

# „Тщетная Предосторожность“

„Тщетная Предосторожность“, старейший балет нашего репертуара, представляет собою довольно любопытный образец театрального зрелища, на котором отразилось творчество представителей разных национальностей. Первыми авторами „Тщетной“ (в XVIII веке) были французы, балетмейстер Доберваль и композитор Герольд, в редакции которых она, в разных преломлениях, и обошла все европейские сцены. Во второй половине прошлого века балет подвергся коренной переработке берлинского балетмейстера П. Тальони, при чем для этого случая была написана новая музыка немцем Гертелем. Наконец в 80-х г. он снова попал в руки француза — нашего балетмейстера М. Петипа, „омолодившего“ предыдущую берлинскую редакцию. Таким образом в „Тщетной“ механически связаны элементы, подчас совершенно разнородного стиля и колорита. От добервальских времен в ней остались сюжет, имена действующих лиц да разве несколько черточек в концепции „Танца с лентой“ в 1 д. От всего же остова балета так и веет Германией. В условиях французского быта так не уместны эти польки и лендлеры и вся слаждаво-сентиментальная музыка берлинского маэстро. Несравненно удачнее оригинальные дополнения, внесенные Петипа,—как, напр., весь 3-й акт, где французский стиль соблюден в танцах в полной мере. При таких условиях признать „Тщетную“ художественным в полном смысле слова произведением, конечно, нельзя. В основном — это приятная для глаза, изящная безделушка,—русская рецензия немецкой подделки „старого севера“, но не больше.

Природная комическая инженю, Е. М. Люком из партии Лизы давно уже сделала маленький шедевр. С редкой мимической выразительностью и чисто водевильной легкостью трактовки роли передает она ряд разнообразных переживаний проказницы-героини, достигая апогея в мимическом монологе и диалоге с Коленом во 2 д. Художественно совершенны и танцы балерины в „Тщетной“, не очень многочисленные; исполнение насыщено колоритом и экспрессией, не оставляющими артистку и в технически сложных моментах; отсутствие подчеркивания торжества танцовщицы под хореографическими трудностями — яркое свидетельство действительной артистичности Люком, в искусстве которой техника лишь одна из многих его граней. Прекрасным партнером ее явился Б. В. Шавров, выработавшийся в первоклассного балетного премьера; его мимика в роли Колена достаточно выразительна, поддержка балерины уверена и ловка, сольный танец широк и легок; в вариации 2 д. он даже блеснул несколькими новыми, интересными хореографическими штрихами. А. И. Чекрыгин — Марцелина и Л. С. Леонтьев — Никэз, с их тончайшей нюансировкой мелких деталей ролей, завершили превосходный ансамбль действующих лиц.

Выступившая в классическом дуэте З. д. О. Мунголова лишний раз показала себя прекрасной танцовщицей, но несколько холодноватого жанра; ее академически законченный и уверенный танец блещет смелой новизной отдельных темпов, как, напр., высокий прыжок со стремительным падением навзничь на руки кавалера. В качестве последнего выступил Б. Комаров, ловкий пособник своей партнерши, талантливой, но далеко не законченный солист.

Н. НАСИЛОВ.

# ВЫСТАВКА КИНО-ПЛАКАТА В МОСКВЕ

Недавно закончившаяся 2-я выставка кино-плаката в Москве занимала 3 больших зала в Камерном театре. Первые два зала были заняты исключительно плакатами Совкино на заграничные постановки. Бьющая в глаза ярость красок этих плакатов оставляла, однако, зрителя равнодушным, ибо темы этих плакатов чужды нам, трафаретны по сюжету и его возможному плакатному истолкованию. Вот почему у всех художников этих плакатов замечается однообразная манера. Это копирование в красочной, плакатно-живописной манере композиции того или иного кадра картины или сочетания кадров, или выявление первым планом портретных голов. Замечается склон некоторых плакатов в живопись с элементами символизма и импрессионизма.

Свою беспомощность в сюжетной трактовке плакатов заграничных картин, вытекающую из бессодержательности самих картин, художники стремятся заменить формальными поисками, оригинальной композицией и деталями. В этом отношении достижения у художников есть. Наиболее интересны работы бр. Г. и В. Стенберг, Наумова, Пруссакова, Руклевского.

Что касается плакатов на советские картины, то они представляют собой явный регресс по сравнению с прошлым годом и по качеству (техника и форма) и в особенности по количеству. Правда, лучшее из плакатов к картинам советского производства несравненно глубже и богаче по сюжетному проникновению и его плакатному выражению, чем темы плакатов заграничных картин. Из всех плакатов на советские постановки (их около 50) можно отметить только: два плаката Левинского („Крест и Маузер“ и „Броненосец Потемкин“), один плакат Родченко („Броненосец Потемкин“ — эпизод с детской коляской), плакат Альтмана („Еврейское счастье“), плакат Руклевского (на ту же тему), плакат Стенberга („Винтик из другой машины“) и один плакат побывавшего по сравнению с прошлым годом художника И. Богорада („Коллежский регистратор“ — маски Москвина).

Настоящая выставка ведет свою родословную от выставки, устроенной в прошлом году в Академии Худ. Наук. Эта первая выставка путем показа образцов нашего дореволюционного киноплаката и образцов заграничного кино-плакатного мастерства разных стран дала возможность сделать сравнительные выводы. Диспут, сопровождавший выставку, выдвинул очень важные вопросы о некомпетентности лиц, утверждающих плакаты в кино-организациях, о методах устройства кино-плакатных выставок (выставка на улице) и о необходимости организации художников кино-плакатистов в самостоятельное художественное об'единение.

Несомненно, только с организацией в крепкое художественное об'единение мастера кино-плаката сумеют коллективно воздействовать на заказчиков, заставят их считаться с собой. С другой стороны, только в этом случае они выявят общественные цели, задачи и методы советского кино-плаката, сумеют правильно и независимо от кино-организаций сорганизовать выставку, поднять квалификацию своего мастерства и бороться с халтурой в собственной среде.

Г. БОЛТАНСКИЙ.

# ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВА



А.Н. Попов, Е.И. Борисова, Н.Р. Дашиевский

О.Ф. Митанская

Н.Б. Сидорин

Л.Л. Абельман



Е.Н.  
Романов

М.Д. Раслович



С.А. Самсус



П.А. Смирнов



Л.Л. Абельман

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ —  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ  
МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

VO

=

II

№  
1090

Из биб-ки  
М. Б. Загорского

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

# ЭКСПРЕССЪ ИСКУССТВА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ГАНКА АДОНЦА (ПЕТЕРБУРГСКОГО).

16 МАРТА

Выходит по вторникам.

1926 г. 9-й год издания

ЛЕННИНГРАД,

Редакция и Главн. Контора  
ул. Плеханова, 2 т. 5-70-64  
Редакция ежедн. от 3—6 ч.  
Контора ежедн. от 11—5 ч.

МОСКВА,

Страстной бульвар, № 4.  
тел. 2-61-45. Ежедн. 10—6 ч.

#### ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год . . 12 р. на 3 мес. 3 р.  
на 1/2 года. 6 р. на 1 мес. 1 р.  
за границу—2 р.

944958

## Парижская Коммуна и Советский строй

Великий стратег мировой пролетарской революции Ленин в своем понимании Коммуны следовал Марксу и Энгельсу. Грязнувшая в 1917 году российская социалистическая революция помогла ему глубже проникнуть в существо Коммуны,—он увидел в ней предтечу Советского государства, строителем которого он явился, прообраз революционного рабочего государства—Советского Союза.

Уже в знаменитых тезисах 4 апреля 1917 г. Ленин начертал программу пролетарской революции о нашем (всюду курсив Ленина) требований „государства-коммуны“ (Собр. соч. XIV, I, 119). Советы, говорит Ленин,—„власть того же типа, какого была Парижская Коммуна 1871 года“ (С. с. XIV, I, 24). „Государство, организованное по типу Парижской Коммуны“, не есть „обычное парламентарно-буржуазное государство, а государство без постоянной армии, без противостоящей народу полиции, без поставленного над народом чиновничества“ (Письма о тактике, С. с. XIV, I, 33).

Революционные эпохи, начиная с конца XIX века, выдвигают высший тип демократического государства, такого государства, которое в некоторых отношениях перестает уже, по выражению Энгельса, быть государством, „не является государством в собственном смысле слова“. Это—государство типа Парижской Коммуны, которую оболгали и оклеветали буржуазные писатели. Такого типа государство начала создавать русская революция в 1905 и в 1917 г. Не обычная парламентарная буржуазная республика, а государство-коммуна—специфическая форма государственной власти в революционный период, в эпоху перехода от капитализма к социа-

лизму. Если парламентарная буржуазная республика оставляет пеприкошованной всю машину угнетения: армию, полицию, чиновничество, то Коммуна и Советы разбивают и устраняют эту машину. Парламентарная буржуазная республика стесняет, душит самостоятельную политическую жизнь масс, их непосредственное участие в демократическом строительстве всей государственной жизни снизу доверху. Обратное—Советы рабочих и солдатских депутатов. Последние воспроизводят тот тип государства, какой вырабатывался Парижской Коммуной и который Маркс назвал „открытой, наконец, политической формой, в которой может произойти экономическое освобождение трудящихся“ (С. с. XIV, I, 46—7).

Так исторический опыт Коммуны помогает Ленину осмыслить роль Советов в русской революции,—по ее образцу они становятся той политической формой, в которой происходит экономическое освобождение трудящихся. III и IV главы своего классического сочинения „Государство и революция“ Ленин посвящает анализу „опыта Парижской Коммуны 1871 г.“, подытоженного Марксом и Энгельсом. „Коммуна—первая попытка пролетарской революции разбить буржуазную государственную машину и „открытая наконец“ политическая форма, которую можно и должно заменить разбитое...“ Русские революции 1905 и 1917 годов в иной обстановке, при иных условиях продолжают дело Коммуны (курсив наш) и подтверждают „гениальный исторический анализ Маркса“ (С. с. XIV, 2, 342). Вся книга Ленина „Государство и революция“ по существу сводится к изучению опыта Коммуны, к установлению ее роли

ЦУНБ им. Н. А. Некрасова

Отдел хранения фондов

ГОСУДАРСТВЕННАЯ

БИБЛИОТЕКА

им. Н. А. Некрасова

electro.nekrasovka.ru

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ  
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ  
ПРОФЕССИИ