ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

Литература и искусство

Орган правления Союза советских писателей СССР, Комитета по делам искусств при СНК СССР и Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

№ 17 (69)
24 АПРЕЛЯ
1943 г.

ВЫХОДИТ ЕЖЕНЕДЕЛЬНО

Цена 45 коп.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

1 стр. Передовая. О художественной критике. **А. Упитс.** Под знаком борьбы. **В. Подключников.** Два города. **Информация.** Накануне 1 мая. На совещании писателей Латвии.

2 стр. К. Зелинский. Искусство Узбекистана сегодня. **П. Железнов.** Соревнование талантов. **М. Левин.** «Сквозняк». **Ю. Кобилецкий.** Великий украинский писатель. **М. Максуд.** Татарский народный поэт. **А. Сазонов.** Фильм для детей.

3 стр. Спектакль «Последние дни (Пушкин)» в Московском Художественном театре. Новая постановка Художественного театра. **К. Федин.** В поисках Пушкина. **И. Груздев.** Без Пушкина. **Н. Соколова.** Спектакль и его художник.

4 стр. О Ленинградской капелле. **М. Бертенсон.** «Москвичка». **Информация.** Кинорепортаж с фронта. Советские артисты едут в Иран. Концерт английских моряков. У ленинградских писателей. Новинки литературы и искусства.

О художественной критике

Художественная критика составляет важный и остро действенный вид литературного творчества. Она призвана быть средством глубокого идейного воспитания и создателей произведений искусств — художников, и потребителей этих произведений — народа. Для того, чтобы выполнить эту общественно-воспитательную функцию, критика должна быть выразительницей самых коренных, самых истинных, насущных потребностей народной жизни. Не цеховщина, не узко-групповые интересы, не пристрастные, лицеприятные вкусы и оценки, а глубокие запросы народного самосознания и общественной практики составляют истинную атмосферу художественной критики и полагают собою её действенную роль.

Развитие русского искусства, составляющего законную гордость и славу человечества, во многом обязано своими успехами плодотворной, живой силе русской критической мысли. Не приходится доказывать здесь всеоб'емлющий смысл влияния на развитие самосознания народа, на развитие русского искусства таких гениальных русских критиков, как Белинский, Чернышевский, Добролюбов. Следует отметить другое — великие русские художники были всегда в той или иной степени страстными публицистами, критиками. Творческое дерзание очень часто соединялось у них с стремлением теоретически, публицистически понять смысл народных запросов. Тайна высокого расцвета русского искусства — глубочайший демократизм, народность творчества великих художников не могли не сказаться в живой, неутолимой их потребности и средствами публицистики понять, догадаться, определить коренные интересы народа, выразить его поступательное движение. Гармоническое сочетание деятельности собственно художнической с деятельностью публицистической являл собою Пушкин. В истории русской критики и публицистики Пушкин навсегда сохранит за собой роль новатора, разгадавшего и обосновавшего в многочисленных статьях, замечаниях, письмах народность русского искусства. С именем Глинки связано не только начало русского национально-самобытного симфонизма, но и начало русской музыкально-теоретической мысли. Гоголь, Щепкин, А. Островский явились и создателями русского реалистического, подлинно национального театра, и теоретиками его, обосновавшими принципы сценического реализма. В нашу эпоху эта традиция многосторонности деятельности русских художников нашла блестящее выражение в Горьком, Станиславском, Немировиче-Данченко.

Эта свойственная лучшим русским художникам многосторонность раскрытия их дарования — существенный показатель активного характера русской культуры, созданной деятельным, творчески одаренным народом, народом, которому, по словам Белинского, выпало призвание «сказать миру свое слово, свою мысль».

О деятельном уме великих представителей русской культуры, об их общественном, патриотическом пафосе, об их неугасимой, страстной озабоченности о благе и счастье своего народа — обо всём том, что составляет традиционную характеристику русского художника, нам, современникам, участникам отечественной войны, надлежит помнить. Советское искусство сейчас служит одной цели — победе над силами фашизма. Вне этого нет и не может быть искусства. Советский художник стоит перед лицом невиданных народных потрясений, беспримерного героизма и стойкости советского народа. Советскому художнику выпало на долю понять и передать в образах искусства благородную душу своего народа, великую его мужественность в борьбе. Быть может никогда прежде не был так ясен, отчётлив характер народа, не был так отчётливо открыт он художественному взору, как теперь, в годы военной страды и высокого мужества советских людей. Но время в свою очередь накладывает на художника величайшую ответственность. Снижение этой ответственности характерно для подавляющего большинства современных деятелей искусств. Оно прозвучало с особой остротой на недавно прошедшем в Союзе советских писателей совещании о литературе отечественной войны.

Чувство ответственности перед воюющим народом, стремление своей работой вооружить его, способствовать завоеванию победы заставляет художников внимательнее и требовательнее относиться ко всему созданному, заставляет задуматься о путях развития искусства эпохи войны. И тут огромное поле деятельности предоставляется художественной критике. Она призвана понять и раскрыть в современном искусстве всё передовое, новаторское, способствовать укреплению в нём всего ценного, помогающего и укрепляющего силу народа и, наоборот, она должна со всей суровостью и позиотою анализа вскрывать и отметать всё неверное, вздорное, искажающее духовный облик народа, наносящее вред ему. Для судеб нашего искусства, для его современного, действенного звучания такая критика жизненно необходима.

Между тем, современное состояние критики не может не тревожить нашу общественность. По укоренившемуся предрассудку творческие наши союзы представляют, что критика должна быть своего рода «частным» делом небольших по количеству кадров критиков, словно сами мастера искусства безгласны, безразличны к судьбам искусства. Ещё в 1940 году в постановлении ЦК ВКП(б) о критике и библиографии было осуждено это обособление критиков, а дело художественной критики было признано общим делом всех членов творческих союзов. Сегодня искусство призвано поднимать духовный и военный потенциал нашей родины и потому оно должно быть предметом неустанной заботы всех творчески мыслящих мастеров искусств, которые к тому же имеют в лице своих великих предшественников, классиков русского искусства, блестящий образец сочетания собственно творческой работы с требовательно-взыскательной критической и теоретической деятельностью.

Постановление ЦК ВКП(б) со всей определенностью указывало на необходимость поставить в основных наших литературно-художественных журналах «Новый мир», «Октябрь», «Знамя», «Звезда» отделы критики и библиографии. К сожалению, и эти указания остались невыполненными. Зрелище, какое представляет критика в наших журналах, не может радовать ни читателя, который ждёт серьёзного и вдумчивого разбора произведений, ни того, чьё произведение служит об'ектом разбора.

Прежде всего бросается в глаза чисто внешний признак — территория, занимаемая критикой, крайне незначительна, это какие-то задворки журнала. Этот внешний признак оказывается при более тщательном знакомстве с содержанием отдела очень показательным для существа помещаемых статей и рецензий. Как правило, продуманного отбора произведений, подлежащих критическому разбору, нет в наших журналах.

Об одном писателе «Новый мир», например, дает две статьи в двух номерах подряд и спокойно проходит мимо других явлений литературы. Случайна тематика критических статей, случаен выбор рецензируемых книг, так что понять литературные требования редакции журнала на основании отдела критики абсолютно невозможно.

Характер публикуемых статей, рецензий преимущественно, так сказать, умилительный. Крайняя степень нетребовательности, довольства тем, что есть в литературе, делает публикуемые статьи и рецензии однообразными и бесплодными. Они, в сущности, ни к чему не зовут, никаких новых перспектив творчества не открывают, так как они одинаково удовлетворены и газетными очерками о героях отечественной войны и повестью автора-профессионала («Октябрь», №№ 7 и 8, например). Этот тон умиления и неумеренного восторга, абсолютно исключающий возможность глубоко понять природу того или иного явления искусства, особенно нетерпим в так называемых критических статьях, которые, собственно, настоящей критики, обобщений не содержат.

Великую силу русской критики составляла присущая ей публицистическая направленность. Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Щедрин дали образцы таких работ, в которых тонкость эстетического вкуса, глубина анализа произведений искусства и их неповторимого своеобразия сочетались с постановкой насущных проблем общественной жизни, с защитой демократических принципов. Стоит вспомнить знаменитый пример, когда, казалось бы, невинная по содержанию, ограниченная сферой любви повесть И. Тургенева «Ася» явилась для Чернышевского основанием для статьи «Русский человек на rendez vous» — шедевра революционно-демократической мысли, необычайно полной характеристики общественно-идейного состояния России.

Мы вправе требовать от нашей критики не умиления и благодушия, чем более сейчас, а подлинной верности публицистическому принципу анализа произведений искусств. В обстановке отечественной войны критика должна стать средством идейной пропаганды, оружием духовного воспитания народа.

Художественная критика располагает богатейшим наследием, она вооружена самой передовой теорией, теорией Маркса—Ленина—Сталина, она опирается на революционную практику советского государства, она должна быть выразительницей дум народа, явившего миру чудодейственную силу и своей творческой, созидательной деятельности и своей защиты отчизны. Как общее дело всех творческих союзов художественная критика должна стать жизнеспособной, плодотворной для дела развития искусства, для дела воспитания народных масс. Она должна вернуть и оправдать свое назначение, быть выражением народной совести, народных потребностей, быть любящим и строгим воспитателем народной души.

Восстановим театры в освобожденных городах!

Коллектив Куйбышевского театра оперы, балета и музыкальной комедии обратился ко всем работникам театров Союза ССР с призывом открыть при Комитете по делам искусств текущий счёт на восстановление театров в городах, освобождённых от фашистских оккупантов.

В обращении куйбышевских артистов говорится:

— Наш коллектив обязуется внести на текущий счет к 1 мая 1943 г. сто тысяч рублей и призывает всех работников театров Союза ССР последовать нашему примеру.

В освобожденные районы

До восстановления стационарной театральной сети в районах, освобожденных от фашистской оккупации, туда направляются крупные артистические бригады.

В Смоленскую область выезжает бригада театров г. Горького, в Воронежскую — театрально-концертная бригада из Свердловска. Саратовские работники искусств посылают бригаду в Сталинградскую область, казанские — в Ставропольский край.

Театры Москвы выделили две бригады для обслуживания Сталинградской области и Кабардино-Балкарии. Театры и филармония Московской области направляют бригаду в Курскую область. В Калининскую область поедет бригада Ярославского театра им. Волкова.

Присвоение почетных званий работникам искусств

Звание заслуженного деятеля искусств присвоил скульптору Аскару Сарыджа Президиум Верховного Совета Дагестанской АССР.

Аскар Сарыджа известен своими работами на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке и барельефом «Вождь народов, полководец Красной Армии—Сталин», показанным на выставке «Великая отечественная война».

Художественному руководителю Киевского Госета, заслуженному артисту РСФСР М. Гольдблату, работающему в настоящее время в качестве художественного руководителя Казахского академического драматического театра (г. Алма-Ата), Президиум Верховного Совета Казахской ССР присвоил звание народного артиста Казахстана.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР В 1943 ГОДУ

Комитет по делам искусств при СНК СССР утвердил репертуарный план МХАТ СССР им Горького на 1943 год.

В первой половине текущего года театр закончит начатые ранее постановки пьес «Русские люди» К. Симонова и «Глубокая разведка» А. Крона.

До конца 1943 года театр осуществит постановки «Последняя жертва» А. Островского и «Гамлет» В. Шекспира.

В текущем году театр начнет работать над тремя новыми постановками, которые будут показаны в 1944 году: «Лес» А. Островского, «Чайка» А. Чехова и новая пьеса С. Маршака «Двенадцать месяцев».

К 1 августа в театре закончится литературная работа по инсценировке романа Л. Толстого «Война и мир».

Проект монумента, посвященного прорыву блокады Ленинграда. Архитектор В. ГОЛЛИ. Выставка «Архитектура Ленинграда в 1941—43 гг».

240 лет со дня основания Петербурга

ЛЕНИНГРАД. (По телеграфу от наш корр.). Исполняющееся в мае 240-летие со дня основания Петербурга Союз архитекторов Ленинграда отмечает организацией специальных докладов в Домах Красной Армии и Военно-Морского Флота, в лекториях, воинских частях и клубах. Доклады эти воспроизведут историю великого города, запечатлённую в богатейших архитектурных памятниках Ленинграда, и охарактеризуют выдающееся значение Ленинграда, как сокровищницы мирового искусства.

Намечается выпуск серии художественных открыток и плакатов, отражающих архитектурные богатства города-юбиляра.

В дни годовщины организуется демонстрация полнометражного кинофильма «Архитектура Ленинграда».

НАКАНУНЕ 1 МАЯ

Первомайские фронтовые бригады

В майские дни на передовых позициях будут выступать 60 артистических бригад.

Бойцам и командирам покажут своё искусство крупнейшие артисты эстрады, сводная бригада академических театров, бригада Московской консерватории, фронтовой филиал Малого театра, джаз под управлением Л. Утесова, артисты госцирков, эстрадный театр под руководством А. Райкина, бригада ведущих мастеров кино.

Несколько групп посылают на фронт театры Баку, Тбилиси, Еревана, Ташкента, Казани, Саратова, Кирова.

На фронт выезжают также бригады Украинского драматического театра им. Заньковецкой, Киевского театра оперы и балета и др.

В ТЕАТРЕ БАЛТФЛОТА

В Ленинграде джаз-оркестр театра Краснознаменного Балтфлота готовит к 1 мая новую программу в постановке режиссера П. Вейсбрема. Будут исполнены новые песни советских композиторов, театрализованные фельетоны, частушки.

ПЕРВОМАЙСКИЙ ЭСТРАДНЫЙ РЕПЕРТУАР

Всесоюзный дом народного творчества им. Крупской выпустил два сборника материалов концертных программ — «К 1 мая» и «Боевая весна».

В первомайском сборнике напечатаны: пьеса В. Гусева «Таня песня», отрывки из произведений М. Горького, И. Эренбурга, стихи В. Маяковского, М. Алигер, М. Бажана, А. Суркова, Е. Долматовского, фронтовые и партизанские частушки.

В сборнике «Боевая весна» помещены одноактные пьесы «[illegible]» Ю. [illegible] и «Сердце девичье» Ин. [illegible], сценка А. Симукова «[illegible]» и др.

ВЫСТАВКИ И БЕСЕДЫ В КИНОТЕАТРАХ

На экранах кинотеатров Москвы будут демонстрироваться в майские дни лучшие произведения советской кинематографии.

В фойе организуются выставки на темы: «Все силы на разгром врага», «Кавалеры орденов Суворова и Кутузова», «Лауреаты Сталинской премии» и другие. Перед сеансами состоятся доклады: «1 мая в художественной литературе», «Стихи и песни о дружбе народов СССР», «Писатели мира в защиту Страны Советов». Артисты филармонии и московских театров выступят с чтением произведений советских писателей и поэтов. Организуются встречи кинозрителей с героями отечественной войны и с писателями-фронтовиками.

В ЦИРКЕ

Перед началом праздничных представлений в Московском цирке артист Н. Сахлов будет исполнять специальный первомайский пролог, написанный поэтом А. Арго.

Андрей УПИТС — Под знаком борьбы

Ненависть латыша к немцу-фашисту обусловлена всем историческим прошлым латышского народа. Бесценным памятником мрачной эпохи немецкого владычества в Латвии навсегда останутся сотни народных песен, исполненных жажды мести к «чортову сыну»—немецкому помещику.

Немецкие бароны утверждали, что латышский народ создан только для того, чтобы подчиняться, что у латышей не было и не будет собственной культуры, что они вообще лишены способности к духовному развитию. Дегенеративные потомки псов-рыцарей и прямые предшественники современных немецких фашистов ничего не читали, кроме приходо-расходной книги да разве ещё руководства по охоте. Они ничего не знали и знать не хотели о фольклорных сокровищах латышей, составляющих 20—30 об'емистых томов.

Ещё в 60—70-х годах минувшего столетия немецкие «ученые» стремились доказать, что латышский язык по самому своему существу не пригоден к выражению высокой научной мысли и передаче великих поэтических творений, что язык этот есть и навсегда останется лишь простым «крестьянским диалектом». Даже образованные немцы, например, пасторы, воспитанные в принципах века просвещения, усердно, хотя и тщетно, старались искоренить бунтарскую народную песню и заменить её эрзац-поэзией в виде слащавых немецких романсов.

Неудивительно, что молодая латышская культура развивалась и росла в непосредственной борьбе против немецкого засилья. И естественно, что господствующей во всей латышской литературе стала антигерманская тенденция.

Антинемецкое движение достигло особенно мощного размаха в эпоху так называемого «национального пробуждения» латышей, относящегося к 60—70-м годам прошлого века. Публицисты, писатели, поэты выступали с обличительными газетными статьями и памфлетами против немецких душителей культуры, а равно против той части латышской буржуазии, которая стремилась во всём подражать немцам и считала употребление немецкого языка признаком хорошего тона. Одновременно широко развернулась работа по сбору и популяризации фольклорных материалов, появилось много произведений в стихах и прозе, рассказывающих о временах независимости латышского народа (эпос Пумпура). Всё это послужило мощным толчком к пробуждению национального самосознания в самых широких народных слоях.

В 90-е годы много сделано было в этом направлении поэтами Вейденбаумом, Трейманисом и Аспазией. Их поэзия полна гнева и возмущения против режима, установленного баронами и крупной немецкой буржуазией. Небывалый под'ём пережила латышская революционная поэзия в 1905 г. Накануне всенародного восстания, когда в стране запылали рыцарские замки, а бароны поспешно убежали в «фатерланд», появилась драматическая поэма Райниса «Огонь и ночь». Символизируя в образах черного рыцаря и Лачплесиса вековечную борьбу латышского народа против немецких угнетателей, поэма с большой силой выразила патриотические антигерманские настроения латышской литературы.

В мрачные годы реакции и вплоть до первой мировой войны латышская реалистическая литература дала суровый отпор приспособленческим, ренегатски-реакционным течениям: буржуазному романтизму, символизму и декадентству. Безграничной ненавистью к палачам-баронам дышат стихи, поэмы, рассказы, драмы и романы этого периода (в числе других драмы автора настоящей заметки «1905 год» и роман «Северный ветер», вышедшие и в русском переводе).

Первая империалистическая война, оккупация Латвии в 1918 г., вторжение разбойничьих банд Гольца-Бермонта—все это послужило новым стимулом к укреплению антигерманских тенденций в латышском искусстве. Движение захватило не только революционных писателей-реалистов, но и романтиков. От нашествия германских орд пострадал весь латышский народ. Романтики не уставали восхищаться героической борьбой латышских стрелков на фронте, реалисты пытались вскрыть социально-политический смысл агрессии германского империализма, показывая участь своего народа под игом германских угнетателей.

Так развитие латышской национальной культуры и латышской литературы за последние сто лет протекало под знаком борьбы против немецких насильников всех пород и мастей.

Только в результате разгрома немецких разбойничьих орд латышский народ получит возможность вернуться к мирной культурной работе на освобождённой советской родине. И тогда молодая латышская литература радостно примет участие в общем созидательном труде народов Советского Союза.

На совещании писателей Латвии

Первые итоги роста и достижений латышской советской литературы были подведены на только что закончившемся в Москве трехдневном совещании членов Союза советских писателей Латвии. В совещании приняли участие латышские писатели, работающие в Москве, Кирове, Иванове, а также и те, кто почти с самого начала войны находится на передовой линии фронта. В докладах Я. Ниедре, А. Григулиса, Ф. Рокпелниса и Р. Пельше и в развернувшейся дискуссии была дана оценка наиболее значительных произведений латышской советской литературы.

Особенно ярко раскрылся в дни войны талант латышского народного писателя, крупнейшего прозаика и драматурга Андрея Упитса.

Новыми красками обогатилось творчество и других латышских писателей — Яниса Судрабкалнса, В. Лациса, Анны Саксе.

На совещании была отмечена большая и плодотворная работа писателей-фронтовиков, в частности поэтов Владиса Лукса и Арвида Григулиса.

Писатели со всей откровенностью говорили и о недостатках латышской литературы, критикуя отдельных авторов и некоторые произведения, стоящие на низком художественном и идейном уровне.

Выступивший на совещании тов. А. Фадеев охарактеризовал важнейшие задачи латышской литературы в дни войны.

Совещание несомненно послужит толчком к дальнейшей успешной работе писателей Латвии.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О награждении писателя Упитса Андрея Мартыновича орденом Трудового Красного Знамени

За выдающиеся успехи в области художественной литературы, в связи с 45-летием литературной и общественной деятельности, наградить латышского писателя **Упитса Андрея Мартыновича** орденом Трудового Красного Знамени.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
М. КАЛИНИН.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
А. ГОРКИН.

Москва, Кремль. 23 апреля 1943 г.

В. ПОДКЛЮЧНИКОВ — Два города

Гжатск — типичное детище петровских времен. Он был основан великим преобразователем России как важная продовольственная пристань, которая должна была снабжать хлебом только что отстроенный Петербург.

О сравнительно молодом возрасте Гжатска наглядно говорит и самое расположение города на ровном месте, вдоль прямого течения реки, и прямолинейная планировка улиц, и относительно неширокий стилевой диапазон зданий. Но, несмотря на молодой возраст, архитектура Гжатска уже насчитывала отложения всех эпох, какие успел пережить сам город. Какой-то особый колорит старинных церквей, типичные для XVIII—XIX вв. общественные здания, любопытная отделка купеческих особняков, наконец, своеобразное отражение казенной архитектуры начала XX в., — все это давало возможность в архитектурных формах Гжатска наглядно читать его историю.

Когда в'езжаешь в Гжатск сейчас, невольно содрогаешься. Заваленные кирпичом улицы, громоздящиеся на всех углах развалины...

Полное уничтожение даже небольшого города — дело кропотливое, требующее известного времени. Отступая из Гжатска, немцы таким временем не располагали и вынуждены были ограничиться лишь теми «об'ектами», которые считали необходимым уничтожить в первую очередь. Это обстоятельство и выдало их с головой.

В числе разрушенных зданий Гжатска оказались прежде всего церкви. Церквей в Гжатске было не так уж много—всего четыре: Казанская, Предтеченская, Тарантаевская и Благовещенская. Все они были не похожи друг на друга, и каждая из них представляла для любителя архитектуры свой интерес. Особенного внимания заслуживала Казанская церковь, ценность которой для науки о русском зодчестве неоспорима. Своеобразная форма апсид, общее решение внутреннего пространства и чрезвычайно острое сочетание двух'ярусного восьмерика на четверике с миниатюрным шатриком на куполе не только навевает воспоминания о многоглавых деревянных церквах русского севера, но и дополняет совершенно оригинальным образом наше представление о церковной архитектуре конца XVII—начала XVIII вв. Научное изучение Казанской церкви, без сомнения, даст еще возможность более полно осветить многие вопросы древнерусского зодчества. Но это изучение уже не может быть доведено до конца: как и Предтеченская или Благовещенская церкви, Казанская церковь оказалась в числе зданий, взорванных немцами в первую очередь. Центральная часть уцелела, но восстановить теперь, как выглядела ее трапезная или главный вход, нет никакой возможности...

Кроме церквей, в число об'ектов «первой очереди» попали и все памятники гражданской архитектуры Гжатска, представляющие тот или иной исторический интерес. Взорвано типичное для русской провинции XVIII века и здание бывшей Земской управы.

Если же к этому добавить, что в Гжатске взорваны и все современные здания, которые обслуживали культурно-просветительные или хозяйственные нужды города, — школа-десятилетка, театр, электростанция и др., — то станет понятно, почему из него уезжаешь с тяжелым чувством, как с большого братского кладбища...

Но, когда после Гжатска попадаешь в Вязьму, просто не веришь своим глазам. Немцы буквально стерли ее с лица земли...

В противоположность Гжатску, Вязьма представляла собой один из древнейших русских городов. Она возникла на историческом волоковом пути, соединявшем верховья Волги, Оки и Днепра, и черты ее древнего происхождения сохранились в ее планировке до самого последнего времени. Стратегически выгодное расположение на высоких холмах в тройной развилине рек, прикрывавших ее от нападения врага, живописное размещение центра в том месте, где находились когда-то военные укрепления города, прихотливо изгибающиеся улицы, которые выросли на сходившихся к этим укреплениям дорогах и самые названия которых (Московская, Калужская, Смоленская) ясно говорили об их назначении,—все это делало Вязьму живым примером древнерусской планировки города и вместе с ее старинными постройками придавало ей особое очарование.

Этой Вязьмы больше нет! Она уничтожена хладнокровно, деловито, по заранее составленному расписанию. В течение трех недель над древним русским городом стоял грохот взрывов и дым пожаров.

А когда дым рассеялся, на месте всего, что говорило о тысячелетнем существовании Вязьмы, остались одни развалины...

В Вязьме не было и не могло быть таких потрясающих архитектурных шедевров, как всемирно известная церковь Вознесения в селе Коломенском или храм Василия Блаженного в Москве. Но то, что в ней было, имело свою художественно-историческую ценность, было так же неповторимо, как неповторим любой выдающийся памятник русского зодчества.

Серьезного внимания заслуживал Предтечев монастырь, заложенный в 1542 г. и славившийся выстроенной в середине XVII в. трехшатровой церковью Одигитрии. Интересные исторические воспоминания связывались с Дворцовой церковью, поставленной на месте палат, в которых укрывался от чумы царь Алексей Михайлович. Наконец значительную ценность представляли и такие древние церкви, как Троицкая, Духовская, Пятницкая и Ямская, которые числились в городе ещё по писцовым книгам 1627 года.

Гражданская архитектура Вязьмы носила свой, местный отпечаток. Выстроенный в XVII веке каменный домик против Ротанина колодца представлял большую ценность, как один из самых древних образцов местной жилищной архитектуры, а два однотипных дома-мансарды (на Донской и на Пролетарской улицах) были интересны как немногие уцелевшие примеры типовой жилой застройки XVII—XVIII веков.

Совершенно исключительную художественную ценность представлял собой такой вид «архитектуры малых форм», как резные деревянные ворота, которые можно было встретить раньше почти у каждого вяземского дома. В руках местных мастеров обработка этих ворот достигала такого совершенства, которое превращало их в подлинные произведения искусства, славившиеся далеко за пределами Вязьмы.

Наконец, сохранялся в целости до прихода немцев и редчайший образец оборонного строительства древней Вязьмы — Спасская башня. Это единственная дошедшая до нас башня древней Вяземской крепости, выстроенной в XV—XVII веках по последнему слову тогдашней техники и снабженной даже глубоким потайным ходом, который вел от верхних укреплений города к реке Вязьме. Башня представляла собой мощное кирпичное сооружение со стенами 4-метровой толщины, с хитро устроенными внутри галлереями и увенчивавшей ее стены высокой кровлей, высота которой превышала 6 метров.

От всех этих памятников вяземской архитектуры в целом виде не осталось ничего. Две из трех церквей Предтечева монастыря вместе со всем главным корпусом и колокольней сожжены. Центральный корпус Ямской церкви тоже сожжен, а трапезная взорвана. Взорваны и другие церкви, числившиеся по описи 1627 г., причем, от старообрядческой Пятницкой церкви с шатровой колокольней остались одни развалины, а от Троицкой как и от Дворцовой церкви — лишь груды щебня.

Пытались немцы взорвать изнутри и Спасскую крепостную башню, но здесь у них ничего не вышло. Своды, правда, обрушились, деревянные перекрытия и кровля взлетели на воздух, а сама башня осталась стоять, как стояла 300—400 лет тому назад, и даже не дала, повидимому, ни одной трещины!

Нельзя простить немецким вандалам уничтожения драгоценных памятников старинной архитектуры, сознательного злобного надругательства над святынями русской культуры, над всем, что особенно дорого сердцу русского человека.

Вязьма. Все, что осталось от Дворцовой церкви после ухода немцев

Вязьма. Сожженный немцами главный корпус Предтечева монастыря.

ПИСЬМА С ФРОНТОВ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

СОРЕВНОВАНИЕ ТАЛАНТОВ

На-днях в одном освобождённом селе, наполовину сожженном немцами, в одной из уцелевших изб раздались звуки музыки. Окна избы тотчас облепили крестьянские ребятишки. При немцах они не смели на улицу показаться. А сейчас дети слушают вальс Штрауса. Играет оркестр одной из наших частей, дирижирует старший лейтенант Афанасьев. Кончается вальс, музыканты, отложив свои инструменты, превращаются сами в слушателей и зрителей. Красноармеец Катков весело исполняет в лицах «Сказку о репке», сержант Кузьмич и красноармеец Беззаботкин под аккомпанемент баяна поют частушки...

Два дня подряд Дом Красной Армии проводил в прифронтовом селе смотр коллективов красноармейской самодеятельности.

Первое место занял коллектив артиллерийской части полковника Леусенко.

Красноармеец-артиллерист Медведовский написал интересную поэму «Орлёнок»—о подвиге «орлёнка»-комсомольца на песни Я. Шведова с нынешними орлятами юными героями отечественной войны. Эту поэму прекрасно продекламировал под аккомпанемент баяна старший сержант Есин. Он же удачно исполнил три сатирических миниатюры и с успехом выступил в дуэте со старшиной Черненко.

С артиллеристами соревновались связисты части подполковника Грицевича. Они умело подобрали соответствующую программу. Старший сержант Фалеев просто и хорошо прочел стихи о герое-связисте. Красноармейцы-добровольцы Малкина и Галанова чистыми и звонкими девичьими голосами спели дуэтом песню «Радисты». Им долго и громко аплодировали и стрелки, и миномётчики, и артиллеристы. Это был лучший дуэтный номер из всех показанных на смотре.

Рассказать даже бегло о всех участниках смотра нет возможности. В смотре приняло участие около 200 бойцов и командиров!

Когда-то А. М. Горький, раз'ясняя молодым писателям роль искусства во время войны, вспомнил миф древних греков о певце Тиртее... К войску в острый момент битвы пришел на подмогу всего один человек с лирой, знаменитый певец Тиртей, но своими боевыми песнями он воодушевил воинов и помог им добиться победы... Старая поэтическая легенда вспоминается, когда наблюдаешь живые проявления мобилизующей и вдохновляющей силы искусства.

Смотр красноармейского искусства был хорошей школой для его участников: ведь все исполнители были одновременно и зрителями—ревнивыми и придирчивыми. Тем номерам, которые прошли с успехом в этой аудитории, обеспечен был успех в частях и подразделениях. Коллективы обменивались опытом, учились друг у друга.

Здесь же выявились и недостатки в работе наших коллективов. Репертуар был несколько однообразен. За два дня смотра мы много раз слышали то в сольном, то в дуэтном, то в хоровом исполнении «Синий платочек», и столько же раз, если не больше, «мелькал за кормой платок голубой». Оба эти цветных платочка уже изрядно поизносились. В то же время мало было исполнено народных песен, мало было юмора. После смотра всем коллективам были розданы репертуарные библиотеки.

Жюри смотра отобрало номера для сводного заключительного концерта. Всем участникам сводного концерта Военный совет об'явил благодарность. Три лучших коллектива получили грамоты и ценные премии.

Павел ЖЕЛЕЗНОВ

Действующая Армия

«СКВОЗНЯК»

Утром пришёл «Сквозняк»—номер апрельский, весенний. «Сквозняк»—сатирический журнал, издаваемый Политуправлением Карельского фронта. Редактирует его ленинградский писатель Михаил Левитин. Журнал существует год, срок достаточный для проверки, и потому сейчас уже можно говорить о нём всерьёз.

За время войны с гитлеризмом искусство сатиры возмужало. Ненависть—отличная питательная среда для сатиры. Однако часто в военных газетах так называемые «уголки юмора» чересчур общи; в их поле зрения попадают лишь общие явления. Отсутствие конкретности отличительных черт врага, стоящего перед данным фронтом, снижает остроту сатирического материала: отсюда преобладание сюжетов о Геббельсе, как будто генерал Дитл в Карелии не стоит хорошего сатирического выстрела.

«Сквозняк» счастливо избегает этого тематического крена. Стрелы его направлены в определённую сторону, в немецко-белофинских головорезов.

На его страницах появляется и Геббельс, но в конкретной связи с «северной» темой. В восьми рисунках художника С. Осауленко дана панорама «О Геббельсе—фашистской сороке и о Кировской железной дороге». Кретинообразный мальчик играет под наблюдением Гитлера и Геринга в железную дорогу. Идут последовательно темы: «то разрушит, то построит, то засыплет, то зальёт (чернилами), то растопчет, то разроет, то бомбёжкой разобьёт... А движенье по дороге, нашей Кировской дороге, военные белые сороки, круглосуточно идёт!» Остроумие приёма в сочетании с ощущением реальной действительности, хорошо знакомой читателю журнала, даёт особый комический эффект.

В виде «пары гнедых», погоняемых Гитлером-возницей, изображены в карикатуре А. Короткина генералы Дитл и Шернер, двадцать месяцев топчущиеся на месте, в тщетной попытке прорваться к Мурманску.

«Вот с кем ты имеешь дело, боец!»—таков смысл подавляющего большинства рисунков и сатир, помещенных в «Сквозняке». Отличный разворот «Двадцать четыре часа в Хельсинки» показывает обворовываемых немцами финнов: немцы тащат всё: семена, хлеб, лес, жён солдатских. Но журнал не выражает сочувствия финнам: что посеяли, то и пожинают. Он показывает белофинна, как продажную шкуру, и говорит: бей его, он с немцем—два сапога пара. В рисунке И. Гинзбурга Маннергейм принимает награду от Гитлера, и крест, навешиваемый ему на шею, сделан из... костей финских солдат, погибших на Карельском фронте. Заголовок гласит: «Из материала заказчика». Добавить нечего.

Тонкость—одно из благородных качеств «Сквозняка»; он доверяет вкусу своего читателя и потому не прибедняется. И поскольку всё строится на материале, известном читателю, любой намёк живо воспринимается.

Большое и почётное место отводит журнал героям своего фронта. С предельной оперативностью, допускаемой ежемесячным выпуском, журнал отмечает все значительные боевые операции, всех достойных бойцов и командиров. Взятие высоты, получившей название по имени командира Тюппека, руководившего этой операцией, хорошо показано «Сквозняком». В очередном номере на всю первую страницу был дан рисунок: «У хорошего командира и бойцы на высоте».

В оригинальном развороте «Весёлые рассказы бывалых воинов» журнал даёт серию рассказов самих знатных людей фронта. Орденоносцы-снайперы А. Зайцев и М. Горбатенко, разведчики Г. Кобыжаков и другие рассказывают случаи применения ими хитрости и смекалки в операциях. Этот свежий и интересный приём удался журналу на славу и получил всеобщее одобрение.

Время от времени на страницах журнала появляется широко известный боец Костя Перцев. Это не обычный «рубаха-парень», выходящий победителем из любых переделок, а бесхитростный, простой солдат, пишущий письма бойцам по насущным вопросам. Он рассказывает о боевых эпизодах, приводит много интересных фактов, советует, у кого поучиться военному делу, ругает нерадивых.

«Сквозняк» пользуется всеобщими симпатиями. Я слышал одобрительные отзывы о нём от сотен самых различных людей—от бойца—до генерала. Об'ясняется это тем, что «Сквозняк» затрагивает наиболее интересные темы, волнующие всех. Одно желание владеет им при этом: осмеять врагов так, чтобы бойцы били их пуще прежнего.

Авторский актив «Сквозняка» обширен: на его страницах выступают литераторы и художники из бойцов и командиров. Это ещё больше сближает журнал с читателем.

Марк ЛЕВИН.

Действующая Армия

Портрет разведчика

Из фронтовых зарисовок Г. ДОРОХОВА. Январь 1943 г.

Юрий КОБИЛЕЦКИЙ

Великий украинский писатель

Над широкой Десной, на крутой Болдиной горе в Чернигове, — могила одного из известнейших и любимейших писателей Украины — Михаила Михайловича Коцюбинского. Дорога через молодой лес к могиле никогда не была безлюдной. Любили приходить сюда советские люди — учителя и школьники, студенты и профессора, рабочие и крестьяне. Народ чтил своего писателя, немного и задумчивого, мягкого лирика и гневного обличителя социальной несправедливости, певца украинской природы, выразителя дум и чаяний народа в его революционной борьбе.

Творчество М. Коцюбинского приходится на 90-е годы прошлого столетия и на первое десятилетие XX века. Тридцать с лишним лет его творческой жизни прошли в условиях под'ема трудящихся Украины к сознательной политической борьбе с царизмом.

В серии рассказов из жизни крестьянства Украины «Ёлочка», «Харитя», «Пятизлотник», «Цеповка», «На веру», «Дорогой ценой» писатель идёт по пути революционной демократии, продолжая лучшие традиции Шевченко, Марко-Вовчок, Нечуя-Левицкого. Эти рассказы — как бы первые эскизы к будущему величайшему полотну, созданному М. Коцюбинским, повести «Фата моргана».

Повесть эта вошла в историю украинской литературы, как классическая эпопея о революционной борьбе крестьянства в 1905 году, его думах и чаяниях о земле, которую оно получило навечно только из рук советской власти.

Когда мы читаем сейчас материалы о фашистском «новом порядке» на оккупированной украинской земле, перед нами проносятся образы тысяч Маланок и Гафиек, стонущих ныне в кабале у немцев, тысяч обездоленных, как Хома Гудзь, гнущих спину в помещичьих фольварках фашистских колонизаторов. Произведение Коцюбинского звучит сейчас как боевой призыв к борьбе с подлыми поработителями.

Гневно и беспощадно клеймит Коцюбинский наемников и палачей народа. «Подарок на именины», «Персона грата», «Письмо», «В дороге», «Смех», «Кони не виноваты» — острые сатиры, направленные против тёмных сил реакции.

В 1913 году, 25 апреля Коцюбинский умер. В статье, посвящённой его памяти, М. Горький писал: «Прекрасный, редкий цветок отцвёл, ласковая звезда погасла... Утешимся печалью воспоминаний о них, о красоте этих светлых душ, что любили безгранично людей и весь мир, о сильных людях, что умели работать для счастья родины своей. Вечная память честным людям!»

Светлым и честным человеколюбием вошёл в историю украинской литературы М. Коцюбинский. Его произведения навсегда останутся в сокровищнице культуры прогрессивного человечества.

«Не скажу».
Скульптура Н. НИКОГОСИНА (Ереван).

Выставка произведений эстонских художников

Вчера в зале Московского товарищества художников открылась выставка произведений художников Эстонии, посвященная 600-летию восстания эстонского народа против немецких захватчиков в Юрьеву ночь 1343 года.

В отделе графики центральное место занимают 11 ксилогравюр из альбома «Восстание на острове Саарема» художников Коллома, Лавика, Адамсон—Эрика, Лукатса, Окаса и Сагритса. О борьбе с немецкими рыцарями рассказывает также серия линогравюр.

В цикле карикатур художника И. Енсена «Новый порядок» в Эстонии прежде и теперь» раскрывается грабительская сущность «крестовых походов» немецких рыцарей в средние века и разбойничьи действия фашистских захватчиков в наши дни.

Художник Айно Бах показал на выставке несколько портретов вождей и участников восстания.

Широко представлены в экспозиции живописные работы. Среди них — полотно Р. Сагритса и Адамсон—Эрика «Разгром поместья повстанцами в Юрьев день», картина Р. Сагритса «Сигнал к восстанию», композиция Адамсон—Эрика «Эстонки — участницы восстания».

Участники выставки не ограничились исторической тематикой. Эстонские художники, находящиеся в частях действующей армии, прислали на выставку рисунки из фронтовых альбомов. Наброски Э. Окаса, серия зарисовок «В освобожденном районе» А. Хойдре показывают страшные разрушения, произведённые фашистскими варварами в местах оккупации. В портретах Э. Эйнмана запечатлены образы бойцов и командиров Н-ской эстонской части. Два портрета (работы Адамсон—Эрика и Б. Лукатса) посвящены Герою Советского Союза Арнольду Мери.

В скульптурном разделе выставки преобладает современная тематика. Скульптор Э. Роос дал композицию «Отец и сын — народные мстители», и фигуру «Балтфлотец-гранатометчик». Ф. Саннамээс показал портреты партизана и партизанки и монументальную фигуру «В рукопашной схватке».

Всего на выставке экспонировано свыше 100 работ. Вернисаж заснят операторами кинохроники.

К 30-летию со дня смерти М. Коцюбинского

УФА. (По телеграфу от наш. корр.). В связи с тридцатилетием со дня смерти классика украинской литературы Михаила Коцюбинского решением Совнаркома УССР и ЦК КП(б)У создан юбилейный комитет. Председатель комитета — академик А. Богомолец, заместитель председателя — поэт-академик П. Тычина. В состав комитета вошли также акад. А. Палладин, акад. А. Корнейчук, брат писателя Фома Коцюбинский и другие.

24 апреля, в Уфе состоялось торжественное заседание Академии наук УССР, которое открыл акад. А. Богомолец. С докладом «Живой Коцюбинский» выступил П. Тычина. Второй доклад — о жизни и творчестве Коцюбинского — сделал т. Шаховской. После выступлений состоялся концерт украинской музыки.

Пятая шекспировская конференция ВТО

27 апреля открывается пятая ежегодная шекспировская конференция Всероссийского театрального общества.

На конференции будут заслушаны доклады: «Шекспир и советская культура» (докладчик О. Литовский), «Советское шекспироведение в дни отечественной войны» (докладчик М. Морозов), «Советские актёры в ролях Шекспира» (докладчик Б. Алперс), «Гуманизм «Бури» и наша современность» (докладчик В. Узин), «Народный артист Армянской ССР В. Вагаршян в роли Гамлета» (докладчик А. Арзарунн).

Конференция продлится три дня.

М. МАКСУД

Татарский народный поэт

В апреле 1913 года в городе Казани умер от туберкулёза татарский поэт Габдулла Тукай. Ему было всего 27 лет, а его творческая деятельность ещё не насчитывала и 10 лет. Но уже тогда Тукай был признанным народным поэтом, и день его кончины стал днём национального траура.

Творения Тукая отличаются глубокой народностью. Его можно было бы назвать, как великого русского поэта Некрасова, «поэтом мести и печали». Тукай пел о страданиях забитого крестьянина, он не оставил незатронутой ни одну из сторон татарской общественной жизни. В 1911 году Тукай пишет в стихотворении «Осенние ветры»:

Осень. Ночь. Уснуть нет силы.
За стеною ветер плачет.
То не ветер: люд голодный
В страхе смерти лютой плачет.

Перевод П. Радимова.

Но Тукай всегда был полон веры в силы своего народа. В тяжёлые годы народных бедствий он пишет: «Народ он — велик, он могуч, он бодр, он поэтичен, он сочинитель, он поэт, лишь под давлением каких-то чёрных сил он пока ещё ходит в теперешнем его виде». В другом месте Тукай говорит: «Настоящий язык народа, настоящую душу народа мы можем найти лишь в его песнях». И он черпает образы из родников народного творчества, а также свои шедевры, как «Шурале» («Леший»), «Су анасы» («Водяная»), создаёт непосредственно на основе фольклора.

Безгранично преданный своему народу, Тукай был чужд всякой национальной ограниченности. С чувством особого уважения и благоговения относился Тукай к богатой культуре и литературе великого русского народа. Знаменательно, что свой творческий путь он начал с перевода стихотворения Кольцова «Что ты спишь, мужичок?» Любимый певец своего народа, создатель татарской детской литературы, непревзойденный сатирик, мастер прозы, — Тукай сделал больше, чем любой из его современников, для приобщения татарских трудящихся к русской культуре. Он переводил многих русских поэтов и учился у них, сохраняя при этом свой яркий истинно национальный творческий облик. Он считал себя учеником Пушкина и Лермонтова.

Если Лермонтов и Пушкин —
каждый солнце в небесах,
Я луною светлой буду: их лучи
— в моих стихах

— говорит он.

Глубоко понимая жизненные интересы своего народа, Тукай воспевал его дружбу с великим русским народом:

Нам издавна другом был русский народ,
И разве конец этой дружбе придёт?
Да, мы родились и растём в вышину,
Нанизаны словно на нитку одну.
На битвенном поле мы тигров сильнее,
В труде мы сильнее могучих коней.

Пер. А. Шпирт.

Большой любовью поэта Тукай любил Карлайские леса с их пери, джинами и шурале, свою Казань и свою родину — великую Россию.

Заветная мечта поэта сбылась после его смерти. Россия стала страной свободы. Татарский народ построил в родном краю новые заводы, светлые школы и дворцы культуры. Прежняя татарка-рабыня стала трактористкой, научным работником и государственным деятелем. «Семья несчастных мужиков» превратилась в культурную семью рабочих, колхозников и интеллигентов.

В священной войне против захватчиков вместе с татарскими джигитами на полях сражений бьется поэт-патриот Габдулла Тукай. Его творчество вдохновляет воинов-татар на борьбу за счастье своего народа.

А. САЗОНОВ

ФИЛЬМ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В детстве каждый из нас запоем читал романы Фенимора Купера и Майн Рида, Вальтер Скотта и др., то представляя себя героем «Всадника без головы», то подражая благородному Следопыту или Робин Гуду. Под влиянием этих книг формировался детский характер, они оставляли неизгладимый след в юношеском сознании.

А ведь эти писатели, особенно Вальтер Скотт, вряд ли предполагали, что они окажутся любимыми детскими авторами многих поколений.

Вряд ли режиссёры братья Васильевы могли предполагать, что их «Чапаев» станет одним из лучших и любимейших детских фильмов, что в «Чапая» будут играть миллионы советских детей, а, несколько лет спустя, эти зрители, перешагнув через пионерский возраст, будут следовать чапаевскому примеру на полях отечественной войны.

У детей сильно развито желание подражать. В старшем возрасте всё больше сказывается своя индивидуальная критическая поправка к воспринятым в детстве образцам. Так формируется характер, развивается вкус.

У многих до сих пор существует представление, что обязательным признаком детской кинокартины является присутствие в сюжете «детфильмовского мальчика». Чем моложе аудитория, тем моложе, якобы, должны быть и герои фильма.

Даже в неплохом фильме «Гибель Орла» (Союздетфильм, 1940 г.) мы находим «дежурного мальчика», ничем не обогащающего сюжет картины. Вспомним ряд детских картин, вроде «Молодых капитанов», в которых основными персонажами были дети и которые, тем не менее, оставляли свою аудиторию равнодушной. Специально «детские» сюжеты с их навязчивым дидактизмом в духе прописной морали не находили пути к сердцу юного зрителя.

Появление на фоне подобных картин фильма «Тимур и его команда» (по одноименной повести писателя А. Гайдара) было встречено, как большое, радостное событие в детской кинематографии. Несмотря на ряд недостатков в актёрском исполнении, этот фильм был горячо встречен молодёжью и положил начало целому движению среди ребят пионерского возраста. Успех этой картины об'ясняется тем, что на экране впервые появился детский герой, наделенный живыми чертами и качествами, ставший поэтому любимым и вызывающий желание быть похожим на него. Здесь талантливый автор смог полностью осуществить свою миссию художника, не только фиксирующего действительность, но и помогающего её переделывать.

Война раскрыла величайшие качества советского человека, которые раньше, быть может, не были в полной мере осознаны. На тысячах героических дел и подвигов мы должны воспитывать подрастающее поколение.

Среди задуманных сейчас новых кинопостановок первое место по значению темы занимает фильм о Зое Космодемьянской.

Автор сценария Л. Арнштам пытается построить своё произведение на своеобразном приёме, связывающем личную биографию Зои с современной историей нашей родины, историей школы и комсомола, воспитавших Зою. Замысел интересен, но малейшая фальшь, малейшая попытка подменить создание художественного образа героини «событийным ходом» или внешней кинематографической остротой положений неминуемо приведёт к провалу. Компромиссное решение этой темы недопустимо.

Вчерне законченный сценарий ленинградского писателя Н. Недоброво «Жила-была девочка», изображая судьбу девочки, прошедшей через суровые испытания ленинградской блокады, показывает стойкость духа маленькой героини, как качество, воспитанное в ней нашей страной.

...Глубокий тыл, военные заводы Урала. Выпускники ремесленных училищ пришли на производство, чтобы заменить своих отцов и старших братьев, ушедших на фронт. Их труд—это творчество, это борьба, это фронт, о котором они мечтали. В труде и учёбе формируются характеры ещё вчера беззаботных ребят, сегодня стоящих к станкам, рядом со старыми мастерами. Этой теме посвящён сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова «Мы с Урала».

Все эти работы, более или менее завершённые, могут помочь формированию детского кинорепертуара. Но было бы неверно утверждать, что они целиком решают проблему создания близкого юношескому зрителю кинематографического героя.

Вопрос о герое нельзя решать в отрыве от основных моральных и эстетических критериев, определяющих качество картины. В этом смысле поучительны ошибки, допущенные кинодраматургом Ф. Кнорре, в первом варианте сценария, экранизирующего «Робинзона Крузо». Автор стремился прежде всего придать сценарию внешнюю занимательность. При этом, основные идеи бессмертного произведения—борьба человека с природой, труд, поднимающийся до уровня творчества, упорство в достижении поставленной цели, — всё это оказалось где-то на втором плане.

Для того, чтобы картина стала детской, не надо делать её, подлаживаясь под неразвитой еще детский вкус, сюсюкая, обедняя духовное содержание. Важно лишь, чтобы кинематографический язык был понятен детям, чтобы фильм затрагивал живые струны детской души, будил в юном зрителе высокие и благородные чувства.

Пусть детское кино заговорит о героях отечественной войны, о героях славной истории русского народа, о героях классических литературных произведений. Надо расширить круг детского «кинематографического чтения».

Кино—для детей и юношества величайшая школа жизни.

Советские войска занимают город.

Из фронтовых рисунков А. ЛАПТЕВА.

Корнелий ЗЕЛИНСКИЙ

Искусство Узбекистана сегодня

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Литературно - художественная жизнь Узбекистана в нынешние дни — поучительный пример единства и крепости советского тыла и в то же время пример, говорящий о росте нашей многонациональной культуры — даже в условиях войны — и о значении искусства для дела победы.

Казалось бы, «теперь тебе не до стихов», — как сказано было когда-то Тютчевым. Но в нынешней войне, в которой из самой глубины души на передовую линию боя взволнованные вышли все думы, чувства и мечты советского человека — народу оказалось «до стихов». И до театров. И до живописи. И до музыки. Словом, до всего мира разума, искусства и труда — чем жил и будет жить человек и что вместе с Родиной своей он защищает от фашизма.

Уровень культурной, творческой жизни в восточных наших республиках несомненно повысился и в связи с переездом туда интеллигенции, эвакуированной в глубь страны.

Вот уже скоро два года, как национальные искусства Средней Азии развиваются в условиях войны, как эти искусства живут силой народного патриотического под'ема, вызванного войной.

Уже можно подводить некоторые итоги, наметить пути ближайшего будущего. Вот, например, Ташкент. Как выразительны перемены, происшедшие здесь за советские годы. За время войны столица Узбекистана пережила период бурного роста во всех областях. Здесь ярко горят огни театров, и здесь дымят трубы новых заводов. Здесь гудит арсенал войны и рядом происходят премьеры новых симфоний. Здесь всякий день новые афиши зовут зрителей, и слушателей то ли на «Отелло» в изумительном исполнении народного артиста Узбекской республики Хидоятова в театре Хамзы, то ли на вечер Чайковского в исполнении мастеров Ленинградской консерватории, то ли на выставку действительно замечательных детских рисунков о войне в Доме художественного воспитания, то ли на доклад С. Михоэлса, то ли на вечер Анны Ахматовой, или Тамары Ханум, или вечер воспоминаний о А. М. Горьком. Каждое художественное событие находит здесь свой отклик в печати, свою аудиторию и театры (а их здесь немало: узбекские, русские, еврейский) не имеют причин жаловаться на равнодушие зрителей.

Лишь за последний военный год были поставлены две новых узбекских оперы. В опере «Улугбек» (музыка Козловского) — из жизни узбекского хана-просветителя, астронома Улугбека (XV век), опере с хорошей музыкой и удачными декорациями (Усто Муминов) несомненным событием явилось исполнение роли китаянки Халимой Насыровой, певицей единственной у нас в СССР по своеобразному «восточному» и серебряному тембру её голоса. Второй оперой была «Меч Узбекистана» (об отечественной войне), в создании либретто которой приняли участие не только узбекские поэты, но и русский драматург Н. Погодин. Пьеса Яшена «Смерть оккупантам» рассказывает узбекскому зрителю об Украине, горящей в огне войны. «Фронт» Корнейчука одновременно собирал полную аудиторию в трёх русских театрах, а «Олеко Дундич» звучал не только по-русски, но и по-узбекски. За последний год было написано и исполнено несколько крупных музыкальных произведений и в том числе «Героическая симфония» Мухтара Ашрафи и новая узбекская симфония, написанная М. Штейнбергом, совместно с молодыми узбекскими композиторами К. Джабаровым и С. Калановым по мотивам «Письма узбекского народа к товарищу Сталину».

В январе нынешнего года здесь состоялся расширенный пленум (по сути дела с'езд) Союза писателей УзССР, на котором присутствовали как русские, украинские, еврейские писатели, так и делегаты всех областей Узбекистана, делегаты из Таджикистана. Пленум был посвящен 25-летию советской литературы и её очередным задачам, диктуемым отечественной войной. Пленум выслушал два доклада, подведших итоги развития всей советской литературы за 25 лет (К. Зелинского и И. Лежнева), доклад о 25-летнем пути развития узбекской советской литературы (Х. Алимджана), белорусской (Я. Коласа), украинской (М. Терещенко), еврейской (Х. Добрушина) и доклады, посвященные изображению в литературе Красной Армии и её великой борьбы.

Ташкентский пленум, многолюдный и вызвавший живой интерес во всем Узбекистане и за его пределами, сделал еще более ощутимым значение агитационного потенциала нашей литературы и шел он под знаком кровного единства братских литератур, признания ведущей роли старшей из них — русской советской литературы.

Значение пленума было подчеркнуто участием в нём секретаря ЦК КП(б) Узбекистана Усмана Юсупова, выступившего с большой, принципиальной речью, с многими критическими замечаниями, о настоящем и будущем узбекской литературы и искусства.

В феврале в залах узбекского театра оперы и балета им. Свердлова открылась большая выставка картин, написанных как узбекскими, так и русскими художниками, и посвященная Великой отечественной войне.

Насыщена, интенсивна современная литературно-художественная жизнь Узбекистана (и не только Ташкента, но и Ферганы, Самарканда, Янги-Юля и др. городов и местечек). Но как всё это отражается на самом развитии современного узбекского искусства, какие внутренние процессы происходят в нем?

Узбекское искусство за время войны — как и все наше советское искусство — превратилось в искусство воюющего народа. Оно тематически резко повернулось в сторону войны, стало образным выражением патриотизма народа, наполнилось пафосом его смертельной борьбы с немецкими захватчиками.

В узбекском искусстве и, в частности, узбекской литературе, которая до войны не знала (или почти не знала) военно-оборонной тематики, такой поворот сопровождался целым рядом новых явлений и в области стиля. Если, например, в русской поэзии за последние полтора года возродился и расцвел лирический жанр и жанр баллады, то в современной узбекской поэзии отчетливо выступило значение эпических традиций, эпического стиля, уходящего в фольклорные истоки (это характерно для Алимджана и других узбекских поэтов пишущих на темы отечественной войны).

Вторым обстоятельством, оказавшим весьма многостороннее влияние на процессы формирования современного узбекского искусства, были новые, порожденные войной, более тесные формы воздействия и общения с русской культурой.

Взять хотя бы одну внешнюю сторону этого дела. Благодаря тому, что в Узбекистан приехало значительное число русских поэтов, режиссеров, композиторов, живописцев и иных мастеров искусства, людей науки, — ускорилось восприятие русского творческого опыта. Узбекская история, литература получили научную разработку. Создана трехтомная история народов Узбекистана при участии наших первоклассных ученых, академиков, востоковедов. Готовится история современной узбекской литературы (Институтом мировой литературы им. Горького). А. Дейч совместно с Айбеком написал книгу о Навои, В. Жирмунский с Зарифовым—книгу об узбекском героическом эпосе, Л. Бать — книгу о Навои для детей. Только за последние полгода переведено и издается на русском языке много книг узбекских поэтов и писателей; в Ташкенте за это время обосновалась группа поэтов-переводчиков: Л. Пеньковский, В. Державин, Н. Ушаков, В. Луговской, В. Левик, А. Дейч, Е. Тараховская и др.; расширились и издательские возможности (открылось отделение изд. «Советский писатель»). Таковы факты. Подобные же примеры можно было бы привести и в музыке и в живописи.

Более тесное сближение и общение узбекского и русского искусства в дни нынешней войны проникло и вглубь самого искусства. Это сказывается, например, на более решительном освоении методов художественного реализма, соответствующего традициям именно русского искусства, в более решительном использовании, например, в музыке — приёмов классического письма и европейской гармонизации.

Характерным новаторским явлением в этом смысле можно считать недавно поставленную на сцене узбекского театра (и принятую к постановке в театре им. Ленинского комсомола) пьесу Изаата Султанова — «Полёт орла». Это пьеса о работе М. В. Фрунзе в Туркестане. Её идея в том, чтобы показать, как боевой русский орел учит широкому полёту своих славных узбекских орлят, соратников по революционной борьбе в Средней Азии. Идея, символизирующая дружбу народов, идёт от метафоры, почерпнутой, в свою очередь, из народной узбекской легенды. Казалось, последняя могла бы подсказать и чисто романтическую трактовку темы. Однако, И. Султанов пошёл по другому пути. «Полёт орла» — это пьеса, построенная на психологическом раскрытии характеров, на раскрытии сердечной основы нашей дружбы народов, спаянных великими боями за социализм.

Это новшество (впрочем подготовленное ещё в 20-х годах театром Хамзы Хаким Заде — основоположника советской драматургии и литературы в Узбекистане) было хорошо принято узбекским зрителем. Если вспомнить, что, например, пьеса «Человек с ружьём» на узбекском языке натолкнулась на привычку узбека — понятие всосанную с молоком матери — воспринимать образ вождя в плане монументальных эпических пропорций или в романтическом ореоле и потому не была зрителем понастоящему принята и понята (Ленин и вдруг в кепке и запросто с часовым), то сдвиги, которые теперь произошли в узбекской драматургии в сторону психологического реализма, надо отметить, как некоторое её новое принципиальное завоевание.

Наконец, третьим фактором, в свете которого надо рассматривать сегодня, а главное завтра узбекского искусства, является героика тыла, замечательные подвиги узбекского народа на поприще труда и строительства в дни отечественной войны. В частности, индустриальное строительство в дни войны здесь выливается в дело всенародное, вдохновенное и поэтическое и отнюдь не ведомственное. На стройки с'езжаются целые армии, сформированные колхозами и вооруженные кетменями, походным жильём, снабженные продуктами питания. Командуют же генералы и полковники инженерии. Люди готовы в бой. На фронте и в далёком тылу здесь, в Средней Азии все охвачены одной мыслью: огнём, кетменем, на станке, где угодно и чем угодно, но победить ненавистного врага. Так строятся десятки и сотни малых и больших предприятий. Так, несмотря на то, что мужское население в значительной части своей ушло на фронт, не уменьшаются, а увеличиваются урожаи, которые несут узбекские колхозы государству.

Тов. Усман Юсупов говорил в своей речи на Пленуме Союза писателей, что люди искусства должны поближе присмотреться, поближе стать к тому, что происходит здесь, в тылу, на фронте труда. Размеры и темпы индустриализации Узбекистана таковы, что изменяется, в известной мере, весь жизненный уклад. Новая современная индустрия требует новой культуры, требует уже новых кадров интеллигенции. Фронт культуры уже отстаёт от требований дня. Эти процессы ещё острей скажутся в будущем. Тов. Юсупов отметил, что современная узбекская литература далеко не всегда оказывается на уровне великих трудовых подвигов своего народа и его успехов в благородном соревновании советских народов в деле обеспечения победы. Голос узбекского искусства должен зазвучать уже для всего человечества, перешагнув свою национальную колыбель, как далеко перешагнули пределы Средней Азии боевые дела и подвиги узбекского народа, влившись в общее дело всех свободолюбивых народов, борющихся с нашествием фашистских людоедов.

Все названные обстоятельства и мотивы, под знаком которых развивается современное узбекское искусство, в сущности, являются различными сторонами одного основного явления: всенародного патриотического под'ема, который вдохновляет наше искусство на новые поиски.

Ташкент.

Спектакль «Последние дни (Пушкин)» в Московском Художественном театре

Новая постановка Художественного театра

В годину самой ожесточенной и простной из войн—войны, в которой решается вопрос о жизни русского народа, — Художественный театр показал спектакль о Пушкине. Немцы пытаются уничтожить духовное богатство нашего народа. Обезумевший враг вознамерился убить пушкинское слово, испепелить книги и растоптать памятники великой культуры, для создания которой столько сделал Пушкин. Само появление в эти дни спектакля, посвященного бессмертному образу поэта, — событие большой важности и полное глубокой значительности.

Этот спектакль создал Московский Художественный театр, наш русский национальный театр, театр Чехова и Горького, театр Станиславского и Немировича-Данченко. Всей своей славной полувековой деятельностью, своим выдающимся искусством, его прогрессивными общественными традициями и строгой взыскательностью Художественный театр безусловно предуготовлен к решению столь ответственной художественной задачи. Естественно, что все это определяет характер чувств, с которыми зритель приходит в любимейший театр, и законную его требовательность к спектаклю о Пушкине, о русском народном гении.

Можно спорить о том, хорошо или плохо, что Пушкин в этом спектакле физически не появляется на сцене. Во всяком случае такой художественный прием допустим. Более того — он будет оправдан, если даст возможность в отраженной форме раскрыть величие пушкинского гения, его народность. А вне этого спектакль теряет главную свою идейную и художественную ценность. Эта опасность не была, к сожалению, учтена Художественным театром.

Перед зрителем проходит вереница сцен, внешне воспроизводящих хорошо знакомые по многочисленным мемуарам и тщательно собранным рассказам очевидцев события последних дней жизни поэта. Но огромный внутренний смысл этих событий, истинный характер трагической коллизии, результатом которой был выстрел Дантеса, — все это остается в спектакле нераскрытым. Это в первую очередь — недостаток пьесы М. Булгакова, не давшего верного решения темы. Однако и театр должно упрекнуть в некритическом отношении к авторскому тексту. Художественный театр славится умением творчески помочь автору находить наиболее совершенные пути воплощения его темы — стоит вспомнить его работу с такими художниками, как Чехов и Горький. В данном случае театр поспешил канонизировать явно несовершенную пьесу и не попытался средствами своего искусства углубить ее сценическое истолкование.

Последние дни жизни Пушкина показаны на сцене с множеством психологических и бытовых деталей. Но достоверность этих деталей, скрупулезно выверенная их точность не создают еще правдивости картины. Жизнь и смерть Пушкина нельзя понять вне его гигантского творческого подвига, вне того великого дела, которому он себя посвятил, вне той гигантской борьбы, которую он вел до последнего вздоха и в которой пал, как воин на поле битвы. Это было дело русского народа, подвиг во имя его национального достоинства, борьба за его свободу и культуру. И в этой борьбе перипетии семейной драмы являются следствиями, а не причинами, внешними проявлениями, а не основным ее содержанием.

В спектакле Пушкин окружен врагами, светской чернью, шпиками, жандармами. Мы видим уголок его квартиры, светский салон и 3-е Отделение, но не видим России. Мы видим мелкие душонки чопорных глупцов, невежд, клеветников, сыщиков, убийц. Но мы не видим души народной.

Вопрос, конечно, не решается введением новых представляющих передовые слои общества персонажей, которые, в противовес Кукольникам и Салтыковым, произносили бы по адресу Пушкина хвалебные слова. Речь идёт о том, чтобы атмосферу спектакля составила, чтобы на сцене жила, покоряла, обжигала могучая и повелительная сила пушкинского сердца, его таланта, его поэзии, его гнева,—сила, перед которой трепетали коронованный жандарм и жандармы рангом пониже,—сила, даровавшая Пушкину бессмертие.

Идейная ущербность спектакля— ещё и в том, что маленький человечек смердяковского толка, полицейский шпик Битков стал его центральным героем, а Дантес приобрел чуть ли не байронические черты, что главные организаторы убийства Пушкина—немецкие прохвосты Бенкендорфы и Дубельты не предстали здесь перед нами, как палачи русского народа.

Столетие спустя потомки подлинной России Пушкина—советские люди, воспитанные на пушкинской поэзии и в жестоких боях отстаивающие ее в числе величайших сокровищ русской культуры от посягательств злобного врага, — эти люди приходят в театр, чтобы выслушать суд над убийцами Пушкина. Суд строгий и справедливый, суд искусства. И нас не может не удивить некоторый оттенок бесстрастия в сценическом изображении тех, к кому сердце народа полно ненависти. Не уступает ли здесь место пафос обличения — эстетскому любованию «тонкими» психологическими нюансами? Неверно думать, что мы зовем театр к какому-то нарочито-гротесковому подчеркнуто-преувеличенному воплощению этих омерзительных фигур. Не в шарже дело, а в жизненной правде. Той правде искусства, призыв к которой начертан на славном знамени МХАТ.

Чтобы сильнее и лучше ощутить современность, надо правильно понять историю. Чтобы верно ощутить историю, надо живо и остро воспринимать современность. Эта непререкаемая истина, многократно подтвержденная, в частности, и прекрасными произведениями искусства самого Художественного театра, — на этот раз оказалась в основном забытой. Об этом нельзя не пожалеть и причины этого нельзя не изучить. Первые отклики на новую работу МХАТ, которые мы сегодня публикуем, говорят об этом с достаточной определенностью.

В. Станицын в роли Жуковского.

Конст. ФЕДИН

В поисках Пушкина

Бывают спектакли, с которых уходишь с чувством полной гармонии. Почти не думаешь порознь об авторе, о театре, об актёрах, о художнике, да и сам себе кажешься составною частью только что пережитого действия на сцене и уносишь с собой музыку зрелища, счастливый, что участвовал в ней своим присутствием.

И бывают спектакли, которые как будто уговаривают полюбить их, доказывают, что они достойны любви, признания, но чем успешнее доказывают и чем больше заслуживают многими своими качествами любви и признания, тем словно больше увеличивают на душе зрителя суровую ответственность и за эту любовь и за это признание.

Спектакль Художественного театра о последних днях Пушкина не нужно расчленять на составные части, они хорошо видны поотдельности. Трудно сделать обратное: соединить их в одно целое — автора, театр, зрителя. Заготовлено очень много для создания музыкального произведения, заготовки эти поучительны, к ним будут возвращаться, их будут вспоминать. Но будет ли это воспоминанием о прослушанной, пережитой музыке?

* * *

Основная заготовка для спектакля сделана зрителем: он знает биографию русского поэта Пушкина. Если бы этого не было, спектакль был бы невозможен, потому что действие пьесы Михаила Булгакова вытекает не из положений, данных на сцене, а из характеристик, которые должны быть известны зрителю по истории нашей литературы и общественности. Представьте себе англичанина, чеха, француза в зале театра: никто из них не может понять пьесы без обстоятельных комментариев каждого действующего в ней лица.

Исторические пьесы, так же как исторические романы, понятны для всех без особого предварительного изучения истории. История становится лучше понятой благодаря пьесе или роману. В данном же случае пьеса становится до известной степени понятной благодаря предварительному знанию истории.

Значит, это не пьеса в обычном смысле. Это — иллюстрация к биографии поэта Пушкина.

* * *

Что играет театр? Я бы сказал: он играет **пушкиноведение**.

Пушкинисты могут сердиться на Булгакова, на Художественный театр, могут оспаривать, — что им угодно. Но они должны признать, что спустя сто пять лет после гибели Пушкина никто из них не мог сказать с определённостью, какой мотив был наиболее существенным в роковом решении поэта драться на дуэли. Говорится так: причиною гибели Пушкина был целый комплекс необычайно тяжких общественных, материальных, семейных условий. Последним толчком к дуэли была личная драма.

Булгаков так и написал: комплекс с уклоном в личную драму. Театр так и играет: комплекс с уклоном. Запутанные денежные дела, унизительное положение при дворе, угрожающая благосклонность Николая к Натали, его цензура, слежка 3-го Отделения. И на этом фоне — прозрачная близость с Александриной, принуждённая женитьба Дантеса на Екатерине, вызывающее волокитство Дантеса за Натали, подмётные письма.

Комплекс получается слабее уклона. Но это так понятно: театр никогда не играет «комплексов», он играет ясно очерченное, целеустремлённое действие. Уклончивость, неопределённость, сомнения могут жить в пушкиноведении ещё и ещё сто пять лет. Но сколько они проживут в театре?

Театр должен играть любовь, страсть, измену, предательство. Наконец, он может играть и сомнение, но это должно быть сомнением героев, а не сомнением театра— что играть?

* * *

Мне кажется, самым мучительным и сложным вопросом для Художественного театра был именно вопрос о том, **что играть?**

Михаил Булгаков не мог, конечно, взять на себя больше пушкинистов. Великолепный автор «Дуэли и смерти Пушкина»—П. Е. Щеголев доказал, что несомненным распространителем пакостных анонимных писем о Пушкине был князь Петр Долгоруков. Булгаков уверенно ввёл этот персонаж в сюжет своей пьесы. Определённость исторического факта естественно становится опорой действия.

На что мог опереться автор с той безусловной решительностью, какая требуется от драматурга, в главнейших обстоятельствах биографии поэта? Да, Николай проехал мимо окон пушкинской квартиры и увидел, что они занавешены. Что делать драматургу? И ещё важнее — что делать театру? Театр заставляет Николая погладить руку Натали. Почему бы не заставить его поцеловаться с ней? Ведь целует же её Дантес, когда в соседней комнате кашляет Пушкин.

Могут сказать, что есть столько-то и столько-то мемуарных свидетельств, что Натали вела себя с Дантесом именно так. Но есть столько-то других свидетельств, подвергающих это сомнению. Где остановиться? Что играть?!

В чём двигающая сила опеки и привязанности Геккерена к Дантесу? Вот они в превосходной золотисто-желтой гостиной дипломата. Важнейший момент в жизни Пушкина. Важнейший момент в пьесе о дуэли и смерти Пушкина. Что за отношения между этими людьми? Что за любовь, что за зависимость, что за странная нежность чувствительного отца, что за слащавая, женственная капризность кавалергарда-сына.

Одни современники говорят о ровных этих фигурах нечто двусмысленное, другие — совсем недвусмысленное. Что играть?

Булгаков боялся поссориться с пушкинистами. Почти на каждый вопрос он отвечает — и да, и нет. Театр идёт по следам автора. И да, и нет, говорит он.

Но пушкинисты всё равно не простят пьесы ни автору, ни театру, потому что там, где один пушкинист склонен сказать — да, другой, — из осторожности и ради сохранения проблемы, вечно живой и требующей дальнейшего столетнего исследования, говорит — нет.

* * *

Но ведь надо сказать, что в биографии Пушкина всё ясно. Да, ясно. Ясна трагедия Пушкина. И трагедию должен был сыграть театр.

Тут мы стоим перед центральной особенностью пьесы Булгакова: он написал пьесу о Пушкине без участия в ней Пушкина. Булгаков был человеком талантливым, понимающим театр и остроумным. Можно дать убедительные домыслы в защиту решения автора не выводить Пушкина в пьесе, а вывести его из пьесы. Основное желание Булгакова вполне очевидно: он хотел избежать опошления драгоценного образа великого поэта. Возникла формальная предвзятость — изображением общественной среды, в которой жил Пушкин, раскрыть его трагедию.

Так мы увидели на сцене всё, что мешало гению Пушкина, и не увидели самого гения.

Так в истории театра ещё раз и убедительно доказано, что основным средством его искусства является воплощение образа в человеке.

Да, именно Пушкина недостает в «Последних днях Пушкина». Недостает славы, величия, света пушкинского гения. Недостает зерна, из которого выросло горькое, мрачно-тенистое древо трагедии поэта.

Он, Пушкин, был не только жертвой истории, он был её творцом. События подавили его. Но он делал эти события. Он в них участвовал своей волей. И даже если против воли, то всё же непременно участвовал, был частью их, а не отрезанным и спрятанным за кулисы истории ломтём.

А в пьесе о нём — он не выведен из-за кулис театра. Вместе с ним за кулисами оказалась его трагедия.

Трагедию Пушкина играют агент 3-го Отделения, пасквилянт Долгоруков, писатель Кукольник, играют Дантес, Николай, Дубельт, Бенкендорф, играют жена, свояченица, Данзас, Жуковский. Наконец, её играет Мойка — толпа народа, по настроению своему похожая на нечто среднее между декабристами и шестидесятниками.

Большинство действующих лиц являются косвенными или прямыми виновниками несчастья. Собирательно их можно назвать антипушкиными. А то, чем был Пушкин, зритель обязан знать сам. Он обязан знать, за что гонят, преследуют, травят, высмеивают, ненавидят Пушкина, ибо он не поверит, конечно, что трагедия произошла из-за того, что Николаю не понравился пушкинский фрак, или из-за одной эпиграммы, или из-за неплатежеспособности. Зритель обязан знать, каким был бесстрашный, проникновенный, светлый и весёлый Пушкин, ибо именно такой Пушкин вёл борьбу с антипушкиными, представленными на сцене, и именно этого Пушкина нет в спектакле.

Этого Пушкина мог бы воплотить на сцене, сделать сценическим явлением только актёр, сыгравший роль Пушкина. Роль эта не написана.

* * *

Булгаковым даётся заготовка, надо признать — наиболее слабая в триаде: зритель, автор, театр. Булгаков чувствовал эту слабость. Даже рассчитывая на отличных исполнителей Художественного театра, он не мог не видеть риска своего замысла.

И он подсказал театру известное символическое настроение, введя в пьесу рефреном стихи Пушкина, ставшие наиболее народными— «Буря мглою небо кроет...» Должен оговориться, что не знаю, ввёл ли этот рефрен Булгаков. Почти уверен, что он. Но если бы рефрен принадлежал постановщику, мысль моя оставалась бы той же, — сам Пушкин своим поэтическим словом называет состояние, которое стараются сыграть за него его антиподы: бури, буря и вихри символизируют трагический конец жизни огромнейшего русского человека.

Если бы в пьесе была роль, воплощавшая этот символ, не понадобилось бы рефрена. Но роль не написана. Актёры должны играть... бурю. Театр выручает их. Он приходит со снегом, с завыванием в трубе, с метелью и с тенями туч. Многие из этих атрибутов так же наивны, как хороши. Тучи, например, мчатся перед каждой картиной и не утомляют. Но кое-где напоминание о символе-буре останавливает и без того не быстрый ход спектакля. Напрасно. Даже очень хорошей бурей нельзя заменить отсутствующего Пушкина.

* * *

Московский Художественный театр остаётся, к нашей гордости, театром актёра. Не только исполнители больших ролей, но каждый участник вносит ту или другую черту подлинности в картину эпохи, созданную театром. Для ощущения тридцатых годов прошлого века актёрские манеры, речь, жизненный темп и окраска чувств, за немногими исключениями, найдены точно. Станицын, как постановщик, проявил вкус и изобретательность. Актеры легко доказали, что они могут отвечать самому взыскательному вкусу.

Вильямс сделал всё, что может сделать художник для театра, если нужно подчинить зрителя убранством покоев, архитектурой улиц, пейзажем. Из-за пейзажа последней сцены — почтовая станция на пути в Святые Горы — было бы жалко советовать её убрать. А ведь она замораживает действие, повторяет то, что давно известно из пьесы, — играют бурю. Зритель примиряется с этим благодаря художнику.

* * *

Театром сделано очень много значительного для спектакля. Но музыкального произведения не получилось. Это — спектакль-иллюстрация и в нём есть что-то юбилейное. Сообразно с этим возник и как бы набросан план любви зрителя к спектаклю.

Но любовь ещё не пришла.

Илья ГРУЗДЕВ

Без Пушкина

Художественный театр показал свою новую работу, пьесу М. Булгакова «Последние дни (Пушкин)». Это сложное название заменило первоначальное простое «Пушкин». Причина замены ясна. Театр не берёт на себя задачу дать более или менее целостный и полный образ поэта. Это тем более невозможно, что самого поэта в пьесе нет, и образ его складывается из суждений о нём и борьбы за него других действующих лиц пьесы.

Нужно признать, что этот замысел драматурга не оправдал себя на сцене, и некое огромное зияние чувствуется на протяжении всего спектакля. Правда, театр словно стремится уменьшить это зияние: в открытую дверь видно, как мелькнула знакомая тень — Пушкин прошёл в кабинет, оттуда доносится его голос, раненого его тоже проносят через прихожую, но это ещё более подчёркивает некую преграду, ограничивающую самые законные права зрителя.

Камень, брошенный в воду, дал лишь круги по воде, и пьеса с отсутствующим на сцене центром, лишённая драматургического напряжения, неизбежно приняла характер исторических картин, иллюстрирующих события последних дней Пушкина. И как бы хороши ни были исполнители, сколько бы ни вложил театр в работу над спектаклем своего испытанного искусства, мы уходим неудовлетворёнными, — от родника искусства мы получили только глоток воды. Конечно, мы должны быть благодарны и драматургу и театру за эти волнующие и отличные картины, но ведь слишком велика тема, а мы — не только без Пушкина, но и без основной темы трагедии Пушкина.

Что перед нами? Ещё раз разоблачена «светская чернь», ещё раз заклеймён всероссийский жандарм Николай I, ещё раз показано легкомыслие жены Пушкина и ряд непоправимых случайностей.

Показана **судьба** Пушкина, а не **борьба** Пушкина, и в этом смысле можно сказать, что отсутствие его на сцене и логично, и закономно.

А тема Пушкина — тема борьбы. Вызов Пушкина николаевскому режиму и гибель поэта — это тема ещё не написанной нашей национальной трагедии шекспировской высоты.

Повторяя слова Ломоносова, Пушкин писал, что холопом и шутом он не будет даже у царя небесного. Пушкин говорил, что он принадлежит всей стране и имя его должно быть и оставаться незапятнанным.

Какое потрясающее сознание своего величия было у этого человека, который шёл на смерть не только ради защиты своей чести, как он понимал её, но и ради защиты национальной чести. В этом свете все поступки его, казавшиеся и современникам и исследователям загадочными, логичны и понятны, в частности, стремление добиться дуэли при любых условиях, и слова его жене: «Не упрекай себя моей смертью: это — дело, которое касается меня одного».

Это касалось его одного, как первого поэта страны, имя которого не должно быть запятнано холопством, освистано придворными шутами!

Как неправильно думать, что Пушкин, доведённый до исступления и затравленный, сам искал смерти, подготовил себе род самоубийства.

Пушкин до последнего дня жил всеми «впечатлениями бытия», был весел с друзьями, работал, писал, был полон творческих замыслов. На дуэль он ехал не с отчаянием, а как на воинский и гражданский долг, словно передавая истории свою непримиримость, как знамя творческой и личной свободы. Смертельно раненный, лежа, истекая кровью, стрелял он в Дантеса с яростью, которая не может быть об'яснена только личной враждой.

Но возвратимся к спектаклю. На сцене нет Пушкина, и, естественно, внимание зрителя сосредоточивается на втором по значению лице — Натали Пушкиной.

Эту роль исполняет А. Степанова. Ей отлично удалось передать бездумность Натали, неспособность воспринять трагизм надвигающихся событий и в то же время то очарование чистоты, за которое, вероятно, её так любил Пушкин, писавший с неизмеримой щедростью великого сердца: «Жена моя прелесть, и чем доле я с ней живу, тем более люблю это милое, чистое, доброе создание, которого я ничем не заслужил перед богом».

Малоудачна игра П. Массальского в роли Дантеса. Эффектность его первого выхода не искупает некоторой напряжённости ведения роли в дальнейшем. Прежде всего в нём мало француза, а в сцене с Геккереном он даже внешне напоминает скорее Печорина с популярных иллюстраций к Лермонтову.

Великолепен Н. Хмелев в роли Дубельта. В небольшой роли Богомазова М. Тарханов создаёт образ великосветского доносчика с точностью и лёгкостью, какая присуща этому великому актёру. Ряд других ролей исполняются в очень благородных тонах искусства и с огромным художественным опытом.

Но особое место занимает В. Топорков в роли «секретного наблюдателя» Биткова. Из вымышленных драматургом фигур это наиболее удачная. Блестящая по диалогу последняя сцена на почтовой станции, во время провоза тела Пушкина в Святые Горы является блестящей и по актерскому исполнению. Но таков уж порок пьесы — самое достоинство последней сцены подчёркивает пассивность темы — судьбы Пушкина. Битков словно испуган величием человека, за которым он следил, которого вместе с другими наряжен закопать в землю. Он не уверен, будет ли толк от того, что его закопают. Таким путем приходит тема посмертной судьбы.

И словно в ответ на это спектакль завершается грандиозным экраном — памятник Пушкину на фоне загорающейся зари. Это завершает пьесу эффектно, но не убедительно.

Декорации П. Вильямса являются выдающимся явлением театральной живописи. Подчиняясь теме судьбы, лейтмотивом которой служит повторяемое различными действующими лицами пьесы стихотворение:

> Буря мглою небо кроет,
> Вихри снежные крутя,

он строит экраны так, что отдельные картины словно возникают из метели и бури и ими же поглощаются.

Но есть у него декорация, которая стоит вне этой тональности — декорация Мойки у последней квартиры Пушкина с перспективой на Дворцовую площадь. В ней есть та трагичность, которой нехватает пьесе, словно в могучей красоте этой перспективы уже заключено отрицание низкого мрака, и видятся здесь и скитания Гоголя, и муки Некрасова, и терзания Достоевского, и всё, чем полна была русская мысль, наследовавшая Пушкину и возникавшая в пределах великого города.

В. Топорков в роли Биткова

Наталья СОКОЛОВА

Спектакль и его художник

Когда Соболевский заказывал Тропинину портрет Пушкина, он просил изобразить поэта «как он есть, в домашнем халате, растрёпанного». Тропинин признавался потом, что был слишком взволнован близостью гения: он написал Пушкина таким, каким тот был, — великим и вдохновенным поэтом, забыв о бытовых мелочах, презрев требования заказчика.

Пожалуй, никого из поэтов мы не знаем так интимно, ничьих домашних писем не читали так подробно. И всё же стоит назвать имя Пушкина, и в воображении возникает не человек в халате, а «чистейшей прелести чистейший образец». Красноармеец берёт с собой на фронт его стихи, и многие в тяжёлые дни эвакуации, увозя только самое необходимое, засовывали в вещевой мешок томик Пушкина. Он вошёл в биографию каждого, кому дорога русская культура, в биографию всего народа, как великий поэт и дорогой человек. Читая о его моральных и физических страданиях, мы переживаем их, как личное горе. Пушкин сам по себе воспринимается, как художественное произведение, так необычайно щедро одарила его природа, так сердечно раскрылись в нём сокровенные черты народной души, с такой трагической закономерностью развернулась его личная судьба.

Поставить пьесу о последних днях Пушкина—значит осуществить на сцене одну из самых страшных трагедий, разыгравшихся на рубеже 30—40-х годов XIX века.

«Солнце русской поэзии закатилось» — так ощущали лучшие из современников гибель поэта, подчёркивая жизнеутверждающее, бессмертное, аполлоническое начало его личности, его всеоб'емлющее значение для русской культуры.

Зритель приходит в театр смотреть пьесу о Пушкине с душой, открытой самым возвышенным и сердечным чувствам. Слово «возвышенный» по отношению к Пушкину лишено пафоса дистанции, холодного «дыхания вечности», ибо Пушкин — человечнейший из мировых поэтов.

Вместо того, чтобы подойти к своей теме с тропининским целомудрием, автор пьесы М. Булгаков окунулся в гущу мелко-житейских ассоциаций, упростил отдельные положения и характеры и, потеряв историческую перспективу, сузил свою задачу до пределов бытовой иллюстрации. И только некоторые актёры, отдельные находки режиссёрского плана спектакля, художник П. Вильямс раскрывают, вернее, создают поэтический и трагический подтекст спектакля. Это один из тех случаев на театре, когда убрать декорации — значит не только оголить спектакль, но и вскрыть его внутреннюю пустоту.

П. Вильямс, мастер эффектных ансамблей, отказался на этот раз от многих соблазнительных для театрального декоратора возможностей. Пьеса почти целиком развёртывается в скромной гостиной Пушкиных, а затем в 3-м Отделении, в убогой избе станционного смотрителя. Быть может, это прозвучит парадоксально, но то, что П. Вильямс был ограничен местом действия, то, что он был лишён возможности в сотый раз обыграть великолепие петербургской архитектуры, «Медного всадника» и другие красоты прекраснейшего города, заставило художника сосредоточиться на углублённом психологическом рисунке декоративного оформления спектакля. Почти лишившись привычных атрибутов, которыми легче всего характеризовать исторический образ эпохи, художник сумел придать спектаклю сердечный и поэтический колорит, которого недостает пьесе.

В Вильямсе уживаются, а порою и борются два начала — декоратор в узком смысле слова, мастер стильного интерьера и художник-лирик, которому ведомы таинственный и могучий язык театральной живописи, эмоциональное значение света и тени, творческое отношение к реквизиту эпохи. С каждой новой своей постановкой Вильямс освобождается от сковывавшего его мысль и фантазию музейного бытовизма. Он сам рассказывает, как, придя в квартиру Пушкина на Мойке, ужаснулся музейному холоду, который царит здесь. Воссоздавая гостиную Пушкиных, художник должен был отрешиться от этой «патины времени» и восстановить квартиру поэта такой, какой она должна была быть, когда в ней ещё не поселился гений истории.

В гостиной Пушкиных художник оставил только самое необходимое: клавесин, немного мебели красного дерева, портрет Пушкина кисти Кипренского, статуэтку Кифареда—атрибут поэтического ремесла. Мерцают свечи, в камине тлеют угли. Обычный уютный интерьер! Но лёгкая тюлевая завеса, которую художник опускает между зрителем и рампой, и глубокие тёмные тени, которые он специально пишет, скрадывают отчётливость очертаний и острые углы. Комната поэта возникает из туманной дымки и затем опять погружается в неё. Эта тревожная дымка, обволакивающая и обрамляющая отдельные сцены, этот мягкий, спорящий с тенями свет свечей определяют атмосферу отдельных мизансцен в духе федотовской интимности. Приём этот имеет целью перенести спектакль из плана ограниченно-бытового в план поэтический.

Пушкинские стихи «Буря мглою небо кроет» призваны стать лейтмотивом спектакля, примерно так, как тема «рока» в IV симфонии Чайковского. Песней на эти слова и отдалённым воем вьюги, как увертюрой, открывается первый акт. Этот мотив возникает неоднократно. Его поёт, аккомпанируя себе на клавесине, Александра Гончарова (артистка С. Пилявская), его мурлычет Дубельт, его напевает Тургенев, сопровождающий тело Пушкина в Святые Горы, в нём пытается раскрыть какой-то тайный смысл сыщик Битков. Однако ни творчества Пушкина, ни истинного смысла пушкинской трагедии этот мотив не вскрывает. Он является довольно навязчивым приёмом. Его цель—нагнетать тревогу, готовить зрителя к роковой развязке, корни которой, по концепции автора пьесы, оказываются где-то за пределами конкретно исторической действительности.

Художник и режиссура (В. Станицын, В. Топорков) противопоставляют этому формальному приёму драматурга волнующий поэтический образ, связывающий единым настроением отдельные эпизоды пьесы. Художник Вильямс создаёт своеобразные пейзажи-комментарии. Исчезает бытовая декорация основного действия и появляется серебристый туман с обрывками облаков, с луной и без луны, пронизанный завыванием бури.

Можно ли назвать эти «туманные картины» живописью? В прямом смысле слова нет. Это скорее светопись, построенная на взаимодействии света и тени, сообщающая предметам поэтический колорит. Она создаёт состояние тревоги, тот второй план, который играет роль музыкального сопровождения в драме, усиливая и обостряя эмоциональное содержание спектакля, но не об'ясняя основных пружин исторической драмы.

М. Булгаков стремится сорвать завесу, скрывающую многие существенные детали в личной драме Пушкина. Он дорисовывает образ Натали, согласно упрощённой рецептуре. Авторской ремаркой к роли Натальи Николаевны служат слова её сестры: «не к добру расположена твоя душа» и её собственное признание Жуковскому, что она не слушает стихов. Драматург нарисовал образ жены и подруги Пушкина довольно банально, в характере мелодрамы. Пожалуй, самое выразительное место в этой роли — безмолвная сцена, сделанная театром. Озарённая светом свечи, прикрывая её рукой, Натали проходит за кулисы, улыбаясь только что пережитому любовному волнению. Сцена погружается в темноту, и где-то там, в обрывках облаков, в свисте бури мерещится трагический образ поэта...

Действие подталкивается вперёд тем, что из уст в уста передаются реплики, за которыми как бы скрыт таинственный смысл, предсказание катастрофы: «Он дурно кончит», «Мы летим в пропасть», «Много ещё зла причинит ваша красота». Наконец, в гостиной барона Геккерена появляется «таинственный» слепец (в пьесе Метерлинка он был бы обозначен с большой буквы), который решает судьбу героев. Всё это связывает воедино отдельные эпизоды, однако не может заполнить отсутствия главного действующего лица трагедии, по которому всё время тоскует душа.

Пушкин не появляется на сцене, зато она кишит глупцами, доносчиками, продажными душами. В сущности, роль сыщика Биткова—единственная, которая в спектакле раскрывается. Это не историко-бытовая иллюстрация (жанр статический), а по-настоящему многоплановый, художественный образ, пронизывающий всю ткань спектакля. Этот художественный образ, сочинённый писателем, усложняется и обогащается по мере развития действия. Битков — лицо вымышленное,— оказывается самым живым. Сквозь призму этого мелкого человека раскрывается и безмерное пушкинское одиночество и интимность пушкинской музы.

Необычайно пластическая игра В. Топоркова приводит к тому, что третьестепенный, по сути дела персонаж, мелкий филер, ничтожная и тёмная фигура, следующая по пятам великого человека, оказывается на первом плане. Более того, восхищаясь мастерством актёра, зритель в конце концов весьма добродушно встречает Биткова, который в финале спектакля произносит вещие слова: «Помереть-то он помер... зароем мы его, а будет ли какой толк, неизвестно может быть, опять спокойствия не настанет».

Беда, конечно, не в том, что роль сыщика прекрасно написана. Порочность пьесы в том, что такой персонаж оказывается наиболее рельефным действующим лицом. Это только лишнее свидетельство того, что трагедия обескровлена ложным, искусственным смещением планов, нарочитым «остранением» темы.

Такое смещение планов привело к тому, что Дантес, сыгравший столь зловещую роль, вызывающий ненависть и презрение русского человека, обрисован в пьесе и в спектакле весьма благодушно и легкомысленно. Лермонтов в нескольких словах дал Дантесу совершенно точную характеристику. Дантес—из шайки карьеристов, что приехали на русскую землю из корысти, из тех, что презирали язык и нравы чуждой ему страны.

Дантес в изображении П. Массальского не вызывает «ни слёз, ни пени». Где-то за кулисами Дантес совершает гнусности, а на сцене — это первый любовник, срывающий поцелуй под дверью больного, обманутого мужа. Он пылает любовью, мечется из угла в угол, обуреваемый планом, бросает роковые взоры и во имя своей пылкой любви готов рисковать карьерой, славой, головой. А, между тем, в этой фигуре заезжего карьериста персонифицировалось возмущавшее русскую гордость засилье бездарных иноземных проходимцев при русском дворе, которые подняли свою руку на честь и славу русского народа. Суровый приговор русского общества над Дантесом в пьесе не нашёл отражения, а, между тем, он звучал, как набат: «Будь справедлив и накажи убийцу, чтоб казнь его в позднейшие века твой правый суд потомству возвестила, чтоб видели злодеи в ней пример...»

Благодаря филигранной игре актёров Н. Хмелева, М. Тарханова, В. Топоркова и мастерски построенному автором диалогу, сцена в 3-м Отделении приобретает кульминационное значение в спектакле. В острых диалогах жестокого, холодного, презирающего всех своих «сотрудников» Дубельта (Н. Хмелев) с Битковым, Бенкендорфом, Богомазовым и самим коронованным жандармом, развивается интрига — подготовляется убийство поэта. Сама композиция пространства — давящие своды с глубокими тенями в углах, тревожный полумрак обостряет драматизм ситуации в полном соответствии со сложным рисунком отдельных ролей. Драматург, художник, актёры создают здесь редкостный ансамбль. К сожалению, театр в этой сцене не подчеркнул глубочайшей враждебности русской культуре всех этих «русских сатрапов», явившихся в Россию «подобно сотне беглецов, на ловлю счастья и чинов», расчётливо и подло подготовивших убийство Пушкина — русской славы.

Если отдельные сцены созданы прежде всего мастерством актёров и художник нашёл только нужный им аккомпанемент (диалог М. Тарханова и А. Кторова на балу у Воронцовых; все действие в тайной канцелярии; сцены у Салтыковых, где внимание приковывает В. Готовцев в роли библиофила, «преображенцы» и др.), то сцена на Мойке (в той мере, в какой она волнует и врезывается в память) сделана художником. Он создаёт обобщённый, трепетный образ Петербурга. Не торжественного Петербурга Воронихина, Росси и Растрелли, который так часто мы видим на сцене и экране, а призрачный город, погружённый в мрак горестной ночи, освещённый тусклыми фонарями. Народ пришёл поклониться телу поэта. Впечатление сильное и острое. Публика, восхищённая художником, аплодирует этому тревожному и печальному видению.

К сожалению, театр слишком затянул эту сцену, стал раз'яснять зрителям то, что они успели схватить мгновенно, разжевывать то, что художник показал в синтетическом образе, и острота восприятия притупилась, дополненная ассоциациями «из другой оперы». Художник очень свободно скомпоновал эту сцену. С точки зрения топографии, он оказался неточным. Но он, и вполне законно, пожертвовал топографической достоверностью. Но имя художественной правды и выразительности образа. Он придвинул Горбатый мостик несколько ближе к дому Пушкина, он показал в перспективе Александровскую колонну, которая видна на самом деле с другой точки зрения из окон пушкинской квартиры.

После этой мрачной сцены, как после тягостного кошмара, озарённый розовым лучом, появляется бронзовый памятник Пушкину — «Exegi monumentum». Так, **в первый и последний раз** в этом спектакле возникает из серебряного тумана очищенный от бытовых дрязг образ поэта. Это апофеоз пушкинского бессмертия. Художественный театр здесь дорисовал портрет героя и на миг вернул зрителю дорогой ему образ...

Судьба Пушкина не отделима от судеб русского народа. Его творчество оплодотворило русскую культуру, очертив все существенные стороны великой национальной школы нашего искусства. Его трагедия «Борис Годунов» предначертала пути развития не только русской драматургии и театра, но и русской музыки, оперы, исторической живописи в той мере, в какой они национальны, самобытны, имеют колоссальный резонанс в искусстве мировом и решают проблемы всеобщего, общечеловеческого значения. В трагедии Пушкина «Борис Годунов» — истоки мощных образов Глинки, Мусоргского, Сурикова. Пушкин повёл историко-художественное мышление не по пути поверхностной иллюстративности, а по пути глубоких философских обобщений, размышлений о судьбах народа. В пушкинских традициях написаны «Иван Сусанин», «Хованщина», «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни». Жизнь и смерть величайшего русского народного поэта может быть художественно осмыслена только аналогичными методами. Мне кажется, что пьеса «Последние дни (Пушкин)» относится к категории мастерски сделанных исторических иллюстраций, скреплённых сюжетным стержнем, но не об'единённых глубокой внутренней идеей.

В результате спектакль Художественного театра, созданный первоклассными мастерами, не поднят до уровня национальной трагедии, а именно так воспринимается гибель Пушкина.

О Ленинградской капелле

Ленинградской государственной академической капелле по праву принадлежит одно из почетнейших мест в русском музыкальном искусстве. Её роль в истории отечественной музыки огромна. Основанная ещё в 1713 году, она воспитала в своих стенах множество поколений русских музыкантов. На протяжении столетий она была подлинным центром нашей хоровой культуры. С капеллой неразрывно связаны имена, драгоценные для нашего искусства. Знаменитые Бортнянский и Березовский были её питомцами. Бортнянский же был одним из первых её директоров. В XIX веке в числе руководителей капеллы мы находим и великого Глинку, и Балакирева, и Римского-Корсакова, и Аренского. Исполнительский стиль капеллы достиг высочайших степеней совершенства. Капелла справедливо считалась одним из лучших хоровых коллективов в мире.

Советская эпоха приумножила славу капеллы. В памяти музыкантов свежи воспоминания о глубокой, проникновенной интерпретации ленинградским академическим хором монументальных творений русских и западноевропейских классиков. Памятна блистательная передача «Свадебки» Стравинского. Памятно поражающее блеском виртуозности исполнение à capella вальсов Штрауса. И в наше время, за четверть века советской музыки, капелла продолжала олицетворять вековые художественные традиции, продолжала служить образцом для всех хоровых коллективов в стране. Она славилась безупречностью ансамбля, чистотой интонаций, огромным и интереснейшим репертуаром.

Но в настоящее время капелла растеряла свои кадры. Она насчитывает едва 60 певцов, причем пропорции между отдельными группами голосов явно случайны (в капелле—18 сопрано, 11—альтов, 9—теноров, 12—басов). Некоторые из артистов капеллы—старики, уже потерявшие исполнительскую квалификацию.

Репертуар капеллы не превышает того, что может значиться в репертуарном списке заурядного провинциального хора. Исключив из своего концертного обихода ряд классических произведений большого плана, коллектив не накопил в должной мере и нового репертуара — того, что создано нашими композиторами за время войны и отражает патриотические чувства советского народа.

Капелла концертирует. Недавно она совершила длительную гастрольную поездку. Но это турне, по справедливому мнению самих артистов капеллы, отрицательно отразилось на художественном уровне исполнения и создало репертуарный застой. Призванная быть хранителем и продолжателем классических традиций русского хорового пения, капелла в этой поездке включила в программы концертов, выступлений эстрадных артистов—быть может, вполне квалифицированных профессионалов, но не имеющих никакого отношения к творческим задачам капеллы, к её художественному облику.

Во главе капеллы нет сейчас ни одного руководителя, достойного быть преемником великих музыкантов, некогда способствовавших закреплению за коллективом его мирового значения.

Ничем нельзя оправдать подобное состояние хора, который может и должен занимать совершенно исключительное место во всей нашей музыкальной жизни. В трудных условиях военного времени в советской стране делается всё для сохранения творческих кадров нашего искусства. Эвакуированный из Ленинграда, так же, как и капелла, и в данное время находящийся в Новосибирске филармонический оркестр сохранил свой артистический состав, обогатил свой репертуар, художественно вырос за период вынужденной разлуки с родным городом. В хорошем творческом состоянии также Государственный симфонический оркестр Союза ССР, более полутора лет находившийся вне Москвы и проделавший огромный для столь громоздкого коллектива гастрольный маршрут. Подавляющее большинство советских оперных и драматических театров и в обстановке эвакуации проявили исключительную творческую жизнеспособность, художественную инициативу, организационное умение.

Значит, дело вовсе не в «об'ективных» причинах, на которые пробует ссылаться руководство капеллы. Дело—в отсутствии должного внимания к капелле со стороны Комитета по делам искусств, дело — в нерадивости её нынешнего директора Д. Лебедева. Сигналы о крайнем неблагополучии в капелле идут давно. Реальное положение вещей хорошо известно Комитету и прежде всего Главному управлению музыкальными учреждениями. Однако до сегодняшнего дня не приняты серьёзные меры к оздоровлению коллектива. До сих пор не решён вопрос, где целесообразнее работать капелле — в Горьком, Новосибирске, в Москве, хотя капелла уже передана в ведение Ленинградской филармонии. Не укреплено до сих пор и руководство капеллы.

Это положение тем более нетерпимо, что Ленинградская капелла—единственный в настоящее время серьёзный филармонического типа русский хор в стране. Фактическое отсутствие капеллы на концертной эстраде не даёт возможности услышать многие крупные хоровые сочинения, написанные во время войны и посвященные военной тематике. Нет возможности услышать и замечательные хоровые произведения русских классиков, воспевающие великое прошлое русского народа.

Нормальная творческая жизнь Ленинградской капеллы должна быть восстановлена.

КИНОРЕПОРТАЖ С ФРОНТА

НА СОВЕЩАНИИ НАЧАЛЬНИКОВ ФРОНТОВЫХ КИНОГРУПП

На-днях закончилось совещание начальников фронтовых групп кинохроники, созванное Комитетом по делам кинематографии. Второй раз за время войны в Москве собрались руководители фронтовых групп кинохроники, чтобы подвести итоги проделанной работы, поделиться опытом с'ёмок на фронтах.

Во вступительном слове председателя Комитета по делам кинематографии И. Большакова, в докладах Ф. Васильченко и Р. Кацмана, в выступлениях начальников киногрупп отмечались большие успехи, достигнутые фронтовыми кинооператорами за последний год. Выросли новые талантливые кадры фронтовых операторов. Наряду с признанными мастерами кинопублицистики образцы замечательной работы показали на фронте молодые операторы—Ошуркин, Влкар, Посельский, Погорелый, Короткевич и многие другие. Возросло мастерство фронтового кинорепортажа. Об этом свидетельствуют многие номера Союзкиножурнала, замечательные фильмы «Сталинград», «Ленинград в борьбе», «Черноморцы».

Однако в работе кинохроникёров есть серьёзные недостатки, о которых в полный голос говорили участники совещания.

Фронтовые киножурналисты не научились ещё показывать завершенную картину боевой операции. Во многих киножурналах мы видим стреляющие орудия, бегущих в атаку бойцов, летящие самолёты, но о смысле и цели происходящего на экране сражения зритель в лучшем случае узнаёт лишь из слов диктора. Редким примером хорошего, планомерного показа боевой операции могут служить с'ёмки окружения и разгрома немецко-фашистских войск под Сталинградом, которые дали возможность создать прекрасный фильм «Сталинград».

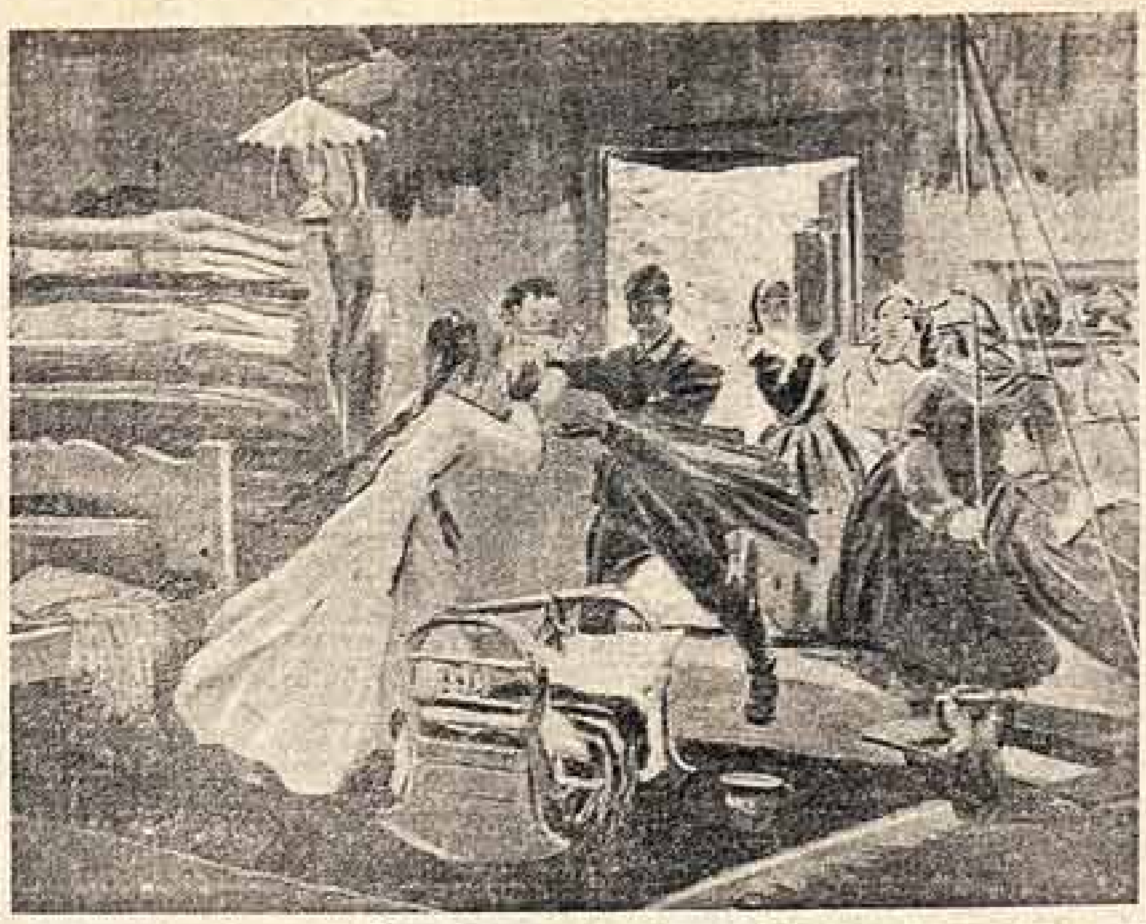
К сожалению, таких с'ёмок ещё очень мало. На совещании приводились факты неоперативной работы некоторых групп и операторов. Киногруппа, руководимая тов. Ураловым, не сумела заснять операцию по взятию Курска. Киногруппа, где начальником тов. Карменом, не показала боёв за Гжатск, Ржев, Вязьму. Операторы не участвовали в этих боях, шли по следам армии и ограничивались с'ёмками уже освобождённых городов.

Пытаясь оправдать отсутствие интересных с'ёмок, некоторые начальники киногрупп (Уралов, Кармен и др.) ссылаются на то обстоятельство, что в период относительного затишья на фронте операторам будто бы нечего снимать. С этими утверждениями нельзя никак согласиться. Когда войска стоят в обороне, можно и нужно снимать кадры, показывающие быт армии, подготовку к активным боевым действиям, будни фронта.

Другой серьёзный недочёт в работе многих фронтовых кинохроникёров — бледный, невыразительный показ человека, воина Красной Армии, труженика войны.

Велик брак в операторской работе. За последний год он составил свыше сорока тысяч метров заснятого на фронте материала. И неправы начальники киногрупп, утверждавшие на совещании, что некоторые забракованные сюжеты можно поместить в киножурнал, «дотянув» их при помощи дикторского текста, мультипликации т. д.

Подводя итоги совещания, И. Большаков отметил возросшие требования к качеству фронтового кинорепортажа. Перед фронтовыми операторами стоит задача — ярко и правдиво показать войну во всём её многообразии и конкретности, уметь передать атмосферу боя, масштабы происходящих на фронтах сражений. Для этого операторы должны находиться в самой гуще боя, сочетая смелость воина с мастерством художника.



«Возвращение героя».
Картина М. АСЛАМАЗЯН (Ереван).

У ЛЕНИНГРАДСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ЛЕНИНГРАД. (От наш. корр.). В Ленинградском отделении Союза писателей создан сектор художественной пропаганды, который организует выступления писателей на крупных предприятиях города, в воинских частях и госпиталях. Намечен ряд больших литературных вечеров в домах культуры, клубах, лекториях. Вечера посвящаются фронтовой сатире и юмору, героическим женщинам Ленинграда, гвардейцам Красной Армии.

*

В Ленинградском Доме писателя состоялась встреча писателей с артистами Большого драматического театра им. Горького. После вступительного слова Б. Лихарева новые стихи прочитали В. Инбер, О. Берггольц, приехавший с фронта В. Лифшиц. Художественный руководитель театра Л. Рудник рассказал о работе театра в г. Кирове. В концерте участвовали артисты Е. Грановская, О. Казико, А. Арди, А. Жуков, С. Сорокин, В. Полицеймако.

ВОЗОБНОВЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ» В МХАТ

МХАТ СССР им. Горького возобновляет 29 апреля постановку одной из последних работ, осуществлённых под руководством К. С. Станиславского,—инсценировку «Мёртвых душ» Гоголя, сделанную М. Булгаковым.

В спектакле попрежнему будут заняты ведущие актёры театра. В. Топорков и В. Белокуров играют Чичикова, М. Тарханов и А. Грибов—Собакевича, Б. Ливанов и Б. Добронравов—Ноздрева, М. Кедров и П. Массальский — Манилова, В. Станицын и В. Готовцев—губернатора.

А. Зуева, Н. Соколовская и В. Бендина исполняют роль Коробочки. Н. Подгорный и Г. Конский —роль прокурора, Б. Петкер и Н. Свободин—Плюшкина, Ф. Шевченко и Е. Скульская—роль Анны Григорьевны. Е. Коренева—Софьи Ивановны, Е. Калужский—Мижуева.

Постановщик спектакля—В. Сахновский, режиссёр—Е. Телешева, художник—В. Симов.

ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ АЗЕРБАЙДЖАНА

В Третьяковской галлерее в зале В. Верещагина открывается 28 апреля—в день 23-й годовщины установления советской власти в Азербайджане—выставка «Работы азербайджанских художников в дни великой отечественной войны».

На выставке будет показано около 30 произведений живописи, графики и скульптуры, посвященных героике фронта и тыла, а также славному прошлому азербайджанского народа.

МОСКОВСКАЯ ЭСТРАДА ЛЕТОМ

[illegible]

Советские артисты едут в Иран

В Иран Комитет по делам искусств при СНК СССР направляет концертную бригаду в составе крупнейших артистов театра и эстрады—Ю. Брюшкова, Д. Головина, М. Козолуповой, Е. Кругликовой, С. Образцова, А. Орфёнова, А. Редель и М. Хрусталева, В. Яхонтова.

60-ЛЕТИЕ А. А. БРЯНЦЕВА

[illegible]

ВЕЧЕР МОЛОДОГО ПОЭТА

[illegible]

КОНЦЕРТ АНГЛИЙСКИХ МОРЯКОВ

СЕВЕРНЫЙ ФЛОТ (От наш. спец. корр.). В Доме Флота на-очередном «вечере союзников» состоялось самодеятельное выступление англичан—матросов одного из военных кораблей конвоя.

На вечере было показано музыкально-эстрадное представление «We seven» («Мы семеро»), состоящее из песен, куплетов, шуток, инсценированных анекдотов, комических монологов, объединенных танцовальными интермедиями.

Постановщик программы—лейтенант запаса английского флота Болл, бывший до войны режиссером манчестерского театра, проявил большую творческую выдумку и создал выразительное зрелище, основой которого является матросский фольклор — песня, шутка, ритмический танец.

Североморцы по достоинству оценили своеобразный стиль и мастерство «Семёрки» в составе аккордеониста Джиммер Уорда, Алека Доуннига, Лена Сульмана, Шорта Хэнкока, Нобба Уолла, Джона Доллибара и Лефти Бельдона.

П. ФУРМАНСКИЙ.

НЕДЕЛЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

НОВОСИБИРСК. (По телеграфу от наш. корр.). [illegible]

ВЕЧЕР АКТЕРОВ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

21 апреля в Доме актера состоялся вечер, посвященный творчеству выдающихся советских актеров романтической традиции—А. Остужева, Ю. Юрьева и В. Качалова.

С докладом о творческом пути этих мастеров сцены выступил С. Дурылин. В. Качалов прочёл сонеты Шекспира и отрывок из «Гамлета». Ю. Юрьев исполнил монолог Арбенина из III картины «Маскарада» и монолог Эгмонта.

НОВИНКИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

К 600-летию восстания эстонского народа против немецких захватчиков в 1343 году

[illegible]

Л. ТООМ

Народные богатыри

[illegible]

Н. ФЕДОРОВ

Наши песни

[illegible]

Н. СИДОРЕНКО.

В несколько строк

[illegible]

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КАССЫ НА ПРЕДПРИЯТИЯХ

[illegible]

С. С. ЛЕВМАН

[illegible]

М. ЛЬВОВ, Н. БРОНША, Н. ГЛИБКА, К. КРАПИВА, К. ЧЕРНЫЙ, РЕГИНА ШИПИЛКЕВИЧ, Е. ЛАНН, Т. ХЕНИН, Ф. ШИПЕЛЬ, А. МАЦКИН, П. МАРКИШ, А. ГУРВИЧ, Л. ЛЕОНОВ, А. КРИШЦОВА, А. ЯРЛИК, В. АЛЫЗАРТ, Н. НУСИНОВ, С. ГАЛКИН, Кирилл ЛЕВИН, В. ШКЛОВСКИЙ, А. ГЛЕБОВ, М. МАРИНА, И. БРАЖНИН, П. ДАВИДКА, В. ЗУТРЕЛЬ, В. КОРОЛЕВ, А. НАУГОЛЬНОВ, М. ШОЛЕ, Ю. СКУРАТОВ, М. ЗЕЛЬДОВИЧ.

Редакционная коллегия: С. ГЕРАСИМОВ, Т. ЗУЕВА, Е. КОВАЛЬЧИК, А. СОЛОДОВНИКОВ, А. СУРКОВ, А. ФАДЕЕВ (отв. редактор).

М. БЕРТЕНСОН

«Москвичка»

СПЕКТАКЛЬ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ

Московский театр драмы отказался от непосильной задачи — показать на материале пьесы Виктора Гусева «Москвичка» героическую Москву 1941 года. Постановщики Н. Горчаков и Е. Страдомская попытались найти тему спектакля в истории любви энергичной и весёлой садовницы Насти и простодушного монтёра Пети — любви, вдохновляющей на подвиг и помогающей молодым патриотам громить врага. Ради этого театр переработал весь последний акт и внёс ряд поправок в другие эпизоды пьесы. Идя навстречу естественному желанию зрителя увидеть весёлый современный спектакль, театр направил основное своё внимание на раскрытие комедийных положений. Короче говоря, театр хотел в весёлом и увлекательном зрелище создать атмосферу патриотического воодушевления и молодой любви. К сожалению, это намерение не осуществилось.

В своё время большой заслуженный успех имела «Слава» Виктора Гусева. Поэтическое звучание «Славы» было определено красотой и пафосом глубочайшего патриотизма русских людей. Но то, что в «Славе» было поэтическим выражением высокого содержания, стало в «Дружбе» (в которой поэт пробовал начать по работу над созданием лирической пьесы о моральных качествах советского человека) нескучным, хорошо испытанным и потому мало выразительным драматургическим приёмом. То же самое произошло в конечном счёте с последней пьесой Гусева «Москвичка», и спектакль Московского театра драмы, несмотря на все настойчивые старания режиссуры, не смог преодолеть основных пороков произведения.

В самом деле, вначале зритель не без любопытства следит за сюжетом спектакля, знакомясь с задорной и смелой Настей и влюблённым в неё Петей. Но скоро наступает разочарование. Произвольный монтаж диалогов и песен, судорожное чередование драматических и весёлых эпизодов не только не воссоздают атмосферы суровой, насторожённой Москвы, героически обороняющейся и подготовляющей сокрушительный разгром врага, но и мешают актёрам сколько-нибудь убедительно раскрыть характеры москвичей этого времени. Жанровые зарисовки первой картины сменяются героическими сценами на подступах к Москве, чтобы уступить место скетчу «В парикмахерской». За скетчем следует интермедия с регистраторшей Загса, затем — лирическая сцена встречи Насти с Петей и т. д., и т. д. Мелькают сцены, строфы, рифмы, остроты, легенды, песни. Всё это мечется и порхает, скользит даже не по поверхности явлений, а как-то мимо них, минуя сущность больших и важных событий, легендарных подвигов, жертв и побед...

Когда-то зрители в спектакле «Слава» полюбили старого актёра романтика и энтузиаста Медведева — лирический образ старой Москвы. В спектакле Московского театра драмы Медведев появляется её-рад нами во дворе московского дома в момент воздушной тревоги, а затем на подступах к Москве, где он гибнет от руки гитлеровского солдата. Медведев, как и актёр, не расстаётся со своей гитарой, но сейчас он не находит себе места в спектакле, и театр вынужден «эксплуатировать» его лишь для отдельных «аттракционов», почти не связанных с основным сюжетом. К тому же артист Р. Плятт почему-то понял Медведева, как снисходительного к окружающим скептика, и окончательно лишил его последних остатков романтики.

Мёртвой фигурой выглядит и инженер Донской — поклонник и трус. Артист М. Орлов не находит для этого персонажа ни одной живой черты. Зритель недоумевает, почему веглупая и отважная Настя влюблена в этого скучного обывателя, рядящегося в плащ Гамлета. О своём недоумении зритель, впрочем, скоро забывает. Уже в третьей картине Настя молниеносно охладевает к Донскому и тут же отвечает взаимностью на любовь Пети. Звучит это чисто «декларативно»: настоящая любовь, мол, всегда и обязательно торжествует.

Просто и правдиво играет Петю М. Пуговкин. Сложнее обстоит дело с трактовкой центрального образа — московской девушки Насти. Актриса О. Зверева, повидимому, на слово поверила автохарактеристике своей героини: «я свирепая», и всерьёз восприняла излюбленное Настей грубое «ну тебя к лешему!».

В результате мужественность Насти сценически выражена актрисой через мужеподобные повадки и манеры. Образ лишился поэтому той поэтичности и привлекательности, которых зритель так ждёт от юной московской патриотки. Обидно, что талантливая Зверева, обладая всеми артистическими данными для создания образа Насти, поэтической в её простоте, представила нам девушку, простецкую в своей бытовой прозаичности.

Совсем по-опереточному бездумно и безмотивно разгорается «пламя любви» в сердцах другой пары — сержанта Вано и парикмахерши Вали. Перипетии их любви сведены к цепи анекдотических нелепостей. Роль Вано исполняется А. Япшиным без малейшей попытки раскрыть лирические чувства молодого сержанта. И всё внимание зрителей сосредоточивается на образе Вали, которую очень чистосердечно и правдиво играет В. Орлова. В спектакле есть ещё одна несомненная актёрская удача: это Н. Тер-Осипян, находящая выразительные жанровые краски для управдомши Клавдии.

Зритель жадно тянется к весёлому, радостному спектаклю и не скучится в этот вечер на аплодисменты. Привлекают в спектакле смешные эпизоды и хорошие песни (композитор Ю. Милютин). Но уходя из театра, зритель уносит сожаление, что спектакль о Москве 1941 года так и не состоялся, а лирическая комедия о московской девушке свелась к сценическим поставкам, иногда смешным, но часто вульгарным, а в целом — надуманным и фальшивым.

С 22 апреля на экранах кинотеатров:
ПЕРВЫЙ, УДАРНИК, КОЛИЗЕЙ, МЕТРОПОЛЬ, РОДИНА, МОСКВА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ЦЕНТРАЛЬНЫЙ, ОРИОН, ТАГАНСКИЙ, ФОРУМ, ДИНАМО, ИНТОРГ
ВЫПУЩЕН
НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
Производство Центральной Об'единенной киностудии
г. Алма-Ата.

АКТРИСА

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ: заслуженная артистка РСФСР Г. СЕРГЕЕВА, лауреат Сталинской премии Б. БАБОЧКИН, М. МОРСКАЯ.

Сценарий — Н. ЭРДМАНА, М. ВОЛЬПИНА.
Постановка — лауреата Сталинской премии Л. ТРАУБЕРГА.
Режиссеры — М. ШАПИРО, Н. КОШЕВЕРОВА.
Оператор — А. МОСКВИН.
Музыка из произведений ОФФЕНБАХА, КАЛЬМАНА и др. в редакции А. РЯБОВА и О. САНДЛЕРА.
Музыка песни О. САНДЛЕРА.

Адрес редакции и издательства: Москва, Спиридоновка, 2 (для телеграмм—Москва, Литискусство); телефоны: отв. секретарь—К 4-61-45, отделы литературы, искусства, кино—К 4-62-24, К 4-64-61, информации и секретариат—К 4-60-02; издательство—К 4-76-02.

Б516.

Типография «Гудок». Москва, ул. Станкевича, 7.