

Приобретения Главнауки у Ленинградских художников

В последние годы по смете Наркомпроса стали отпускаться средства (пока небольшие) на приобретение художественных произведений у современных работников ИЗО-искусства. Средства эти использовались Художественным Отделом Главнауки пока только по Москве, в этом же году впервые решено было уделять часть их и на Ленинград.

Наркомпросом была организована специальная закупочная комиссия под председательством Зав. Худ. Отд. Главнауки П. И. Новицкого, которая приобрела произведения следующих художников:

10 работ по живописи — В. Суков — "Фонтанка", В. Пакулин — "Две женщины", А. Пахомов — "Портрет Сарры Лебедевой" и "Мальчики на коньках". Д. Загоскин — "Пейзаж с дорогой", А. Самохвалов — "Сидящая женщина", Я. Шур — "В столовой", Л. Чупяков — "Nature morte", А. Белый — "Манифестация" и М. Иванов — "Лагерь пионеров";

1 скульптура — Л. Шервуд — бюст Д. И. Менделеева и 22 рисунка, гравюры, литографии и акварели художников Верейского, Воинова, Осолодкова, Борисова, Конашевича, Шиллинговского, Гоффера, Чернова, Бобышева, Правосудовича, Рутковского, Савинского, Платунова, Кустодиева и фан-дер-Флита.

Всего приобретено 33 произведения. Принципы, которыми руководилась комиссия — художественное качество вне зависимости от направлений, большое же внимание уделялось молодым или не представленным еще в музеях художникам. И тут комиссии удалось выбрать несколько несомненно интересных вещей. В. Д.



А. Пахомов

"Мальчики на коньках"

Образцы народного творчества

(Выставка росписи украинских хат)

В Институте Истории Искусств выставлена была недавно небольшая, но интересная коллекция образцов настенной росписи украинских хат.

Собирательница этой коллекции Е. В. Берченко, обездвиживающая в 1925—27 гг. ряд сел б. Екатеринославской губ., применила очень удачный способ собирания таких непортативных образцов, как настенная роспись. Загрустив холст или фанеру тем же грунтом, которым украинка-селянка покрывает свои стены (белая глина с послой), она предлагала этим селянкам расписать их таким же узором и теми же красками. Это было тем

легче осуществить, что ведь украинка несколько раз в году белит свою хату целиком и каждый раз снова расписывает ее, причем делает это без всяких эскизов и даже предварительной прорисовки контуров: прямо на белой стене уверенной рукой ведет она свои узоры — результат вековой традиции и большой личной практики, так как некоторые селянки расписывают не только свои хаты, но и ходят по приглашению (за небольшую плату) по соседям.

Таким образом, сделанные той же рукой и в том же материале представленные теперь у нас на выставке образы являются не копиями, а самыми подлинными веществами и по общему характеру и по технике, со всей свежестью и непосредственностью оригинала.

Употребляемые в них краски — или растительные, приготовляемые тут же отжимом некоторых растений, или добывшие (также самими) из цветных глин, или, наконец, анилиновые покупные. Последние, конечно, ярче, звонче, но и самодельные украинки достигают большого колористического разнообразия и тонкости. Изобретательность же их в линиях и формах орнамента (преимущественно растительного) так же неисчерпаема — подобно мелодиям их песен — как плодородие взрашившей их земли.

Росписи эти либо сплошь покрывают стены (иногда только одну) наподобие обоев, либо делаются только над кроватью, заменяя настенный ковер. Обязательно расписанной является печь — центр деятельности зо́йки — или вся целиком, как в помещаемой репродукции, или полосами и вставками, подчеркивающими архитектурные формы этого сооружения, занимающего четверть избы. Далее встречаются обрамления окон и дверей, росписи потолка, фризы и панели как внутри, так и снаружи хаты.

Эти ансамбли представлены на выставке фотографиями, благодаря чему посетитель получает полное представление об этой интересной отрасли народного искусства, занимающего видное место наряду с вышивкой, тканьем, керамикой и т. п.

Можно только пожалеть, что эта выставка была открыта на очень короткий срок и без всякого оповещения. Она заслуживает внимания и специалиста-искусствоведа, и художников, и широкого зрителя, интересующегося подлинным народным творчеством, тем более, что с изменением в последнее время патриархального крестьянского быта и эти и другие отрасли народного творчества постепенно исчезают из обихода.

В. ДЕНИСОВ



Роспись деревенской печи

РЕЖИССЕР В ТЕАТРЕ

(В порядке обсуждения)

Представление о том, что такое театр, спектакль и каково их назначение, за последнее десятилетие так осложнилось, что, говоря о роли отдельных сил, слагающих спектакль (в том числе и о роли режиссера), необходимо прежде всего обусловить самое понятие театра-искусства.

Если принять, что в отличие от науки, воздействующей на интеллект человека, главным оружием искусства является воздействие на эмоциональную и подсознательную область психики, то, говоря о театре, имеющем своим материалом живого человека, орудующем самой эмоцией, необходимо особенно подчеркнуть эмоциональное воздействие, как наиболее действительный и естественный способ самовыявления театра.

Если это так, то роль режиссера в театре становится довольно определенной. Театр обязан иметь идею, которую он несет зрителю; автор дает эту идею в пьесе; режиссер находит наиболее выразительные и убедительные формы для воспроизведения этой идеи на сцене и организует для этого имеющийся аппарат театра в спектакль. Режиссер в своей работе ограничен идеей автора. Фантазия его направлена лишь на то, чтобы найти наилучшее толкование и оформление идеи, но никак не выдумывать самую идею. Таким образом содержание и оформление уравновешивают друг друга. Это, казалось бы—нормальное положение,

Но действительность повела наш театр по другому пути. Послереволюционный кризис драматургии поставил театр перед тупиком: автор из театра исчез, а театр между тем не мог ждать его появления и должен был давать свою продукцию. И вот в силу необходимости режиссер пытается взять на себя роль автора в театре. Это была попытка с негодными средствами. По самой сути своей режиссер не мог выполнить назначения автора, т. е. дать содержание, идею (иначе он стал бы драматургом). Поэтому он начинает раздувать формальную сторону спектакля — область ему близкую и доступную. Чтобы восполнить слабость или даже негодность драматургического материала для выражения соответствующих современности идей, режиссер его "монтажирует", "композирует", взгромождает на конструкцию, разбивает на эпизоды, вымывает сцены, вписывает акты, словом — изворачивается. Но содержания он все же, конечно, выдумать не может, и в результате спектакль становится безыдейным, теряет свою внутреннюю сущность. Изощренность формального подхода, не оправданная внутренней необходимостью, сделала спектакль теоретичным: он возбуждает у зрителя любопытство,

сомнение, размышления, теоретические споры, но оставляет его внутренне холодным и чуждым. Театр, непосредственно не возбуждая в зрителе увлечения, стал давать ему обильный материал для "мозговых упражнений".

В театре режиссер стал хозяином, и театр приобрел новое лицо, ибо стал воздействовать не на эмоциональную сторону зрителя, а на интеллектуальную, что театру совершенно не свойственно. Все обаяние театра и вся его сила — именно в том, что театр убеждает зрителя незаметно для него самого непосредственным увлечением, не давая ему раздумывать. Через эмоциональное воздействие к последующему осознанию, а никак не наоборот — вот единственный возможный путь театра. Никаким эффектным и оригинальным зрелищем, если оно не насыщено обединяющей и заражающей внутренней идеей, зрителя не убедишь.

На любом вокзале можно любоваться конструкциями, каких театр не воспроизводит; быструю смену эпизодов мы любим смотреть в кино; яркие краски интереснее на выставке живописи, а самодовлеющий трюк скоро надоедает.

При этом в не свойственной для него роли автора режиссер становится совершенно безответственным. Ставка на зриттельный эффект без внутренней спеки и необходимости совершенно уничтожила мерку хорошего и плохого. Если в хорошем произведении искусства его материальное осуществление всегда кажется почти единственным возможным, то в спектакле, построенном режиссером-автором, всегда кажется, что можно так, а можно и еще двадцать способами, и неизвестно, что будет лучше, ибо "у каждого барона своя фантазия". Стремясь восполнить отсутствие пьесы формальной занимательностью, режиссер неизбежно вносит в спектакль хаос форм, т. е. приводит его к отсутствию форм.

А между тем театр в сущности ведь — тот же оркестр, инструментами в который входят актеры, декорации, техники, шумы и т. д., а режиссер — это дирижер оркестра. И спектакль требует такого же точного соотношения составляющих его инструментов и соответствия внутреннему содержанию пьесы, как и исполняемая симфония. Но ни одному дирижеру не придет в голову ввести в оркестр сверх партитуры оригинальную мелодию или выделить в "эпизод" барабан с валторной, а между тем в спектакле режиссер сплошь и рядом бьет и дует во что попало — лишь бы только было громко.

Каждая пьеса несет в себе зародыш и своего оформления. Задача режиссера — вскрыть идью пьесы, ее психологическое и социальное устремление, найти одно из немногих отвечающих сущности пьесы оформлений и добиться того, чтобы в своем динамическом воспроизведении спектакль наверняка эмоционально будоражила зрителя, заставляя его действительно зажечься идеей пьесы, а не головой додумываться до смысла спектакля. А донести в зрительный зал идею пьесы и взволновать, потрясти ею зрителя — это куда труднее и почетнее, чем выдумать серию сценических трюков и эффектных неожиданностей.

Сила Вахтангова — режиссера была именно в умении найти стиль спектакля, вскрыть сущность авторского замысла и перенести его на сцену во всем: в скульптуре, красках, движениях, чувствах, в тональности голосов, в общем ритме; все режиссерские возможности он направлял в одну, до конца и четко осознанную сторону, в одно гармоничное целое и достигал неотразимого впечатления.

Наши театры, конечно, не однообразны на своих путях, и режиссеры далеко не в равной степени стали "авторами", но уклон этот — общий. Положение это не нормально и должно быть изжито.

Несмотря на ряд достижений в режиссуре, десятилетний опыт показал несостоятельность исключительно лишь формального подхода к спектаклю и заставил предъявить к театру требования глубокого и живого содержания.

Нарождающаяся советская драматургия, конечно, вернет работу режиссера в нормальные рамки и, разгрузив его от излишних заданий, позволит качественно поднять постановку и углубить ее в современном толковании.

Леонид ВОЛКОВ



Загоскин

"Дорога"

(см. статью на стр. 18)

В борьбе за Мусоргского

Приближаются дни экзамена русской музыкальной общественности. Скоро начнут выходить в свет первые выпуски полного собрания сочинений Мусоргского „без поправок“ — издания, предпринятое Музсектором Госиздата под редакцией В. А. Ламма, неутомимого восстановителя подлинного Мусоргского. Но в музыке напечатание сочинений еще не делает всего дела. Только исполнение внедряет их в сознание людей.

16 февраля в Академии идет,—впервые после длительного забвения самостоятельной концепции композитора,—„Борис Годунов“. С этого дня творчество Мусоргского начинает жить в современной жизни, как в свое время начинали жить произведения Баха, Шуберта и других после того, как смерть уже давно унесла их создателей. Нельзя не дорожить каждой строчкой нот, каждой интонацией Мусоргского, потому что это — самобытнейший из самобытнейших русских музыкантов. И до тех пор, пока все его создания не войдут в жизнь в их подлинном облике, до тех пор нельзя говорить, что мы знаем Мусоргского. Мы знаем его только сквозь призму его суровых цензоров. А между тем, если бы проделать такого рода исправления, какие применялись к Мусоргскому, ко многим композиторам — даже из числа великих, включая Баха — то поднялись бы единодушные справедливые протесты! Наступило время, когда музыка Мусоргского должна войти в жизнь без чужих подпорок, а там сама же жизнь с ее законами художественного отбора возьмет от этой музыки все, что найдет современным, ценным и нужным.

Нам говорят: „да, Мусоргский — сильный и оригинальный композитор, но многие места в том же „Борисе“ звучат у Римского-Корсакова пышнее и ярче. Значит и т. д. — В том-то и дело, что ничего не значит кроме одного: значит, вам приятнее Римский-Корсаков!. Но почему непременно надо, чтобы то-то и то-то звучало пышнее? Какая в том необходимость? Ведь, рассуждая так, любители звучного и сочного колорита, присущего картинам какого-либо художника, могут требовать, чтобы картины других мастеров были переписаны на такой же звучный лад! Возьмем хотя бы сцену коронации в „Борисе Годунове“. У Римского-Корсакова она пышна, как зализанная историческая картина вроде казавшихся когда-то блестящими полотен Маковского. У Мусоргского сцена эта вовсе не является поводом для историко-красочной композиции и применения внешних эффектов музыкальной живописи. Совсем обратно. Мусоргский верно ведет свою драматургическую линию: в предыдущей первой картине пролога, после избрания Бориса в царя московским людом под угрозой плетки, люд этот расходится со словами: „велят завыть — завою и в Кремле“. Откуда же после этих слов быть пышной роскошной коронационной феери? Надо быть нечутким драматургом, чтобы ради соблазна броснуть инструментальными красками, пожертвовать удачно задуманной концепцией — сразу же резко поставить антitezу: высокачка-царь и за-

тайший свою злобу до поры до времени народ. Мусоргский не жертвует ради блеска тем, что было намечено в прологе, и компонует коронацию в сдержаных официальных тонах, делая к тому же акцент на мрачном предчувствии Бориса („Скорбят душа“). Среди коронационной пышности, свойственной этой сцене в обработке Римского-Корсакова, этот прекрасный монолог Бориса совершенно непонятен. Что могло смутить получившего венец царя, когда вокруг столько единодушных восторженных ликований? Но в том-то и дело, что они не восторженны. Народ нехотя заводит официальную „славу“, которую поддерживают бояре.

Я привел этот пример, чтобы показать, как существенные бывают в музыке результаты всяких „пересаживаний“ из одних сфер звучания в другие. Значит ли это, что не должно допускать никаких транскрипций? Ничего подобного. Пусть существуют. Но нельзя допускать существования только транскрипций без подлинников. Говорить же, что подлинник-мал не тронул и лежит к услугам каждого желающего в библиотеке — это значит просто заниматься софистикой. Когда дело идет о музыке, ясно, что исполнение ее — ее конкретное существование. Нес исполнение — ее смерть. Музыка живет взаимной передачей интонаций и живым восприятием их, а вовсе не только на нотной бумаге, да еще в виде рукописи.

Как это ни странно, в музыкантской среде нашей еще процветает множество провинциальных пережитков: представление о правах и границах техники так расширено, что ровно ничего не стоит любому авторитету под видом устранения якобы технической беспомощности изменять интонационную фактуру произведения настолько, что она теряет свой первоначальный характер, и музыка становится иной. До сих пор еще музыкальная нечуткость в отношении Мусоргского так чудовищно сильна, что серьезные, казалось бы, музыканты считают, что изменения рисунка мелодической линии, замена одного аккорда другим, перенесение музыки из одной тональной сферы в иную — что все это — чисто технические корректизы, никак не влияющие на сущность музыкальной концепции. И применяются такие способы обработки как нечто вполне естественное. Таков результат долгого восприятия музыки от „правил“, а не от живой потребности в ней.

Конечно, споры в данном случае бесполезны, и тех, кто не хочет слушать Мусоргского за то, что он сочинял не по правилам школьного учебника, остается только жалеть. Но лишить всех людей, которым нет дела до запрещения параллельных квинт, возможности овладеть творчеством великого музыканта в подлинном виде, было до сих пор абсурднейшим предрассудком — одним из многих в нашей музыкантской среде, боящейся всякой живой и смелой мысли и все еще уверенной, что в музыке можно обойтись без мысли. Сочиняет музыкант по наитию, а пишет музыку, как велят усвоенные правила — вот и все. Мусоргский же еще 60 лет тому назад поставил в основу музыкального творчества: постоянное зоркое и живое наблюдение за интонациями человеческой речи, в которых отражается жизнеощущение и весь душевный склад человека. Мусоргский первый обратил внимание на глубокую жизненную ценность гоголевской речи. Мусоргский пытался через постижение эмоционального тона слов и простого говора создать живую осмысливнюю — как он говорил — мелодию. Мусоргский ввел в музыку конкретного, во всем его жизненном облике схваченного человека.

Вся русская жизнь нашей страны в данный момент — смелое творчество, колоссальный живой опыт построения новой жизни не по схемам, предуказанным чужим опытом. Зато мы живем в небывалом еще государстве и ордимся этим. Неужели же не имеет право наше сугубое внимание к себе великий русский композитор, который погиб от равнодушия среди и непонимания друзей, которому ставили в вину даже горделивое сознание своего ковского дела и которого во все годы его музыкально-творческой жизни влекла одна мечта о музыке, вырастающей только из непосредственного отклика на все пережитое и испытанное, о музыке, глубоко человечной и не знающей ни холодного самоудовлетворения, ни самодовлеющей красоты, ни рассудочной игры в звуки.

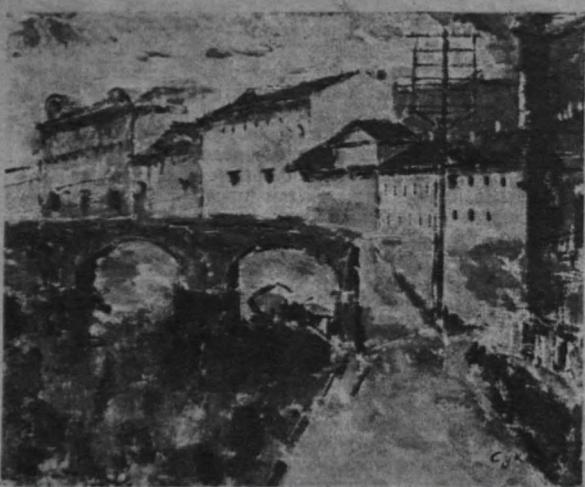
Игорь ГЛЕБОВ



Воронеж

Харьков

(к статье на стр. 13)



Сукачев в роли Бориса в сцене из оперы "Фонтанка" (к статье на стр. 13)

К постановке „Бориса Годунова“

Не сомневаюсь, что страницы „Жизни Искусства“ откроют музыкантам возможность высказать компетентное суждение о сравнительных достоинствах первоначальной редакции Мусорского и обработки Римского-Корсакова. Мне же хочется остановиться на драматургических и текстовых изменениях, к которым приходит театр, возвращаясь к основной редакции.

Начнем с пролога. Он кончается выходом калик — молением о восшествии Бориса на престол. Народ охвачен религиозным экстазом. Опускается занавес. Молитва услышана. Начинается коронация Бориса, которого воистину славят народ.

У Мусорского религиозность народа рассенется, как дым. С замечательной последовательностью замыкает он религиозную стихию в тесные стены монастыря и душные царские палаты. Пение калик встречается суетием, любопытством и недоумением. О чём пели? Неизвестно. Какого царя встречают? Неизвестно. Появление калик низводится до религиозной демонстрации, приго-

тошнейшей Шелковым с „агитационными“ целями. Приканьи пристана и меланхолическое „велят завыть, зявою и в Кремле“ окончательно характеризуют участие народа в избрании царя, как пассивное, подневольное и насмешливо равнодушное.

Глубоко последовательно, что и в коронации народ славит царя приглушенно, сдержанно и без энтузиазма. Сцена коронации становится таким образом из праздничной апологии самодержавия глубоко драматичным вступлением Бориса на несчастное царствование.

Фортиссимо народа прибрагается Мусорским для совершения другой ситуации. Просьбы-требования хлеба, которыми народ колеблет уже шатающийся трон Бориса в „новой“ сцене у Василия Блаженного, показывают весь размах скрытой народной силы, всю потенцию бунтарства, развернутого далее в „Кромах“. Таким образом эта замечательная сцена является логически необходимым, связующим звеном между косностью, пассивностью, неподвижностью народной воли в первых сценах и ее разгулом в последней.

Так расширяется и углубляется партия народа, взлетающая сила которого крепнет в то время, как рушится судьба Бориса.

Здесь, напротив, Мусоргский суще и прямее идет к своей цели. Чрезвычайно знаменательно отсутствие песен Мамушки и Федора („Попинька“) в тереме. Неторопливая дивертизментность этих песен придавала всему акту тот характер улыбающегося любования стариной („хорошо жилось на Руси нашим предкам“), который отзывает и скрытой реакцией и примитивным славянофильством. Напротив, плохо жилось на Руси и тяжелые своды дворцов душат беспомощные попытки Бориса прорваться сквозь Азию к культуре и Европе.

Глубочайшая содержательность и наибольшая современность „Бориса“ в кругу русских опер ставит перед исполнительским составом и режиссерской задачу как можно отчетливее донести всю совокупность музыкально-драматического действия до широких масс сегодняшнего зрителя. Тем самым „Борис“ — остро современная опера и с точки зрения технических задач, предъявляемых к исполнителям. Бережное отношение к слову, эмоциональная оправданность каждого момента, драматическая непрерывность образа и убедительность его подачи в соответствии с острой музыкальной характеристики — вот принципы работы, которые во многом рождают далекого „Бориса“ с сегодняшним „Воцеком“. И здесь и там театр прокладывает дорогу от специфической оперности к динамике музыкально-драматического театра.

Сергей РАДЛОВ

В. П. Шкафер

16 февраля постановкой „Бориса Годунова“ в редакции Мусорского ленинградский академический театр оперы и балета спраляет 35-летие сценической деятельности управляющего академической труппой В. П. Шкафера.

Первое выступление В. П. Шкафера на сцене состоялось в 1892 г. в Киеве в партии Ленского. Киевская опера являла собою образец старого оперного театра, в котором режиссура стояла на очень низком уровне.

Да вряд ли и можно было думать тогда об осуществлении каких-либо серьезных постановочных замыслов: ведь в течение краткого сезона (постом не играл!) в репертуаре появлялось от 30 до 40 опер. Ставка делалась исключительно лишь на вокальное искусство исполнителей, выступавших в одних и тех же заезженных ролях.

Пребывание в такой художественной атмосфере было совершенно чуждо артистической натуре В. П. Шкафера. И вскоре он покинул киевскую сцену, поступив в 1893 г. в петербургское оперное товарищество под управлением Безносикова и Дудышкина, ставивших свои спектакли сначала в зале Конюкова, а потом в бывшем Панаевском театре. Товарищество это было идеальным предприятием, ставившим себе задачей пропаганду новой русской музыки.

В следующем сезоне (1894—95 гг.) В. П. Шкафер служил в тифлисской казенной опере. Здесь ему снова пришлось, как и в Киеве, окунуться в атмосферу рутинного оперного театра со смешением русских и иностранных артистов, с культом высоких нот и огромным репертуаром из старых опер.

(К 35-летию его артистической деятельности)

Но в скором времени обстоятельства сложились для В. П. Шкафера более благоприятно. В 1895 г. он был приглашен известным московским меценатом Саввой Мамонтовым в труппу основанной последним в Москве частной оперы, где Шкафер занял положение ближайшего помощника Мамонтова по художественно-административной части, одновременно выступая в обширном репертуаре русских опер (король в „Орленской Деве“ Чайковского, Монарт в „Монарте и Сальери“ Римского-Корсакова, Шуйский в „Борисе Годунове“ Мусорского и др.).

Работа в Мамонтовской опере принесла В. П. Шкаферу огромное артистическое удовлетворение. Предприятие Мамонтова вписало ведь одну из лучших страниц в историю русского оперного театра.

Следующим этапом на артистическом пути Шкафера явился Московский Большой театр, куда он был приглашен в 1904 г. и где он дебютировал, как режиссер, постановкой „Вертепа“ Массне. В 1907 г. В. П. Шкаферу была поручена в бывшем Марининском театре постановка только что законченного Римским-Корсаковым „Сказания о граде Китеже“. В этом же театре В. П. Шкафером, совместно с художником А. Я. Головиным, была возобновлена опера „Кармен“. С начала 1911 г. Шкафер был назначен на должность главного режиссера Московского Большого театра, на которой он оставался до назначения его, осенью 1925 г., управляющим ленинградской академической труппой.

Н. Н.—В

Висенте Бласко Ибаньес

На фоне растерянности и пессимизма современной испанской литературы старшего ее поколения, запутавшегося в нерацептимых "проклятых" вопросах, была одна яркая личность, не поддававшаяся общему настроению и шедшая уверенным шагом по своему пути.

Эта личность только что скончавшийся Бласко Ибаньес, один из крупнейших испанских писателей, хорошо известный далеко за пределами родины, в частности, почти целиком переведенный и на русский язык и пользующийся у нас значительной популярностью.

Висенте Бласко Ибаньес родился в 1867 году в Валенсии. Мятежный и энергичный юноша, он с ранней молодости примирился к республиканской партии, ведя упорную и последовательную борьбу с монархическим правительством, с властью католического мракобесия и феодальных традиций. Он становится популярнейшим и любимейшим депутатом парламента от родной провинции, избираемым из года в год. Пылкость и прямота характера Ибаньеса приводят его к неоднократным и резким столкновениям с правительственными органами. Более тридцати раз он сидит в тюрьме, но однажды его высыпают за пределы родины. И умирает он тоже изгнанин, обивив борьбу не на жизнь, а на смерть непримиримому монархизму. Он намеревался вернуться в Испанию только после того, как она будет провозглашена республикой. Увы, он не дождался этого.

Не следует, однако, преувеличивать значение политической деятельности Бласко Ибаньеса, переоценивать его революционные заслуги. Он—далеко не революционер в нашем смысле слова. Он—весьма радикально настроенный интеллигент, с весьма туманными идеалами братства, справедливости, равенства, свободы.

Характерно в этом смысле его отношение к советской России. В очень легких и осторожных словах, делающих его мысль особенно убедительной, он высказывает в одиом из своих последних рассказов („Старик с английской набережной“, в сборнике „На лазурном берегу“) весьма определенное сочувствие Октябрьской революции; однако, человек, лишенный классового чутья, он не становится решительно на ее сторону. Он только доброжелательный, осторожный и озирающийся по сторонам „попутчик“.

Несравненно значительнее заслуги Бласко Ибаньеса, как художника. Он и сам сознавал себя прежде всего таковым, в зрелую пору своей жизни совершенно отойдя от политики, не изменяя ни своим юношеским

взглядам, ни своей юношеской непосредственности. Все то, что волновало его, как политического деятеля, он перенес в свое художественное творчество, которое стало от этого сильнейшим средством пропаганды передовых идей радикально настроенной части европейской интеллигенции.

Начав с небольших бытовых рассказов типа „принципиальной“ беллетристики, он постепенно пришел к широкому полотну большого общественно-бытового романа.

Наиболее яркую обрисовку в его романах получил испанский клерикализм. „Черный человек“, иезуит, монах, который душит своими косматыми лапами всякое свободное проявление человеческой мысли, призрак которого бродит по всей Испании, пробирается в парламентское заседание в дом, в семью, залезает в самую душу темных масс, особенно—малокультурной испанской женщины,—этот „hombre negro“ (черный человек)—злейший враг Бласко Ибаньеса, и ему он посвящает два лучших своих романа: „Собор“ и „Втируша“. Он разоблачает все его пророкии, указывает на огромный вред, который он приносит стране, на не для всех очевидную опасность такого положения, требует изгнания, обуздания хищного зверя. Эта же тема появляется и в „Винном складе“, она мельком вспыхивает в других произведениях.

Столь же категорическую отповедь встречает в романах Бласко Ибаньеса („Мертвые повелевают“) власть традиции, не выпускающая быта из строгих рамок, установленных давно ушедшими из мира предками. Это могущество предков, неписанные, но все же устойчивые законы целого ряда давно покинувших землю поколений, власть мертвых, которые повелевают живыми,—еще одно зло, тормозящее человечество на его поступательном пути и особенно сильное в экономически и культурно-отсталой Испании.

— Убьем мертвых!—вот задача, которую ставит себе герой романа „Мертвые повелевают“. —Отметим все преграды, положенные на нашем пути мертвцами!

Само собой разумеется, что постоянно, почти в каждом романе Бласко Ибаньеса, мы встречаем протесты, очень резкие и категорические, против основных несправедливостей буржуазного строя, против неравномерного распределения материальных, а в связи с этим и культурных благ, против безделья, ничем не оправданной праздности одних и непосильного, убивающего труда других. С этой стороны особенно характерен роман „Орда“, в котором автор дает нам два Мадрида—Мадрид богатый, сырой, знающий только наслаждение и никем не наказуемый порок, и Мадрид нищий, город рабов, город голода, оборванной орды, которая в один прекрасный день неминуемо должна превратиться в непобедимую армию разрушения, орды, которая когда-нибудь сметет с лица земли весь существующий порядок.

В других романах („Проклятый хутор“, „Тростник и я“) Бласко Ибаньес переносит центр своих наблюдений с города на землю, которая столь же несправедливо распределена между людьми, как и городские блага.

Этим мы отнюдь не исчерпали огромного количества бытовых, социальных, психологических и философских тем и вопросов, которые ставит перед собой и перед читателем Бласко Ибаньес. Нет такого уголка Испании, нет такого сколько-либо животрепещущего противоречия в испанской политике, экономике, общественности и быте, мимо которого прошел бы исключительно чуткий и честный в своем творчестве писатель. И все это он преподносит не в виде отвлеченной проповеди, не в форме прописной морали, а в художественно-законченных, ярких, сочных и увлекательных романах. Ясность композиционного плана, четкость отдельных деталей, красочность описаний, непринужденность повествования и исключительное богатство языка, при всем этом редкая эрудиция в самых разнообразных областях—от биологии до лингвистики—и неоскудевающая работоспособность—все это дает право сказать, что и в лице Бласко Ибаньеса сошел в могилу один из замечательнейших писателей современной Европы.



Рис. худ. Оссафкова

(к статье на стр. 13).

Д. ВЫГОДСКИЙ

ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВА

С портрета раб. худ. Н. ГЕРДИНА



М. П. МУСОРГСКИЙ

(1835—1881)

К постановке "Бориса Годунова"
в авторской редакции на сцене
Ленинградского Госуд. Академи-
ческого театра оперы и балета