

Оформление „Дельца“

Постановка «Дельца» в Госдраме явилась, по общему мнению, событием в ленинградской театральной жизни. Изобретательная режиссерская трактовка, превосходное актерское исполнение отмечены всеми критиками. Несколько в тени остался только один из организаторов спектакля—художник Н. П. Акимов. О нем писали мало, и даже отмечая похвалой отдельные постановочные достижения «Дельца», забывали указать на то, что в целом ряде случаев инициатива применения, вернее **конкретного** осуществления, тех или иных приемов исходила от художника.

Акимов—один из самых интересных наших театральных художников, деятельность которого не укладывается в рамки старого декоративного, живописно-статического подхода к оформлению спектакля. Он—художник-конструктор, помогающий режиссеру в осуществлении его постановочных заданий и подсказывающий приемы разрешения этих заданий. Постановка «Дельца» особенно характерна в этом отношении. Стремление режиссуры «передать обобщенное впечатление бытового уклада большого индустриального города» было великолепно осуществлено Акимовым, который нашел конкретную стилистическую форму для такого обобщенно-бытового индустриализованного спектакля.

Путь Акимова—не путь наивной натуралистической трактовки западно-европейского города, а путь закономерно-театрального использования отдельных элементов урбанистического стиля. Куски немецкого послевоенного быта, техники, архитектуры, убранства комнат, костюма введены в спектакль, как динамические элементы, помогающие вскрытию этого быта в ироническом плане. Акимов нашел четкие внешние формы для персонажей спектакля, напоминающие карикатуры западно-европейских журналов (ср. горничную Алину, превратившуюся в богатую американку, и др.). Он же нашел остроумные способы применения движущихся установок (вращающийся круг, выезжающие фурики), с одной стороны, вносящие в спектакль элементы современного техницизма, а с другой стороны—самым движением своим подсказывающие интересные приемы сценического вскрытия диалога, пауз, отдельных реплик (ср. остроумнейшую сцену завтрака—заседания в доме миллиардера). На нашей сцене редко встречаются случаи такой органической спайки оформления со стилем игры актеров и режиссерской трактовки всей пьесы, как в «Дельце». Само по себе оформление той или иной сцены уже постулирует определенное **отношение** зрителя к этой сцене. Так, превосходно оформленная сцена свидания в саду самыми приемами оформления подсказывает ироническое освещение наполняющей эту сцену лирики (вспомним, напр., нарочито сентиментальный мотив падающих с деревьев листьев).

И совершенно не случайно, что и слабые места этого в общем превосходного спектакля находят свое отражение в оформлении. Так, неудачная финальная сцена последнего акта неудачна и по оформлению: монументальные формы лестницы собора, чрезмерно громоздкие для легкого комедийного стиля пьесы, трюковая лошадь, перекочевавшая, повидимому, из Акимовского же «Сэра Джона Фальстафа» и плохо вяжущаяся с индустриальным ритмом и стилем спектакля,—все эти промахи художника являются и промахами режиссуры, не сумевшей достаточно остро закончить яркий и острый спектакль.

Приведенное обстоятельство подтверждает наше положение о важной роли, завоеванной художником-конструктором в нашем театре. Он является одним из его организаторов и принимает на себя ответственность за все его достоинства и недостатки. В постановке «Дельца», в нахождении стиля этого спектакля, художнику Акимову принадлежит важная и ответственная роль, которой не следует замалчивать.

С. М—СКИЙ

В аграм Папазян ворвался в жизнь нашего театра как блестящий актер-одиночка, привлекающий внимание публики своим ярко индивидуальным дарованием, не укладывающимся в рамки плановой работы какого то ни было театра. Такими актерами-одиночками полна история театра прошлого века, этого века буржуазного индивидуализма, видевшего в самочинной актерской работе высшее утверждение «чистого» сценического искусства. Нашей эпохе, стремящейся к индустриализации театра, к поглощению кустарной актерской продукции большим театральным производством фабричного масштаба, основанном на рациональном распределении труда всех участников этого производства,—такая самочинная, внеплановая, анархическая работа актера-кустара является, конечно, чуждой. И дело здесь, конечно, не в более или менее **высоком качестве** этой работы (мы знаем, что кустари работают подчас очень хорошо и тонко!), а в том, что работа эта не увязана с общим планом всего театрального производства, пользуется совершенно случайным драматургическим материалом и совершенно случайными содружниками, и главное—рассчитана на совершенно особое восприятие зрителя, полагающего, что в «театре гениальный актер—это все».

Ваграм Папазян срывает в театре «Комедия» грома аплодисментов своим действительно прекрасным исполнением роли Отелло. Но игра его вставлена в рамку на редкость слабого, халтурного спектакля, лишенного всякого режиссерского руководства, идущего в случайных декорациях и костюмах, разыгранного актерами, игра которых никак не увязана с игрой Папазяна (дело доходит прямо до курьезов: Папазян говорит прозой, прочие исполнители—стихами!). Можно ли винить труппу театра «Комедия», что она плохо справляется с Шекспиром? Нет, так

„Сирокко“ в Му

Фабула «Сирокко», заимствованная из «Рассказа о голубом покое» А. Соболя—анекдотична. Место действия (гостиница южно-итальянского курорта), обычное для многих оперетт, позволяет вывести многочисленных представителей западно-европейской буржуазии и даже излюбленную опереточным каноном «румынскую княжку». Но все эти, столь «опереточные» по своему положению, персонажи выводятся не в своих обычных (лирических или буффонных) функциях, а как представители «того», зарубежного мира. Авторы «Сирокко» оперируют таким образом не с опереточными масками и амплуа, а с их бытовыми моделями, прототипами. Режиссеру представляется заманчивая задача—показать отношение этих прототипов к обычным опереточным персонажам. Осуществление этой задачи совершенно естественно приводит к **пародированию** опереточных приемов, и такая пародия полезна для опереточного театра, стремящегося порвать со старыми канонами. С другой стороны, открывается возможность характерной, реалистической трактовки ролей, давно застывших в опереточной практике и превратившихся в условные схемы. Такое преодоление опереточного схематизма тоже полезно, так как ведет театр на путь реалистического истолкования сценических образов,—путь, характерный для советского театра в целом.

Постановщик «Сирокко» А. Н. Феона попытался использовать оба намеченные приема истолкования персонажей оперетты. Он вносил пародийный элемент в трактовку одних ролей, он снижал другие, придавая им реалистические, характерные черточки. В итоге персонажи «Сирокко» ожили, приблизившись к своим бытовым прототипам. Зритель увидел здесь **почти настоящих** американских, английских и немецких рантье, банкиров, фабрикантов, **почти настоящих** буржуазных дам и девиц, изображенных без опереточного любованья их «шикарностью» и салонной грацией. При этом эпизодические роли сделаны убедительнее главных. Оно и понятно, здесь не приходилось выдерживать борьбу с цепкими традициями изображения опереточных героев. В трактовке же этих последних театру не всегда

ПАПАЗЯН-ОТЕЛЛО

как Шекспир не входит в производственный план этого специально **комедийного** театра. Он появился только в связи с гастролями Папазяна, при чем критике полагается в таких случаях обходить деликатным молчанием самый факт исполнения данной пьесы в данном театре. Но молчать нельзя. И если уж пригласили Папазяна, то нужно было увязать его выступления с работой одного из наших театров так, чтобы игра этого актера не демонстрировалась в калтурном окружении. Тот же «Отелло» имеется в репертуаре Госдрамы. Почему бы Папазяна не выпустить в этом театре, предварительно поручив режиссеру согласовать его игру с игрой исполнителей Госдрамы? Наше театральное хозяйство должно быть плановым хозяйством, и нельзя в разгар сезона отказываться от этого принципа ради удовольствия посмотреть хорошего актера.

А Папазян — несомненно выдающийся артист. Его исполнение роли Отелло глубоко своеобразно и поучительно. Он совершенно отказывается и от патетической приподнятости декламации и от декоративной картинности жеста, и от неорганизованной игры на голом «нутре». Образ венецианского мавра продуман и проработан им до мельчайших деталей. Папазян делает любопытную попытку переместить роль Отелло в новый план. Он стремится конкретизировать образ ревнивца, внося в его переживания мотив расового антагонизма. Его Отелло ни на минуту не забывает, что он черен, и в черноте своей видит причину всех зол и бедствий. К сожалению, игра на непонятном для большинства зрителей языке не дает им возможности оценить в деталях новизну этого подхода.

Отелло Папазяна доходит до нашего зрителя только путем непосредственного воздействия его актерской техники, вне ее смыслового насыщения.

Актерская техника Папазяна весьма значительна. Голос Папазяна, лишенный звучности и силы, является послушным инструментом, которым он пользуется на редкость мастерски. Французская речь (не всегда безупречная) получает у него своеобразный ритм какого-то южного говора, что вполне уместно в роли венецианского мавра. Убедительна почти бытовая простота интонаций и речевых акцентов, которые в моменты высшего напряжения страсти обеспечивают поведению Отелло полное правдоподобие. Такие же черты характеризуют мимику и жестикуляцию Отелло. Папазян обладает гибким тренированным телом и на редкость подвижным лицом. Его мимика распространяется на все лицевые мускулы: глаза, рот, шея, весь корпус у него играют, разъяря зрителью непонятные слова. Жест Папазяна — широкий, резкий, временами насыщенный своеобразными этнографическими черточками (похлопывание себя по животу, вытягивание руки с растопыренными пальцами), но строго ограниченный художественным замыслом образа.

Экономия выразительных средств с целью придания им максимальной впечатляющей силы — вот главная особенность актерского дарования Папазяна. Он умный и тонкий актер, который, работая в хорошем театре с конгениальным ему режиссером, мог бы стать полезным и ценным участником нашего театрального строительства. Но для этого надо изжить до конца старую психологию актера-первача и «гастролера», противоречащую принципам советской театральной культуры.

С. МОКУЛЬСКИЙ

ЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

удалось покончить с опереточными шаблонами. Так, например, роль румынской княгини, порученная Шиглевым, специалистке по части исполнения «красавиц», несмотря на все попытки актрисы иронически, пародийно утрировать ее жеманность и страстность, осталась внешне привлекательной, что обесценило все попытки вытравить из роли «голубизну». Ошибка здесь в том, что роль княгини следовало поручить не примадонне, а характерной актрисе (как и поступил Таиров в своей постановке «Сирокко»). Мало ушел от опереточного канона и Герман, насытивший роль хозяина отеля всеми обычными для опереточных комиков трюками и «коленцами», что совершенно вытравило из роли характерный элемент. Способная актриса Бронская, живо и весело исполнившая роль Берты, тоже напоминала больше обычную опереточную инжению, чем жену немецкого фабриканта. Зато несомненную удачу имеем у Антонова, проведшего опасную по своей «опереточности» роль художника Риста, а у Огаревой, очень свежо и с большим задором исполнившую роль кельнерши Мадлены. Первое место среди всех исполнителей безусловно принадлежит самому Феона, столь редко выступающему сейчас в качестве актера. Выступив в главной роли мнимого русского коммуниста Даниила Казакова, он блеснул и незаурядными данными драматического актера и редкостным для Музкомедии вокальным мастерством. В общем это — единственная роль, исполняемая в Ленинграде лучше, чем в Москве. Безусловным промахом Феона является чрезмерно серьезный тон его мнимо-коммунистических, обличительных речей последнего акта. Актеру следовало здесь играть так, чтобы только напуганные буржуазные кретины могли его принять за коммуниста; нельзя же всерьез принимать обличительные речи опереточного премьера!

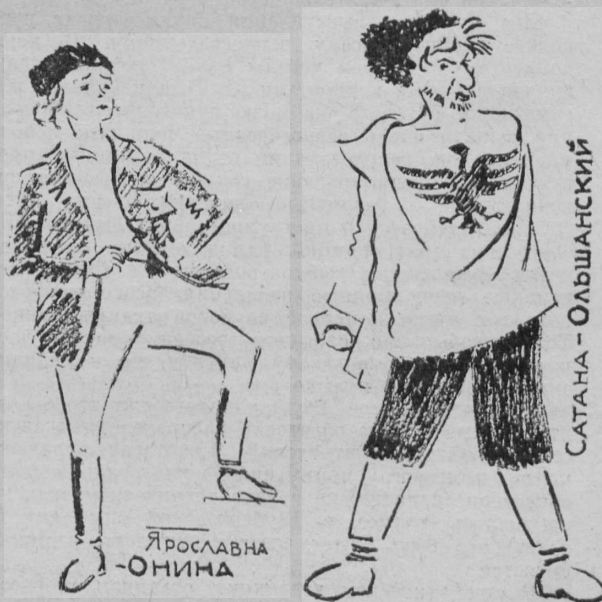
В смысле монтажного спектакль сделан очень тщательно. Декорации И. С. Федотова убедительны, остроумны и лишены обычной эпатажной, дешевой эффектности. Отзвуки привычной «конфетности», впрочем, имеются в «феерических» световых эффектах.

рассчитанных на аплодисменты не слишком требовательных зрителей. Танцы поставлены И. В. Бойко вполне удачно (особенно — тарантелла). В целом, спектакль, хотя и не преодолевший до конца старых опереточных канонов, заслуживает похвалы, как решительный шаг на пути к освежению приемов и методов работы профессионального опереточного театра.

С. М.

Ленинградский Украинский театр

«ЯБЛОНЕВЫЙ ПОЛОН»

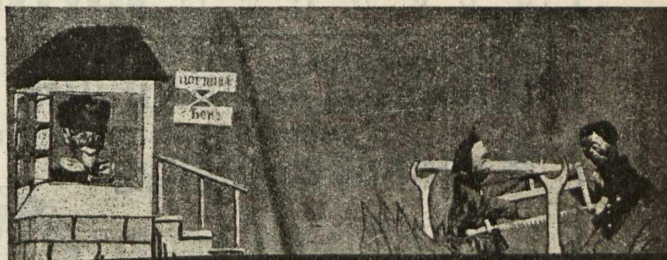


ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

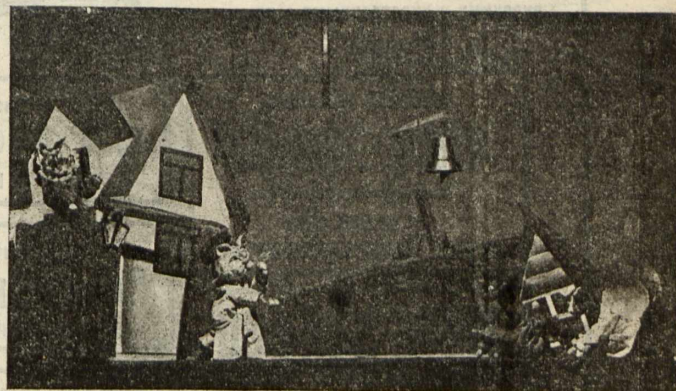


Б-летию театра
енингр. Театре

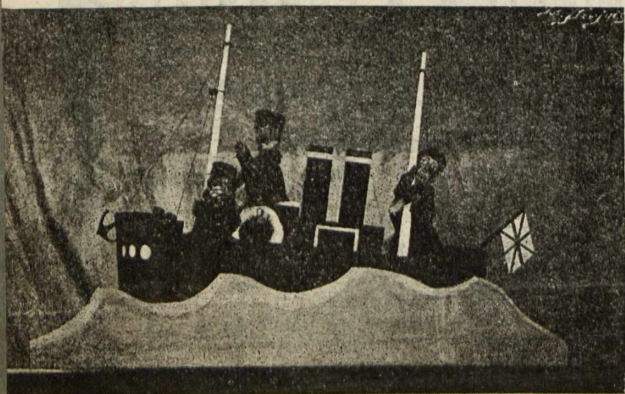
„Петрушка“ при
Юных Зрителей



„Макс и Мориц“



„Кошкин дом“



„Негритенок Том“



„Багаж“

№
2

1929

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

6 ЯНВАРЯ 1929 Г.
ВОСКРЕСЕНЬЕ
12-й ГОД ИЗДАНИЯ

ЛЕНИНГРАД II — ПР. 25 ОКТЯБРЯ, 28,
3-й ЭТАЖ, ТЕЛЕФОН РЕДАКЦИИ 1-36-75
ТЕЛЕФ. КОНТОРЫ 1-36-75. РЕДАКЦИЯ
ОТКРЫТА ОТ 2—5, КОНТОРА ОТ 11—5
МОСКВА 9 — СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, Д. 2. ТЕЛЕФОН 2-61-45
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: НА ГОД—12 РУБ., НА ПОЛГОДА—6 Р.,
НА 3 М.—3 Р., НА 1 М.—1 Р., ЗА ГРАНИЦУ—1 ДОЛЛАР В МЕС.
ОРГАН ЛЕНИНГР. ОБЛОНО. ИЗД. ТЕА-КИНО-ПЕЧАТИ

Втягивание масс в художественную жизнь

«Как, какими организационными путями обеспечить в искусстве участие широких рабочих масс, как организованного потребителя, творца и руководителя?»

Этот вопрос выдвинут московской «Правдой» в статье, открывающей широкую дискуссию по вопросам партийной политики в области изобразительных искусств и театра.

В Ленинграде имеются некоторые опыты, позволяющие конкретизировать ответ на этот, действительно, важнейший вопрос партийной и советской политики в области ИЗО.

Московско-Нарвский Дом Культуры пытается дать практический ответ. В целях втягивания масс в жизнь изобразительного искусства устроена показательная выставка разных худ. обществ Ленинграда.

В связи с этой выставкой представители худ. течений излагают перед рабочей аудиторией теории и стремления, определяющие их творчество. Это—безусловно хороший почин. Но это — только начало, и в дальнейшем работа должна идти, безусловно, по совершенно другим путям. Этим методом можно достигнуть только некоторых предварительных результатов и к тому же не всегда удовлетворительного свойства.

Для того, чтобы это понять, присмотримся ближе к тому, что происходит на таких выставках и диспутах.

Художники выставляют свои произведения: картины, скульптуры. Художники ведут замкнутую жизнь, вращаясь в кругу таких же художников, они производят у себя в замкнутой, обособленной мастерской, посещаемой, в лучшем случае, теми же художниками. Их произведения отражают идеологию этой замкнутой мелкобуржуазной по методам производства и в бытовом отношении среды. Иногда в этих произведениях сказывается влияние других классов, оказывающих давление на худ. среду или выступающих с определенными материально-обоснованными запросами. При этом мы наблюдаем на практике, что такое давление в последнее время преимущественно оказывает новая буржуазия, а не пролетариат.

На диспутах выступают в защиту своих взглядов и вещей сами художники; для них вопросы искусства являются вопросами своего узкого ремесла и проблемами отвлеченной эстетики. В этом плане они призывали разбирать вопросы искусства между собой, причем они пользуются специфическим жаргоном.

Рабочий зритель, посещающий такие выставки, и рабочая аудитория, присутствующая на таких выставках, сталкиваются здесь с замкнутым, недоступным для них миром. От рабочего требуют суждения по вопросам, ничем не связанным с его повседневной жизнью, он должен высказаться об искусстве вообще. То, что ему показывают и говорят, стоит перед ним, как абстрактная проблема. В таком плане разговаривать об искусстве может только рабочий, имеющий специальную подготовку. Но таких рабочих, конечно, чрезвычайно мало.

Ожидать, что этим методом можно вовлечь массу в художественную жизнь, хотя бы путем мобилизации самой передовой части ее — нельзя.

Необходимо найти другие формы, такие, посредством которых вопросы ИЗО-искусства могут быть поставлены не в абстрактном академическом смысле, а как конкретные задачи, непосредственно связанные с бытом и жизнью этой самой рабочей массы. Только тогда организованная масса будет не только интересоваться, но будет в состоянии действительно участвовать в процессе развития нового искусства.

Именно так вопрос поставлен и в выше приведенной цитате.

Оставляя здесь в стороне интересный вопрос о путях развития пролетарского творчества в области ИЗО, мы хотим остановиться на вопросах втягивания масс в искусство в качестве нового, организованного потребителя.

Выступление рабочих коллективов в качестве покупателей и заказчиков худ. произведений — одно из интереснейших новых явлений в худ. жизни Советского Союза. До сих пор масса по отношению к изобразительному искусству была неорганизована и пассивна. Господствовали капиталистические взаимоотношения между производителем и потребителем. Художник был сам по себе, а массы потребителей сами по себе. Между ними лежал рынок.

Дальнейшее развитие советского искусства требует преодоления этого положения.

Нужно упразднить художественный рынок и наладить смычку между художником и потребителем его произведений. Если перед рабочими будут стоять не готовые картины (возникшие в среде чуждой по своей идеологии пролетариату) и не академические вопросы искусства, а эскизы и макеты картин, скульптур и декораций, предназначенные для худ. оформления конкретного клуба или других связанных с его жизнью и бытом помещений, он не только будет интересоваться этим вопросом, но и будет в состоянии дать ценные, нужные указания и советы.

В Москве готовится сейчас большой заказ на картины и скульптуру для новых клубов по линии МГСПС. При этом конкурсе метод втягивания рабочих в разбор поступающих эскизов для каждого данного клуба будет применен в широком масштабе.

Но и Ленинград имеет кое-что в этой области. Клуб им Коминтерна обратился в ИЗО-секцию Пролеткульта с целью получения эскизов для росписи одной стены большого зала. Художники Пролеткульта разработали целый ряд интересных эскизов, решающих каждый по-своему данную задачу.

Но при всей этой работе была допущена одна большая ошибка: эскизы были рассмотрены только отдельными товарищами из правления клуба, которые забраковали одни эскизы, дали указания по другим и собираются сделать окончательный выбор и дать окончательные указания о переделке избранного эскиза.

Мы считаем, что этот метод работы с художниками неправилен. Товарищи, стоящие во главе профессиональных и партийных организаций, могут быть прекрасными политиками и профработниками. В плане этих работ они получили не только специальное, боевое воспитание, но состоят действительно в постоян-