибы дают прекрасную концовку акту. **В этом стиле, как и в стиле исполнения Корякиной, мог быть построен весь спектакль.** Но театр соблазнился печальной известности теорией «традиционализма», проповедуемого ленинградскими формалистами, и пошел у последних на поводу. На этот раз конкретным носителем этой теории оказался один из режиссеров спектакля, старый соратник дореволюционного Мейерхольда Онсин «доктора Дапертутто» и его журнала «Любовь к трем апельсинам»—В. Н. Соловьев.

В то далекие времена В. Соловьев проповедовал «магическое значение» числа на театре. В более близкое к нам время — в 1925 году — в докладе в Отделе Истории и Теории Театра (все с прописных букв!) Ленинградского Института Истории Искусств, тот же Соловьев попытался найти те «опорные стержни», с помощью которых можно было бы объединить до сих пор остающиеся разрозненными отдельные части спектакля и тем самым начать рассматривать театральные представления, как нечто подлинное. Как до сих пор казалось, что таким «опорным стержнем» является **идеология.** Выходит, мы ошибаемся. В. Н. Соловьев, прощелкав всю историю театра, утверждает, что «одним из подобных стержней... следует считать **вещь** в театре», причем «одни из них (вещей) принимают **непосредственное участие в пьесе наравне с актерами».** Подобную теорию, по другому случаю, мы уже слышали из уст Алр. Пиотровского. Но дело не в том, кто первый сказал «о», — нам важно установить, что именно один из режиссеров спектакля «Тартюф» защищает эту позицию, что **«новый** театр... выдвигает на **первый план** организующее значение вещей» и этим путем устанавливает свою связь с «основной» и «главнейшей» традицией мирового театра всех времен и народов. Так вот почему матушку Пернель уводят в сундуке, прищемленном ей голову! Так вот откуда торчит бычий хвост, играющий «наравне с актером»! Так вот откуда: кухня, туалетная, канализационные трубы, рупор громкоговорителя и прочее множество появляющихся и исчезающих в спектакле вещей, **привнесенных здесь заменить собой смысл, содержание, актера—все.** Мы отнюдь не намерены отрицать важнейшую на сцене роль вещи, как опосредствованная, через которое актер раскрывает образ. Но в данном случае **формалистическая «уравниловка»** вещи и актера — **носителя образа,** — убивает идею на театре, обокрала зрителя, выполнила явно враждебную функцию буржуазной агентуры, разоружающей театр, вытравляющей из него идеологию.

Отсюда и то, что актер в этом спектакле **придается** к минимуму и решен. Они мешают ему читать текст. Они отрывают его от зрителя. Они рвут отношения между персонажами. Мы не можем в этих условиях дать на себя смелость оценки актерского исполнения, настолько бесцеремонно здесь обошлись с актером.

...К счастью, повторяем, этот спектакль для александринцев уже **пройденный** этап. Уроки его должны быть учтены полностью и детально. Постановка «Страха» обнажает. Театр ею в значительной мере порвал со своим прошлым. Ему остается окончательно оборвать нити, связывающие его с формализмом, «трансцендентальной» и всяческими иными идеалистическими **мешнобуржуазными** теориями. Если, вступая во второе свое столетие, театр хочет быть передовым, то он им станет только как идейный театр, нацелений для своих больших, стоящих на уровне эпохи идей и большую форму.

Н. КРУТИ

НЕРАВНЫЙ БОЙ

„ВОЕНКОМ" В ТЕАТРЕ КРАСНОЙ АРМИИ

У него один глаз, но глаз этот видит лучше прожектора. Он великолепно владеет русским языком, но слова его убедительны, насыщены глубоким политическим содержанием и товарищеской теплотой. В свободное от работы время он запросто беседует с красноармейцами в клубе, и сердце его не защищено бронею от лирических атак, но в каждом слове, брошенном в телефонную трубку, в каждом деловом приказе, в каждой шутке на первом плане—всегдашний, политический работник, организатор, коммунист.

Но один военком пьесы не делает. А так как в пьесе все остальные персонажи

Шарж М. Арцыбушева

Алексеева-Мосткова—Менгуева

на выведены как аксессуары для военкомовских монологов и реплик, то притель, тщетно пробежавшись в течение одиннадцати картин, что пьеса еще начнется, уходит разочарованный, убедившись в печальном факте, что актеры были, декорации были, грим, свет,— все, что полагается в спектакле, — но пьесы не было.

*

Начнем по порядку. В «Военкоме» драматург **Овчинко-Сачарский** затронул серьезнейшую проблему из жизни Красной армии — проблему командира. Действие датировано 31 годом, когда вопросом технического оснащения армии, твердого руководства, единоначалия стояли в центре внимания партийных организаций и армейской общественности.

Показать лицо подлинного командира Красной армии, политически глубокого, волевого, чуткого — такова задача, которую поставил перед собой драматург. Волевым Брут-прыг в автоле, сталкивается с косностью и формализмом.

С одной стороны, командир дивизиона Рудяков недостаточно чуток, резко проводит дисциплинарную линию, но не замечает соответствующего выразительности, с другой стороны, комбат 2 Петрушкин недооценивает значения железной дисциплины, занимается политгонтовщиной, разговорами, хочет бежать в другую часть, потому что в артполку трудно.

Батарея 2 отстает и по боевым показателям и по дисциплине, да и весь полк отстает от других частей гарнизона.

Военком Брут бьет на два фронта: и против сухого формализма и против гнилой расхлябанности. Полк выходит на первое место. Военком признается, требует, учит, перевоспитывает людей и жизнь полка.

Пьеса задумана хорошо, но автор, увлекшись военкомом — эта роль лучшая и, пожалуй, единственная в пьесе — выпустил из виду, что если в борьбе он не противопоставит Бруту достойных противников, эта борьба получится явно неубедительной. И в самом деле. К чему нужно обладать такими высокими политическими, моральными качествами — чтобы разгромить политруков, двух подлецов, по сравнению с которыми восхитительные ученые мужи из «Иванова Павла» значительно выигрывают, и одну кумушку-обывательницу, сочетающую в себе весь комплекс отвратительных черт, способных уместиться в одном человеке.

И где она, собственно говоря, эта борьба? Чахлый политрук выгоняется из партии, но не разоблачается. Два маньяка продолжают заниматься педагогической деятельностью, хотя таких людей в такой метод преподавания не сносит переделка «кукольных» в «фабрику-куклю».

Основная сюжетная линия пьесы никак не развивается, потому что с первого же дня прихода военком подавал серьезно весь отрицательный типаж и всех наблюдавшихся, но способных исправиться силой своего авторитета в служебного положения.

Правда, в пьесе есть еще параллельная интрига — дела лирические, обмен мнениями по «системе» Валентина Катаева («Квадратура круга»). Но и это все задумано для того, чтобы к многочисленным достоинствам военкома добавить еще одно — пренебрежение вопросами личной жизни.

И как только жена военкома Пиночка (локоны, халатик, гитара — весь исключительный ассортимент деталей для «отрицательной жены») томным голосом сообщает, что она уходит к Пятакову, незамутненная решимость военкома—«счастливый тебе путь» является совершенно законным завершением образа военкома, образа цано холодного.

В своем желании нарисовать Брута в виде совершенно бесупречной фигуры драматург, а вслед и режиссер допускают детали, прилепленные в общем положительной фигуре военкома ханжеский оттенок. Чего стоит хотя бы эпизод с папиросами? Машинистка Межуева приносит себя в жертву и обещает отказаться от грима, сэкономив деньги от губной помады на индустриализацию страны, и берет обязательство с военкома, что он бросит курить с той же целью. И четыре раза военком закуривает папиросы и четыре раза бросает их в сторону. Вот он-то какой стопроцентный военком Брут.

Что можно сказать о других участниках спектакля? Пьеса схематична. С первой же картины персонажи настолько обнажены, что в развитии пьесы им «некуда» уже расти. Ряд действующих лиц могли бы с успехом быть всего выключены, так как появляются они на мгновение и роль их в спектакле второстепенна.

Часть идеостатной спектакля нужно отнести и за счет постановщика. Вместо того, чтобы преодолеть схематичность пьесы, он в ряде моментов пошел по пути изображения отрицательных персонажей в гротесковых тонах, граничащих с шаржем. Он исходил, очевидно, из соображений, что если пьеса неинтересная, то пусть хоть будет смешная.

Актеры, почуяв эту же безнадежность и полное отсутствие материала для создания законченных художественных образов, тоже пошли по этому пути. **Алексеев-Мосткова** расцвечивает роль машинистки серией веселых трюков, эксцентричностью походки с нашим рабочим тоном. Из-за спины машинистки артиллеи, ударницы и активистки, явно преобладает «Недоморок», «Мадемуазель Коллет» и десятки других образов немыло-очаровательных девочек, героинь буржуазно-сентиментальной дореволюционной комедии. В этом плане — надо отдать справедливость актрисе — роль сделана очень неплохо. Но это совсем не тот «план».

Хорош **Хохлов** в роли Брута. На пути создания образа военкома у актера было большое и много опасностей. Но в чести Хохлова нужно признать, что образ военкома Брута сделан выпукло и цельно. Акцент в разговоре не решает слуха, актер не перегружает. Посмотрит на ливое стремление драматурга идеализировать военкома, Хохлов в этой роли не производит впечатления слащавости, фальши, если не считать выхода с папиросой, который не может быть опасен никаким исполнением.

Удачен грим военкома Брута — русое энергичное лицо, светлые волосы, бесспорно хорошее внешнее выражение волевого и в то же время товарищеского теплого, чуткого командира.

О других участниках спектакля можно сказать немного, так как роли их мало вдохновительные. Хороша в командир дивизиона **(Ячменев).** Он создал образ командира — спокойного и уверенного в себе — и без грубости оттенил формализм, которым страдает в начале пьесы до инициативы военкома Брута и судьбы второй батареи.

Комбат 2, по замыслу основное лицо, на котором показано перерождение полка, выведен в пьесе очень скупо. На его долю остается только в первых картинах оживиться, в середине пьесы прорвать об уходе и к концу—радостно сообщить приятелю, что ему поручили ответственное дело.

Такое же невыгодное положение и у Ольги, которая в десяти фразах должна убедить публику, что она сознательная женщина.

Особо нужно остановиться на двух педагогах. И грим, и движение, и голос — все направлено на то, чтобы создать исключительно комедийные, вялые фигуры. Трудно думать, чтобы в условиях Красной армии могли существовать такие «экземпляры». Но актеры точно помогли драматургу, довели гротеск до предела.

Несколько слов об оформлении. Художник **Тышлер** приблизил сцену двумя палатками в натуральную величину, чем исключил всякую возможность построения мизансцен. Все разговоры (движения в пьесе вообще мало) происходят в палатках попеременно. Две палатки, подвешенные к потолку — понимайте перспектива—вообще смешным, так как участники ходят под этой «перспективой». Единственное, что хорошо, — это второй занавес, где две простые палатки на фоне неба стоят же, до начала спектакля, предлагают зрительный зал в обстановку времени и места спектакля.

*

Каков же вывод?

Спектакль «Военком» не является серьезным вложением в оборонный фонд театра. Автор не создал пьесы, а просто нарисовал ряд лиц, которые слабо связаны сюжетной линией, а существуют больше каждый сам по себе.

Борьба между военкомом и командованием артполка неубедительна, потому что бой глубоко мирный.

Автору удалась фигура военкома, вер-

Рис. М. Арцыбушева

Хохлов—военком

ное, несмотря на ее недостатки, ее сыграл актер, но совершенно неудовлетворительно показано актером лицо крупного командного состава и особенно политического состава Красной армии.

Персонажи пьесы выведены не во всей сложности противоречий, измерений, поступков, а очень примитивно, по способу окраски в два цвета — черное и белое. Постановщику, конечно, трудно было преодолеть такого рода недостатки пьесы.

Спектакль свидетельствует о бесспорном актерском росте театра, но он же служит и бесспорным доказательством, что только диалектически вскрыв сущность события, взяв факты и людей во всем многообразии, во всей их сложности, можно создать ходовую, нужную оборонную пьесу.

Спектакль обнажает крупных драматургов итти на помощь молодому театру полноценной и художественной продукцией.

«Военком» — это только осколок большой темы.

Б. КОВАЛЬ

ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ ТЕАТРА Б. КОРШ

Вслед за перестройкой других театров в порядок дня ставится вопрос и о перестройке Московского драматического театра б. Корш.

Об этом свидетельствует доклад заведующего литературной частью театра **Д. Тальникова** «О творческом лице и о творческих установках театра б. Корша», который был сделан им 27 февраля на собрании работников театра, созванном по инициативе Всероскомдрама.

В начавшихся прениях по докладу т. **Тальникова** выступили режиссер **Бриль** и пом. режиссера **Кажина,** пред'являющие театру ряд обвинений в отсутствии твердого художественного руководства.

С большими речами выступили тт. **В. Вишневский, Н. Оружейников, С. Ангатобаги** и ряд артистов.

Продолжение прений состоится в четв. в 1 час дня в помещении Всероскомдрама.

ПЛАН ЛЕТНЕГО СЕЗОНА

Управление московскими театральными предприятиями составило ориентировочный план летнего сезона.

Театр Революции до 1 июня играет в своем зимнем помещении. С 1 июня основная группа театра работает в зимнем театре Эрмитажа, вторая группа (филиал) будет выступать на клубных и садовых площадках.

Театр б. Корш с 25 мая по 1 июня работает в закрытом театре Аквариум, а с 1 июня по 15 августа—в закрытом театре Парка культуры и отдыха.

Театр им. МОСПС—до 1 июня у себя в помещении. С 1 июня предполагается гастроли — Донбасс и Украина. Окончательно вопрос о гастролях еще не разрешен, так как театром не подписаны еще договора.

Театр Сатиры с 1 июня по конца сезона играет в закрытом театре Аквариум.

Театр Оперетты — основная труппа с 25 мая до конца сезона—в Зеркальном театре Эрмитажа, филиал (Буффонада) в течение всего сезона—в закрытом театре Аквариум.

Московский театр для детей до 1 июня работает в своем помещении. В июне театр предполагает перейти в Парк культуры и отдыха.

Первый рабочий театр, студия УМЗП, студия им. Ермоловой будут обслуживать новостройки Московской области.

Историко-революционный театр и театр Обозрений поедут на гастроли в Ленинград и на Украину.

МТЮЗ с 1 июня переходит в Парк культуры и отдыха.

В Парке культуры и отдыха с 1 июня по 25 играет Малый театр, с 25 июня по 15 июня Ленинградский театр Драмы (б. Александринский). С 15 июня по 15 августа театр б. Корша.

Парк культуры и отдыха ведет переговоры с театром им. Руставели (ориентировочно гастроли намечены с 24 мая по 1 июня), Малой сценой МХТ, театром им. Мейерхольда и театром Ленсовета.

СОВЕЩАНИЕ О РЕКОНСТРУКЦИИ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

В конце мая в Москве состоится совещание о реконструкции циркового зрелища, в котором примут участие представители Комакадемии, РАПП, РАПМ, Всероскомдрама, печати, работники цирка и др.

Совещанию будет предшествовать дискуссия на ту же тему, которая будет проведена в Москве и крупных индустриальных центрах на фабриках и заводах.

Во время дискуссии будет организован сбор рабочих предложений о путях и способах реконструкции циркового зрелища.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ГИГАНТ

Здание б. театра Вол. в котором начал свое существование и провел десять лет Гос. театр им. Мейерхольда, доживает свои последние дни. В самом непродолжительном времени оно будет снесено, и на его месте будет выстроено новое здание ГОСТИМ.

Проектируемый театр (авторы проекта — сам Мейерхольд и молодые архитекторы М. Г. Бархин и С. К. Вахтангов) — театр совершенно нового типа, не похожий ни на один из существующих театров современности. По расположению зрительного зала и сценического пространства он скорее всего приближается к театру античной Греции. В нем получает свое полное осуществление смелый доклад Мейерхольда об упразднении сценической рампы, о слиянии сцены с зрительным залом. Зрительный зал (вместимостью в 2 тысячи человек) проектируется без обычного подразделения на партер и ярусы. Зал—в виде сплошного, постепенно возвышающегося амфитеатра. Глубокая сценическая коробка также отсутствует. Театральное действие будет происходить на площадке-стадионе, окруженном зрителем с трех сторон и находящемся на одном уровне первого ряда зрительного зала.

Размер площади (34 метра в длину и 16 метров в ширину) дает возможность развертывать на ней действие самых больших масштабов. Площадка оборудована вращающимися кругами, которые с помощью особых кранов могут быть вместе с находящимися на них актерами подняты на любую высоту и перенесены в любое место зрительного зала. Из глубинного трюма, расположенного позади зрительного зала, на сценическую площадку будет выкинута платформа, на которой будет развертываться действие.

Зрелище, которое предполагается осуществлять в новом театре, должно носить синтетический характер. В нем будут элементы физкультуры, цирка, кино и т. д. Поэтому устройство сценической площадки предусматривает возможность всяких физкультурных актов вплоть до прыжков в воду. Зрительный зал описывается специальной кинокамерой, в любой точке которой может быть установлена, проецирующая кинокинематограф, а экраном будут служить стены и даже потолок. Другая галерея, которая тянется будет итти вокруг зала, — галерея осветительная. На ней будет устанавливаться световая аппаратура.

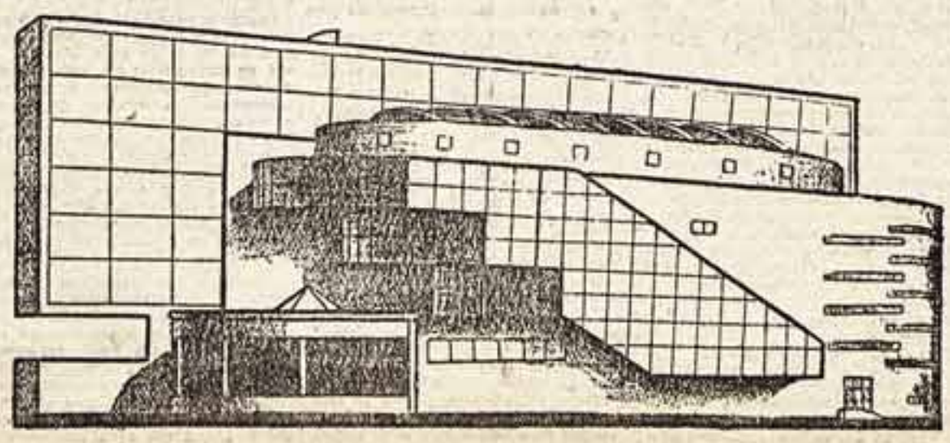
Сценическая площадка будет приспособлена для доступа удобных демонстрации, в зала автомобилей и даже целой пожарной команды, в случае если бы в театре вдруг вспыхнул пожар.

Отдельные эпизоды спектакля могут быть перенесены на выдвижные площадки, устраиваемые здесь стен зрительного зала. Музыка будет итти не как обычно, сбоку, а снизу: оркестр располагается в устроенной в верхней части задней стены зала раковине, имеющей до ста оркестрантов.

Оборудование по типу купэ международных вагонов индивидуальные уборные-кабинеты для ведущих актеров непосредственно примыкают к зрительному залу, и актеры из своих уборных попадают непосредственно на сценическую площадку. Они имеют возможность появляться также в любой части зрительного зала. В несколько большем отдалении от зала расположены общие уборные для всех остальных актеров.

Ряд моментов в устройстве нового театра отличается от оформления прежних мейерхольдовских постановок: так, напр., расположение оркестра вместо на «Бубусе» и «Горе уму», система актерских выходов—на «Ревизоре», вращающиеся колонны—на «Мандате» и «Последнего решительного», выгнутая стена—на «Списке благодеяний» и т. д.

Высота зрительного зала — 21 метр. Освещается он при помощи особых жалюзей, создающих наливно дневного света. Так как предполагается, что спектакли в новом театре будут итти без антрактов, то можно будет курить в самом зрительном зале, для чего устраивается специальная вентиляция в полу, куда будет уходить табачный дым.



Здание театра строится из железо-бетона и должно быть облицовано розовым туфом. Вход в театр будет расположен на углу Тверской и Садовой. Через этот вход попадешь в вдущие друг за другом вестибюли. В первом из них будет находиться касса. Ко второму вестибюлю примыкает гардероб. Вокруг зала располагаются фойе, находящиеся на всех четырех этажах нового здания.

Буфеты. Зрителю не придется отыскивать буфет и стоять около него, томительно ожидая, когда дойдет наконец до него очередь. Наоборот, сам буфет будет двигаться к зрителю. Механизированные буфеты-экспрессы будут курсировать по всему фойе.

Кроме внутренних фойе проектируется еще и огромное летнее фойе на открытом воздухе в виде прилегающей к зданию театра террасы, на которую могут также проходить массовые шествия во время революционных праздников.

Театр будет состоять из двух корпусов: зрительный зал и все непосредственно обслуживающие зрителя помещения будут находиться во самом строящемся здании. Все же помещения для работы актеров, репетиционный зал, помещение для тренажа, библиотека, лаборатория, хозяйственная часть, контора, экспериментальный техникум при театре концентрируются в восьмиэтажном «небоскребе», перестраиваемом из дома, находящегося позади творящего здания Гостима. Для хранения конструкций старых постановок (они будут итти и в новом театре) устраивается специальное помещение, причем подача этих конструкций на сцену будет происходить механизированным путем.

*

Каково будет идейное содержание нового театра, открывающего, по словам Мейерхольда, «новую эру в истории театра» и строящегося на том этапе социалистической революции, когда мы уже подходим вплотную к созданию бесклассового социалистического общества? В какой мере театр отвечает задаче, которая должна явиться для него основой, — содействовать преодолению пережитков капитализма в сознании людей, превращению всего трудящегося населения страны в активных и сознательных строителей бесклассового общества? Функции театра, начинающего свое существование на пороге второй пятилетки (авторы проекта предполагают, что театр будет открыт к пятилетилетию Октября), заключаются отнюдь не только лишь в одном сценическом показе, какую бы зарядку он ни давал зрителю, а в обширной просветительной работе с новым, организованным зрителем. Насколько же отвечает этой задаче предлагаемый проект?

Прослушав в течение двух вечеров подряд доклады Мейерхольда (в Доме ученых и в театральном) о его будущем театре, не получаешь исчерпывающего ответа на все эти вопросы.

Высказывания Мейерхольда были в своей значительной части посвящены нападкам против театральной эпохи РАПП. Совершенно правильно указав на неудовлетворенность нового зрителя современным репертуаром и на необходимость создания нового, отвечающего запросам строителей пятилетки, Мейерхольд в то же время обрасывает со счетов всю существующую пролетарскую драматургию, отрицая сам факт ее существования.

И поэтому в создании постановок, которые будут происходить на сцене будущего театра (в которые Мейерхольд представляет себе в форме массового народного зрелища, восходящего своими традициями к испанскому театру Лопе-де-Вега и Кальдерона), драматургия будет играть второстепенную роль. Отрицая ведущую роль драматурга в театре, как это «безграмотно утверждает книжка Лаблинского», Мейерхольд рассматривает драматурга лишь как вспомогательный элемент спектакля (!). И новый театр Мейерхольда будет театром по преимуществу актера. На сцене, лишенной каких бы то ни было установок, конструкций и т. п. «декораций», актер будет на первом плане. Мейерхольд доводит до крайних логических пределов свое отрицание натуралистического театра. Действие будет происходить на абсолютно голой площадке, покрытой опилками лишь циновками и коврами. Идеалом актерской игры для Мейерхольда является такая игра, при которой реальные предметы заменяются предметами, воссоздаваемыми в воображении зрителя. Чем скромнее обстановка сцены, — говорит Мейерхольд, — чем менее загружена сценическая площадка, тем больше возможностей остается для развертывания зрелища, которое должно выйти за узкие театральные масштабы. На сцене будущего театра не будет заводов и паровозов. Взамен их Мейерхольд обещает создать на сцене настоящую производственную атмосферу, без бутафорских машин и живых людей».

Новый театр, по словам Мейерхольда, будет «подлинным диалектическим театром». Зритель этого театра не будет оставаться пассивным созерцателем.

ДВОРЕЦ СОВЕТОВ

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ, ЦЕЛЬНОСТЬ, ПРОСТОТА

Сегодня мы печатаем постановление Совета строительства о конкурсе проектов Дворца Советов. Дворец Советов должен стать материализованным выражением подлинных стремлений пролетарской общественности, источником того чувства крепкого коллективизма и творческой бодрости, которые рождает наша действительность. Постановление Совета строительства определяет основные черты пролетарского стиля в архитектуре—монументальность, цельность, простота.

Постановление Совета строительства Дворца Советов при президиуме ЦИК СССР

О РЕЗУЛЬТАТАХ РАБОТ ПО ВСЕСОЮЗНОМУ ОТКРЫТОМУ КОНКУРСУ НА СОСТАВЛЕНИЕ ПРОЕКТА ДВОРЦА СОВЕТОВ СССР В ГОР. МОСКВЕ

Заслушав доклад комиссии технической экспертизы по конкурсу на составление проекта Дворца Советов, Совет Строительства, на основании представленных материалов (всего 272 проекта и отдельных предложений), постановляет:

1. Отметить, что в конкурсе приняли широкое участие архитектурно-технические силы Союза ССР, а также других стран.

Авторы представленных к рассмотрению проектов: а) конкурсных (133), б) внеконкурсных (13) и в) заказных (12) дали ряд ценных плановых, технических и архитектурно-художественных решений, что свидетельствует о большом труде и значительном творческом росте архитектурно-технической мысли в Союзе ССР.

В процессе проектирования выявились значительные силы, которые наметили методы и пути решения поставленной задачи, хотя и на деле законченного проекта для непосредственного осуществления по нему сооружения Дворца Советов, что и должно было бы явиться решающим моментом для присуждения первых премий.

Совет Строительства признает лучшими проекты, представленные архитекторами И. В. Жолтовским, Б. М. Иофан, представившими заказные проекты, и поступивший после конкурса проект американского архитектора Г. О. Гамильтона под девизом «Простота».

В виду этого Совет Строительства постановляет:

Премировать проекты И. В. Жолтовского, Б. М. Иофана и Г. О. Гамильтона по 12.000 рублей каждый.

2. На основании §§ 14 и 15 Общих условий конкурса за относительно лучшие проекты из представленных на конкурс Совет Строительства постановляет присудить:

ПЕРВЫЕ ПРЕМИИ, по 10.000 руб. каждая, за составление:

Проекта № 92 под девизом «В» — арх. Алабяна К. С., Симбирцева В. Н.

Проекта № 101 под девизом «Дворец Советов» — арх. Жукова А. Ф., Чечулина Д. Н.

Проект № 131 под девизом «Червонный прапор» — арх. Дедица Л. Н., Душкина А. Н.

ВТОРЫЕ ПРЕМИИ, по 5.000 руб. каждая, за составление:

Проекта № 32 под девизом «518» бригады ВОПРА: Фролов П. И., Афанасьев Ю. П., Чернозов Д. С., Агапьев Г. К., Непурбида Е. К. и Попицын М. Г.

Проекта № 53 под девизом «Трибуна» группы студентов Высш. архит. института под руководством арх. Власова А.

Проект № 78 под девизом «Без гособоружения» — Розенфельда З. М., Вальдемберга Р. О., Моисеева Д. С., Вольфензона Г. Я.

Проекта № 117 под девизом «Рабочему — Крестьянину — Красноармейцу» — арх. Ленгарда И. Г.

Проекта № 166 под девизом «Л» — арх. Кастнера Альфреда и Стонорова Оскара (САСШ).

ТРЕТЬИ ПРЕМИИ, по 3.000 руб. каждая, за составление:

Проекта № 43 под девизом «318-1040» —студентов IV курса ВАСИ: Бумажного, Дукельского, Прозоровского и Онищука.

Проекта № 63 под девизом «Красная звезда» — арх. Лихачева И. Н.

Проекта № 74 под девизом «13-й с'езд советов» — бригады архитекторов: Гольца Г. П., Соболева И. Н., Парусникова М. П.

Проекта № 88 под девизом «Дворец, как песня» — особого ударного коллектива под руководством проф. Кузнецова А. В.

Проекта № 97 под девизом «40» — бригады студентов IV курса Арх.-Стр. института: Оленко М. Ф., Новак В. М., Весниновой, Знаменского С. Б., Карповой П. Н.

3. Совет Строительства отмечает, что вместе с архитектурно-художественными силами в конкурсе на составление проекта Дворца Советов приняла широкое участие пролетарская общественность, которая своими предложениями (проектами, эскизами, отдельными деталями) особенно способствовала выявлению социально-политического значения сооружения Дворца Советов.

4. Принимая во внимание, что на конкурс представлено большое количество проектов и что целый ряд проектов имеет большое значение в разработке отдельных архитектурных и технических частей сооружения Дворца Советов, Совет строительства постановляет увеличить ассигнования на приобретение непремированных проектов и рабочих предложений с 30 тыс. рублей до 60 тыс. рублей.

5. Совет Строительства отмечает, что, кроме проектов, представленных на конкурс, Комиссией технической экспертизы были рассмотрены заказные проекты, из них 3 проекта советских архитекторов и 9 проектов иностранных (из Германии, САСШ, Франции и Италии). Ряд этих проектов, особенно в отношении разработки отдельных плановых решений, конструкций, акустических и оптических устройств, загрузки и разгрузки зал, транспорта и др., представляет собой значительную ценность.

В частности проект инж. Красина Г. В. представляет большой интерес по оригинальным приемам решений инженерно-строительных проблем.

Весьма ценные материалы, безусловно подлежащие внимательному учету в дальнейшем строительстве, дали иностранные архитекторы: Мендельсон, Пельциг, Гропиус (Германия), Лемб-Урбан (САСШ), Бразини (Италия), Корбюзье, Перро (Франция), что и отмечено особо по каждой работе Комиссией технической экспертизы.

6. Совет Строительства отмечает большую работу, проведенную Комиссией технической экспертизы по рассмотрению представленных на конкурс и внеконкурсных проектов Дворца Советов Союза ССР.

СОВЕТ СТРОИТЕЛЬСТВА ДВОРЦА СОВЕТОВ

Постановление совета Строительства Дворца Советов при президиуме ЦИК СССР

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТ ПО ОКОНЧАТЕЛЬНОМУ СОСТАВЛЕНИЮ ПРОЕКТА ДВОРЦА СОВ-ТОВ СССР В ГОР. МОСКВЕ

Исходя из постановления Совета строительства Дворца Советов о результатах работ по всесоюзному открытому конкурсу на составление проекта Дворца Советов Союза ССР в г. Москва, Совет Строительства в развитие и дополнение задания на составление проекта Дворца Советов, опубликованного в «Известиях ЦИК СССР» от 15 июля 1931 г., постановляет:

1. Дворец Советов должен быть единым комплексом, с размещением главных зал групп А и Б в одном здании. В крайнем случае может быть допущено и раздельное размещение групп А и Б, при том непременном условии, чтобы группа А с большим залом на 15 тыс. мест была расположена на первом плане (со стороны Кремля), остальные группы должны быть размещены за группой А.

2. Не допускается соединение главных зал (посредством механических устройств) в один зал.

3. Предпочтительна округленная форма большого зала на 15 тыс. мест, но при условии размещения мест президиума на в центре зала с тем, чтобы за местами президиума зрители не размещались.

4. Допустить устройство балконов как в большом, так и в малом залах, но с тем, чтобы они не были глубокими и имели ограниченное число рядов.

5. Пропуск массовых демонстраций через главные залы Дворца Советов не требуется. Организация площади и проездов около Дворца Советов должна обеспечить широкий доступ и выход массовых демонстраций.

6. Здание Дворца Советов должно быть размещено на площади открыто и ограждения не использовать или другими сооружениями, нарушающими впечатление открытого расположения, не допускается.

7. Преобладающую во многих проектах приземистость зданий необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения. При этом желательно дать зданию завершающее возглавление и вместе с тем избежать в оформлении храмовых мотивов.

8. Монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, должны служить отражать величие нашей социалистической стройки, на наших взоров законченного решения ни в одном из представленных проектов. На предрешая определенного стиля, Совет Строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники.

9. Совет Строительства предлагает начальнику строительства организовать работы по составлению окончательного проекта Дворца Советов, поручив их разработку отдельным крупным архитекторам премированных и лучших конкурсных проектов.

10. Лиц, привлеченных к работе по составлению окончательного проекта Дворца Советов, освободить от всякой другой работы сроком на три месяца, обеспечив им благоприятные материальные условия для этой работы.

СОВЕТ СТРОИТЕЛЬСТВА ДВОРЦА СОВЕТОВ.

Москва, Кремль, 28 февраля 1932 г.

НАЧАЛО НОВОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ЭРЫ

Строительство Дворца Советов — огромная проблема общественно-политического и культурно-исторического значения.

Несомненно эту новую и сложную проблему вряд ли в силах разрешить один архитектор. Лишь в коллективном творчестве, испытанными социалистическими методами соревнования и ударничества, при условии мобилизации и непосредственного участия лучших сил нашей страны эта проблема может быть разрешена.

Архитектура впервые держит важнейший экзамен. Партия и правительство ставят перед фронтом искусства задание дать произведение, достойное эпохи развернутого социалистического наступления, которое по своей мощи, значительности, архитектурной выразительности и классовому содержанию равнялось бы гигантам социалистической стройки.

Сравнивая настоящий конкурс с предшествующими, необходимо прежде всего отметить значительную и серьезную творческую работу основной массы проектировщиков, наличие ценных решений как функционально-технического, так и архитектурно-художественного порядка.

В результате работ комиссии технической экспертизы определилось деление конкурсных проектов по следующим основным группам:

По планам и общей композиции проекты можно отнести к следующим 4 основным группам:

1. Большой (на 15.000 мест) и малый (на 5.000 мест) залы Дворца Советов запроектированы в одном здании и могут быть объединены в один общий зал (проекты №№ 68, 31, 32, 166, 169, Мендельсон).

2. Главные залы находятся в одном здании друг над другом (проекты Красина 77 и № 51). В проекте № 5 залы не только расположены друг над другом, но и соединяются в один.

3. Главные залы запроектированы в одном здании, но не объединяются в один зал (проекты Гропиуса, Бразини).

4. Главные залы находятся в двух раздельных зданиях и объединены лишь общей архитектурной композицией: №№ 92, 53, 97, 101, 78, 105, 49, 68, Корбюзье, Иофан, Жолтовский, Перро, Гропиус, Лемб, Урбан, Пельциг.

Большой и малый залы Дворца Советов предназначаются для различных производственных процессов. Поскольку большой зал рассчитан для массовых собраний и постановок, его планировка, акустическая и оптическая организация должны быть иными, нежели планировка и устройство зала на 5.000 человек, предназначенного для деловой работы с'ездов и театральных спектаклей. Необходимость обеспечить одновременную и самостоятельную работу обоих зал при попытке объединить их в один общий потребует сложных технических устройств, мало проверенных на практике. Кроме того подобное решение лишает возможности использовать наибольшие преимущества периметра для загрузочно - разгрузочной операции, которая представляет собой при заданных больших емкостях задачу трудную. Поэтому этот прием не дает вполне удовлетворительного решения по заданию.

Метод размещения зал друг над другом дает значительную высоту сооружения, но представляет большие непреодоленные трудности по загрузке и разгрузке, по обеспечению работы зал отдельно и раздельно.

В том случае, когда проектировщик планирует оба главных зала в одном здании без объединения этих зал в одно целое, он получает возможность иметь компактное в едином массиве сооружение, но не может использовать периметров зал полностью для загрузочно-разгрузочной операции и не может максимально обеспечить четкую, ритмичную дифференцированную их работу.

При размещении обоих главных зал раздельно в самостоятельных зданиях, но в одной общей архитектурной композиции налицо все условия, при которых вполне обеспечена планировка, оснащения и обслуживание зал Дворца Советов в соответствии с работой, которая должна в них происходить.

Большинство проектировщиков, взявших этот прием для решения, использовали наличие в здании вспомогательных помещений (выставка, библиотека, малые залы) для размещения их таким образом, чтобы объединить главные элементы в один комплекс.

Круглые и эллиптические формы для большого зала при правильной организации этих форм (с установкой трибуны-сцены с максимальным приближением к центру, но без размещения зрителей за спиной оратора-докладчика) дают наилучшие показатели в отношении видимости и размещения большинства зрителей в наиотдаленнейшем расстоянии, но требуют специальной разработки акустических устройств (по отражению, поглощению и усилению звука). При размещении зрителей в амфитеатре на 35—40-и метре удаления (в Большом театре — 32 метра) для получения лучшей видимости и слышимости целесообразнее поднимать зрителей на балконы, которые, однако, не должны быть глубокими и перекрывать амфитеатр.

Оборудование и сценические устройства большого зала должны подвергаться трансформации в зависимости от его работы (массовые собрания, доклад с демонстрацией технических достижений, концерт, массовая постановка, проведение революционного празднества). С этой точки зрения наиболее удовлетворительными следует признать решения, данные в круглых залах проектов: Иофан, Жолтовский, №№ 101, 97, 78, 105.

Малый зал на 5.000 человек должен быть максимально приспособлен для деловой работы с'ездов. Это требует наибольшей изоляции от различного шума и совершенных акустических условий. Малый зал должен обладать универсальной сценой, проблема которой требует специальной разработки. С этих точек зрения решения проектов №№ 101, 92, 97, 78, 105, 49, 68 заслуживают внимания.

Правильная организация акустики больших зал Дворца Советов представляет собой ответственнейшую часть проекта.

В целях получения наилучших акустических условий одни (проекты №№ 131, 32, 166, 169, Гропиус, Пельциг, Корбюзье) проектируют залы с наименьшими объемами и низкими перекрытиями, другие (проекты №№ 92, 53, 97, 78, 105, Иофан, Красин, Жолтовский) предлагают аудитории больших объемов с перекрытиями, работающими на частичное поглощение звука. Проекты № 101, Мендельсон, заменив Пельциг, предлагают организовать большой зал Дворца Советов подобно аудиториям на открытом воздухе, т.-е. с звукопоглощающим перекрытием. Это принципиально отлично и заслуживает внимания установка требует дополнительной технической проработки.

В отношении оптики (видимости) наиратчайшие расстояния играют еще более важную роль, чем в отношении акустики. На 35-м метре уже затруднительно рассмотреть лицо без бинокля.

В отношении кинофикации авторы, дающие решение большого зала в виде сектора (проекты №№ 166, 169, Пельциг, Корбюзье, Урбан), с раскрытием на сцене 60 градусов, обеспечивают установку одного кинокрана, но получают благодаря такой планировке чрезмерное удаление. В решениях с круглой или эллиптической формой может быть потребуется установка нескольких, не менее двух, одновременно работающих кинокранов (проекты №№ 105, 101). Кинокран обычного размера и типа не может обслужить наиудаленнейших зал в кинокраны-гиганты (устанавливаемые в Америке), работают на аудиториях не свыше пяти, восьми тысяч мест.

В отношении конструкций и стройматериалов авторы чаще всего предлагают применение металлических конструкций и железо-бетона для перекрытий больших зал и железо-бетона для несущих частей всего здания. Для заполнения рекомендуют кирпич, новые материалы с широким применением высокосортных цементов.

Справедливо уделено много внимания строительно-декоративным материалам и проблемам наружных и внутренних облицовок. Авторы рекомендуют применение новых материалов: сталь, мрамор, искусственного камня, сочетания гранита со стеклом и др.

Идейная насыщенность задания и специальное назначение сооружения требуют, чтобы архитектурно-художественное решение было дано монументальным, в стройном сочетании пропорций с учетом доли живого строительства социализма.

Хотя большая часть авторов подошла к проектированию исключительно серьезно и с большой инициативой, что отмечено в постановлении Совета строительства от 28 февраля 1932 г., однако следует отметить, что в значительной части проектов энергия авторов была направлена не по правильному пути. К этой категории может быть отнесена группа проектов, в которых взят в основу композиции какой-либо символ или эмблема, близкие советской действительности.

Например, проекты (№ 140 и др.) используют для плана фигуру пятиконечной звезды.

Несколько проектов—№№ 54, под девизом «Герб», 21 — под девизом «Советская эмблема», 120 — девиз «П. Г.» берут за основу более сложную форму — «Серп и молот» — с разными добавлениями; и наконец, весьма распространенный вариант на тему земной шар № 107, девиз «Болдырев П. Н.», 17 — девиз «Серый квадрат» и др., причем шар в ряде проектов является сооружением, а в некоторых является как декоративно-эмблематический элемент.

В целом ряде проектов в основу композиции положены геометрические формы и их комбинации, как-то: конус, пирамида и др. К этой группе относятся проекты, подчиняющие композицию надуманно-театрализованной форме демонстраций или носящие явно театрально-декоративный характер.

Авторы проекта № 74 — девиз «13 С'езды советов» и другие, подобные им, строят свои композиции на основе изучения форм времен архитектуры Ассирии, Египта, Рима — эпохи Возрождения.

Прибегая к испытанным историческим формам, авторы дали ряд сложных решений (ограда участка с скульптурами, колоннами), реставрируя аристократическую неприступность старых памятников архитектуры (феодальные замки и т. п.).

Такое решение, очевидно, было вызвано непонимаемым необходимого требования сохранения свободных открытых площадей для удобной циркуляции массовых демонстраций.

Далее идет группа проектов, основным признаком которых явились утилитарность и недостаточность архитектурной проработки, которые меньше всего заботятся о внешней организации и оформлении Дворца.

К числу таких проектов следует отнести заказной проект бригады Гипроцуса и конкурсные №№ 57 — девиз «Красные горы», 56 — девиз «Так» и др.

Указанные недостатки говорят за то, что на конкурсе проявились архитектурная практика следующих течений: формализма, конструктивизма, классической школы, эклектизма и символизма.

Пролетарская архитектура была представлена на конкурсе бригадами вопровцев Москвы, Ленинградом и др. городов Союза.

Строительство Дворца является формой классовой борьбы в том смысле, что оно мобилизует трудящиеся массы, их изобретательность, самодеятельность и энтузиазм на создание первого здания пролетарской культуры — огромного центра социалистической пропаганды и агитации.

Однако этот характер классовой борьбы, присущий строительству Дворца, как всякому крупному действию пролетариата, отнюдь не должен пониматься в том смысле, что мы должны вносить классовую ожесточенность в самую оценку присланных проектов.

В конкурсе участвуют государственные организации, пролетарские архитекторы, а субъективным желанием которых дать достойный ответ на задание Совета строительства сомневаться не приходится. Было бы ошибкой выделить проекты этих товарищей только потому, что они свои, независимо от того, дали ли они проекты высокой квалификации и обладают ли они способностью и техническими знаниями.

Безусловно, в дальнейшем необходимо давать социальную характеристику каждого выдающегося проекта и прослеживать, какие классовые групповые тенденции его определяют, но, давая оценку, мы не должны обескураживать наших попутчиков, не должны характеризовать их как людей, непригодных к сотрудничеству с нами.

Дворец Советов должен стать материализованным выражением подлинных стремлений пролетарской общественности, источником того чувства крепкого коллективизма и той творческой бодрости, которыми живет наша действительность.

Строительство Дворца — поворотный рычаг для всего развития советской архитектуры; оно должно ознаменовать начало новой архитектурной эры.

В постановлении Совета строительства архитекторам даны важнейшие организующие принципы и установки.

Комиссия технической экспертизы, рассматривая представленные проекты, квалифицировала их по принципу соответствия общим условиям задания. Комиссия не бойкотовала или проигнорировала проекты лишь потому, что они относились к тому или иному течению. Однако формализм, конструктивизм и откровенно буржуазные течения должны нами квалифицироваться их собственными именами, должна быть отмечена их враждебность марксистско-ленинскому методу пролетарской архитектуры.

Проекты вопровцев (проект № 53 — под девизом «Трибуна», № 92 — под девизом «В», № 131 — под девизом «Червонный прапор», № 32 — под девизом «518» и др.) исходным пунктом берут социальное содержание комплекса. Они дали цельное решение связи демонстрации с делегатами с'ездов, предоставляют широкий доступ к площади и проездам около Дворца. Однако указанные проекты вопровцев не выдвигают законченного решения, в соответствии с идеей и назначением Дворца.

Как Робеспьер, характерная фигура Великой французской революции, говорил, что на них так же, как и в античной Греции, масса — сама и зритель и действующее лицо; эта идея оригинально решается в одном из вариантов автора проекта № 42 — под девизом «13 щитов». В этом проекте подступ к Дворцу Советов сделан так, что демонстрирующая масса несколько раз видит себя, постепенно восходя и опускаясь в разных планах по восьмерке.

Надо добиться многообразного выражения единого, целостного и классового содержания Дворца, — решительно преодоленная голая техницизм и утилитаризм. Настойчиво должны проводиться лозунг «Архитектура не только утилитарное сооружение, но и активное пролетарское искусство, средствами которого должны вдохновляться трудящиеся массы пафосом индустриализации».

За синтез архитектуры, скульптуры и живописи, за целостный архитектурный комплекс.

Необходимо развить пролетарскую самокритику внутри ВОПРА на конкретном примере проектов Дворца, представленных на конкурс. Необходимо добиться консолидации пролетарских архитектурно-художественных сил нашей страны для наиболее полнокровного и зрелого выполнения задания партии и правительства по строительству Дворца Советов.

А. ЗАПЛЕТИН

Рис. худ. П. Акимова

В мае текущего года Вахтангова показывает «Трагическую историю о Гамлете, принце Датском». Когда, в конце прошлого сезона, автору постановки приходилось защищать целесообразность постановки «Гамлета» раздавались голоса, утверждающие, что из всех пьес Шекспира, — эта наименее годна для нашего репертуара, иные прямо называли «Гамлета» — «отжившей трагедией», неспособной заинтересовать рабочего зрителя.

Проведенный с того времени год работы развеял эти опасения. Интерес, вызванный нашей работой, обсуждение ее совместно с представителями рабочей общественности показали, что Шекспир полностью сохранил для наших дней свое звание классика, что желание поставить на сцене лучшее его произведение встречает широкое сочувствие.

С сожалением приходится отметить, что этот широкий интерес, это здоровое любопытство театрального зрителя к очередной работе театра в иных случаях привели самые досадные отклики, самые неожиданные обороты.

Обязательные слухи, распространяемые о нашей работе, достигли таких фантастических размеров, что у иных почитателей Шекспира рождается справедливое беспокойство, не собирается ли театр Вахтангова посягнуть над этим национальным произведением, и какие это измерения, или нравственные уроды, — для которых и Шекспир — ничто, — могут заниматься таким делом.

Участникам постановки нередко задаются такие вопросы, судя по которым можно прямо сказать, что размеры общественного интереса к постановке Гамлета давно переросли размеры нашей информации о работе.

«Правда ли, что Офелия будет петь непристойные частушки?»

«Правда ли, что Гамлет будет ходить по сцене, окруженный сталом свиней?»

«Зачем это у вас Гамлет произносит «быть или не быть», голый, намыленный, с мочалкой в руке?»

«Кто написал текст нашего «Гамлета»?

Мы должны самым решительным образом разочаровать тех, кто ожидает увидеть все это в нашем спектакле. Мы прежде ответственно заявляем, что Гамлета не будут окружать свиньи, что Офелия будет петь ту песенку о Валентине, которую пожелала вложить в ее уста Шекспир. Вопрос «быть или не быть» будет решаться Гамлетом без помощи мыла и мочалки, и, наконец, текст нашего «Гамлета» написал тем самым Великий Шекспир, который признается нами величайшим драматургом.

Мы ни в какой мере не собираемся предать гласности интерес нашей работе, в основу которой были положены и проводятся в жизнь самые серьезные намерения.

Прежде всего мы стремимся возможно лучше понять и интерпретировать Шекспира, Шекспира XVI века, а не шекспиров XIX века. И чем лучше нам это удастся, чем полнее отразим мы подлинного Шекспира, тем меньше будет потом наш спектакль на того Гамлета, которого привыкли видеть на сцене. Потому что мы убеждены, что традиционный Гамлет, порожденный XIX веком, никакого отношения к Шекспиру не имеет, хотя и прикрывается славным именем этого драматурга.

Каждая эпоха, за 3 с лишним века существования печатного текста Гамлета, по-своему трактовала это произведение. Каждая трактовка очень полно отражала в Гамлете свою идеологию. Наша эпоха больше отличается от предыдущей, чем все предыдущие между собой. Не имеем ли мы права, не обязаны ли мы, следовательно, по-своему рассмотреть и сыграть это произведение? Но методы, с которыми мы должны подойти к этому вопросу, должны столь же отличаться от методов наших предшественников, как диалектический материализм отличается от идеалистической философии. Впрочем, с идеалистической философией подходили к Гамлету только в лучших случаях: тогда великолепия Гамлета с окружающим понимались как борьба духа с материей или страдания духа, погруженного в материю» (Бр-ей), или как борьба «начала светлого с темным» (МХТ II). Так изысканно подходили к Гамлету в культурных театрах последнего времени. Когда же Гамлет ставился в Петербурге при Александре I, то Клавдий, например, делался не королем, а принцем, так как полагали, вероятно, неприличным покушаться на трону, особенно, учитывая некоторые детали смерти Пала. Гамлет в этой спектакле до последнего акта благополучно сидел на земном престоле. Умирать ему тоже не было расчета. Он и оставался жив, благополучно полным матом Клавдия, кончая спектакль трогательным обещанием: «Отечество! Тебе помолюсь сонь».

Эта трубка подделка выдавалась за произведение Шекспира так же спокойно, как впоследствии — более тонкие подделки, основанные на труды авторитетных исследователей, выдавались за углубленное раскрытие этого великого произведения.

Нет возможности в этой статье даже кратко перечислить все способы искажения Шекспира. Безгрешны их особенность. Шекспир механически приспособлялся к нуждам идеологии данного отрезка времени, начиная с Гете, сделавшего из Гамлета какой-то фиговый вершина, конечный тезис, кто поочередно доказывал, что Шекспир отразил в Гамлете то душу интеллигента XIX века, то теории Фрейда, то антропософию. Что хотел сказать Шекспир, кстати была историческая обстановка создания Гамлета — все это мало кого занимало.

Неудивительно, конечно, если идеалисты любого оттенка, мистики и символисты не пользовались социологическим методом. Было бы гораздо удивительней если бы им в 1932 году пошли по их стопам и не попытались бы перекроить Гамлета.

Развязное обращение с Шекспиром сочеталось в XIX веке с обожествлением его героев. Когда Август Шлегель поколдовал себе, на основании внимательного чтения шекспировского текста, насколько усомниться в сомнительности Офелии, — он получил от одного литературного пыла на душу. Вместе с тем в Англии установилась традиция, дошедшая и до наших дней, — вымарывать из пьесы одного из 3 основных ее героев — Фортинбраса, — и никто этим не возмущается.

Переделки Гамлета всегда занимались чужими представителями своей эпохи. Постановки, по существу, литературные обработки, а не переводы, они особенно содействовали фальсификации Гамлета. Следует вспомнить, что все имеющиеся на русском языке издания Гамлета представляют собой эти фальсификации XIX века, в которых убрано и сжатно все то, что противоречило традиционной трактовке. Нам удалось воспользоваться для работы первым советским переводом Гамлета— М. Л. Лозинского, сделанным для ОГИЗ. Перевод этот отличается огромной сочностью как по форме (напр., совпадение в количестве строк с подлинником), так и по характеру языка, передающего язык Шекспира без обычной лапидарности. Переводчик не побоялся сказать все то, что говорит Шекспир, так как не подгонял своей работы к установленным сценическим и литературным традициям. Этот перевод положен в основу нашей работы.

Известно, что печатный текст Гамлета превышает размеры наших спектаклей. Обычно борьба с длиннотами велась по линии вымарывания целых сцен, в которых не занят Гамлет. Монологи Гамлета тщательно обертались, в то время как на интриги, проникающей всю пьесу, вырывались целые куски.

Принимая во внимание, что печатный текст в шекспировское время отличался от сценического своими литературными орнаментациями, падавшими именно на монологи, мы предпочли равномерное сокращение всего текста, сохраняя все сцены пьесы.

В прозаической части текста встречается большое количество острот, построенных на игре слов, и оступления плоскодонного характера. Естественно, что перевести не переводимы, ибо игра английских слов не повторяется после перевода этих слов на русский язык, которые — утеряли свою понятность.

Отремленье переводчиков подобрать соответствующие русские слова, хотя бы в слабой мере отражающие игру слов подлинника, приводит к тому, что вместо удачных острот, органически свойственных английскому языку, мы получаем плохие остроты, часто даже непонятные. Шекспир в этих случаях оказался в весьма невыгодном положении. Мы решили, что гораздо правильнее будет, не следуя букве оригинала, подставить новые, русские каламбуры на те же темы, при помощи лучших в этой области литературных сил.

Все эти мероприятия—пересмотр традиционных толкований, точный перевод, рассмотрение «Гамлета» как, прежде всего, драматургического произведения, а не литературного привели нас к тому, что вместо мрачной мистической пьесы фактически с одной ролью —Гамлета, пьеса лишенной действия, мы получили замечательную пьесу, со многими интереснейшими ролями, со стремительно развивающейся интригой, пьесу, очень мало похожую на ту философскую пилюлю, которую мы видели до сих пор на сцене, но очень близкую к остальным пьесам Шекспира.

Необычайная конкретность в изображении героев и событий заставила нас опять-таки, вопреки традиции, реалистически подойти к сценическому воплощению. Вместо борьбы «символов» и «начал»—борьба живых людей XVI века в их конкретной исторической обстановке.

Роль гуманистов при становлении феодализма с наступающим капитализмом кажется нам лучшим об'яснением «Гамлета», чем «борьба духа с материей».

Мы надеемся, что реализм Шекспира, непримиримый для XVIII и XIX веков, будет нашим зрителям оценен во всей его потрясающей мощи.

В какой мере нам удастся осуществить эти намерения — покажет спектакль.

Мы сознательно отделяем «Трагическую историю о Гамлете, принце Датском» Шекспира от проблемы «гамлетизма», порожденной в основе Гете и развитой и утвержденной XIX веком.

Возникновение и развитие проблемы «гамлетизма» необычайно ярко отражает развитие буржуазной идеологии XIX века и методы использования классической драматургии буржуазным театром. Это очень интересная для нашего зрителя и поучительная картина, но интерес не совершенно самостоятелен и не имеет никакого отношения к нашей основной в данном случае задаче — сценической интерпретации драматургии Шекспира.

Проследить развитие буржуазной мысли за полтора века и показать, как каждый значительный этап этого развития отражался на трактовке Гамлета, — невозможно средствами спектакля. Этому делу следовало бы посвятить совершенно самостоятельно статьи, лекции, доклады.

Если театру удастся за 4-часовой срок спектакля утвердить свою новую точку зрения на это классическое произведение, он тем самым практически опровергнет все старые точки зрения, и было бы неразрешимой задачей пытаться вместе в спектакль и для нашего времени загадок, с разбором причин их возникновения.

Однако в сознании зрителя трагедия Шекспира живет в таком тесном сплетении с проблемой «гамлетизма», фальсификация так сильно изуродовала оценку этой пьесы, что именно в этом случае театр не может ограничиться одним практическим опровержением. Эволюция «Гамлета» за 300 лет его существования, наличие силы преодоления проблему «гамлетизма», должна быть освещена и показана работой вокруг спектакля: выставка, показательные брошюры, дискуссии должны принести нашему спектаклю утверждение теоретическое. Воспринимая Шекспира со сцены, в антрактах зритель увидит, во что обратилось это произведение на различных этапах своего использования и какие социальные движения бывали тому причиной.

Н. АКИМОВ

ОБЗОР ПЕЧАТИ

ЧТО ТАКОЕ ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕЦЕНЗИЯ?

«ПРОЛЕТАРСКАЯ ПРАВДА» (г. Калинин); «РАБОЧАЯ САМАРА» (г. Самара)

Несомненно, наша печать недооценивает вопросы театра и кино. На страницах местных газет очень редко появляются театральные и кинорецензии. Из просмотренных за два месяца четырех городских газет в двух — в сталинградской «Борьбе» и ярославском «Северном рабочем» — мы не нашли ни одной статьи о театре или кино за исключением работ театральных объединений. Между тем и в Сталинграде и в Ярославле имеются постоянные театры, кино, цирк; их посещают десятки тысяч людей. Не рискуя ошибиться, можно сказать, что каждый читатель «Борьбы» или «Северного рабочего» в то же время и театральный или кинозритель. Не является ли поэтому пренебрежение этих газет к вопросам театра и кино пренебрежением к насущным культурным запросам своих читателей?

Но театр это не только культурное развлечение. На вопросах театра можно воспитывать массы, можно мобилизовать массы на самые боевые политические кампании. Пример такого отношения к театру показывает газета г. Калинина—«Пролетарская правда».

18 февраля, калининская газета посвятила целую полосу театральной рецензии. Это своеобразная рецензия. И заглавие у нее своеобразное, необычное:

«Шире мобилизовать пролетарскую общественность текстильных фабрик на борьбу за успехи сева на хлопковых полях, за текстильное сырье!»

Рецензия посвящена пьесе Гайдовского «Кабаны».

Основное содержание пьесы заключается в следующем:

«Пьеса «Кабаны», недавно поставленная на сцене Гортеатра, в основном правильно отображает классовую борьбу в хлопковых районах.

Одновременно эта пьеса остро ставит вопрос и о повышении качества пролетарского шефства текстильных предприятий над хлопководческими районами, имеющего огромное значение в борьбе за организационно-хозяйственное укрепление колхозов, за текстильное сырье». («Пр. пр.»).

Текстильные фабрики г. Калинина шефствуют над одним из хлопковых районов Средней Азии. Калининцы ездили в подшефный район несколько сот рабочих для постоянной работы. Естественно, такая пьеса вызвала огромный интерес, и газета сумела организовать этот интерес и направить обсуждение пьесы по политическому руслу. В коллективной рецензии высказались рабочие, колхозные и подшефные районы, рабочие, работающие на фабриках, и работники театра. Тут же помещены письма рабочих, находящихся в подшефном районе.

Рабочие-зрители немедленно связали события, происходившие на сцене, с конкретными задачами по шефству, которые стояли перед их фабрикой. Вот, например, что пишет работница Черных:

«Средняя Азия, в частности хлопковые районы, подшефные «Пролетарки», крайне нуждаются в работниках. Это наглядно показывает пьеса.

А что мы, калининские текстильщики, делаем для того, чтобы помочь своему подшефному району?»

Вывод за проверку. Разверзли самокритику. Тут досталось и парторгам, и профорганизации за недостаточное внимание к шефству.

«Общественные организации, «Пролетарки» до сих пор не уделяли шефству должного внимания. Работа по оказанию хозяйственной помощи подшефным хлопковым районам ведется недостаточно».

Не может быть сомнений в том, что такой разбор пьесы, такое отношение к театру принесут огромную пользу.

Интересно, что рабочие, посмотрев пьесу, сделали конкретные указания по шефству, целиком совпадающие с действительными вопросами тех, кто непосредственно работает в подшефном районе. Вот что пишет один из рабочих, посмотревших пьесу:

«Невольно после просмотра пьесы «Кабаны» напрашиваются два выводы: во-первых, работников, посылаемых в Среднюю Азию, предварительно надо пропускать через соответствующие курсы, кружки, семинары, а, во-вторых, их надо посылать на длительное время».

А вот что пишет рабочий Гажин из Сарамского района Туркменской ССР:

«Задачи, поставленные партией и обществом, мы в нашем районе выполняем успешно. Но работать мне приходится в трудных условиях. Одна из основных причин этого то, что я не знаю местного языка.

В будущем перед посылкой в Среднюю Азию организации «Пролетарки» должны пропускать посылаемых через соответствующие курсы, ознакомить их с жизнью и бытом той республики, в которую они едут».

Так можно использовать театральную пьесу.

Калининская газета показала образец того, как надо относиться к театру. Ее опыт должны заинтересовать и другие газеты. Конечно, это не всегда выполнимо, но всегда имеется столь подходящая пьеса. Но таких пьес у нас уже немало. Разве плохая была бы в Донбассе так же использовать пьесу «Дело чести» Микитенко, «Пятый тормозной» Маркиша, или «Поэму о топоре» Погодина на Урале! Всего необходимо согласиться с авторской трактовкой вопроса. Можно и должно подвергать критике самую пьесу. Важно использовать театр для текущих политических задач.

*

Надо относиться к вопросам театра с «легкостью и мыслью необычайной». Надо вырвать с корнем боязливую из театральных рецензий, унаследованные некоторыми газетами старые «театральные нравы». Редко, по еще попадаются такого рода рецензии на страницах наших газет.

В тульской газете **«Рабочая Самара»** в этом отношении дело обстоит не совсем благополучно. Здесь, очевидно, в качестве театральных рецензентов подвизаются театралы «старого, доброго времени». Обратите внимание на стиль:

«Шары электричества мягко и постепенно тухнут, уступая место светлому ножу прожектора, прорезающему темноту. Оркестр нежно напевает чардаш, пронизанный из цыганского романса «Очи черные, очи страстные», и под эту мелодию на манеж выходят 4 обнаженных кокетливых «Гэрлс» и не менее кокетливый красавец-мужчина».

— Это чрезвычайно «опасный» номер, — зубоскалит рецензент. Он пишет о **«подлинно мастерских трюках вроде двойного сальто на перш».**

Для кого, для какой надобности печатает рабочая газета эти «сальто на перш»?! Или еще, по мнению рецензента: «Крейцер-браун работает культурно, по-европейски...»

Это что же, европейскую буржуазную эстраду рабочая газета считает культурной?! Что за мелкобуржуазная распущенность!

Это о цирке. А вот что тот же рецензент пишет о колоратурном сопрано артистки Бересовой:

«Колоратурное сопрано — очень тонкий и нежный голосовой инструмент».

Очень хорошо. Рабочий-читатель может обогатиться на просвещение. А дальше что? Дальше:

«Голос артистки как бы танцует, переливаясь колоратурными рулядами, но приятнее было бы послушать побольше... романсов».

И, наконец, **главный вывод:**

«Ее концерты для самарского зрителя — событие первостепенной важности».

Мы не против рецензий на концерты. И о концертах, и о цирке писать надо. Но что за язык, что за стиль, что за установка!

«Рабочая Самара» помещает рецензии не только о гастролях балерин и «шерстяных премьеров». О пьесе «Отрах» Афиногенова она посвятила две большие рецензии — 4 и 17 февраля. В последней рецензии имеются такие перлы о героине пьесы Елене Макаровой:

«Призванная автором к ношению (?) идейно-правильных позиций в институте, Елена оказывается политически близорукой».

Нас не интересует здесь печальное положение героини, которая «призвана к ношению позиций». Интересно другое: в чем ее политическая близорукость? А в том, видите ли, что:

«она из могла, живя несколько лет с мужем, выявить его подлинное лицо карьериста, примазавшегося, фальшивого пролетария».

Ей, конечно, надо вывести на это выговор, но что стало бы с пьесой, если бы Макарова сразу же «выявила» своего мужа! Пьесы не было бы. Борьба за «выявление» карьериста, борьба с классовым врагом составляет ведь суть пьесы.

Но что до этого рецензентам! В их рецензии есть еще и не такие перлы. Эх, например, возмущены тем, что проф. Бородин — один из основных персонажей пьесы «Страх» — не «саморазоблачился» до конца. Что именно это значит, неизвестно, потому что по ходу пьесы проф. Бородин осознает ошибочность своей идеалистической теории и приходит к большевикам. Большевики охотно принимают его предложение работать в биологическом институте.

«Гнилым либерализмом — иначе нельзя квалифицировать такое примиренческое отношение к проф. Бородину» — возмущаются рецензенты.

Очевидно, у рецензентов очень смутное представление о гнилом либерализме.

«Рабочая Самара» очень часто пишет о театре, о цирке, кино, концертах и даже о «Петрушке». Само по себе это хорошо. Но газете надо немедленно проверить состав своих рецензентов и освещать вопросы театра серьезно на достаточно высоком политическом уровне.

В одном из номеров «Рабочая Самара» так разъясняет читателям, что такое театральная рецензия:

«Рецензия, это когда... критики подробно расписывают о своих впечатлениях от просмотренных спектаклей, поучают авторов и постановщиков».

Вот она, «теория» печальной рецензенческой практики газеты! Нет, дорогие товарищи, рецензии, это — не когда «расписывают о своих впечатлениях». Рецензии, выражаясь языком стихов, — это когда газета помогает зрителю правильно понять и оценить спектакль (концерт, кинокартину, цирковое представление — все равно). Рецензии, — это когда газета воспитывает своих читателей, организует их на разрешение боевых хозяйственно-политических задач.

(ЦО „Правда" от 1/III)

По Советской стране

„ТУЛЬСКИЙ МЕТОД" В ТАМБОВЕ

«Тульский метод» заключается в том, что рабочие клубы при наличии городского театра организуют у себя профессиональный театр.

Этот «метод» широко применялся в Тамбове и первой половины текущего сезона.

Клуб «Электрик» пригласил драматическую труппу, заключив договор с театральным объединением ЦЧО. Труппа торговалась к постановкам больше месяца, а дала только 10 спектаклей, которые рабочими «Реструд», обслуживаемыми данным клубом, почти не посещались, так как они предпочитали ходить в городской театр.

Результат получился плачевный. Договор с театральным объединением ЦЧО был расторгнут. ОЮО потеряло от «тульского метода» 12.500 руб. убытков, а клуб «Электрик» около 5.000 руб. Кроме того, сорвано театральное обслуживание Дрезденской суконной фабрики в соседнем городе Рассказове, где театра нет и куда предполагалось было через некоторое время перебросить тамбовскую труппу.

В конце концов труппа была направлена в Липецк для обслуживания Липецкстроя. В течение 2½ месяцев клубная работа на «Электрике» почти не велась, да и сейчас она не налажена.

По стопам клуба «Электрик» пошел и Дом Красной армии, который тоже обзавелся своей труппой, настолько плохой и халтурной, что ее пришлось через короткий срок расформировать. Убыток от этого предприятия составил около 15.000 руб.

Местные руководящие «решающие» «своим ведать надлежит» делами театра, с «тульским методом» не боролись, что и привело к таким печальным последствиям.

Д. Б.

НЕМГОСТЕАТР ОБ'ЯВЛЕН УДАРНЫМ

В Поречье (АССР Немцев Поволжья) Немгостеатр в подарок XVII областной партконференции приготовил в порядке соцсоревнования в течение 8 дней пьесу «Утопия» Тура и Горова.

В Немгостеатре это первый опыт такой работы. В процессе работы театр был об'явлен ударным.

Сейчас театр приступил к подготовке спектакля ко дню Красной армии и сессии ЦИК Немреспублики «Чапаев». Пьесу готовят одновременно два состава: русский и немецкий.

СДВИГ НАЛИЦО

В зимний сезон 1930/31 г. театры ЦЧО были предоставлены самим себе — царила бесхозяйственность, бесплановость, ориентировка в большинстве случаев на случайного классового зрителя, игнорирование репертуарной политики. С момента перехода театра в систему Тео ЦЧО (август—сентябрь 1931 г.) уже в течение первых трех месяцев работы (октябрь—декабрь) можно констатировать значительные сдвиги как в области репертуара, так и в области повышения качества художественной продукции и выполнения планов вообще.

В 1930/31 г. в ЦЧО шли: «Бутузинка на троих», «Потерявший колокол», «Сестры Жерар», «За святой оградой», «Дом страданий», «Обольщу и встрясу», «Царь всех мастей». Сейчас идут «Дело чести», «Страх», «Мятежный», «Тень», «Междубурье», «Миллион Антонеев», «Мещане», «Горе от ума», «На всякого мудреца довольно простоты»— 75 проц.—советская тематика и 25 проц. —классика.

Театры ЦЧО перешли на обслуживание организованного зрителя. В среднем по всем театрам, вошедшим в систему Тео, за IV квартал 77 проц. целевых спектаклей и абонементов, а 23 проц. —кассовые.

Театры ЦЧО улучшают свою деятельность, и надо надеяться, что профдвижение в новому сезону будут выполнены и перевыполнены.

„СТРАХ" В ТЮРКСКОМ ТЕАТРЕ

В Баку в Тюркском художественном театре прошел «Страх» в переводе и постановке драматурга-режиссера **Джабарли.**

Спектакль имел большой успех.

ДОРОГУ К ТЕАТРУ!

Агитбригады в драматургии Магнитогорска перестроили свою работу: они борются за удовлетворение нужд строительства, бьют по дефектам, срывающим работу, и т. д. Большую помощь им оказывает постоянный пост Всероскомдрама на Магнитострое. Весь репертуар агитбригад, который изменяется сейчас на стройке, написан постоянным Всероскомдрамом.

Агитбригады Коксохимкомбината, Ежовки, Горы, Стальмоста, Соцгорода и др. выступают в клубах и рабочих бригадах ежедневно, иногда давали в день. Исполняются инсценировки: «Шесть условий т. Сталина», «За культурный быт», «По всем пунктам», «К пуску домны». Заканчивается постановка обозрения «Новичок, складай технику», посвященного передаче на строительство опыта передовых рабочих с шефстве кадровиков над молодыми рабочими.

Горком комсомола совместно с постройкомом организует в февале смотр работы агитбригад тракторных ялев.

В репертуаре городского театра—«Дело чести», «Земля дрожит», «Миллион Антонеев», «Мобилизация чувств», «Страх». Перед постановкой «Миллиона Антонеев» в театре помещается интересный и содержательный антирелигиозный доклад-конферанс, написанный режиссером театра т. Ефремовым. Постановка «Страха» имеет большой успех.

Сейчас в Магнитогорске нужно поставить на высоту, соответствующую значению великой стройки, и в первую очередь Всероскомдрам, Рабис и ГОМЭП должны помочь Магнитогорску.

И. ГЕХТМАН

ПРАЗДНИК ПОШЛОСТИ

В Ростове-на-Дону «по возвращении из-за границы» в Мюзик-холле подвизалась певица **Татьяна Букальцева.** Побывав за границей, она усвоила самые эстетствующие рекламные манеры капиталистических дельцов и решила перенести их на советскую почву. Вот список прилагательных на ее афише: «У Букальцевой прелестный голос, выразительные руки», «Исполнительница, молодая изящность, глубоко ненадет в душу», «Букальцева восхитительная и молодая», «молодая интерпретация», «талантливая», «обаятельная», «блестящая», «выразительная», «необыкновенная», «любимая» и т. д. и т. п. Все это о Букальцевой было напечатано в контрреволюционной эмигрантской прессе в Риге и Лебаде. Так разработано советская певица пользуется материалами заграничной прессы.

Но мало этого. Букальцева, несмотря на запрещение Крайреперткома, выступила в Мюзик-холле с репертуаром цыганских песен и романсов—«Жигули», «Широка в полях дорога», «Яма» и т. п.

Вообще ростовский Мюзик-холл и смесь репертуарном — организация очень неразборчивая. Артисты Ростовского большого драматического театра, при непосредственном участии и покровительстве администрации Мюзик-холла, на вечере, посвященном Всесоюзному дню ударника, исполняли пьесу «Колхозный ключ», содержащую явную кулацкую агитацию против колхозного движения.

Секретариат бюро по заседании президиума, отметив с удовлетворением, что красная печать (газеты «Молот» и «Большевистская смена») правильно и своевременно поднала вопрос о репертуарной линии Мюзик-холла, постановил в артистов Букальцевой и администратору **Лежидову,** в артистам **Гарину и Игореву** и аккомпаниатору **Волоничу** применить ряд мер профсоюзного воздействия.

ЧИСТКА ГОМЭП

СИСТЕМА ПОРОДИВШАЯ ХАОС

ОБЕЗЛИЧЕННОЕ УПРАВЛЕНИЕ

На всех участках широко развернутого социалистического строительства проходится борьба за пересмотр работы и руководства в духе шести условий т. Сталина.

ГОМЭП в числу такого рода предприятий не относится. Он не перестроил свою работу, не изменил системы руководства.

В системе ГОМЭП существует цирковой трест, который об'единяет 42 цирка. Управление этого треста совершенно обезличено так называемым конвейером, в задачи которого входится все артистическая сила. Возглавив этого цирковое управление не имеет возможности заняться усовершенствованием номеров, улучшением качества продукции и т. д. Оно даже не может бороться за укрепление трудовой дисциплины среди артистов, не может заключить хозрасчетных договоров с цирками и т. п.

Цирковое управление посылает телеграммы с мест, в которых директора цирка просят изменить программу, учесть долгое пребывание номера, принять меры к плановой посылке артистов и т. д., но цирковое управление ничего сделать не может, потому что оно обезличено и полностью зависит от ГОМЭП.

Характерный факт. Цирковое управление предложило директорам цирков заключить хозрасчетные договоры. Директора потребовали точные программы, за которые они должны отвечать, но цирковое управление этого сделать не могло, потому что оно ограничено конвейером.

Такое же положение в отделе снабжения, эксплоатации и др. Центральное управление ГОМЭП, без всякого ведома и согласования с цирковым управлением, посылает на периферию людей для обследования цирков, делает заключения, снимает директоров, бухгалтеров, счетоводов, назначает в штат цирковых управлений, вскрывает его корреспонденцию, ставит виды и т. п. Эти показательные порядки помешали четкому художественно-идеологическому и хозяйственному руководству подведомственным ему предприятиям.

Необходимо пересмотреть структуру Центрального управления ГОМЭП, выработать конкретные правила внутреннего распорядка, правильно распределить силы и повести борьбу за укрепление трудовой дисциплины. Только тогда можно будет произвести реконструкцию цирков, сконцентрировать номера, добиться полного охвата организованного рабочего зрителя, перевести все предприятия на хозрасчет, составить точные производственные программы, установить подлинное единоначалие и правильно поставить дело подготовки кадров.

БРИГАДА ПО ЧИСТКЕ

ТРИ ВОПИЮЩИХ ФАКТА

Техникум цирового искусства (ТЦИ) — единственное учебное заведение, подготавливающее кадры для ГОМЭП. Этот техникум представлен в ГОМЭП смету на 320 тыс. рублей. Центральное управление смету сократило до 165 тыс. рублей, вследствие чего техникум обречен на жалкое существование. Чем об'ясним такое отношение ГОМЭП, так остро нуждающегося в кадрах, к своему техникуму?

Студенты ТЦИ посылались за плату на производственную практику. Деньги, заработанные ими, должны были пойти на расширение стипендиального фонда; но, с общего согласия, эти деньги были использованы на постановку экспериментальных работ (сооружения номеров, реконструкция жанров и пр.). ГОМЭП же распорядился передачей все эти суммы в кассу центрального управления. В результате вся экспериментаторская работа, крайне необходимая в цирковом искусстве, совершенно прекратилась.

*

Казанский госцирк в летний сезон 1929—30 г. пропустил в среднем в день 2.101 чел., а в 1931 г. — только 1.529 чел. (посещаемость снизилась на 20 проц.). Средняя цена билета в этом цирке в 1929—30 г. составляла 1 р., а в 1931 г. — 1 р. 01 к.

Свердловский госцирк в сезон 1929—30 г. пропускал в среднем в день 2.356 ч., а в 1931 г. — только 2.063 чел. (снижение на 10 проц.). Средняя цена билета в этом цирке в 1929—30 г. составляла 1 р. 30 к., а в 1931 г. — 2 р. 07 к.

Архангельский госцирк в 1929—30 г. пропускал в среднем в день 1.934 ч., а в 1931 г. — только 1.678 чел. (снижение на 13 проц.). Средняя цена билета в этом цирке в 1929—30 г. составляла 1 р. 30 к., а в 1931 г. — 1 р. 75 к.

Сведений о других цирках мы еще не имеем. Но имеем основание предполагать, что такие явления характерны почти для всех цирков.

Значительное снижение посещаемости и не менее значительное повышение цен — связь между этими явлениями полная очевидна.

*

За изготовление бутафорских вещей из фанеры Госснабтео ГОМЭП берет 10 руб., а частные роскошные очки со стеклами стоят 7 руб.

Здесь, как говорится, комментарии излишни.

А. КИМ

ШЕСТЬ НОМЕРОВ НА СТОЛАХ

ГОМЭП работ на шесть самостоятельных управлений, которые должны осуществлять как сказано в постановлениях Наркомпроса, «художественно-идеологическое и организационно-оперативное руководство предприятиями по роду их деятельности»: за об'единением же остается общее руководство и планирование подведомственных ему отраслевых управлений.

Распределение рабочей силы в цирках идет по конвейеру. Цирковое управление между этого превратилось в учреждение, заведующее хозяйством цирков и не больше.

Об'единение свой отказ передать распределение рабочей силы в ведение цирковому управлению мотивирует тем, что он обслуживает кроме цирков еще четыре мюзик-холла (?!).

Распределяют номера по пяти три человека. Плана нет. Это приводит к тому, что в г. Свердловске, например, работали одновременно шесть одинаковых номеров — на столах. Сборы упали. Директор цирка прислал тревожную телеграмму, в которой просил избавить его от столов. Конвейер прислал... еще один стол.

В Брянске, например, одновременно работали на арене четыре номера с поршами.

В Днепропетровске из-за неисправности купола были запрещены воздушные номера. Конвейер учел это и прислал... подвесной мейер «Виллы», вольты (Дельфосс), электрический волчок (САВ). Конечно, все эти номера не работали.

Были случаи, когда, по конвейеру, один и тот же артист должен был работать одновременно в двух городах. Например — в Сталино должен был начать 7 апреля и кончить 10 мая; он же в Днепропетровске должен был начать 20 апреля и кончить 27 мая.

Но все это бледнеет перед конвейерной системой переброски артистов: из Москвы на Кавказ, а с Кавказа в Ленинград (Гагаева); из Эривани в Москву, а из Москвы в Малаг-Кату (Ветлуга); из Тифлиса в Витебск, а из Витебска в Воронеж и т. д. За артистов идет большой расчет, широкие, а на них денежка ГОМЭП.

Отдел формирования и распределения, в чьем ведении собственно и находится конвейер, ведает еще приглашением и оплатой труда артистов. Он приглашает бывших частников, владельцев цирков, которым платит большие деньги. Если дрессировщик советской конюшни получает 400-500 рублей, то бывшие владельцы цирков получают почему-то не меньше 2.000. Далее это, конечно, под каким-нибудь благовидным предлогом. Иногда дрессировщик получает в год 25.000 рублей заработанных, а все его животные стоят 8.000 рублей. Из 14 конюшен 6 принадлежат «здорвым советским частникам», как любит говорить в ГОМЭП: 4 — иностранцам и только 4 частным принадлежат государству, 60 проц. животных, работающих в ГОМЭП, принадлежат частным лицам. Формирование своих трупп проходится случайно — когда подвернется дрессировщик.

При этом ГОМЭП совсем не заботится о подготовке своих кадров. Единственный в мире цирковый техникум, по мнению ГОМЭП, влачит жалкое существование в заброшенном каменке. Газеты два года пишут о катастрофическом положении техникума, об отсутствии общежития, о неприспособленности здания, но ГОМЭП это не беспокоит.

Эти материалы, выявившиеся в ходе чистки, показывают, что вся работа по конвейеру и подготовке кадров в ГОМЭП требует самой решительной перестройки.

РАБОЧАЯ БРИГАДА ПО ЧИСТКЕ ЦИРКОВОГО УПРАВЛЕНИЯ

КОНФЕРЕНЦИЯ КИНОТЕАТРОВ

6 марта в Москве состоится общемосковская производственная конференция кинотеатров.

На повестке дня: доклад Мособлсовпрофа о плане кинофикации на 1932 год, доклад УМЭП о работе московских кинотеатров и примерное кинотеатров за лучшее проведение двухмесячника по обслуживанию рабочего зрителя.

ОФОРМЛЕНИЕ ПРАЗДНИКОВ

При Мособластпроме Рабис создана специальная комиссия из высококвалифицированных художников и художественников по оформлению Москвы и революционные праздники.

В состав комиссии вошли: художник **Федоровский, Осипов** (секретарь РАПХ), **Тоут,** художники **Кибардин** (АХР), **Ромас** (РАПХ), **Малкин, Малаев** (член президиума Мособластпрофа Рабис), **Кенгерлуцкий** (директор фабрики вымесок) и **Шаповец** (директор фабрики изо). Председателем комиссии назначен т. Малаев.

ЛЕНИНГРАДЦЫ В ТЕАКЛУБЕ

Приезд в Москву ленинградских исполнителей для показа Театральному клубу сделает ряд вечеров с показом достижений ленинградской эстрады.

Эта встреча закончилась 17 февраля торжественным вечером, на котором присутствовали московские и ленинградские исполнители решили заключить договор социалистического соревнования.

Зам. председателя клуба **Б. М. Фридлянд** сообщила собранию о таких основных условиях договора, которые выдвигают Москвой и которые должны еще раз перепроверить обсуждению на активе работников эстрады обеих столиц.

Этот договор касается только Москвы и Ленинграда, но он должен иметь и повсеместное значение, поскольку Москва и Ленинград являются главными резервуарами, откуда черпаются силы для обслуживания крупных промышленных центров, новостроек и колхозов.

По мысли Москвы, договор должен содействовать в первую очередь прекращению репертуарного голода. Обе организации ГОМЭП — ленинградская и московская — должны использовать своей очередной задачей создание высококачественного и идейно насыщенного репертуара, привлечь к его разработке квалифицированных авторских групп.

Ленинград и Москва должны взять на себя известные обязательства в области показа репертуара, его оформления, его связи с теми творческими индивидуальностями, которыми обладают московская и ленинградская эстрады.

Учитывая невозможность встречаться вдвоем, Москва и Ленинград должны взять на себя обязательство выявить среди высококвалифицированных работников сцены таких артистов, которые могли бы проявить свои художественные таланты в работе на эстраде.

И Москва, и Ленинград должны подготовить тщательный просмотр работой обеих столиц все те номера, которые эстрадники готовят к двенадцатилетию Октября. Не лучшую подготовку в этой годовщине должны быть установлены премии и для исполнителей и для авторов.

Выступления ленинградцев т. **Пеламра, Дрейдена** и **Лумкина** показали, что ленинградцы работают в направлении предварительных условий договора.

Тов. Дрейден указал, что подготовка репертуара, достойного пятилетнего октября, должна сопровождаться устойчивой разработкой методологии эстрадного творчества в духе диалектического материализма.

Ленинградцы заявили, что они будут рады видеть московских эстрадников в Ленинграде для подписания этого договора.

***

Почти встречи московских и ленинградских эстрадников, заключившейся смотром лучших номеров ленинградской эстрады (в частности, программы ленинградского Театра Чтения), имел существенный подъем: московские эстрадники были представлены на вечере далеко не в той мере, какую требовала тема вечера, что — кстати прямое профсоюзной организации ГОМЭП, которая не сумела организовать общественного мнения работников московской эстрады вокруг этой встречи.

Надо надеяться, что за этой первой встречей Москвы с Ленинградом последуют и следующие встречи, и что такой же вечер может московские эстрадники организовать с другими промышленными центрами СССР.

СЦЕНАРИСТ ОБЕЗЛИЧЕН *

Если вы спросите у любого литературно-грамотного человека, у одушевленного читателя: «Чем отличается творческий метод какого-нибудь писателя (Бабеля, Федина) от творческого метода другого писателя (скажем, Олеши)?» — он вам ответит более или менее знатно. Он вам укажет отличительные черты стиля того и другого, наиболее приемы, очертит вам творческий облик писателя — его мировоззрение. Место, роль, значение и творческий путь этого писателя станут вам более или менее ясны.

Спросите у кинематографиста: «Какой творческий метод сценариста А и какой сценариста Б?» Кинематографист вам ничего не ответит. В лучшем случае он пробормочет что-нибудь о Рашевском... и умолкнет.

О режиссерах он может быть понимается с некоторой ловкостью сказать несколько слов, но о сценаристах никто сказать не сможет.

Кинематографическая общественность не знает творческого лица важнейших участников процесса создания фильмы —сценаристов. Творческих группировок в среде сценаристов нет. Сценаристы друг про друга не знают—что кто пишет. Обмен творческим опытом ведется очень и очень плохо.

Творческая дискуссия, которую давно уже пытаются поднять и развернуть АРРК, никак не разворачивается.

В чем дело?

Ведь всем ясно, что сколько-нибудь серьезно говорить о повышении качества сценарной продукции, о повышении квалификации как старых, так и новых кадров сценаристов, можно только в условиях большевистской самокритики, в условиях развернутой творческой дискуссии, в атмосфере общественности. Этих условий, к сожалению, пока нет или почти нет.

В сценарном деле **господствует обезличка.**

Романы, стихи, повести, очерки читают тысячи читателей, их прорабатывают в литературных кружках, о них печатают критические статьи. У них есть заинтересованный, требовательный потребитель-читатель. Этот потребитель растет и требует роста от писателя и во многом помогает его росту. Он знает писателя, отчетливо различает всякие оттенки и группировки в писательской среде, любит одного писателя и не любит другого.

Писатель не обезличен. Он отвечает перед многомиллионным читателем за свое произведение.

Сценарист обезличен. Сценарий обезличен.

Никто не ходит в кинотеатр «смотреть», скажем, Эйзен или того же Рашевского. Никто не считает сценариста ответственным за картину. Никто не требует ответа от режиссера, исполнившего творческий замысел сценариста.

У сценария нет читателя. Вокруг сценария нет атмосферы общественности. Читает сценарий только консультант фабрики да режиссер, намечающий в постановщики фильмы.

Сценарий сейчас — не художественное произведение, отражающее творческое лицо автора, его мировоззрение, требующее от него политического и культурного роста, требующее от него сознания своей ответственности, а внутрифабричный деловой документ.

Сценарная обезличка давит за собой и уравниловку. Все сценаристы и все сценарии похожи как одно лицо.

Спросим — на этом важнейшем участке кинематографии борьба за качество, на основе шести исторических условий тов. Сталина, на деле не видется.

Такое положение абсолютно нетерпимо. Сценарная уравниловка и обезличка должны быть решительно ликвидированы!

Как? Каким путем?

Прежде всего нужно сделать сценарий **достоянием общественности.** Нужно прежде всего создать ему читателя. Да его и «создавать» не надо. Он есть. Это — все сценаристы, режиссеры, консультанты, руководители производственных кинопредприятий, гиганты, рабочие-выдвиженцы, изучающие в кинематографии, актив ДОКФ, писатели, вовлекаемые в кино, актив АРРК независимо от специальности в производстве, кинокритики и работники научно-исследовательских организаций по литературе и искусству.

Сценарий нужно издавать, печатать, распространять среди названных групп работников кино и смежных областей. **Нужен сценарный журнал.**

Попытки издавать сценарии предпринимались в сравнительно недавнем прошлом. Издавали «НуАу» — Блейна, «Капитанскую дочку» — Шлепского, «Блуждающие звезды» — Бабеля. Но это были отдельные, фаворизированные попытки. Самый вопрос о выведении сценария как литературного произведения из вдохновенных недр на суд советской общественности, на службу учебе кинематографической молодежи не поднимался, не ставился на принципиальную высоту. Не было и последующего отбора жизненного материала.

Наряду с читками сценариев на производстве, на предприятиях, в рабочих литературных кружках и в АРРК, совершенно необходимо дать материал, который мог бы систематически и углубленно прорабатываться, стать предметом широкой дискуссии.

Это может сделать сценарный журнал.

Роль такого журнала в повышении качества фильм, в предотвращении ошибок всякого рода будет громадна. Журнал сблизит сценариста с рабочим зрителем, поможет зрительскому активу полнее, сознательно судить о появляющихся на экране фильмах. Он, соединяя немалую службу делу арбочитания кадров советского кино, делу создания подлинно-пролетарской кинематографии.

Спасут—друг читателей узок; журнал не оправдает себя». Неверно. Почти все читатели «Пролетарского кино», газеты «Советское искусство» и «Кино-газеты» — кадр читателей сценарного журнала.

Но, допустим, что правы те, кто говорят — «узок круг читателей». Пусть он действительно будет узким на первых порах. Будем на этих «первых порах» выпускать размножаемый на типографским путем информационный бюллетень, распространяемый в ограниченном числе экземпляров. Это дело — дело киносекции Всероскомдрама и АРРК.

Появивший путь обеспечен, воспрянный из темного дрова «обрусевшего» договором четырех, перепечатанных на пишущей машинке на одной стороне листа» экземпляров, сценарий **перестанет быть канцелярской бумажкой** для подшивки в дело. Он сделается **политическим документом,** на большую высоту поднимет слабо плетущуюся сейчас творческую дискуссию в кинематографии, станет центром этой дискуссии. Он даст возможность шире и глубже развернуть самокритику, а следовательно, поднять качество продукции. Он поможет работе по освоению кинематографистами марксистско-ленинского мировоззрения, ускорит процесс перестройки попутчиков в союзники пролетариата на фронте кинокультуры, подвинет дело выявления и разоблачения классово-враждебных сил в данной кинематографии.

За это дело нужно взяться серьезно и прежде. Давно пора!

В. ПЛОНСКИЙ.

* В порядке обсуждения.

Редколлегия:
О. С. ЛИТОВСКИЙ (И. о. ответ. редактора), Н. М. ЯКОВЛЕВ, А. Н. АФИНОГЕНОВ
Издатель: Журнально-газетное об'единение

ПЕРЕВОЗКА И УПАКОВКА
РОЯЛЕЙ и ПИАНИНО
Телефон Г-1-45-85.
„МОСПРОМТРАНС"
Дорогомиловский пер., № 1.

СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР „СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА" ВЫХОДИТ 9 марта

СТРАХОВОЕ ОБЩЕСТВО „НЬЮ ЙОРК"
ПРИСТУПИЛО К РАСЧЕТАМ ПО ПОЛИСАМ СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН
ПО ЖЕЛАНИЮ ПОЛИСОДЕРЖАТЕЛЕЙ 75% СЛЕДУЮЩОЙ ИМ СУММЫ БУДУТ ОПЛАЧЕНЫ ОРДЕРАМИ ТОРГСИНА. ПРИЕМ НОВЫХ ПОЛИСОВ ПРОИЗВОДИТСЯ ДО 1 АПРЕЛЯ 1932 г. В А/О КРЕДИТ-БЮРО (ПОМЕЩ. ГОСБАНКА — НЕГЛИНЦКАЯ, 12, ПИСЬМЕННО — ГЛАВНЫЙ ПОЧТАМТ, ПОЧТОВЫЙ ЯЩИК № 663) КОНТОРАМИ, ОТДЕЛЕНИЯМИ И АГЕНТСТВАМИ ГОСБАНКА И СБЕРКАССАМИ ПО ВСЕМУ СССР.
УТЕРЯ ПОЛИСОДЕРЖАТЕЛЯМИ ПОЛИСОВ, ССУДНЫХ СВИДЕТЕЛЬСТВ И КВИТАНЦИЙ НЕ ПРЕПЯТСТВУЕТ ПОЛУЧЕНИЮ ДЕНЕГ.
ПРОИЗВОДИТСЯ ТАКЖЕ ПРИЕМ ПОЛИСОВ СТРАХОВОГО ОБЩЕСТВА «ЭКВИТЭБЛ», С КОТОРЫМ ПРОЦЕСС ЕЩЕ НЕ ЗАКОНЧЕН.
КРОМЕ ТОГО, А/О КРЕДИТ-БЮРО ВЕДЕТ НАСЛЕДСТВЕННЫЕ И ПРЕТЕНЗИОННЫЕ ДЕЛА СОВЕТСКИХ ГРАЖДАН ВО ВСЕХ СТРАНАХ МИРА.

Интернациональная (20) инд. «Мосгорграф», пр. им. Серафимовича, д. 4.