

Приобретения Главнауки у Ленинградских художников

В последние годы по смете Наркомпроса стали отпущаться 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 уделить 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. Чупятюв „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, Ковалевича, Шиллинговского, Гофферта, Чернова, Бобышева, Правосудовича, Рутковского, Савинского, Платунова, Кустодисова и ван-дер-Флит.

Всего приобретено 33 произведения. Принципы, которыми руководилась комиссия — художественное качество вне зависимости от направлений, большее 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, объездившая в 1925—27 гг. ряд сел б. Екатеринославской губ., применила очень удачный способ собирания таких непортативных образцов, как **настенная роспись**. Загрунтовав холст или фанеру тем же грунтом, которым украинка-селянка покрывает свои стены (белая глина с попой), 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 образцы являются не копиями, а **самыми подлинными вещами 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 добытые (также самими) из цветных глин, или, наконец, анилиновые покупные. Последние, конечно, ярче, звончее, но и самодельными украинки достигают большого колористического разнообразия и тонкости. Изобильность же их в линиях и формах орнамента (преимущественно растительного) так же неисчерпаема — подобно мелодиям их песен — как плодородие взрастившей 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 хозяйки — или вся целиком, как в помещаемой репродукции, или полосами и вставками, подчеркивающими архитектурные формы этого сооружения, занимающего добрую четверть избы. Далее встречаются обрамления окон и дверей, росписи потолка, фриз 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 эта и другие отрасли народного творчества постепенно исчезают из обихода.

Вл. 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, орудуя 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 спектакле. 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 уравнивают 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 «монтирует», «композирует», взгромождает на конструкцию, разбивает на эпизоды, вымарывает сцены, вписывает акты, словом—извораживает. Но содержания он все же, конечно, выдумать не может, и в результате спектакль становится безыдейным, теряет свою внутреннюю сущность. Изошренность 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, не посредственно 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 несвойственно. 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 объединяющей и заражающей внутренней идеей, зрителя не убедить.

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

При этом в несвойственной для него роли автора режиссер становится совершенно безответственным. Ставка на зрительный эффект без внутренней сцепки и необходимости совершенно уничтожила мерку хорошего и плохого. Если в хорошем произведении искусства его материальное осуществление всегда кажется почти единственно возможным, то в спектакле, построенном режиссером-автором, всегда кажется, что можно так, а можно и еще двадцатью 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, шум 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 идею 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 будоражил зрителя, заставляя его действительно зацепиться 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, движении, 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 ненормально 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



Завоскин

„Дорога“

(см. статью на стр. 13)

В борьбе за Мусоргского

Приближаются дни экзамена русской музыкальной общественности. Скоро начнут выходить в свет первые выпуски полного собрания сочинений Мусоргского „без поправок“—издания, предпринятого 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 Акопере идет,—впервые после длительного забвения самостоятельной концепции композитора,—„Борис Годунов“. С этого дня творчество Мусоргского начнет жить в современной жизни, как в свое время начинали жить произведения Баха, Шуберта и других после того, как смерть уже давно из числа 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 единодушно 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 пугливым.

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 историческо-красочной композиции и применения внешних эффектов музыкальной живописи. Совсем наоборот. Мусоргский верно ведет свою драматургическую линию: в предыдущей, первой картине пролога, после избрания Бориса в царя московским людом под угрозой илетки, люд этот расходится со словами: „велят завывать—завоем и в Кремле“. Откуда же после этих слов быть пышной роскошной коронационной феерии? Надо быть нечутким драматургом, чтобы ради соблазна блеснуть инструментальными красками, пожертвовать удачно задуманной концепцией—сразу же резко поставить антитезу: выскочка-царь и за-

тавший свою злобу до поры до времени народ. Мусоргский не жертвует ради блеска тем, что было намечено в прологе, и компанует коронацию в сдержанных официальных тонах, делая к тому же акцент на мрачном предчувствии Бориса („Скорбит 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 восторжены. Народ нехотя заводит официальную „славу“, которую поддерживают бояре.

Я привел этот пример, чтобы показать, как существенны 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-мол не тронут 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. Неполное—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 равно 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 чудовишно 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 коррективы, ничуть 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 пожалеть. Но лишать 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 осмысленную—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, предугаданным чужим опытом. Зато мы живем в небывалом еще государстве и ординам этим. Неужели же не имеет право на наше сугубое внимание к себе великий русский композитор, который погиб от равнодушия среды и непонимания друзей, роторому ставили в вину даже горделивое сознание своего кового 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 человеческой и не знающей ни холодного сомоудовлетворения, ни самодовлеющей красоты, ни рассудочной игры в звуки.

Игорь ГЛЕБОВ



1. Вербский

„Харьков“

(к статье на стр. 13)



Сукко „Фонтанка“ (к статье на стр. 13)

К постановке „Бориса Годунова“

Не сомневаюсь, что страницы „Жизни Искусства“ открывают музыкантам возможность высказать компетентное суждение о сравнительных достоинствах первоначальной редакции Мусоргского 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 кончался выходом калек—молением о востешении Бориса на престол. Народ охвачен религиозным экстазом. Опускается занавес. Молитва услышана. Начинается коронация Бориса, которого восторженно славят народ.

У Мусоргского религиозность народа рассеивается, как дым. С замечательной последовательностью замыкает он религиозную стихию в тесные стены монастыря и душевные царские палаты. Пение калек встречается суеверием, любопытством и недоумением. О чем пели? Непонятно. Какого царя встречать? Неизвестно. Появление калек низводится до религиозной демонстрации, приго-

тощенной Щелкаловым с „агитационными“ целями. Приказание пристава и меланхолическое „велят забыть, забыть и в Кремле“ окончательно характеризуют участие народа в избрании царя, как пассивное, подневольное и пасмешливо 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 прибегается Мусоргским для совершенно 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 суше и прямее идет к своей цели. Чрезвычайно знаменательно отсутствие песен Мамушки и Федора („Попинька“) в тереме. Неторопливая дивертисментность этих песен придавала всему акту тот характер улыбающегося любования стариной („хорошо жилось на Руси нашим предкам“), который отзывает и скрытой реакционностью 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 режиссурой 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 характеристикой—вот принципы работы, которые во многом роднят далекого „Бориса“ с сегодняшним „Воецком“. И здесь и там театр прокладывает дорогу от специфической оперности к динамике музыкально-драматического театра.

Сергей РАДЛОВ

В. П. Шкафер

(К 35-летию его артистической деятельности)

16 февраля постановкой „Бориса Годунова“ в редакции Мусоргского ленинградский актеатр оперы и балета справляет 35-летие сценической деятельности управляющего акоперной 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 короткого сезона (постом не играли!) в репертуаре появлялось от 30 до 40 опер. Ставка делалась исключительно лишь на вокальное искусство исполнителей, выступавших в одних и тех же зрелищных 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 упр. Безюсикова и Дудышкина, ставившее свои спектакли сначала в зале Кононова, а потом в б. Панаевском театре. Товарищество это было идейным 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.

Но в скором времени обстоятельства сложились для В. П. Шкафера более благоприятно. В 1895 г. он был приглашен известным московским меценатом Савой 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 „Орлеанской Деве“ Чайковского, Моцарт в „Моцарте и Сальери“ Римского-Корсакова, Шуйский в „Борисе Годунове“ Мусоргского и др.).

Работа в Мамонтовской опере принесла В. П. Шкаферу огромное артистическое удовлетворение. Предприятие Мамонтова вошло в историю как 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 „Вертера“ Массне. В 1907 г. В. П. Шкаферу была поручена в б. 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 акоперной труппой.

Н. Н—В

Висенте Бласко Ибаньес

На фоне растерянности и пессимизма современной испанской литературы старшего ее поколения, запутавшегося в неразрешимых "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. Мятенный и энергичный юноша, он с ранней молодости примкнул 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 приводит его к неоднократным и резким столкновениям с правительственными органами. Более тридцати раз он сидит в тюрьме, но однажды его выслают за пределы родины. И умирает он тоже в изгнании, обрвав борьбу не на жизнь, а на смерть ненавистному 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 одном 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 однако 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 "провинциальной" 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 проделки, 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 всплывает и в других произведениях.

Столь же категорическую отповедь встречает в романах Бласко Ибаньеса ("Мертвые повелевают") власть традиций, 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 мертвецами!

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 "Орза", в котором автор дает нам два Мадрида—Мадрид богатый, сытый, знающий только наслаждение и никем не наказуемый порок, и Мадрид нищий, город рабов, город голодной, обрванной 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 ил") 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 отвлекающей 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. Оскар Ютсен

(к статье на стр. 13).

Д. ВЫГОДСКИЙ

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

С портрета раб. худ. Н. ПИИНА



М. П. МУСОРГСКИЙ
(1835 — 1881)

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