



ВЫСТАВКА

Говоря о посмертной выставке В. М. Кустодиева, чувствуешь особую трудность положения в силу специфических условий, в которых протекало его творчество последних 11 лет.

Первое, что действует на посетителя выставки, — это большое **чувство жизнерадостности** в картинах, бьющая ключом полнота и праздничная яркость изображенной жизни, солнечность... Затем большое **разнообразие** и даже просто большое **количество** работ.

И вот когда знаешь, что большинство их сделано художником, длительно прикованным тяжким недугом к креслу, лишенным возможности самостоятельно передвигаться и преодолевающим в работе большие физические трудности уже из-за одного размера картин, то невольно склоняешь голову перед этой исключительной силой воли и энергии, перед этой способностью работать без перерыва, без ослабления.

Если не знать ни биографии, ни имени Кустодиева, а видеть только его работы, то по ним с совершенной точностью можно установить следующую связь художника с внешней средой:

1) **классовая связь с купечеством и духовенством** — тонкое знание этих общественных групп и как бы их чувствование и в сюжете, и в формальных признаках преобладающего большинства работ. «Его дед со стороны отца, — говорит каталог к выставке, — был священник, а со стороны матери — купец; с бытовым укладом этих двух сословий, духовенства и купечества, было связано детство художника. Сам В. М. учился «сперва в духовном училище, а позднее в семинарии»;

2) **«Русь-матушка» в крови и сознании** — подчеркнутая националистичность большинства образов людей и даже природы;

3) **южное происхождение** — наличие солнечности в большинстве работ, как бы опаленность солнцем воображения художника с детских лет (детство и юношество в Астрахани);

4) **первое знакомство с живописью и дальнейшая учеба**, заложившая фундамент его художнического мышления, — **у передвижников**.

Это видно, начиная с самой первой картинки 1896 г. (№ 1 каталога) и проходит через все академические классные этюды натурщиков, кончая подготовительными набросками к дипломной работе 1903 г. Всем им присущи почти полное отсутствие цвета, натуралистически-приблизительная форма, и случайное расположение, отсутствие стройки на холсте. «Одним из сильных впечатлений был для Кустодиева, — читаем в каталоге, — первый приезд в Астрахань в 1890 г. Передвижной выставки», затем — учеба в передвижнической Академии Художеств.

Таковы основные слагаемые художественной личности Кустодиева.

Годы его учебы совпали с рождением и первыми выставками об-ва «Мир Искусства». Но из всего, что появлялось на этих и других выставках того времени, оказывают влияние на Кустодиева только работы пользовавшегося тогда успехом норвежца **Цорна**, наслая на его передвижническую концепцию формы широкий и гибкий удар кисти и заменяя коричневую бесцветность черно-серо-белыми тонами. (Портреты «В. Матэ» и «Жены художника с собакой»). Совместная работа с Репиным над его картиной «Государственный Совет» несколько повышает у Кустодиева чувство цвета (портреты Бобрикова, Половцева, Петрова — 1902 г.) и с этими формальными данными он выполняет свою дипломную работу «На базаре» 1903 г. (№ 28). Ее живописно-пластическая культура, как видим, не велика, но большая **наблюдательность**, **подлинность переживания** и **свобода выполнения** выделяют эту картину не только из ряда академических программ того времени, но и из всех дальнейших работ Кустодиева.

Двигаясь дальше по этому пути и углубляя свою профессиональную культуру, талантливый художник, вероятно, мог бы вырасти в значительного живописца, но академическо-передвижническая завкаса и повышенное национальное самоощущение (сословно-классовый национализм, очевидно, особо обостренный жизнью в разноплеменной Астрахани) помешали этому.

Поразительный факт: получив из Академии командировку за границу, Кустодиев пробыл там (Париж, Испания) «всего около пяти месяцев. Его тянуло на родину в среднюю приволжскую Россию. Тяга эта была настолько сильна»... и т. д. *). Ни замечательные собрания старых мастеров Лувра и Прадо (Мадрид), ни современная французская живопись не задержали его дольше. Так же в свое время отнеслись к Парижу Перов и Репин, считавшие, что «русское художество уже опередило Запад», а Рябушкин даже вовсе отказался от заграничной поездки, чтобы не «утерять своей национальности».

Однако, время уже было другое. Завоевания французского импрессионизма стали слишком очевидными, и Кустодиев не мог не быть задетым ими. Если его первые парижские этюды — «Вид из окна» и «Цветы в высоком стакане» (№№ 33 и 34) еще черны по краскам и лишены света, то уже в «Утре» (купание ребенка № 31) — ясно выраженная **свето-цветовая задача**, которая пройдет сквозь ряд работ 1905—1906 гг. («Автопортрет» — на охоте № 37, Сирень № 44) и т. д.; особенно же портрет Н. А. Подсосова (№ 45).

И все же это не настоящая живописная культура импрессионизма, которую мы видим, напр., у Борисова-Мусатова, прожившего в Париже три года. Мусатов был там в 1895—98 гг., следовательно, на пять лет раньше Кустодиева. Его работы появлялись на Петербургских выставках до поездки последнего, и это, конечно, обязывало отнестись серьезней и внимательней к импрессионизму, а затем и к другим течениям, которые за ним последовали.

Но, боясь надеть чужой кафтан на свои «русские» плечи, Кустодиев принял все же именно «кафтан», **внешнюю свето-цветовую оболочку**, самое же отношение к натуре и концепция формы остаются у него прежние, **передвижнические**. Это подтверждается целым рядом **этюдов с натуры** не только тех лет, но и гораздо более поздних, например, этюдами 1917 г. в Финляндии (№№ 127—9), этюдами 1921 г. в Старой Руссе (№№ 89—197) и т. д. В то же время он пишет ряд портретов, где импрессионизмом и не пахнет.

Не **большие традиции живописной культуры** взял у импрессионистов Кустодиев, а **внешние средства** выразить свет и солнце, которых не могла дать ему Академия со своими унылыми полутемными коридорами и мастерскими.

В борьбе различных художественных течений, представляющих так или иначе различные общественные группировки, представителям восходящих общественных групп всегда свойственен реализм (в той

*) Каталог, стр. 8.

КУСТОДИЕВА

или иной его форме) и новаторство, нисходящие же бывают заражены эпигонством, ретроспективизмом и стилизацией.

Мы видели, что ни школьная подготовка, ни классовая ориентировка не позволили Кустодиеву примкнуть к новейшим течениям художественной мысли. Не поняв по-настоящему импрессионизма, он не мог оценить и живописного реализма Сезанна и всего, что за ним последовало. Все это казалось ему «чужим кафтаном».

А где же свой? Он был уже на плечах. Уже для дипломной картины (1903 г.) национально-классово-бытовые впечатления детства продиктовали Кустодиеву тему «На базаре», где, на ряду с характеристикой мужиков, действуют тулупы, сани с расписными дугами, цветные платки, шарфы, пояса, глиняные изделия и т. п. В «Базаре» 1908 г. улица показана изнутри ларька, так что первый план занимает вся базарная пестрядь «красного товара», а люди даны на втором и, по существу, лишь демонстрируют цветной ситец своих одежд.

Вот этим-то **глазом «изнутри ларька»** отныне и будет смотреть на все Кустодиев и эта базарная пестрядь, дававшая яркий цвет, и вывесочно-лубочная стилизация формы лягут дальше в основу Кустодиевского творчества. **Не поиски новой формы**, которые бывают у людей нового жизнеощущения, а отыскивание и стилизаторские перемены таких образцов, форма которых соответствовала бы его специфическим ретроспективным настроениям,—**ретроспективизм**, ибо то купечество, в быту которого прошло детство Кустодиева и о котором ему хотелось рассказывать, уже тогда отходило в прошлое...

Это будут лубочные картинки, вывески, росписи сундуков и ставен, подносов и табакерок, резные и глиняные игрушки, узорчатые пряники. С помощью их художник и создаст свой язык для передачи своих образов, где меткость личных наблюдений подкрепляется меткостью веками вырабатывавшихся форм народного искусства.

И вот весь этот своеобразный кустодиевский мир: звонкая и крикливая атмосфера базара, веселье разошедшего ухоря-купца, праздничное гулянье и катанье разодетого мещанства, и тут же унитанные «батьюшки» и «матушки», полная чаша купеческого быта, ленивая истома и млеющие телеса дородных купчих... а на фоне — уездная «Русь-матушка православная» с ее маковками церквей, с вывесками торговых и трактирных заведений, с зелеными садами да лугами, изгибами рек, отражающих курчавые облачка, стаями грачей и галок... Все это очень жизне-радостно, но с определенной окраской этой жизнерадостности.



И этот мир, повторяемый в десятках картин, и вырабатывшиеся приемы для его передачи настолько завладевают Кустодиевым, что когда ему пришлось писать картины на современные, советские темы: «Демонстрация на пл. Урицкого» и «Гулянье на Неве» (по случаю 2-го конгресса III Интернационала), то получились вещи, ничем **принципиально** не отличающиеся от его масляниц и Троиц, которые он продолжает писать по-прежнему (ср., напр., «Троицын день» того же 1920 г.). Такая же расстановка планирующих фигурок, те же формы и расцветка их; только в одном случае на фоне будет Зимний дворец и красные знамена, а в другом — собор и зелень деревьев.

А его «Степан Разин» — это же «Садко богатый гость» во всем своем оперном великолепии. И замечательно, что эту и ряд других своих работ («Русская Венера» 1925 г.) художник выставлял последнее время на выставках АХРР'а.

А как же, скажут: лубки, подносы и все проч.? Увы, это — «кафтан» на академическом теле. Все их формы **академизированы** Кустодиевым, иначе и не могло быть. Стоит разобраться в хорошем старом лубке или подносе и это становится ясным. Да и построение, цвет и техника там будут традиционной и крепче.

Очень характерно: ища опоры в национальном русском искусстве, Кустодиев прошел мимо древней иконописи, **чистота и строгость живописно-пластических принципов** которой остались ему чуждыми, ибо противоречили его академической подоснове.

Не преодоление своего передвижнического отношения к натуре развитием в себе живописно-пластического мышления на изучении образцов большой профессиональной культуры, а **стилизовское использование форм народного искусства** — вот основная ошибка Кустодиева, но такова же ошибка и всего «Мира Искусства», членом которого он стал с 1911 года. И интересно отметить, что люди «хорошего общества» — мирискусники, бравшие для своей стилизации гобелены, гравюры, фарфор и т. п., «изящные» предметы аристократического быта — сначала свысока относились к «мещанину» Кустодиеву, но раз принципиальной разницы не было и раз «все» — в прошлом, его купеческий ретроспективизм слился с дворянским ретроспективизмом «Мира Искусства», а потом и в кустодиевских портретах появилось столько салонного изящества, что хоть подставить Сомову, Ваксту или Сорину.

Оставляя до следующего № рассмотрение портретов, рисунков, графики и театральных эскизов, подведем итоги сказанному. В даровании Кустодиева было много данных для развития в настоящего живописца, но специальная установка и школьная учеба помешали приобщению к большой профессиональной культуре, опираясь на которую он мог бы выставить свое живописное отношение к окружающей жизни. В результате этого его основное творчество свелось к иллюстрации провинциального купеческого быта конца XIX в., и именно в этом, а не в живописи, сила этого несомненно талантливого человека.

Вл. ДЕНИСОВ

К СОВЕТСКОЙ ОПЕРЕ

В порядке дискуссии

Развитие нашего оперного театра вступает теперь в труднейшую и ответственной эпоху. Если первые годы революции прошли под знаком сохранения ранее накопленных музыкальных ценностей, последнее пятилетие знаменовало собою приобщение к высшим и труднейшим достижениям современной европейской оперы, то сейчас во всю широту встает вопрос о создании советского музыкального спектакля.

Если эту — бесконечной сложности! — проблему формулировать на языке экономического, она прозвучит так: прекращение импорта — самоснабжение — экспорт.

Прозаично и дерзко, неправда ли? Но ведь именно такую эволюцию — и с головокружительной быстротой — проделало на наших глазах советское кино. Давно ли считали мы, что советская фильма не найдет потребителя в СССР, а теперь за время моего пребывания в Германии я убедился, что на Западе стало уже почти аксиомой, что кроме американского и русского вообще не существует порядочного кино.

Но, конечно, задача эта была бы не только дерзкой, но и безнадежной, если бы мы не верили, что для нее, кроме экономических, существуют и внутренние, творческие предпосылки.

Но они есть. Внимательный анализ нынешнего положения нашего театра позволяет утверждать даже нечто большее, а именно: советский театр после многих и крупных своих побед борется сейчас с такими преградами, которые суждено одолеть именно опере, казалось бы, наименее подвижному из наших театров. Другими словами, не только опера выйдет на свою широкую творческую дорогу, но, может быть, именно ей-то и суждено открыть для всего нашего театра новый и блестящий путь. Перед искусством Советской России стоит сейчас две главнейших задачи, соединить которые бесконечно трудно (а именно соединение их должно дать нашему искусству невиданный расцвет и размах). Это — **конкретность и монументальность**.

Конкретность повелительно диктуется психологией нового зрителя. Пришедший с революцией новый зритель с обидой и ненавистью относится ко всему отвлеченному, выспреннему, заоблачному, недосказанному, туманному, безвольному, загадочно-философствующему, самодовольно и разукрашенно-умничающему. Новый человек хочет новых слов, твердых и жестких, будящих сознание и крепящих волю. В этом — его право, и те, кто в этом желании не с ним, не сделают нового искусства.

Но наше время не только сурово и конкретно, оно и бесконечно ответственно. Слеп тот, кто за буднями сегодняшнего часа не видит грандиозной тени грядущих событий, встающей на небе истории. Что же должно делать искусство — копировать сегодняшние будни или слушать раскаты грома, в 17-м году прогремевшего впервые? Товарищи драматурги, вас никто не лишает права изобразить нам пьяного предзавкома и даже объяснить нам, почему это плохо, что он пьян, если только творчеству вашему не чужд пафос расстояния, — умение взволноваться и волновать не только злобой дня, но и тревогой окончательной, последней и главнейшей цели. Художник, который умеет увидеть наш день сыном вчерашнего и отцом завтрашнего, который умеет учуять связь и суть исторических событий, а не тычет носом, как слепой щенок, в маленький уголок сегодняшнего быта, — такой художник неминуемо придет к поискам монументального стиля, как единственно достойного отражателя нашей эпохи. Иными словами: проблема сегодняшнего театра — это проблема трагедии. Мы задыхаемся в бессилии ее создать. Почему же мы бессильны? Самое простое —

это винить Сидорова или Иванова за то, что он не догадался или не сумел найти времячко написать нам трагедию. Но, может быть, осторожнее подумать, есть ли у нас производственный тип спектакля или театра, способный эту трагедию воплотить. Или проще говоря: можно ли «одними словами» без чудодейственной помощи музыки написать трагедию?

Конечно, Шекспир умел писать трагедии. Но Возрождение, снимая с себя путы средневековья, выбрасывало на сцену бунтующего индивида. Вступивший же на арену истории класс требует трагедии классовой и коллективистической. И вот оказывается, что для **организации коллектива** искусству не хватает слова, а требуется большие силы — ритм и мелос.

История любит своеобразные парадоксы. «Рождение трагедии из духа музыки», которое Ницше учил в Греции, должно повториться во имя новой классовой, революционной трагедии XX века, музыкально организующей волю коллектива к героической борьбе.

Произнеси слова «музыкальная трагедия», мы тем самым ставим под удар неприкосновенность нынешней формы оперного спектакля. Дело идет скорее о создании **нового театрального жанра, нового вида музыкального спектакля**, чем о попытках частичного омоложения нынешней оперы.

Мыслится спектакль, **героический** по содержанию, **реалистический** по желанию отразить сегодняшнюю жизнь, **конкретный** по своей ясной тематической установке, **эмоционально-заражающий** и способный художественно организовать стихийные силы, которые всколыхнула революция.

Мыслится человек, показанный в моменты величайшего эмоционального и волевого напряжения, масса в минуты величайшего подъема. Музыка полнозвучно вступает, как разрядка этого эмоционального напряжения. Зрителю кажется, что музыка звучит там, где «нельзя без музыки», где оркестр не может не играть, певец не может не петь. И у хора и у зрителя нервы натянуты и поют как струны. Тут возникает **музыка революции**. «Слушайте ее!», — говорил Александр Блок. «Создавайте ее!», — кричит наше время.

Но на что тут опереться? Есть ли традиция, есть ли образцы, от которых (а не за которыми!) следует идти? Безусловно, есть. Трагическое одиночество Мусоргского, в творчестве которого конкретность сочетается со стихийной силой, должно же быть — когда-нибудь разрушено! «Борис Годунов» на нашей сцене стоит как бы путеводным маяком для композиторов. Никто, конечно, не говорит о подражании. Жизнь создала новые индустриальные ритмы, которые, может быть, слышнее на Западе, но звучат и у нас. Но умение вслушиваться у жизни богатство ее интонаций, отражать логику и музыку живой человеческой речи, строить исполнение певца на глубоко реалистической правде человеческого речевого мышления — эти задачи становятся особенно заманчивыми сегодня, когда на наших глазах меняется и пересоздается строй речи, когда тысячами рождаются новые интонации, когда в выкриках газетчиков и в ораторском напоре создаются новые звуковые формы, ждущие художественного перевоплощения и художественной фиксации.

Широчайший эмоциональный размах и острейшая наблюдательность — вот то, чего мы ждем от композитора конкретной и монументальной советской трагедии. Как свяжется его творчество с работой другого создателя будущего оперного спектакля — автора темы и текста, чего ждет наш оперный театр от писателя, — к этому вопросу я позволю себе вернуться в особой статье.



Рис. Б. Кустодиева

(См. статью на стр. 8)

Сергей РАДЛОВ

МОСКВА

НОВЫЙ ЗАКОН ОБ АВТОРСКОМ ПРАВЕ. В развитие закона об авторском праве от 16 мая 1928 г., комиссия при Совнаркоме РСФСР выработала новый законопроект, представленный ею на утверждение ВЦИК. Проект приравнивает авторский гонорар целиком и полностью к зарплате с вытекающей отсюда немедленностью его взыскания, освобождения при взыскании от взноса судебных пошлин и сборов, преимущественным удовлетворением при предъявлении исков к ликвидирующимся предприятиям и учреждениям и пр. Далее, им предусматривается заключение постановочных договоров на пьесы и др. произведения публичного исполнения. Постановка неизданных произведений может состояться не иначе, как по специальному письменному договору с автором, обязательным содержанием которого являются указания максимального и минимального числа спектаклей в одном городе и способа исчисления убытков в случае неосуществления постановок. В связи с этим проектом изменяется порядок охраны авторских прав путем создания при драматургических обществах особых договорно-правовых отделов, в которых сосредоточено дело заключения постановочных договоров.

КОНФЕРЕНЦИЯ ТРАМ'ОВ. На состоявшемся в Главискусстве совещании организована методическая комиссия по работе ТРАМ'ов в составе В. Э. Мейерхольда, Ф. Н. Каверина, Б. В. Захава, В. Ф. Плетнева, Н. А. Попова, Соколовского, Деметьева и др. Комиссии поручено выработать единую программу для всех ТРАМ'ов и подготовить материалы к предстоящему созыву первой конференции театров рабочей молодежи. Конференция намечена на апрель 1929 года.

ЗА НАРУШЕНИЕ ПОНЕДЕЛЬНИЧНОГО ОТДЫХА. Мосгубрабис решил привлечь к ответственности отдел охраны труда Наркомтруда РСФСР за разрешение устраивать арелище для Красного креста по по-

недельник, что противоречит постановлению Наркомтруда СССР о еженедельном отдыхе работников искусств.

УРЕГУЛИРОВАНИЕ КОНСЕРВАТОРСКИХ ДЕЛ. В связи с появившимися в печати сообщениями о ряде ненормальностей и дефектов в работе Московской Государственной консерватории Главискусство организовало специальную комиссию для урегулирования консерваторских дел. Комиссия уже приступила к своей работе.

ОРГАНИЗАЦИЯ АКЦ. Т-ВА «Academia». Под председательством А. Б. Халатова состоялось собрание учредителей организуемого акционерного т-ва «Academia». Акционеры — Главискусство и ЗИФ. Капитал государства определен в 100 тыс. рублей. В состав Оргбюро избраны С. А. Воскресенский (председатель), Н. Т. Камков и Н. Д. Стырман.

ПЛЕНУМ КОМИССИИ ПО РЕОРГАНИЗАЦИИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА. На днях состоялся второй пленум комиссии по реорганизации Большого Театра, на котором с докладом о работе президиума выступил С. В. Александровский. Выступившие по докладу т.т. Файер, Горчаков, Гинзбург, Зикс, Каверин и др. пришли к выводу, что состав комиссии необходимо пересмотреть. Отдельное существование президиума себя не оправдывает, и он должен быть поэтому упразднен. Состав пленума, равно как и количество членов его, решено также подвергнуть пересмотру. С. В. Александровскому поручено составить по этому поводу докладную записку в Главискусство, где вопрос этот должен быть выяснен всесторонне. Заседания комиссии по реорганизации решено созывать один раз в неделю, включая сюда также и прослушивание новых опер и либретто. К следующему заседанию постановлено разработать подробно тезисы о работе с молодежью, о поднятии трудовой дисциплины, а также о массовом зрителе. С этой целью избраны три комиссии в составе т.т.

Микиши, Каверина, Лопашева и Млодика (по работе с оперной молодежью), Файера, Чернецкой и Лащилина (по работе с балетной молодежью), а также Александровского, Горчакова и Кузнецова (по вопросу о поднятии трудовой дисциплины в театре). Доклад о вовлечении массового зрителя в работу театра поручено сделать С. В. Александровскому.

МОСКОВСКИЙ ПЕРЕДВИЖНОЙ РАБОЧИЙ ТЕАТР УМЗП. Законченные постановкой две пьесы — «Власть тьмы» Л. Толстого и «Малиновое варенье» — Афиногенова. «Власть тьмы» поставлена режиссером А. Захаровым. Художник спектакля — Руди. Центральные роли исполняют Орлова, Уваров, Рогова, Колосов, Лугинская, Курбатова, Лесницкий, Реннин. «Малиновое варенье» поставлено Краснянским. Художник спектакля — Руди. Центральные роли исполняют Красавина, Поздеева, Черногорский, Субботин, Черкасов, Миклашевская. Обе постановки в первый раз были показаны в клубе «Красный Октябрь» и в клубе коммунальников. Театр подписал договор на ряд спектаклей в Орехово-Зуево, ст. Люберцы, в Кремле (клуб красноармейцев). Кроме того, театр по соглашению с баумановским Советом даст ряд спектаклей для школ Баумановского района.

ПЕРЕДВИЖНОЙ РАБОЧИЙ ТЕАТР дал на прошлой неделе сотое представление своей постановки «Бронепоезд», пользующейся большим успехом в районных и рабочих клубах.

МОСК. ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ. На состоявшемся первом заседании худож.-полит. совета выделены репертуарная, производственная и организационная комиссии. Худ. совет знакомится в настоящее время с новыми пьесами, в числе которых имеется пьеса В. Масса «Ставка на кармель».

БЛИЖАЙШАЯ ПОСТАНОВКА В МТЮЗ'е. Московский Театр Юного Зрителя приступил к постановке комедии Бонди «Изобретатели». Сценарий этой пьесы по заданию театра был составлен школьным драмкружком в порядке импровизации. Ставит пьесу режиссер Н. Фрид, художник спектакля — Распопов.

В СОВЕТСКОЙ ФИЛАРМОНИИ. Директором организованного Софилем симфонического оркестра назначен артист Госквартета им. Страдиари, бывший завед. музык. частью Большого театра В. Л. Кубацкий.

КОНКУРС СКРИПАЧЕЙ. Персимфанс организует 31 декабря в 12 ч. дня в Большом зале Консерватории конкурс скрипачей. Каждый участвующий в конкурсе должен будет исполнить концерты Глазунова, Прокофьева и сюиту Танеева. Лучшие исполнители будут приглашены для участия в качестве солиста в двух концертах Персимфанса.

ИВ НАТ В РАБОЧИХ РАЙОНАХ. Софил организует в ближайшем будущем для рабочих слушателей выступления приехавшего на гастроли в Москву известного французского пианиста Ив Ната.



Рис. Б. Кустодиева

(См. статью на стр. 8)

30-е
Самое

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ЦИРК МЮЗИК-ХОЛЛ?



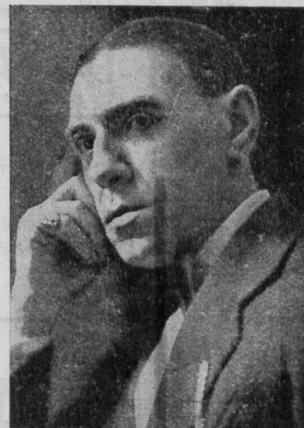
Д. Гутман



К. Голейзовский



Н. Смирнов-Сокольский



А. Орлов

1929

№ 1

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

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. ОБЛОН. ИЗД. ТЕА-КИНО-ПЕЧАТИ

1 ЯНВАРЯ 1929 Г.
В Т О Р Н И К
12-й ГОД ИЗДАНИЯ

ЗА РЕКОНСТРУКЦИЮ РАБОЧЕГО ТЕАТРА

Новый год застаёт ленинградские рабочие театры на трудном этапе профессионального роста. «Самодельный» период, когда эти театры опирались непосредственно на творческие навыки и опыт клубно-кружковой работы, остался далеко позади. Мастерство и техника становятся основными факторами дальнейшего развития Трам и театра Пролеткульта.

Профессионализируется рабочий актер, усложняется постановочная система, индустриализуется сценический «инвентарь». Молодые рабочие театры вступают равноправными участниками на общий фронт профтеатрального строительства.

Но именно отсюда возникают трудности роста.

Театр Пролеткульта и Трам не имеют за собой устойчивой художественной традиции. Задачу профессионального самоопределения приходится решать резолюционным путем и при этом в определенном направлении классового, социалистического переустройства театра. Двойная задача, двойная проблема! Вот почему, кстати сказать, рабочий театр строится не студийным порядком, а в самом производственном процессе при активном творческом соучастии зрителя.

Для достижения поставленной цели и Трам и Пролеткульт вооружены боевой материалистической теорией и четким волеустремлением, но работать приходится на основе старого театрального наследия—в архаическом театральном здании, в консервативной сценической коробке, в профтеатральном окружении, в котором еще много непереработанного и атавистического.

Вся эта «нагрузка» прошлого именно сейчас встает на пути развития профессионализирующихся рабочих театров. Не идти на борьбу с ней, на ее диалектическое преодоление и реконструкцию, довольствуясь подражательной профессионализацией по готовому образцу—было бы для рабочих театров равносильным утере своих исторических обязательств, своей революционной судьбы.

А к этому нужно прибавить, что текущий момент диктует особую настойчивость и особую четкость борьбы за революционизирование сценического искусства.

В этих условиях наступление рабочих театров приобретает особое активизирующее значение. И тем заметнее уступки, замедления и ошибки, встречающиеся на пути роста таких художественных организмов, как Трам и театр Пролеткульта. Недаром трамвайская «Дружная горка», которая была бы крупнейшим достижением для всякого профопереточного театра, вызвала в критике дискуссию: к Трам примерили проблему советской оперетты и нашли, что он еще не все сделал для разрешения указанной проблемы.

И недаром в последнее время кое-где заговорили об опасности художественного «перерождения» театра Пролеткульта, будто бы отступающего к «эстетической школе» актера и постановки.

Все это говорит о том, что и зритель и критика становятся достаточно (иной раз—чрезмерно) чуткими к выполнению со стороны рабочих театров тех революционных обязательств, которые они приняли на себя.

С этой ответственностью перед зрителем за профессионализацию в революционном направлении рабочие театры переваливают за рубеж нового года. Эта ответственность требует определенных дел.

Организация молодой драматургии вокруг классового «театрального заказа», материалистическое воспитание актера, реконструкция сценической техники, революционизирование сценических жанров—этот круг проблем должен стать постоянным, обиходным в повседневной жизни рабочих театров. Не только усваивать, но тут же и перестраивать, не подражать готовым образцам, но активизировать стройку сценического искусства! Методическое мышление и научное вооружение в этой борьбе—краеугольный камень.

К новому году рабочие театры подошли с большой экспериментальной и реконструктивной «проблематикой». В предстоящем году предстоит развертывать ее профессионально, не подменяя революционных обязательств профессионализацией на чужой манер, под готовую старину.

У рабочих театров—достаточно энергии, чтобы выполнить эту задачу. И они ее выполнят!

