

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

В старину к театральному костюму относились просто. Когда начинал свою театральную деятельность К. С. Станиславский, в костюмерных мастерских, как он пишет в своих мемуарах, существовало три стили: «Фауста», «Гугенотов» и «Мольера». И этим исчерпывалась вся творческая фантазия.

Затем началась эпоха исторического натурализма, когда проверяли научными исследованиями каждую пуговицу на боярском костюме. А за ней пришла стилизация.

Художники «Мира Искусства» в своих живописных мечтаниях понимали театральный костюм, как красочное пятно на фоне их декораций-картин.

Камерный театр, — еще при своем зарождении провозгласивший идею раскрепощения актера на сцене, выбросив лозунг «все для актера», — после ряда колебаний и крайних увлечений изобразительной стороной («Благовещение», «Федра»), может быть, по счастливой случайности, а может быть, вследствие закономерной эволюции театрального костюма, первый сказал в лице Г. Б. Якулова то новое слово, которое должно было дать толчок к дальнейшему творчеству. Это было 3 октября 1922 года в спектакле «Жирофле-Жирофля».

Г. Б. Якулов формулировал принцип театрального костюма, как «прибор для игры актера», как предмет, помогающий ему в его движениях и живых переживаниях, потому что костюм, как и декорация, не должен иметь самодовлеющего значения; он должен лишь способствовать актеру в выявлении его динамики. Короче, актер имеет на себе все необходимое, как солдат в боевой форме имеет на себе все нужное для боя.

Костюмы «Жирофле» отвечали требованиям современности к театру: они давали подлинный зрительный образ персонажу в настоящем смысле этого слова, и в них был введен частично элемент циркового игрового костюма, что давало комическим фигурам много новых возможностей, немислимых при обыкновенном даже самом прекрасном театральном костюме. Незабвенен, например, образ Болеро (в исполнении Соколова), который от страха уходил в большой крахмальный воротничок, при чем на лысой головке поднималась и дрожала кисточка рыженьких волос. В этом спектакле по счастливому совпадению гениальный художник попал в атмосферу необычайно слаженного театрального организма, где все — и актеры, и режиссер, и костюмеры, и машинисты сцены — работали в полной гармонии.

Но лозунг «раскрепощение актера», выявление его на первый и единственный план, повлекло за собою и другое крайнее решение. Несколько раньше (премьера 25 апреля 1922 г.) в вольных мастерских Вс. Мейерхольда прошел почти такой же совершенный (в своем плане) спектакль, где принцип «все для актера» был доведен до последней логической точки.

Любовь Попова создала для спектакля так называемую «прозодежду актера», т. е. обще-актерский костюм, одинаковый по цвету и формам для всех персонажей, такую «театральную одежду», которая была бы в употреблении на любом спектакле, как, например, костюм для гимнастических упражнений или блуза рабочего, и своей одинаковостью должна была бы особенно выделять искусство актера. Но эта прозодежда не удержалась в театре. Она сразу слилась с образами персонажей «Великодушного Рогоносца» и стала «костюмом» именно для данной вещи, а для последующих спектаклей, для других пьес, конечно, потребовались новые костюмы с новыми разрешениями их.

Эти два спектакля, несмотря на полную их противоположность друг другу, по своей исключительной цельности и законченности являются высшими точками первых пяти лет Московского революционного театра и его костюма.

Новый быт создает новые образы, новые характеры. Одним из таких крупных достижений в области теа-костюма являются костюмы-маски Еврейского Камерного театра. Молодой театр в лице своих художников Шагала и Рабиновича создал свой собственный стиль, создал костюмы-образы, ценные тем, что они, как маски итальянской комедии, соединяют элементы быта с элементами искусства, и, конечно, для европейского театра эти маски надолго войдут в традицию. Проследить зарождение этих масок было особенно интересно, потому что именно здесь на наших глазах произошло художественное оформление типов и характеров, при старых условиях жизни не имевших возможности проявиться.

Новый быт советской действительности создал новые типы и характеры людей, и современный художник театра фиксирует их в своем творчестве. Современный театр ждет новых масок, при чем зрительное выражение должно соответствовать характеру персонажей, и эти новые маски должны быть так же убедительны, как маски «комедии дель арте», чтобы войти в новый театр.



Над этими «масками» работают современные театральные художники (Н. Мусатов, Н. Айзенберг и др.). Есть частично интересные решения, но в целом масок нового театра еще нет. Возможно, что еще недостаточно выкристаллизовался быт, возможно, что нет еще совпадения между различными факторами, между замыслом, выразителем и исполнителем его.

Чего нехватает современному теа-костюму?

Есть художники, есть театры, есть костюмеры, есть актеры, которые понимают, что надо не только надеть костюм, но надо уметь его носить. И все же вопрос теа-костюма стоит на месте. И печально то, что начинает образовываться какой-то новый шаблон, какая-то новая рутина, трафарет в трактовке тех или иных типов современности и даже исторических персонажей, а подлинных образов, подлинных масок все еще нет. И этот **новый** шаблон дает зрителю вместо настоящего нового теа-костюма — «Сен-Бри и Мефистофилей разных цветов», с той только разницей, что современные Сен-Бри и Мефистофели выходят на сцену с полным убеждением, что они говорят новое слово в искусстве.

Н. ГИЛЯРОВСКАЯ



ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ — БОЛЕРО

ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ

РАДИО-МУЗЫКА

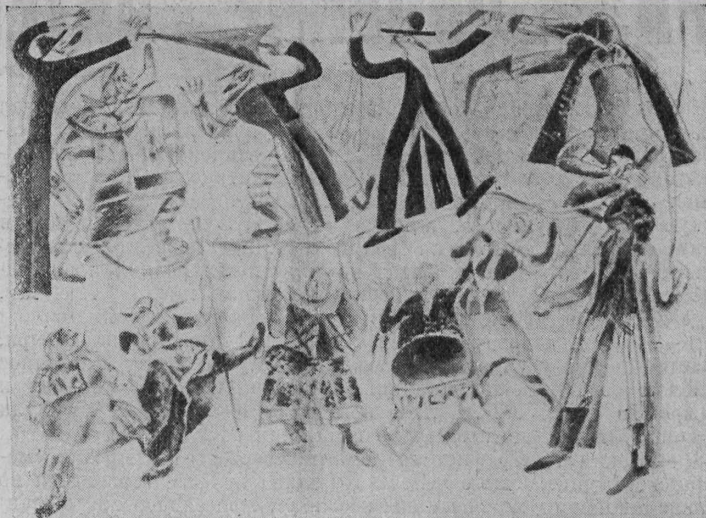
Смотри статью Н. Гиляровской на странице 3

Вопросам радио вообще и вопросам радио-музыки в частности на страницах «Жизни Искусства», как и вообще на страницах наших художественных журналов, до сих пор уделялось очень мало внимания. Между тем, благодаря тому, что музыка является главным содержанием радио-передач, она через радио выходит на широчайшую общественную арену, делающую ее наиболее массовым из всех искусств.

Если мы пересмотрим все то немногое, что писалось о радио-музыке, то мы увидим, что в этом немногом затрагивались только вопросы организации радио-передач в смысле упорядочения их программ, но не вопросы самого существа радио-музыки и ее усовершенствования. Наши радио-станции заботились только о большей или меньшей чистоте трансляции различных видов музыкальных произведений, написанных или сочиненных с расчетом на полноту звучания в той или иной местной обстановке (народная музыка разных видов, домашняя музыка, камерная музыка для малого концертного зала, симфоническая музыка для большого концертного зала, оперная театральная музыка и т. д.), и совершенно не ставили перед собой проблемы создания настоящей радио-музыки, т. е. музыки, специально сочиненной для передачи по эфиру, музыки, написанной для радио, как для воспроизводящего эту музыку инструмента.

В так поставленной общей проблеме радио-музыки мы можем различить две главных частных проблемы: проблему техники радио-музыки и проблему содержания радио-музыки. Первая проблема должна разрешаться в соответствии с техническими особенностями радио, как воспроизводящего музыку инструмента. Вторая же проблема должна рассматриваться и разрешаться под углом зрения идеологических взглядов на радио-музыку, как на массовое искусство в советском государстве.

Разрешение проблемы техники радио-музыки является делом в высшей степени сложным, требующим целого ряда как чисто технических, так и технически-творческих экспериментов, — последних в виду того, что нельзя экспериментировать с одними только, скажем, звучностями или тембрами инструментов, употребляемых для радио-музыки, взятыми сами по себе, вне связи с применением этих звучностей и тембров для осуществления тех или иных художественных заданий. Здесь



И. Рабинович

Маски еврейского театра

возникает целый ряд мелких проблем, связанных с главной проблемой. Перечислю некоторые из них: 1) проблема выбора и усовершенствования для радио-музыки инструментов, ведущих мелодию, 2) проблема баса в радио-музыке (в оркестре Московского Радиовещательного Узла, например, участвует только один контрабас, помещаемый впереди оркестра на особой небольшой платформе), 3) проблема средних голосов оркестра в смысле, например, введения в радио-оркестр инструментов с отчетливым отрывистым звуком для определенности ритма радио-музыки и для достижения большей отчетливости фигуративных пассажей, 4) проблема состава и размещения радио-оркестра, 5) проблема дирижирования радио-оркестром, 6) проблема форм радио-музыки и расчленения радио-музыкальной речи (здесь, между прочим, возникает проблема пауз в радио-музыке) для достижения ясности фразировки и акцентировки и т. д. и т. д.

Что же касается проблемы содержания радио-музыки, то и здесь мы наталкиваемся на целый ряд трудностей, преодолеть которые вряд ли может композитор, не перестроивший целиком своей психики современного композитора-профессионала на совершенно новый лад. Не говоря уже о главнейших отличительных чертах радио-музыки, как массовой музыки, требующей от композитора умения сочинять ясно, понятно, просто и догипно, не поступаясь при этом требованиями художественности, — не говоря уже об этом, мы должны ждать от композитора такой музыки полнейшего отказа от индивидуализма. Он должен превратиться в своеобразного музыкального «человека-массу», в анонимного выразителя художественных чувств массового потребителя радио-музыки, такого же, каким можно вообразить себе, примерно, творца народной песни. Таким образом, проблема содержания радио-музыки разрастается в грандиозную задачу идеологического перевоспитания композитора и создания массовой музыки с определенной целевой установкой в отношении ее воздействия на массы.

Если мы, таким образом, суммируем все частные и мелкие проблемы, связанные с общей проблемой создания радио-музыки, как особого вида искусства, то мы увидим, что здесь перед нами открывается огромная, совершенно новая область культурно-музыкального фронта, требующая для своего завоевания упорной, планомерной и длительной работы.

Я уже указал в начале этой статьи, что попыток создания такой радио-музыки у нас в Союзе не делалось. В то же самое время на Западе такие попытки имеются, и выдающиеся композиторы начинают понемногу привлекаться к сочинению радио-музыки, при чем пионером в этом деле является радиостанция во Франкфурте-на-Майне. В частности, в программе фестиваля новой музыки, который состоится летом этого года в Ваден-Бадене, значительное место отводится произведениям, специально сочиненным для радио и рассчитанным на особенности этого «инструмента», передающего музыку по эфиру.

Что касается нашего Союза, то здесь вопросы создания радио-музыки должны прежде всего и в первую очередь заинтересовать вновь созданное в Москве общество «Музыка — массам». Не присутствовав, к сожалению, на организационном собрании этого общества, я не знаю, ставился ли там этот вопрос, но думаю, во всяком случае, что так, как он ставится здесь, там он поставлен не был.

Виктор БЕЛЯЕВ

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФАБРИКА СОВКИНО

„НОВЫЙ ВАВИЛОН“

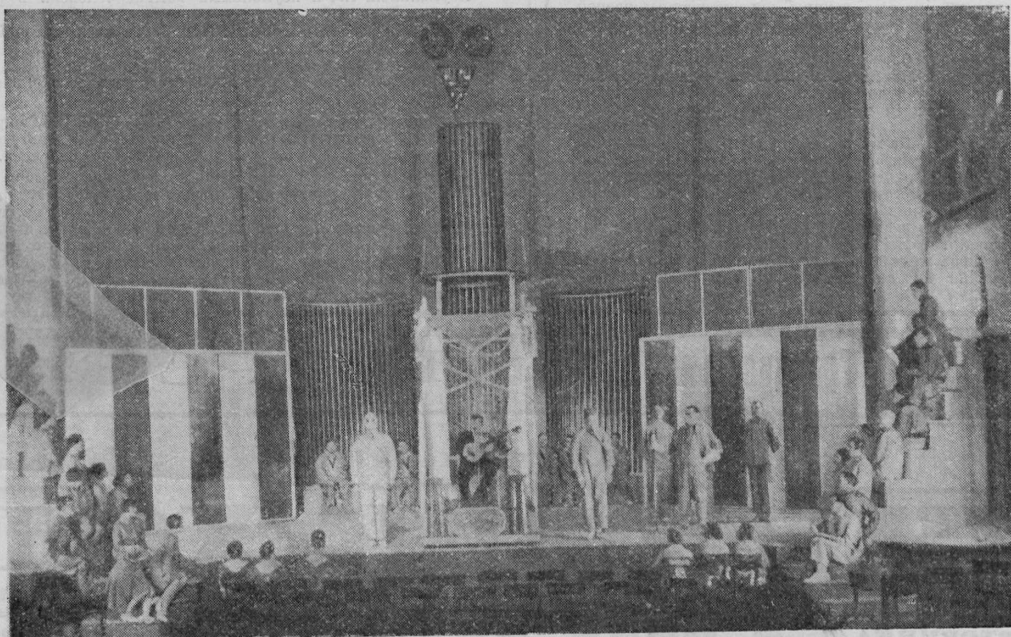
Режиссеры: { Г. М. Козинцов.
Л. З. Трауберг.
Оператор: А. Н. Москвин.
Художник: Е. Е. Энел.



Арт. А. А. Орлов в роли „Менелая“.

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

„КЛОП“ в театре им. Мейерхольда



Невеста — Суханова



Присыпкин — И. Ильинский

Финальная оцена в Зоопарке

№
10

1929

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

3 МАРТА 1929 Г.
ВОСКРЕСЕНЬЕ
12-й ГОД ИЗДАНИЯ

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Отдел хранения фондов

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

ЛЕНИНГРАД II — ПР. 25 ОКТЯБРЯ, 28.
3-й ЭТАЖ, ТЕЛЕФОН РЕДАКЦИИ 1-36-75
ТЕЛЕФ. КОНТОРЫ 1-36-75. РЕДАКЦИЯ
ОТКРЫТА ОТ 12—6, КОНТОРА ОТ 11—5.

„СОЦИАЛИЗМ ДУРАКОВ“ И ИСКУССТВО

За последнее время общественное внимание усиленно мобилизуется вокруг вопроса о борьбе с антисемитизмом.

Обострение классовой борьбы в городе и деревне, наступление развернутым фронтом против кулака и нэimana и в связи с этим значительная активизация сопротивления этих слоев — вот что в конечном счете определяет рецидив антисемитизма. Притаившийся классовый враг берется за испытанное оружие антисемитской пропаганды, а в самые последние дни и непосредственно за дубинку погромщика.

Ядовитый слухок, скверный анекдот, человеконенавистнические юдофобские разговорчики — вот «идейное» вооружение живых трупов из разряда мелкокалиберной мешанской интеллигенции, спустившейся в своем разложении до уровня охотничьей «культуры».

Из архивного подполья выползают своеобразные теоретики антисемитизма и пытаются подвести «научный» фундамент, теоретически обосновать свои зоологические воззрения.

Вновь вытаскиваются на божий свет пыльные, молю траченных «труды» отечественных и зарубежных антисемитов.

Кое-кто пытается подновить и перелицевать эти «сочинения» и приспособить для текущих надобностей. Правда, литература этого сорта не слишком богата, но она есть и притом встречается в самых неожиданных местах.

Гозанов и Крыжицкий, Пранайтис и Меньшиков кое-где и кой для кого живут. Даже по вопросам искусства выволокли необыкновенно мерзопакостную брошюру Рихарда Вагнера («Еврейство в искусстве»).

Антисемитизм — этот, по меткому определению Бебеля, «социализм дураков» — за последнее время принял характер серьезного и чрезвычайно опасного явления.

К нашему стыду, немалое количество антисемитов имеется и среди работников искусств. То тут, то там возникают антисемитские эксцессы на художественных предприятиях, причем самое скверное то, что наши профессиональные организации не сумели оказать надлежащего отпора театральным черносотенцам, а в иных случаях и сами оказались в одном лагере с ними.

Травля еврея рабочего в одесском оперном театре, погромное выступление в харьковском муз. техникуме, случай в ленинградских реставрационных мастерских, где кучка черносотенных негодяев издевалась над молодым парнем евреем, и еще десятки сообщений прессой фактов сигнализируют необходимость самого напряженного внимания к положению на художественном производстве.

На сегодняшний день мы имеем места, где дело дошло поистине до геркулесовых столбов. В частности настоящий «геркулесов столб» был воздвигнут в Твери. Самое замечательное — что «столб» сей был воздвигнут... тверским Губотделом союза работников искусств. Ортодоксом антисемитизма оказался «сам» председатель союза, умудрившийся произнести антисемитскую речь... на пленуме горсовета. Впрочем, при ближайшем рассмотрении выяснилось, что антисемитизмом заражена вся тверская организация союза, отказавшаяся на общем собрании осудить антисемитов. По имеющимся у нас сведениям тверской Губпрофсовет постановил произвести досрочные перевыборы правления Губотдела, и сейчас организация обследуется ЦК Всерабиса.

Ясно все же, что спохватились здесь поздно. И точно так же ясно, что примиренческое, благодушное отношение к этим явлениям — абсолютно нетерпимо.

Мы вправе потребовать от Союза работников искусств и его местных организаций самой ожесточенной борьбы с подобными пазорскими советский театр явлениями.

Было бы однако в достаточной мере нелепо, если бы работники искусств ограничились лишь борьбой со своими «собственными» антисемитами. Это значило бы бить не по коню, а по оглоблям.

Театр — это могущественнейшее орудие культурной революции — может сыграть совершенно исключительную роль в борьбе с антисемитизмом.

Однако откликнулся ли театр на это прямое требование советской общественности? Нам думается, что часто раздающиеся по адресу театра упреки в этом случае вполне справедливы. Театр реагирует на это в высшей степени болезненное явление очень слабо. Две-три постановки (вроде «Так было» в ТЮЗ'е) никакой весны не делают. Театральный механизм оказался неуклюж и неповоротлив. В борьбе с гнуснейшими проявлениями контр-революционного мракобесия театр, да и кино и эстрада, оказались на последнем месте.

Где кино-фильмы, пропагандирующие интернациональное воспитание масс, где эстрада, бичующая и высмеивающая антисемитов? Неужели сейчас более актуальными являются проработка монастырских сюжетов или извечная эстрадная издевка над управдомом?

Необходимо в самом срочном порядке приступить к работе по линии борьбы с антисемитизмом, необходимо с большей чуткостью отнестись к этой действительной злобе дня.

В порядке дня — борьба на два фронта: с антисемитами черносотенцами внутри театра и с антисемитизмом в его окружении.

Необходимо создать вокруг „внутреннего“ антисемита жесткую атмосферу общественного бойкота и всеобщего презрения. Нужно доказать массам, что антисемиту не место в искусстве, что антисемит не может быть советским художником. Искусство в нашей стране принадлежит трудящимся, и антисемитская ржавчина в советском искусстве совершенно не допустима