ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Министерства кинематографии СССР, Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР и Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР

№ 41 (1129). Год издания XIX | Суббота, 9 октября 1948 года | Цена 45 коп.

НАКАНУНЕ ВЕЛИКОЙ ДАТЫ

Пройдет месяц, и советский народ, вместе с ним передовые люди всего мира отметят знаменательную дату — 31-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции, положившей начало новой эпохе в истории человечества. В этот день трудящиеся всех стран, живущие в разных концах земли, с надеждой обращают свои взоры туда, где возвышается, как могучий, непоколебимый утес, великая страна социализма, где живут свободные люди, навеки сбросившие с себя ярмо порабощения.

Громадный, необозримый путь прошла наша Родина за 31 год. Неузнаваемо изменилось ее лицо. Она стала страной мощной индустрии, процветущего сельского хозяйства, передовой культуры. Пройдя через тяжелые испытания войны, победив сильного врага, она вновь вернулась к мирному труду и творчеству и уверенно идет к своей высокой цели — к построению коммунистического общества.

Советские люди привыкли встречать великий праздник Октября новыми производственными и творческими победами. Такова прекрасная традиция, сложившаяся в нашем обществе: рапортовать в этот день перед лицом всего народа, перед лицом товарища Сталина о том, что сделано за год, о выполнении планов, о новых изобретениях и открытиях — обо всем, что двигает вперед наше государство, укрепляет его могущество, упрочивает историческое завоевание великой революции.

Вместе со всем народом отмечает свои успехи и художественная интеллигенция — драматурги, композиторы, художники, архитекторы, деятели театра, кинематографии. Партия, государство поручили им почетную, благородную задачу: удовлетворять духовные потребности народа, воспитывать его средствами искусства, воодушевлять на новые подвиги и свершения. И мастера советского искусства стремятся ознаменовать приближающуюся годовщину новыми достижениями своего творческого труда.

За последнее время создано несколько пьес и сценариев, посвященных нашей современности. Театры работают над новыми спектаклями. Художественный театр готовит пьесу А. Сурова «Зеленая улица», Театр им. Ермоловой покажет москвичам пьесу «Счастье» П. Павленко и С. Радзинского, Театр Красной Армии — «На том берегу» Борисова, Центральный детский театр — инсценировку «Двух капитанов» В. Каверина; в Театре драмы пойдет «Мать» по М. Горькому (в инсценировке Н. Охлопкова).

Новые спектакли готовятся также в Ленинграде, в областных городах, в братских республиках.

Следует, однако, сказать, что не все театры успели достойно подготовиться к знаменательной дате. Иногда в репертуаре не оказалось новых хороших пьес на современные темы.

Некоторые театры периферии отнеслись недостаточно серьезно к своим обязанностям перед зрителем. Так, Елгавский драматический театр (Латвийская ССР) не нашел ничего лучшего, как запланировать к Октябрю в качестве премьеры плохую пьесу А. Успенского «Жили три друга». В Тарнопольском театре готовили к годовщине легковесный водевиль «Вас вызывает Таймыр», который вряд ли можно рассматривать в качестве праздничного «подарка».

Отдельные московские театры собираются показать в праздничные дни пьесы, уже знакомые московским зрителям, например, Театр им. Моссовета готовит «Закон чести» А. Штейна, Малый театр — «Московский характер» А. Софронова.

Одна из причин этого, несомненно, заключается в том, что многие театры еще не наладили постоянной и планомерной работы с драматургами.

Пьесы, которых особенно ждет зритель, пьесы, посвященные актуальным вопросам современности, рассказывающие о героическом созидательном труде советского человека, все еще являются дефицитными, их очень немного в портфеле театров. Во многом повинны здесь и драматурги, отстающие от требований народа, порой изготовляющие недостаточно оперативно, разнообразно, без учета непосредственных нужд театров. Комиссия по драматургии Союза советских писателей до сих пор не сумела привлечь крупнейших драматургов к работе над созданием современного репертуара, и поэтому можно сказать, что она еще не выполняет своего прямого назначения — быть организующим центром нашей драматургии.

В немногие дни, оставшиеся до праздника, как сами театры, так и органы Комитета по делам искусств на местах должны мобилизовать все силы для того, чтобы подготовить и выпустить полноценные в идейном и художественном отношении спектакли, проникнутые духом советского патриотизма, зовущие народ к новым трудовым подвигам. Руководителям театров следует заранее устранить все помехи, которые могут задержать выход премьеры в срок. Всегда и прежде всего иметь в виду интересы советских зрителей, учитывать их растущие культурные запросы — таков прямой долг работников театров.

В дни празднования 31-й годовщины Великого Октября будут демонстрироваться на экранах сотен кинотеатров нашей страны две серии фильма «Молодая гвардия». В праздничные дни будут показаны также лучшие советские художественные фильмы: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Чапаев» «Великое зарево», «Клятва», трилогия о Максиме, «Великий перелом» и другие. Большинство этих картин выпущено новыми тиражами, и таким образом зрители увидят полноценные экземпляры фильмов, отражающих исторические события в нашей стране и этапы развития социалистического государства.

К праздничным дням на места должны быть разосланы кинофлажки и фотореклама. Газкинопрокату следует принять все меры к тому, чтобы городская и, в особенности, сельская киносеть ежевременно была обеспечена необходимой рекламой.

В большом долгу перед народом советские композиторы. Исторические решения партии по вопросам искусства определили направление их работы и указали ясную и четкую программу развития советской музыки. Однако композиторы пренебрегают своим делом медленно. В перечне их новых работ мы не видим не больших инструментальных произведений, ни новых опер.

Относительно благополучно обстоит дело с массовой песней. Наш народ любит песни, и очень важно, чтобы накануне праздника репертуар самодеятельных хоров и певцов-любителей обогатился новыми хорошими песнями. Но этого, разумеется, недостаточно. Народ ждет от композиторов значительных произведений, представляющих все области музыкального творчества.

К великой годовщине Октября подготовили новые работы композиторы С. Василенко (Пятая симфония), Д. Шостакович (сюита из музыки к фильму «Молодая гвардия»), В. Крюков (симфония «Повесть о настоящем человеке»), Ан. Александров («Увертюра на русские темы»), А. Крейн (симфоническая поэма «Песня о Соколе») и другие. В этом списке нет многих имен видных композиторов. А названные произведения, даже если они окажутся удачными, далеко не могут удовлетворить больших ожиданий многомиллионной массы слушателей. Многие композиторы пока даже не откликнулись на предстоящую годовщину.

Советские художники к 31-й годовщине Великой Октябрьской революции организуют в Москве большую выставку «30 лет советского плаката». Выставка обещает быть интересной, потому что за эти годы мастера советского плаката накопили большой творческий опыт. Плакат — наиболее острый и оперативный жанр изобразительного искусства. Его история — это история борьбы нашего народа с интервентами, с хищниками империалистического лагеря, с гитлеровскими захватчиками; это история строительства социализма в нашей стране, история сталинских пятилеток и коллективизации сельского хозяйства. Язык политического плаката — сильное и острое оружие в руках советского художника.

Во многих областных и краевых центрах (Хабаровск, Ростов, Горький, Саратов, Молотов и др.), в столицах братских республик готовятся выставки работ местных художников, посвященные 31-й годовщине Октября. Выставочные комитеты и отделения Союза советских художников должны строго отнестись к отбору картин, позаботиться о том, чтобы на выставку попали только произведения, действительно заслуживающие этой высокой чести, достойные внимания зрителей. Тогда каждая выставка даст плодотворные результаты, вызовет интерес публики, поможет обнаружить новые имена, новые дарования.

Октябрьская революция открыла советскому народу широкую дорогу ко всем видам творчества. Она дала возможность талантливым людям свободно творить в любой избранной ими области. Наше искусство, социалистическое по содержанию, национальное по форме, является самым передовым в мире. Оно противостоит разлагающемуся буржуазному искусству Западной Европы и Америки. Оно оплодотворено бессмертными идеями партии Ленина — Сталина.

С огромным подъемом работают советские мастера искусств над воплощением в художественных образах передового человека нашей эпохи, труженика, борца, строителя коммунизма. Перед ними — ясная программа, намеченная решениями Центрального Комитета партии по идеологическим вопросам. В их руках — громадные пласты жизненного материала, живая жизнь, полная увлекательных событий.

Воодушевленные высокими заданиями нашего искусства, советские художники идут в ногу с народом, с временем. Они участвуют в осуществлении гигантских исторических задач, которые поставил перед страной великий вождь партии и народа товарищ Сталин.

ЦК КП(б) Казахстана о развитии казахской драматургии

АЛМА-АТА. (Наш корр.). ЦК КП(б) Казахстана принял разосланное постановление «О состоянии и дальнейшем развитии казахской советской литературы». Большое внимание в нем уделено вопросам драматургии.

В постановлении указано, что Союз писателей и Управление по делам искусств не сделали для себя необходимых выводов из исторического решения ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» и не обеспечили создания оригинальных высокохудожественных пьес. Отсутствие необходимого контакта в работе Управления по делам искусств и Союза писателей привело к тому, что создание репертуара для театров республики, по существу, было предоставлено самотеку.

Написанные на современные темы пьесы («Шолпан Кыз» Аймановой, «Дала Жулдузы» Хусаинова, «Ардасу» Джумалиева и Сарсембаева и др.), несмотря на их низкий идейно-художественный уровень, были приняты к постановке в театрах. Это свидетельствует о неразборчивости Управления по делам искусств и его слабых требованиях к драматургии.

Министерство кинематографии и Союз писателей до сих пор не уделяют должного внимания созданию полноценных кинопроизведений, отражающих достижения в культурной и хозяйственной жизни Казахстана.

ЦК КП(б) Казахстана поставил перед руководством Союза писателей, Управлением по делам искусств и Министерством кинематографии в качестве первоочередной задачи коренное улучшение работы с драматургами по созданию новых полноценных произведений драматургии и кинодраматургии на актуальные современные темы жизни республики. Намечены конкретные мероприятия по созданию репертуара для драматических, оперного, музыкальных и кукольных театров и сценариев для киностудии.

В начале 1949 года решено провести очередной, третий съезд советских писателей Казахстана.

Навстречу 30-летию ВЛКСМ

На днях на Московском заводе «Динамо» состоялся шефский концерт артистов Большого театра, посвященный 30-летию ВЛКСМ. Во время обеденного перерыва в одном из цехов завода на импровизированной сцене выступили артисты М. Плисецкая, Т. Докшицер, Б. и Ю. Рестовцев, Н. Нелина, В. Левашов. Молодежь завода тепло встретила участников концерта.

Государственное музыкальное издательство выпустило из печати девять новых песен, написанных советскими композиторами к 30-летию ВЛКСМ. В их числе: «Комсомол» А. Новикова, «Баллада об Александре Матросове» М. Коваля, «Спой, товарищ!» З. Компанейца, «Молодость страны» Веры Герник, две песни М. Табачникова и другие. Издан также сборник «Песни комсомола», содержащий 20 песен.

В ознаменование 30-летия ВЛКСМ Московский цирк готовит специальную молодежную программу. Премьера состоится 22 октября.

В праздничной программе примут участие 200 человек—молодежь, уже знакомая столичным зрителям по цирковому представлению «Впервые в Москве», а также приезжающие видеть в Москву молодые артисты цирков братских республик, студенты центральной студии и училища циркового искусства.

К весенним также привлечена молодежь—режиссер Н. Барилович и художник Д. Токашвили. Музыку пишет Сигизмунд Кац. В фойе Московского цирка будет открыта выставка, посвященная творчеству молодых артистов цирков Советского Союза.

Центральный детский театр начал шефство над Московским областным театром юного зрителя. Для широкого ознакомления общественности с репертуаром Тюза все его премьеры будут показаны на сцене Центрального детского театра. К 30-летию ВЛКСМ театр покажет «Юность отцов» Б. Горбатова в постановке А. Лиепского.

Центральный детский театр с 29 октября по 8 ноября проведет декаду современных советских пьес. Молодые артисты готовят монтаж «30 лет комсомола».

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). К 30-летию ВЛКСМ Областное управление по делам искусств организовало молодежный театр для постоянной работы в г. Выборге.

Скомплектованный из выпускников Ленинградского театрального института, театр уже имеет в репертуаре около 10 пьес.

На днях театр выехал на гастроли по станциям Октябрьской железной дороги.

Стационарная площадка молодежного театра в Выборге откроется в день 30-летия ВЛКСМ.

МИНСК. (Наш корр.). Киностудия «Беларусфильм» готовит специальный номер киножурнала, посвященный 30-летию ВЛКСМ. На экране будут показаны производственная работа лучших комсомольских бригад, борьба колхозных комсомольцев за укрепление сельхозартели, эпизоды из жизни комсомола Белоруссии.

В последующие номера киножурнала войдут съемки празднования 30-летия ВЛКСМ в республике.

РИГА. (Наш корр.). В клубах, музеях, библиотеках Латвии идет активная подготовка к юбилею комсомола. К участию в концертах художественной самодеятельности привлекаются хоровые коллективы, выступавшие на республиканском Празднике песни.

В помещении Государственного исторического музея 10 октября открывается выставка «30 лет ВЛКСМ». Республиканский дом народного творчества выслал коллективам художественной самодеятельности рекомендательный список репертуара для торжественных вечеров.

Художники отмечают славный юбилей новыми работами. Комсомолец У. Пределас, в этом году окончивший Академию художеств Латвийской ССР, пишет портрет молодого стахановца тов. Чиксте из колхоза «Накотнес». Художник Г. Бабинский работает над портретом комсомольца Иманта Судмалиса, героически погибшего в годы немецкой оккупации. Портрет бывшего партизана комсомольца Паэгле создает художник Ю. Никитин.

Латвийское государственное издательство выпускает ряд плакатов, посвященных 30-летию комсомола.

ТАЛЛИН. Эстонские художники создали новые произведения, посвященные 30-летию ВЛКСМ. Э. Росс заканчивает работу над скульптурной группой «Помощь молодежи» и «Портрет пионера». Художница С. Шкоин создала серию портретов молодых стахановцев. Молодой художник Л. Ростин написал серию эскизов на темы пионерской жизни. Группа студентов Таллинского института прикладного искусства вышила большой гобелен с портретами В. И. Ленина и И. В. Сталина. Изящную хрустальную вазу с гербами СССР и Эстонской ССР изготовила студентка Х. Пресс.

60 лучших работ эстонских художников отправлены в Москву на Всесоюзную художественную выставку, посвященную 30-летию ВЛКСМ.

СТАНИСЛАВ. (Наш корр.). Городской комитет комсомола совместно с Областной филармонией открывает к 30-летию ВЛКСМ литературно-музыкальный лекторий. Молодежь прослушает лекции о творчестве Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова и советских композиторов.

Лекции будут сопровождаться исполнением музыкальных произведений.

Всероссийское совещание главных архитекторов городов

20 октября в Москве откроется Всероссийское совещание руководящих работников органов по делам архитектуры.

С докладом на тему «Качество застройки городов и задачи органов по делам архитектуры» выступит начальник Управления по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР В. Шкворнов.

Совещание продлится пять дней. Приехавшие в столицу работники местных архитектурных организаций ознакомятся с ходом реконструкции Москвы, побывают на крупнейших стройках. В залах Центрального дома архитектора, где будет проходить совещание, развернется выставка, отражающая восстановление разрушенных и строительство новых городов Российской Федерации.

Ленинградцы чествуют мхатовцев

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). В канун своего 50-летия МХАТ прислал в город Ленина свою делегацию для творческого отчета.

В Ленинград приехали О. Андровская, К. Елинская, Ф. Шевченко, Л. Коренева, В. Топорков, В. Станицын, В. Ершов, М. Яншин, Д. Орлов, А. Грабов.

На вокзале их встречала делегация ленинградских театров, от имени которых мхатовцев приветствовала К. Скоробогатов. С ответным словом выступил директор МХАТ В. Месхетели.

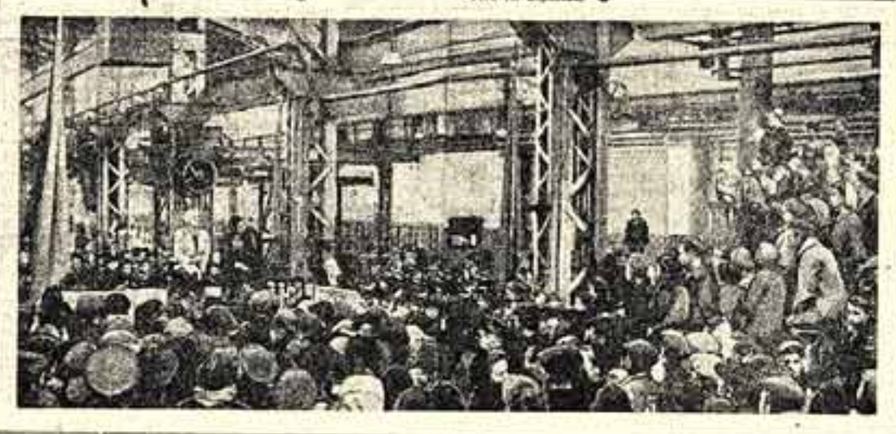
В тракторном цехе Кировского завода состоялась встреча мхатовцев с рабочими и инженерно-техническими работниками. В. Месхетели рассказал о полувековом творческом пути театра. От имени народных гостей приветствовали мастер П. Бышлов и председатель завкома К. Скобликов. В этот же день другая группа артистов МХАТ встретилась с слушателями Высшего военно-морского училища им. М. В. Фрунзе. Как и на Кировском заводе, здесь после торжественной части был дан мхатовцами концерт.

В Большом зале Филармонии состоялась встреча артистов МХАТ с представителями общественности Ленинграда.

◇ ◇

На фото: выступление артистов Художественного театра на Кировском заводе.

Фото Н. Бороздина.



К 50-летию МХАТ

На открытии нового сезона московского Дома актера собрались видные ученые, Герои Социалистического Труда, работники искусства, представители Советской Армии, преподаватели и учащиеся театральных вузов. Вечер был посвящен теме «Первые годы Художественного театра в воспоминаниях современников». По предложению председателя собрания А. Яблочкиной, собравшиеся почтили вставанием память В. И. Качалова.

С большим интересом были выслушаны рассказы свидетелей первых шагов Художественного театра — академиков В. Образцова и А. Шусева, писателя Н. Телешова, профессоров А. Очкина и М. Неменовой-Луч, члена-корреспондента Академии наук СССР С. Балухина. Они говорили о первых спектаклях МХАТ, о могучем его влиянии на молодежь.

О благотворном влиянии творческого метода новаторского, прогрессивного театра на судьбы русского дореволюционного искусства рассказали на вечере заслуженные артисты РСФСР И. Смирнова и В. Юренева.

Всероссийское театральное общество организует заседание, посвященное роли Художественного театра в формировании театрального искусства Польши, Болгарии и Чехословакии. На заседании выступят прогрессивные деятели театра стран новой демократии, приглашенные в Москву для участия в юбилейных торжествах.

В ВТО будут читаться доклады о влиянии МХАТ на национальные театры СССР. Этой же теме посвящаются доклады, подготавливаемые местными театральными обществами.

В высших учебных заведениях, во дворцах культуры и рабочих клубах столицы организуются творческие вечера-отчеты актеров Художественного театра. Ведущие артисты и режиссеры будут проводить беседы о творческом пути своего театра. На встречах с театральной молодежью воспоминаниями о К. С. Станиславском поделятся В. Топорков, о В. И. Немировиче-Данченко — В. Орлов. О своей работе в Художественном театре расскажут А. Тарасова, М. Прудкин, А. Грибов, А. Степанова, М. Яншин, Н. Горчаков.

Б. Ливанов, А. Чебан, И. Гремиславский, Б. Вершилов и В. Марков проведут беседы со слушателями вузов, с участниками драматических коллективов предприятий и красноармейской художественной самодеятельности.

В цикле радиопередач на тему «Творческие портреты актеров Художественного театра» будут переданы очерки о творчестве и сцены из спектаклей с участием ведущих мастеров МХАТ.

В плане радиопередач — обзоры писем радиослушателей о Художественном театре, радиорепортажи из музея МХАТ и музея К. С. Станиславского. Всесоюзный радиокомитет запишет на пленку встречи мастеров Художественного театра с трудящимися.

Издательство «Искусство» выпускает массовым тиражом многокрасочный плакат «50 лет доблестного служения народу» В. Викторова и пять плакатов, посвященных К. С. Станиславскому, В. И. Немировичу-Данченко и лучшим постановкам Художественного театра. Печатаются 11 иллюстрированных буклетов о народных артистах СССР — мастерах МХАТ и 13 буклетов о спектаклях «Царь Федор Иоаннович», «Вишневый сад», «Три сестры», «На дне», «Враги», «Победители», «Глубокая разведка» и др.

В Центральной театральной библиотеке открылась выставка, посвященная 50-летию МХАТ СССР им. Горького. В многочисленных фотоснимках и литературных материалах отражены основные этапы славной полувековой деятельности Художественного театра.

Дома народного творчества Москвы, Ленинграда, Свердловска, Горького, Челябинска, Минска и Киева проводят двухдневные творческие конференции с докладом о деятельности МХАТ и его мастеров. Всесоюзный дом народного творчества направляет консультантов в республиканские, краевые и областные центры для оказания помощи домам народного творчества в проведении юбилейных мероприятий.

КИЕВ. (Наш корр.). Во второй декаде октября Институт искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР проведет научную сессию, посвященную 50-летию МХАТ.

РИГА. Совет Министров Латвийской ССР создал комиссию по проведению юбилейных торжеств. Председатель комиссии заместитель председателя Совета Министров ЛССР тов. Я. Острох сообщил:

— Богатый опыт Московского Художественного театра, братская шефская помощь МХАТ рижским театрам, его гастроли в Риге — все это в значительной мере помогло быстрому становлению латышского советского театра. Юбилейная комиссия ставит своей задачей пропаганду искусства МХАТ в широких слоях населения республики. Знакомить массы с искусством Московского Художественного театра — это значит говорить о целях и задачах советского искусства и о традициях русской культуры.

Лучшие артисты республики, деятели культуры и искусств, писатели и литературоведы в докладах и беседах расскажут трудящимся городов и деревень о работе МХАТ, о его великих мастерах, о помощи, оказанной МХАТ латышским театрам.

Кинотеатры республики будут демонстрировать художественные фильмы с участием артистов МХАТ и научно-популярные картины, показывающие работу этого замечательного театра. В Литературном музее и во всех театрах будут организованы выставки, посвященные юбилею.

По родной земле

ПРАЗДНИК ПЕСНИ В ЧЕСТЬ 10-летия СОВЕТСКОЙ ЛИТВЫ

ВИЛЬНЮС. Совет Министров Литовской ССР и Центральный комитет КП(б) Литвы приняли постановление о проведении в июле 1950 года в городе Вильнюсе республиканского Праздника песни. Он посвящен десятилетию установления советской власти в Литве.

Для организации и проведения Праздника песни создан организационный комитет. Его возглавляет председатель Совета Министров Литовской ССР М. Гедвилас.

ДОМ КИНО В КИЕВЕ

КИЕВ. (Наш корр.). Возобновил свою работу Дом кино. В плане работы Дома кино обсуждение новых советских фильмов, встречи работников кино с драматургами, писателями, композиторами, артистами и режиссерами театров.

На первом вечере в Доме кино министр кинематографии УССР А. Кужелев вручил коллективу студии научно-популярных фильмов диплом, присужденный на Международном кинофестивале в Праге за фильм «Она видит иначе» (режиссер Н. Грачев).

◇ ◇

Урок танца в Минском хореографическом училище.

Фото В. Егорова.

★ ★ ★

В ТЕАТРАХ СТРАНЫ

ПЕТРОЗАВОДСК

Открылся новый сезон в национальном театре. Зрителям будут показаны комедии финского драматурга М. Лесиила «Молодой мельник», «Егор Булычев» М. Горького и др. К 31-й годовщине Октября театр готовит премьеру — «Ветер с юга» Э. Грина.

Помещение театра капитально отремонтировано.

СТАЛИНО

Оперой «Снегурочка» открыл сезон Сталинский государственный театр оперы и балета.

В зимнем сезоне театр покажет новые постановки опер «Лакме», «Мазепа», «Богдан Хмельницкий» и другие. Балетная труппа поставит спектакли: «Лебединое озеро», «Доктор Айболит», «Медный всадник».

НОВОСИБИРСК

Спектаклем «Борис Годунов» открылся сезон в Театре оперы и балета. Через месяц театр покажет первую премьеру нового сезона — оперу Верди «Риголетто», а к началу декабря подготовит «Дубровского» Направника. Балетная труппа театра работает над постановкой нового балета композитора К. Корнилова «Алый цветочек» (либретто Л. Черкасиной по одноименной сказке Аксакова).

Еще в прошлом сезоне театр начал работу над постановкой оперы чешского композитора Сметаны «Любуша». Сейчас по заказу театра поэт С. Городецкий заново переводит текст оперы на русский язык.

Драматический театр «Красный факел» открыл сезон пьесой молодого советского драматурга Рогозинской-Никиленко «Двадцатилетие». К октябрьским праздникам театр готовит «Великую силу» Б. Ромашова. Параллельно коллектив работает над «Последними» М. Горького и над возобновлением спектакля «Иван Грозный» А. Толстого.

Зимний сезон открыли также Театр юного зрителя и Государственная филармония.

СМОЛЕНСК

В репертуарном плане Областного драмтеатра новые постановки: инсценировка романа Л. Толстого «Анна Каренина» и А. Толстого «Хождение по мукам», пьесы: «Закон чести» А. Штейна, «Мачеха» по Бальзаку, «Без вины виноватые» А. Островского, «До новых встреч» А. Гладкова. Театр возобновит постановки пьес «Вишневый сад» А. Чехова и «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского.

Новым художественным руководителем театра назначен М. Берзинов.

15-летие СО ДНЯ СМЕРТИ З. ПАЛИАШВИЛИ

ТБИЛИСИ. (Наш корр.). Музыкальная общественность Грузии широко отметила пятнадцатилетие со дня смерти великого грузинского композитора, основоположника грузинского оперного искусства Захария Петровича Паличавили. Своими бессмертными операми «Абесалом и Этери», «Даиси», рядом других замечательных произведений Паличавили создал целую эпоху в истории грузинской музыкальной культуры.

Оперы Паличавили неоднократно ставились в Большом театре в Москве, в оперных театрах Харькова, Саратова и других городов.

Тбилисский оперный театр завершает работу над новой постановкой оперы Паличавили «Лаламе», написанной на тему борьбы грузинского народа против иранских захватчиков.

15-летие со дня смерти композитора ознаменовано лекциями, докладами, концертами, посвященными творчеству Паличавили.

700 КОПИЙ ФИЛЬМА «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

ЛЕНИНГРАД. Кинопромышленная фабрика отправила в различные города страны первые 100 копий нового фильма «Молодая гвардия». Всего фабрика выпустит 700 копий этого фильма на общего тиража 1.500.

РАБОТЫ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

МИНСК. (Наш корр.). Художники и скульпторы Белоруссии готовятся к республиканской юбилейной выставке, посвященной 30-летию БССР.

З. Азгур вылепил бюсты дважды Героя Советского Союза генерала Батова, народного артиста СССР Матвеева, лучших колхозных звеньевых Белоруссии, Героев Социалистического Труда Т. Шкурко и Е. Кухаровой.

Сейчас совместно с скульптором А. Глебовым З. Азгур работает над созданием фигуры товарища Сталина.

А. Глебов заканчивает давно задуманную им работу, посвященную Герою Отечественной войны Доватору.

Молодой скульптор С. Селиванов, недавно демобилизованный из Советской Армии, готовит для выставки группу «Освободители». М. Керзин работает над скульптурным бюстом народного артиста СССР Г. Гловбы и народной артистки БССР И. Жилунович.

Художник Е. Зайцев пишет портреты Героев Социалистического Труда звеньевых У. Пограй и А. Стикуц.

Новые работы на республиканскую выставку представят художники И. Агранович, В. Цвирко, А. Король, З. Павловский, М. Белоницкий, Е. Красовский и другие.

ТЕАТР НАРОДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

КАУНАС. Здесь организован первый в республике Театр народного представления. В работе театра принимают участие артисты-профессионалы и лучшие коллективы художественной самодеятельности.

Театр уже показал музыкальную пьесу о колхозном строительстве в литовской деревне.

ТВОРЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ВЛАДИМИР. (Наш корр.). В Муроме состоялась творческая конференция, посвященная итогам 12-й городской выставки изобразительного искусства.

С анализом представленных работ выступил старейший муромский живописец А. Морозов. Высокую оценку получили живописные произведения молодых художников А. Родионова, С. Чернова, Ю. Булычева, Б. Богатова, Н. Тегунова.

На конференции отмечен творческий рост начинающих живописцев города Мурома.

НОВАЯ КИНОСТУДИЯ

СВЕРДЛОВСК. Здесь открылась киностудия научно-популярных и школьных фильмов. Уже начались съемки. Первые фильмы посвящаются сплошной электрификации колхозов Свердловской области.

ХАРЬКОВСКИЙ ТЕАТР НА КАВМИНВОДАХ

КИСЛОВОДСК. (Наш корр.). Седьмого октября в Кисловодске спектаклем «Русский генерал» Бехтерева и Разумовского начались гастроли на Кавминводах Харьковского русского драматического театра под художественным руководством народного артиста СССР А. Кранова. В репертуаре театра — «Губернатор провинции», «Анна Каренина», «Три сестры», «Дворянское гнездо» и др.

В текущем году театр успешно провел гастроли во Львове, Черновицах и Киеве. В ноябре театр откроет сезон в Харькове.

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА

УЛЬЯНОВСК. (Наш корр.). Здесь, во Дворце книги им. В. И. Ленина, открыта выставка художников Ульяновской области, посвященная 300-летию г. Симбирска — Ульяновска (1648—1948 гг.).

На выставке экспонировано около 200 произведений живописи, графики, акварели, показывающих историю города Ульяновска, родины великого гения человечества — В. И. Ленина.

◇ ◇

Ульяновский областной художественный музей пополнился рядом новых картин, среди них полотна советских мастеров живописи — Бродского, Бубнова и других. На снимке: посетители осматривают новые картины.

Фото А. Бочкова

К 50-летию Московского Художественного академического театра СССР им. М. Горького

ДРАГОЦЕННЫЙ ОПЫТ

Б. РОСТОЦКИЙ

«Но вот, в 1917 году грянула Февральская революция, а за ней и Октябрьская. Театр получил новую миссию: он должен был открыть свои двери для самых широких слоев зрителей, для тех миллионов людей, которые до того времени не имели возможности пользоваться культурными удовольствиями... мы очутились в беспомощном состоянии при виде жаждущей на театр громады. Но сердце билось тревожно и радостно при сознании огромной по важности миссии, выпавшей на нашу долю», — этими словами начинает К. С. Станиславский главу книги «Моя жизнь в искусстве», посвященную Октябрьской революции и дальнейшим судьбам Художественного театра. Руководители МХАТ хорошо знали, что, только откликнувшись на зов революционной действительности, целиком и без остатка посвятив ее идеям свое искусство, можно ответить чаяниям нового народного зрителя, впервые переступающего порог театрального зала.

Приход в театр народного зрителя, его пристальное и любовное внимание, которое почувствовали «художественники», даже показывая свои старые, дореволюционные спектакли, вначале устраняли сомнения в общественной целесообразности деятельности театра, открывали новые неизведанные перспективы. Это было радостно сознавать. Но радость нельзя было отдалить и от благородной творческой тревоги, вызванной отчетливым пониманием всей масштабности новых задач. Театр стоял перед необходимостью отразить в искусстве новую эпоху в жизни родной страны.

Художественный театр не сразу пришел к темам революционной современности. Напряженные искания, отмеченные и неудачами, и частичными успехами, завершились лишь в 1927 году полным и знаменательным успехом в постановке «Бронепоезда».

Как поучительна сама история появления этой пьесы и поставленного на ее основе спектакля! Сколько умной и твердой воли к творческой победе в работе над текстом пьесы проявили его создатели, руководимые К. С. Станиславским. Здесь не было и следа того взгляда на инсценировку, как на своего рода суррогат пьесы, который порою дает о себе знать достаточно отчетливо и в театральной практике наших дней. Высокая требовательность к автору в сочетании с глубоко уважительным, внимательным и бережным отношением ко всему тому, что несет с собою его произведение, сопутствовало совместному труду МХАТ и Вс. Иванова по превращению повести «Бронепоезд 14-69» в пьесу. Немало изменений, обогащавших содержание произведения в целом и характеристику отдельных образов, было внесено автором в первоначальную редакцию сценического варианта по прямому требованию режиссуры и исполнителей. Эти изменения были продиктованы стремлением как можно полнее и ярче передать на сцене правду новой, революционной действительности, показать героику народной массы в ее борьбе за завоевания революции, воссоздать облик отдельного человека — олицетворения этой массы, ее представителя. Со всей определенностью свидетельствует о такой направленности устремлений творческого коллектива Вс. Иванов, рассказывающий, что для создателей спектакля самым важным было «необычайно серьезное отношение к пьесе, к людям, а ей действующим, к людям, которых они считали живыми, каждую фразу которых они считали ответственной, старались ее понять, прочувствовать, осмыслить... тут я увидал, что актеры хотят и могут показать массу и вместе с тем рассмотреть в этой массе каждого отдельного человека...»

Этот подход был прямой противоположностью той ложной «массовости», которую пытались выдать за последнее слово революционного театра деятели формалистического лагеря, начиная с пролеткультовцев. Естественно, что успех «Бронепоезда» был и победой реалистических принципов искусства Художественного театра и сокрушительным ударом по формалистическим установкам различного толка.

Сцена из спектакля «Платон Кречет» в постановке Художественного театра. Платон Кречет — Б. Добронравов и Лида — А. Степанова.

Сцена из спектакля «Победители» в постановке Художественного театра. Лиза — А. Тарасова и Муравьев — Н. Боголюбов.

◇ ◇ ◇

Вершинин — Качалов явился, пожалуй, наиболее принципиальным олицетворением того нового, что пришло в театр с постановкой «Бронепоезда» и что было сказано со сценическим жизнеописанием героя современности. Недаром многих поражал успех Качалова в роли Вершинина: было нечто странное, нарушающее обычные представления, исполнение этой требующей определенной и сочной характерности роли артистом, на первый взгляд, казалось, ей не соответствовавшим. Юлий Цезарь, Иван Карамазов, Горский, Гамлет, и вдруг — Вершинин! Качалов потому одержал явную и бесспорную победу в Вершинине, что суть образа была достигнута им прежде всего в ее глубинных нравственных и интеллектуальных основах. Большой и проникновенный ум, чуткий к правде и нищуй ее, роднил образ крестьянского вожака с излюбленными образами Качалова — людьми беспокойной, жадной, острой мысли. Но были в нем и невиданная ранее полнота, подлинная народность и героичность, раскрывавшиеся в покоряющей простоте, которую не знала некоторая приподнятость тона.

В глубоко своеобразном выражении раскрывались черты нового героя Н. Хмелевым в образе Пеклеванова. Образ был построен на внутренне оправданном и театрально выразительном контрасте: за внешностью «чеховского» интеллигента скрывались огромная душевная сила, сосредоточенность, целеустремленность мысли, горячий темперамент революционера. Таким же подлинно новым по своей внутренней природе образом был и Васька Окорок Н. Баталова. В игре Баталова была отчеканена революционная устремленность, ясная целенаправленность, с такой силой проявлявшаяся в знаменитой сцене на колокольне в эпизоде «пропагандирования» американского солдата.

Оценивая смысл идейного развития МХАТ в советскую эпоху, Вл. И. Немирович-Данченко так определял то новое, что пришло в искусство Художественного театра с революцией, что росло и укреплялось в нем: «МХАТ всегда признавал только искусство, насыщенное большими мыслями, — теперь он наполняет свои постановки крупными социальными политическими идеями... Он хочет сохранить человечность своих спектаклей, лишив ее всех следов дешевой сладкой чувствительности, — он хочет подлинного социалистического гуманизма, наполненного любовью к труду, радости и человечеству и ненавистью к его врагам». Это высказывание относится уже к 1938 году, но оно отмечает результаты того процесса идейной перестройки, первые плоды которого дали о себе знать уже в постановке «Бронепоезда».

Глубокое понимание героя современности определило и силу утверждения новых духовно-нравственных качеств в образах комиссара Артема Аладьина — В. Качалова и Лукьяна Аладьина — Б. Ливанова в «Блокаде» Вс. Иванова. Беспощадность разоблачения той душевной гнили, которую несла в себе контрреволюция, была показана в образе «интеллигентского человека» Черемухина, показанного И. Москвиным в «Унтиловске» Л. Леонова. Убедительно изображался крах ложных идей «надклассовой» науки в насыщенном внутренним драматизмом раскрытии Л. Леонидовым судьбы профессора Бородина в «Страхе» А. Афиногенова.

«Бронепоезд» начал целую линию постановок МХАТ, посвященных советской действительности. Среди них мы встречаем и такие крупные спектакли этапного порядка, какими стали «Любовь Яровая» К. Тренева и «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Земля» Н. Вирты. Направленность к философски насыщенному, политически действенному спектаклю все более отчетливо определяла искания МХАТ и на путях создания произведений современной темы, и в опытах работы над классикой. Вл. И. Немирович-Данченко с полным правом говорит в эту пору о том, что искусство Художественного театра становится глубже, мужественнее и сильнее.

Всегда характерное для МХАТ стремление связать свою работу с наиболее значительными явлениями литературы руководит его деятельностью и в этот период. Еще в 1920-е годы сплотивший вокруг себя ряд молодых писателей, начинающих тогда свою литературную деятельность, в подлинном смысле слова сделав некоторых из них драматургами, МХАТ продолжает быть театром, активно воздействующим на советскую драматургию, всеми мерами способствующим ее росту. Это находит свое выражение не только в высокой культуре его спектаклей современной темы, но и в непосредственных фактах делового, подлинно заинтересованного, истинно творческого содружества с драматургами.

В результате такого содружества родилась пьеса «Земля» Н. Вирты, ставшая именно пьесой, а не просто инсценировкой романа «Одиночество», как в свое время, за десять лет перед этим, стала пьесой повесть «Бронепоезд 14-69».

Годы Великой Отечественной войны принесли Художественному театру ряд бесспорных и значительных успехов в том раскрытии типического облика современника, которое всегда было в центре его творческих поисков. Зритель узнал и полюбил такие спектакли, как «Фронт», «Глубокая разведка», «Русские люди», «Офицер флота». Умение уловить в герое современности главное, типически-характерное и показать это главное в неповторимо индивидуальном психологическом рисунке было основой художественного успеха этих спектаклей. В них до конца раскрывалась биография героя, а непосредственно передаваемая на сцене ситуация оказывалась лишь эпизодом этой биографии, сосредоточивающим в себе все типические особенности. Характерно, что в постановках названных пьес, из которых почти все получили широкое распространение на советской сцене, МХАТ достигал успеха и в тех сценах, которые во многих театрах оказывались либо второстепенными, либо просто неудачными.

Достаточно вспомнить хотя бы ту огромную силу впечатления, которое производила в спектакле МХАТ сцена в окопе в пьесе «Фронт» А. Корнейчука, оказывается, как правильно отмечала в свое время критика, душой и сердцем всего спектакля. Это было результатом постижения самой заветной сути характера советского человека, его преданности Родине, которая раскрывалась перед нами в простом, искреннем, лишенном намека на какую-либо декламационность исполнения участников этой сцены.

В одном ряду с таким утверждением героики советского человека вне надуманной «романтической приподнятости», вне канонических штампов «героического», какое было осуществлено в сцене в окопе, стоят и столь примечательные создания актеров МХАТ в военную пору, как Глоба А. Грибова, Сафонов Б. Добронравова, Мария Николаевна К. Елагиной в «Русских людях» К. Симонова, поставленных под художественным руководством Н. Хмелева.

В годы войны МХАТ сумел и «мирную» тему — тему труда сделать по-настоящему волнующей, значительной и актуальной. Речь идет об осуществлении пьесы А. Крона «Глубокая разведка».

МХАТ с безошибочной чуткостью уловил основную мысль «Глубокой разведки», увидел ее в цельности мировоззрения героев. Именно в этой мысли искал постановщик М. Кедров источники характеристик отдельных героев пьесы в их контрастном сопоставлении. Отсюда возникала драматическая взрывчатость таких сцен, в которых выступают Морис — В. Топорков и Мехти Ага — М. Прудкин, Александр Майоров — М. Болдумян и Андрей Гетманов — В. Белокуров.

Если разработка индивидуального человеческого характера всегда составляла сильную сторону творческого метода МХАТ, то именно в советскую эпоху в работе над пьесами современной темы он в наибольшей степени приближался к обобщенности, всегда бывшей целью исканий его основателей.

Быть может, особенно показательным в этом смысле является один из последних спектаклей Художественного театра, поставленный в прямое осуществление того заказа, который был дан деятелям советского театра в постановлении ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года. Этот спектакль — «Победители» Б. Чирскова. Тонкость психологической детализации оказывается здесь главным оружием в руках режиссера спектакля В. Станицына и исполнителей центральных ролей — Н. Боголюбова, А. Чебана, А. Тарасовой, Н. Дорохина и других.

В спектакле, как и в пьесе, нет эффектно разработанных батальных эпизодов, его основные сцены разыгрываются в пределах четырех стен, в разговорах, которые ведут между собой действующие лица. Но спектакль не превратился в «камерное» воплощение темы войны. Напротив, именно сдержанность в применении внешних атрибутов батальности подчеркивает глубокую внутреннюю драматичность каждого эпизода. Эти эпизоды воспринимаются прежде всего в их связи с целым, как часть той исчерпывающей битвы, которая показана на сцене не в грохоте взрывов и вспышках ракет, а в судьбах людей.

Было бы неправильным в дни славного юбилея Художественного театра утверждать, что МХАТ полностью и до конца изжил опасности измельчения при воплощении той или иной темы современности. Наша критика справедливо отмечала, что, посмотрев на ряд очаровательных и ярких актерских удач, посмотрев на истинную поэтичность отдельных сцен, спектакль «Дни и ночи» в МХАТ не приобрел той силы звучания, которой вправе был ожидать от него зритель. Быть может одной из главных причин такого приглушенного звучания героической и инициирующей темы Сталинграда в этом спектакле был недостаточно активный, недостаточно творческий подход к превращению прозаического произведения К. Симонова в произведение драматическое. Мы вспоминаем об этом именно потому, что весь опыт Московского Художественного театра восстает против скрупулезного, но в значительной мере механического перенесения ситуаций повествования в драму, которым отмечена инсценировка «Дней и ночей».

Опыт МХАТ в работе над советской пьесой — драгоценный фонд нашего театра. Это — опыт работы театра, сыгравшего решающую роль в укреплении позиций нашей советской драматургии, в решительной борьбе против формалистических исканий, театра, утверждающего в создаваемых им произведениях высокую духовную красоту и силу советского человека, театра, опирающегося на великие реалистические традиции русского искусства.

БЛИЖЕ К ЖИЗНИ!

Об идейно-теоретическом воспитании молодых музыкантов

Трудно представить себе студента-дипломника музыкального института, который лишь 2—3 раза в своей жизни был в цехе завода. Нельзя найти выпускника педагогического института, «присутствовавшего» на школьных уроках, но почти не дружившего с подлинными их. Врачи, агрономы, юристы — все они, окончив учебное заведение, обладают необходимым минимумом практического опыта в работе. И даже самое напоминание о том, что человек, обладающий дипломом об окончании высшего учебного заведения, должен быть подлинным высококвалифицированным специалистом, а не начинающим стажером, может показаться совершенно излишним. Но, к сожалению, почти все мы, начинающие музыковеды, окончившие всемирно известную Московскую консерваторию и получившие вместе с дипломы с отличием, в первые месяцы после окончания своего образования чувствуем себя совершенно безоружными.

Прочитать популярную лекцию перед большой аудиторией, написать рецензию для газеты или журнала, суметь вынести собственное суждение после прослушивания нового произведения и отстоять его в творческой дискуссии и даже преподавать в музыкальных училищах,—все это оказывалось на первых порах для нас очень трудным, а в отдельных случаях почти непосильным делом. А между тем, если верить тексту полученных нами дипломов, все мы обладаем квалификацией: музыковед-историк, преподаватель музыкального училища, либо музыковед-теоретик, преподаватель музыкального училища. Совершенно своевременна постановка вопроса: верно ли воспитывали нас в консерватории, не пора ли обстоятельно проанализировать систему и методы обучения музыковедов?

В редакционной статье газеты «Советское искусство» № 40 «Идейно-теоретическое воспитание молодых музыкантов» нам большого по сердцу мысль о том, что ГУУЗ Комитета по делам искусств должен был при разработке новых учебных планов, «обогащая идейно-воспитательную направленность плана, не допускать чрезмерной многопредметности и перегрузки студентов занятиями, помимо основной специальности». Многопредметность, а не просто обилие обязательных дисциплин, а многопредметность в значительной степени хаотическая, дергающая студента из стороны в сторону, лишающая его творческой инициативы, отнимающая у него вместе с домашними заданиями по 14—16 часов в сутки, сильно мешала нам во время обучения. За примерами недалеко ходить. В 1945—46 учебном году студенты IV курса историко-теоретического отделения проходили одновременно у трех профессоров курсы фольклора. Все три курса имели разные названия. Но все три профессора говорили примерно об одном и том же и притом во многом различные вещи. Студенты же, видимо, должны были самостоятельно решить, кто из профессоров прав и кто неправ.

Кое-кому из нас неоднократно приходилось критиковать эту многопредметность и на специальных совещаниях и в печати; с нами соглашались, но говорили, что изменение учебного плана — дело сложное, требующее зомщательства вышестоящих инстанций. Каково же было наше изумление, когда новые учебные планы, разосланные ГУУЗ в начале текущего учебного года, оказались еще более обременительными, чем прежние! Сейчас еще нет возможности ознакомиться с новыми программами, и трудно сказать, будут ли и теперь студенты изучать одно и то же с разных точек. Но неужели наши молодые товарищи так же, как и мы, почти не будут иметь возможности посещать концерты, театры, самостоятельно изучать музыкальную литературу и т. д.? Неужели и они в процессе обучения так же, как и мы, все свое представление о музыке вообще и о музыкальной жизни нашей страны в особенности будут получать только в стенах консерваторий?

Процесс нашего обучения не был связан с живой практикой советской музыкальной культуры. Не приходится и говорить об углубленном изучении современной музыки, если курс советской музыки слушался нами в течение одного года по два часа в неделю, если о буржуазной музыке последних двух-трех десятилетий мы вообще почти ничего не узнавали и если на разу не слышали даже упоминания о наших современниках из других предметов специального цикла.

И в курсе гармонии, и в курсе инструментовки, и в курсе фольклора, и в значительной степени в курсе анализа музыкальных произведений факты и примеры, которыми оперировали педагоги, были взяты из произведений, написанных в XIX веке.

Нам кажется, что в новых программах по истории музыки для музыковедов должны быть решительно увеличены разделы, посвященные современной музыке и в первую очередь творчеству советских композиторов. Последнее особенно важно. Наше знакомство с советской музыкой уже из консерваторской скамьи должно быть не «взглядом с птичьего полета», а полным и всесторонним изучением произведений советских композиторов. Мы считаем правильным начинать изучение истории русской музыки с первого же курса, одновременно с прохождением курса истории западной музыки с тем, чтобы освободившееся время на старших курсах использовать для развернутого изучения советской музыки. Кстати, такое параллельное прохождение истории западной и русской музыки сделает невозможными такие парадоксальные факты, как одновременное изучение Вагнера и Фомина, Шумана и Ивана Шайдурова. Совершенно необходимо также, чтобы фактический материал, излагаемый в цикле специальных теоретических предметов, был насыщен примерами из современности.

Сугубая академичность системы воспитания музыковедов проявляется не только в игнорировании творчества музыкантов современности, но и в том, что студенты не получают даже минимальных практических навыков для своей будущей работы. Производственная практика музыковедов носит хаотический и бессистемный характер. Достаточно сказать, что нами не слушалась такая важнейшая дисциплина, как методика преподавания истории музыки. Организация в стенах консерватории постоянного студенческого лектория с обязательным привлечением к руководству им лучших лекторских сил (прочесть хорошую популярную лекцию перед массовой аудиторией могут далеко не все профессора), систематическое привлечение студентов к рецензентской деятельности, в частности регулярная организация конкурсов на лучшую рецензию, серьезно поставленная и тщательно контролируемая педагогическая практика, привлечение студентов-музыковедов столь необходимых им организационных навыков — без всего этого немыслимо воспитание советского музыковеда.

Недостатки нашего воспитания обусловлены не только академичностью, но и неразрывно связанной с нею аполитичностью. Все мы прослушали и курс основ марксизма-ленинизма, и курс истории философии, и курс основ марксистско-ленинской эстетики. Но, к сожалению, большинство профессоров специальных предметов ограничивалось в лучшем случае абстрактными декларациями об огромном значении для музыкального искусства марксистско-ленинской философии и эстетики, почти не подтверждая это на конкретных примерах.

Московскую консерваторию часто называют «хранительницей великих традиций». И мы следует думать, что мы ничего не получили в ее стенах. Наоборот, мы получили от консерватории очень много и бесконечно благодарны ей за это. Но сейчас, когда перед нами открылись необозримые горизонты многообразной музыкальной жизни нашей Родины, мы очень остро ощущаем, насколько больше мы могли бы получить от Московской консерватории, если бы обучение музыковедов не было в ней столь оторванным от живых запросов современности.

А. КАНДИНСКИЙ,
М. САБИНИНА,
И. ШЕХОНИНА.

АРТИСТЫ МХАТ НА ЭКРАНЕ

Вл. ПЕТРОВ

Я храню в своем рабочем архиве два пожелтевших листа с напечатанным на машинке переводом беседы Станиславского о фильме «Гроза», которую он дал корреспонденту французской газеты после демонстрации фильма в 1934 г. в Париже.

— Я — человек театра, — сказал Станиславский, — и хотя кино не моя специальность, я ощущаю в нем великую покоряющую силу. Его средства безграничны, и результаты могут быть буквально потрясающими.

В этой же беседе Константин Сергеевич повторил свое утверждение, сделанное более четверти века назад, о превосходстве театра над кино, где «выход душевным движениям ограничен механическими средствами». И в то же время о фильме «Гроза» он отозвался, как о произведении, правдиво показавшем быт и нравы купцов, в котором «центральная фигура драмы Островского — Катерина, пожалуй, более захватывающе, чем в театре».

Эти последние слова, на мой взгляд, опровергают приведенное выше и предшествующее им утверждение. Способность актера, играя в фильме, «захватывать», снимает, как мне кажется, вопрос об отсутствии творческого общения с зрительным залом. Все дело в самом актере, в его способности действовать перед аппаратом на с'емке в дробных монтажных кусках так же правдиво, как и на сцене перед зрителем. В поисках таких актеров меня всегда тянуло по одному адресу: в Проезд Художественного театра к ученикам великого артиста. На вопрос Станиславского: «Есть ли игра актера на экране искусство или ремесло?» именно они своим участием в фильмах ответили, что кинематограф для актера — область искусства, а не ремесла.

Оценка Станиславским «Грозы» меня особенно обрадовала потому, что перед началом постановки, когда я высказал желание положить в ее основу систему Художественного театра, Константин Сергеевич отнесся к моим словам со сдержанным недоверием.

Из мхатовцев в картине были заняты только А. Тарасова и М. Тарханов. Но с их приходом на с'емки я почувствовал в павильоне то приподнятое благоговейное настроение, которое всегда овладевает мною в стенах Художественного театра. Я знал, что театр принимает близко к сердцу все, что касается картины, и наблюдает за ходом работы.

Часто на с'емку или на просмотр материала приходил И. М. Москвин, и каждый раз его острые, конкретные замечания подсказывали новые детали поведения исполнителей, а порой и решение целых сцен.

С «Грозы» началось мое творческое содружество с Художественным театром. И сейчас каждый замысел новой картины связан для меня с участием в ней тех или иных актеров Художественного театра.

Меня не оставляет мечта поставить картину только силами актеров МХАТ, и об этом в свое время я разговаривал с покойным Н. Хмелевым. Хмелев, который был тогда художественным руководителем театра, исключительно понимательно отнесся к моей идее создания мхатовского киноансамбля. Я предлагал включить в план театра работу над сценарием с тем, чтобы он репетировался от начала до конца в тех же условиях, в каких в театре репетируется пьеса, тем же творческим методом. Разговор с Хмелевым шел о «Трех сестрах» Чехова. К великому сожалению, мечта так и осталась мечтой. Так до сих пор, míмо великолепно звучащие отдельные инструменты, мы не использовали возможности добиться концертного ансамбля. Попытки, правда, были, но их половинчатый характер не дал нужных результатов.

Я ставил чеховский «Юбилей», и в нем были заняты Станицын, Андровская, Топорков, Зуева и Грибков. Недостаток времени не дал возможности подчинить технику работы над фильмом сложному творческому процессу мхатовского ансамбля, и симфонического звучания добиться мы не сумели.

И все же, если не удалось создать киноансамбль «художественников», то их участие в картинах потребовало от кинематографистов создания для работы таких условий, которые приближались бы к театральным.

Я видел и чувствовал на с'емках, как мешает А. Тарасовой все постороннее, не соответствующее той обстановке, в которой она живет в снимаемом куске.

Поэтому мы предварительно готовили кадр, оператор заранее устанавливал на дублерах свет, и с'емка начиналась только тогда, когда чувствовала себя готовой актриса.

На этих с'емках нельзя было услышать ни обычного крика: «приготовились» или «стоп», хлопушка — знак синхронности — снималась не в начале кадра, а в конце. Мы старались свести к минимуму количество дублей, потому что всю видели, что товары у актрисы получались лучше более слабым вариантом первой с'емки и доставляли ей не творческую радость, а мучение.

С приходом на с'емку мхатовцев, тишина, которой так трудно добиться на студии, устанавливалась сама собой.

Глядя на то, как на с'емках картины «Без вины виноватые» большие актеры — Тарасова, Ливанов, Грибов — всячески помогали Дружниковой, тогда еще ученику актерской школы, весь с'емочный коллектив старался работать более слаженно и дружно.

* * *

Доверие! Какое огромное значение для успеха нашей работы имеет доверие режиссера к актеру и актера к режиссеру! Обычно оно зарождается на первых пробах, если они проводятся не формально, когда за два дня, а иногда за два часа актеру дается выразительный кусок из сценария.

Должен признаться, что так и в подошел к пробе А. Тарасовой на роль Катерины. Актриса приехала в Ленинград, и чуть ли не прямо с поезда ее загримировали, одели в случайное платье и дали кусочек текста из сцены признания в первом. И что же получилось? Внешне все было как будто благополучно, но внутренних качеств образа мы не увидели. Все было для нее чужим — и случайная обстановка, и костюм. Чужим в этой обстановке пробы был и текст. Я понял это. Я понял, что такая проба противопоказана природе актрисы Художественного театра.

— Вы с собой привезли что-нибудь из одежды? — спросил я Аллу Константиновну.

— Привезла, — ответила она. — Черное платье, косынку, башмаки.

— А в чем хотели бы сняться, в уже вам знакомом и близком к образу Катерины?

— В отрывке из «Братьев Карамазовых».

И вот мы поставили ее во всем «своем» перед микрофоном. Ей ничего уже не мешало, и по тому, как она произнесла «свой» текст, я понял, что это Катерина — та единственная, о которой мы мечтали, задумывая картину.

Позже, пользуясь тем же методом, я пробовал на роль Петра артиста Н. Симонова, предложив ему сцену из пьесы по Борису Годунову.

Доверие и взаимопонимание — это и есть творческая дружба, и эта дружба с мхатовцами порой подсказывала мне не только метод работы, но и ее тему.

Так родились «Без вины виноватые» с Тарасовой, Грибовым, Ливановым.

Не в пример дореволюционным императорским театрам, категорически запрещавшим своим актерам сниматься в кинематографе, Художественный театр не возражал против участия в фильмах своих актеров. Исключения из этого правила были связаны с предложениями актерам сниматься в картинах по неподходящим сценариям.

В советском кинематографе актеры Художественного театра участвуют почти в каждой картине, и все же — как мало мы привлекаем их для работы в наших фильмах!

Не было роли в сценарии, написанных для В. И. Качалова. Такой ролью нельзя считать пролог к «Путевке в жизнь». Случайным эпизодом была и его работа в «Белом Орле». А барон в фильме «Мастера Художественного театра» все же остается лишь кинофиксацией блестящего образа в пьесе «На дне» на сцене МХАТ.

Мало снимался и Л. Леонидов. Грозный в «Крыльях холопа», и Гобсек... А ведь великий актер любил кинематограф и его высказывания о значении для кино системы Станиславского, его замечания о логике поведения актера перед кинокамерой, его острые критические мысли о несовершенстве некоторых наших картин и сейчас заставляют кинематографистов призадуматься о многом.

Известно, какое огромное значение имело творчество И. Москвина в утверждении первостепенного значения актера в кино. Вспомним его «Поликушку», Симеона Вырина в «Коллежском регистраторе», полицейского надзирателя Очумелова в «Хамелеоне» в немногие другие роли. И все же Иван Михайлович снимался мало, а его заветное желание сыграть в современном произведении сильную личность положительного героя так и не сбылось.

То, что большие актеры МХАТ редко участвовали в создании фильмов, об'яснялось тем, что они, как взыскательные художники, часто отказывались от предложенных ролей.

Когда я предложил Михаилу Михайловичу Тарханову, с которым работал над фильмами «Петр Первый» (Шереметев) и «Гроза» (Дикой), роль Кутузова, он ответил мне после длительных раздумий:

— Конечно, я мог бы сыграть Кутузова, и он соответствовал бы толстовскому образу. Но ведь этого еще мало. Будет ли он соответствовать образу, который должен быть в картине, создаваемой в дни Великой Отечественной войны? Не то у меня сейчас физические силы. Кутузов — старик, но он русский полководец, в нем сила и мощь. Советую вам взять Дикого.

Я перестал его уговаривать и глубоко поблагодарил его за ценнейший режиссерский подсказ, который стал для меня ключом в работе над образом Кутузова.

Алексей Денисович Дикий принес в кино лучшие традиции МХАТ. Мы чувствовали их на каждом шагу в работе над Кутузовым, где актер старался глубоко разобраться в внешне противоречивых чертах многогранного характера великого полководца. Сличая и сопоставляя, соединяя или отбирая необходимые черты, проникая в их природу и находя им верную оценку, он добивался создания образа Кутузова — гордости русской военной славы. Отказавшись от существовавших в театре канонических приемов, Дикий нигде не погрешил против исторической правды.

Каждый поступок актера перед аппаратом был действенным выражением его мысли. Играя Кутузова, он в первую очередь играл полководца с огромной волей к победе.

В блестком единстве разнообразных внутренних качеств предстал перед зрителем цельный и большой характер Наквасова, человека огромной культуры мысли, неуемного темперамента и воли, бесстрашия и теплоты.

Откуда Дикий? Из МХАТ. Откуда Гиацинтова? Из МХАТ. А откуда Щукин, Державин? Из мхатовской школы.

Не мог не притти к МХАТ Боголюбов. Он стал его актером после «Великого гражданина», сыгранного перед киноаппаратом. Кинематограф оказался ступенью к МХАТ, более близкой, чем театр представления. На просмотрах «Великого гражданина» зритель забывал об актере: перед ним был живой Сергей Миронович Киров.

Л. М. Леонидов говорил, что если бы К. С. Станиславский подошел со своей системой к кино, он увидел бы, что нигде ее применение не дает такого яркого результата, как в кинематографе. И действительно, когда я вспоминаю Ливанова в Бочарове («Депутат Балтики»), Грибова в «Без вины виноватых», Дорохина в «Волоколамских днях», когда, обращаясь к с'емкам «Сталинградской битвы» к Станицыну, я называю его по имени и отчеству Федора Ивановича Толбухина, когда я часто ловлю себя на том, что перед мной не генерал армии Захаров, а артист Бриллиантов, я убеждаюсь, что в кинематограф со всей его технической мхатовский актер несет те качества своей школы, которые в нашем искусстве должны стать законом.

Хозрасчетные театральные коллективы

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР разрешил Главному управлению драматических театров, комитетам и управлениям по делам искусств союзных республик организацию хозрасчетных театральных коллективов на началах полной самоокупаемости. Создание хозрасчетных театров будет способствовать улучшению художественного обслуживания глубинных сельскохозяйственных и промышленных районов страны, правильному использованию свободных творческих кадров и усилению борьбы с бесконтрольной деятельностью случайных театральных групп и ансамблей.

— Хозрасчетные театральные коллективы, — сказал в беседе с сотрудником газеты начальник Главного управления драматических театров В. Пименов, — создаются местными организациями по делам искусств. Разрешение на организацию коллективов выдается в каждом отдельном случае Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР и ЦК профсоюза Рабис. Всего по представлению местных организаций искусств будет создано не более 30 хозрасчетных театральных коллективов.

Непосредственное руководство коллективами будет осуществляться местными организациями по делам искусств. В их задачи входит утверждение состава, сметы, назначение директоров и художественных руководителей коллективов, прием спектаклей и систематический контроль за идейно-художественным качеством репертуара. Организации искусств на местах будут также контролировать финансово-хозяйственную деятельность и правильность тарификации работников хозрасчетных коллективов, предоставлять им во временное пользование декорации, костюмы и постановочные материалы.

Оплата труда работников хозрасчетных театральных коллективов будет производиться исключительно из доходов, поступающих от спектаклей.

Работа творческого состава в коллективах по совместительству не допускается. На договорных началах разрешается приглашать режиссеров, художников, отдельных работников художественно-технического и обслуживающего персонала. На время болезни работника коллектива, подтвержденной больничным листком, оплата труда производится на общих основаниях.

Директор коллектива регулярно отчитывается перед ним в своей деятельности; в случае необходимости коллектив имеет право выделить комиссию для ревизии хозяйственной и финансовой деятельности директора. На работников коллективов полностью распространяются правила внутреннего трудового распорядка, действующие в театрах и музыкальных учреждениях.

Комитеты и управления по делам искусств вправе переводить существующие государственные театры на положение хозрасчетных театральных коллективов.

СМОТР ОРГАНИЗАЦИИ ТРУДА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ИСКУССТВА

Для коренной перестройки и улучшения всей художественно-творческой, производственной и хозяйственно-финансовой деятельности театров, концертных организаций и цирков страны ЦК профсоюза Рабис и Комитет по делам искусств проводят общественный смотр организации труда.

Смотр должен помочь созданию высококачественных спектаклей, концертных и цирковых программ, увеличению количества выездных и утренних спектаклей, обеспечить четкую организацию труда, плановую бесперебойную работу художественно-творческих и технических цехов, строжайшую экономию средств и материалов, максимальное использование внутренних ресурсов и т. д.

На местах созданы центральные штабы и цеховые комиссии по проведению смотра.

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Г. БОЯДЖИЕВ

Живые и мертвые души, их непримиримая борьба, их ненависть друг к другу и наша ненависть к мертвому, наша воодушевленность живым — вот содержание классической драмы, поставленной в наши дни на сцене советского театра.

В классической драме советский режиссер должен раскрыть борьбу и победу сил, освобождающих человечество, над силами, закабаляющими его в общественном и моральном рабстве. Очень важно, чтобы театр, воплощающий на сцене прошлое, передающий идеи гуманизма современному зрителю, умел раскрыть в прошлом ту внутреннюю борьбу, которая возникнуто обрекала старый мир на слом.

Разоблачая общественный строй эксплоататорского мира, писатели прошлого порой переносили социальные противоречия в нравственную сферу, и тогда их критика приобретала половинчатый, компромиссный характер.

Если Островский решительно выступал против Кабанихи или Дикого, то уже образы «просвещенных купцов», например, Прибытков из «Последней жертвы» или Васильков из «Бешеных денег», вызывали к себе двойственное отношение писателя. С моральной точки зрения он отдавал им предпочтение по сравнению с явными мошенниками и держимордами, но, отдавая должное порядочности и деловитости этих людей, Островский все же беспощадно изобличал торгашескую природу их натур, прозу их существования. Социальная перспектива в этих образах хоть и была несколько завуалирована личными чертами характеров, но «просвещенные купцы» все же выступали у Островского всего лишь «покушателями любви».

В последние годы некоторые наши театры, вместо того чтобы раскрыть противоречия, которые несколько стирались в произведениях классиков, полностью их затушевывали. Представляя абстрактно, вне социальной природы, моральные конфликты, театры порой допускали больший либерализм, чем сами писатели прошлого. И в результате оказывалось, что Прибытков или Васильков превращались на сцене в носителей нравственных начал только на том основании, что в их деловитости и степенности режиссеры хотели видеть положительные качества. Актеры, исполняющие эти роли, позабыв об основном законе советской сцены — о классовой определенности характеристик, превращали этих купцов в добрых гениев, в романтических страдальцев, способных пожертвовать всем ради своих «возвышенных чувств». И подобная перелицовка мешки и делец в благородных героев происходила лишь потому, что героини пьес, Лидия Чебоксарова или Юлия Тугина, совершив ошибку, находили в союзе с Васильковым и Прибытковым свое тихое и безрадостное пристанище. Но театры, как бы неудовлетворяя таким горестным финалом, умудрялись увидеть счастливый конец там, где сам Островский говорил о крахе иллюзий, о победе расчета и прозы над душевным порывом и молодым чувством.

Порой ложное, абстрактно-этическое толкование доходит до того, что театр, перенося конфликт классического произведения в сферу чисто семейных отношений, умудряется даже бедствующего бюрократа и мракобеса Каренина, этот воистину живой труп, превратить чуть ли не в положительное, страдающее лицо, полагая, что его положение «обманутого мужа» достаточно, чтобы вызвать к нему сочувствие. В таких случаях зритель, явно введенный в заблуждение, неожиданно становится на сторону Каренина и иной раз в душевной простоте аплодирует словам этого хамки. Свидетелями подобного пассажа мы были на спектакле «Анна Каренина» в Харьковском театре русской драмы. Находятся даже доморощенные горе-теоретики, которые с важным видом поучают актеров о том, что в наше время, когда мы ведем борьбу за «крепкую советскую семью», конфликт Анны — Каренина должен быть истолкован, из дидактических соображений, в пользу Каренина, в то время как Анна, «изменившая мужу», должна быть осуждена «за развал семьи». И хоть подобную пошлость в печатном виде не сыщешь, в театральном обиходе она встречается. Выхолостив социальное содержание конфликтов классических пьес, хотят выдать их за «вечные конфликты», которые якобы можно дополнить «нашими переживаниями».

Современная постановка классики должна быть чужда этого абстрактного гуманизма, этого обывательского примиренчества.

Пагубность подобного абстрактно, морального подхода особенно ярко сказалась на постановке пьесы «Невольницы» в Театре им. Ермоловой. Вместо того, чтобы острей обозначить сатирические контуры, обросшие Островским, режиссер набрасывает на пошлых героев поэтическую вуаль, превращает заурядную историю о муже-ревнивце, о пустенькой жене-мечтательнице и явном проходимце-возлюбленном в некое подобие драматического конфликта «Анны Карениной» и позволяет своим актерам на мизерном, сатирическом материале их ролей играть чуть ли не роль Анны, Каренина и Вронского. Сатирическую пьесу он решает в тонах психологической драмы и васильственно заставляет советских зрителей умиляться и проливать слезы там, где они должны иронически улыбаться, а порой и негодовать.

Не сглаживать конфликты, не сводить все дело к частным историям и личным столкновениям, а, напротив, раскрывать противоречия в их социальном масштабе, отчетливо показывая всю разность между людьми, нравственно одухотворенными общественными целями и идеями, и людьми, нравственно уродливыми, находящимися в плену узких интересов и эгоистических побуждений, — вот задача театра.

При таком понимании образ скромного мечтательного юноши может предстать на сцене нашего театра значительной, уверенной в себе личностью, способной на решительные действия и пламенные речи. Примером тут может служить студент Мелузов из «Талантов и поклонников» Островского.

В Киевском театре русской драмы, как известно, эту роль играет М. Романов. Актер верно делает, когда лишает эту фигуру традиционной мечтательности и наивности, подчеркивая в характере Мелузова суровые и воинственные черты. Не робкий влюбленный провинциальной актрисы, не прекраснодушный вечный студент, а человек общественных страстей, неуклонно делающий свое дело, — вот каким показывает Романов Мелузова. Ключом для решения этой роли актер берет последние слова студента, брошенные прямо в лицо тунеядцам и разрушителям — «поклонникам», губящим талант. Потеряв любимую, лишившись надежд на личное счастье, Мелузов не никнет, не разуверяется в жизни; напротив, собственная беда делает еще осязательней общественное зло, еще нетерпимей торжество несправедливости. С гневом обличения Мелузов—Романов говорит своре тунеядцев: «У нас с вами... дуэль, постоянный поединок, непрерывная борьба. Я просвещаю, а вы развращаете... Вот и давайте бороться: вы свое дело делайте, а я буду свое. И посмотрим, кто скорее устанет».

Если не каждый герой, живущий и действующий во имя народного блага и общественной морали, понимает свою просветительную роль, то актер, создающий образ героя, обязан видеть пафос, героическую сущность этих натур. Актер в этом случае не должен замыкаться в узких рамках личной характерности, он должен доводить чувства своего героя до степени больших страстей, уметь, сохраняя полное правдоподобие переживаний, озарять их внутренним огнем. Жестокие удары судьбы только укрепляют уверенность героев в правоте своего дела. Испытывая личное поражение, погибая в неравной борьбе, они не разуверяются в своих целях, ибо знают, что, воспрянив идею из общего хода народной борьбы, они личным примером обогащают запас общественных сил.

Надо сказать, что духовная жизнь героя определяется не просто художественными достоинствами образа (так жены Плюшкина и Иудушки Головлева), а внутренней приверженностью героя к идеям народа, борющегося за свою свободу. Одушевление борьбой становится тем чувством, в котором современный театр в образах прошлого раскрывает идеи и страсти, ведущие к настоящему; грань истории оказывается стертым, и положительными героями становятся те персонажи классических драм, которые способны перешагнуть рамку и войти в зрительный зал, в нашу современность, как предтечи социалистического человека, как предвестники социалистической морали.

Сколь бы ни была отдалена классическая пьеса от нашего времени, поставленная на советской сцене, она становится произведением социалистического искусства, обретая свое высшее художественное значение в стиле социалистического реализма.

Лучшие классические спектакли советского театра подтверждают эти мысли—вдохновенное решение «Трех сестер» В. И. Немировича-Данченко, незабвенный «Король Лир» С. Михоэлса, лучезарный «Уриэль Акоста» А. Остужева, воинственный «Отелло» А. Хорава и А. Васадзе, «Укрощение строптивой» А. Попова, мхатовские «Враги» Горького, «Как вам это понравится» в Театре Ермоловой. Все эти спектакли, являясь высокими образцами нового толкования классики, не имеют ничего общего с тенденциозностью и модернизацией.

Времена вульгарной социологии, искажающей произведения классиков, давно миновали, и вспоминать эти печальные анекдоты не имеет смысла. Но в борьбе с либеральным, абстрактно-гуманистическим подходом к классике возможен уклон театров в сторону вульгарной социологии. Рецидивы подобного толка уже можно заметить хотя бы в последней премьере Малого театра, в «Бесприданнице», поставленной К. Зубовым. В спектакле явно проявлено преступное «недоверие к классике», стремление поправить его, а по существу огрубить, упростить драму. Величайшая сила пьесы Островского «Бесприданница» заключается не просто в изображении пошляков и циников, окружающих Ларису, а в показе того, что даже самые лучшие чувства этих людей, их любовь, их поэтический восторг, их мечты о счастье — все это пошло и гнусно, ибо отравлено деньгами, интересами, корыстью. Но театр в порыве разоблачения решил вовсе исключить из душ героев чувство любви и фактически провел мимо центральной темы пьесы. В спектакле не оказалось изуродованной тщеславием любви Карандышева, не оказалось страстного порыва Паратова, умерщвленного погоней за миллионом; не оказалось осколков дружбы в характере Вожеватова, изорванного и загубленного купеческим наклонностями; не оказалось, наконец, и темы материнской любви у Огудаловой. Все это произошло не случайно, а в результате неверного режиссерского замысла, в результате недоверия к Островскому, которого решено было «скорректировать» чуть ли не с помощью Салтыкова-Щедрина. И спектакль, в котором привлекло к себе внимание молодое дарование К. Роек—Ларисы, оказался лишенным поэтического дыхания, значительного социального смысла.

Стиль социалистического искусства при постановке классической пьесы сказывается в глубоком раскрытии гуманистического содержания драмы. Духовный склад советского художника определяет собой большую широту переживаний, ярче выявляет образный, поэтический смысл пьесы. Идейное воздействие современности определяется в более решительном, реалистическом выражении гуманистической тенденции. Неясные и эфемерные чаяния героев совершенно естественно в нашем восприятии получают определенность и целенаправленность реальных предпосылок. Сомнения Гамлета, тоска по справедливости короля Лира или Дон-Кихота, трагический порыв к счастью у Катерины или Ларисы, все эти нравственные страдания, сохраняя свой глубоко-драматический смысл, получают новую оптимистическую перспективу. Мечты о гармонии, точно пунктиром уходящие в будущее, приобретают в нашем восприятии реальность общественной цели. И в то же время социальные преграды, которые в прошлом представлялись величайшим затруднением на пути героев, лишаются своей непреодолимой силы. Поэтому как бы ни были значительны сами по себе характеры отрицательных персонажей, ограниченность их целей узостью эгоистическими интересами делает личность этих людей мизерной, ничтожной.

Если положительный герой во имя общественной идеи, которой он служит, выходит за пределы своего личного мира, то персонаж, исторически отрицательный, охраняющий устои общества, ограниченный собственными интересами, тем самым становится ограниченной личностью, — в нем резко проступает характерное и обнаруживается полное отсутствие воодушевляющего начала. Это — духовно мертвая фигура, несмотря на всю живость психологических переживаний и драматизма в личной судьбе.

Если актер, создавая положительный образ, должен вдохнуться со сею, им героем в нравственном контакте, отдавать ему свою душевную силу и сам питаться его душевным пафосом, то, изображая натуры отрицательные, духовно мертвые, актер он в всем случае не может вступать с таким персонажем в нравственное единение, не должен пытаться личной одушевленностью гальванизировать мертвую душу. Умея психологически переволюционировать в образ, актер обязан точно знать границу, за которую его личное сочувствие не должно переходить: личное чувство художника в образе, идейно отрицательном, должно существовать только как внутренний гнев, как сарказм, как обличение. Нарушение этого закона приводит к пагубным последствиям — совершенно неожиданно, например, помещица Гурмыжская, не по праву наделенная актрисой лирическим интонацией, ищет у вас как бы сочувствия своим «любовным томлениям».

Если в положительном персонаже идея, которой живет герой, должна предстать как страсть, составляющая натуру человека, укрепляющая его волю и ускоряющая цель, то персонаж отрицательный содержит в себе «идею» лишь как помысел, как практический расчет, его страсти ограничены мелкими чувствами, а натура замыкается в пределах резко выраженной характерности. И даже в том случае, когда эти характеры достигают большой силы, например, у Ричарда III, или у Леди Макбет, то здесь мы имеем дело не с великими страстями, а с малыми, корыстными вожделениями, уродливо-увеличенными, доведенными до пределов преступности и деспотизма. Если идейное начало положительного героя, поэтическая природа его страстей своим размахом, романтической одушевленностью обладает притягательной силой, то обостренная характерность, напротив, является моментом, ограничивающим, отделяющим отрицательный персонаж от зрительного зала, делающим его чуждым и неприемлемым для современного восприятия.

Современная постановка классической пьесы должна естественным образом сближать взгляды гения прошлого с нашими взглядами на прошедшую жизнь, делать его героев и друзьями наших героев и врагами. Для этого режиссерам и актерам необходимо лишь глубже раскрыть идейное содержание драмы, ее социальный конфликт, резче обозначить моральный облик героев, и тогда внутренняя драматическая тема зазвучит на сцене нашего театра более произнесенно и оптимистично, масштабы личной борьбы расширятся до пределов исторических столкновений, и борьба героев воспримется как борьба миров, в которой победа всегда будет за силами народа.

◇ ◇ ◇

26 октября в филиале Большого театра состоится премьера оперы Б. Сметаны «Проданная невеста». Постановка Б. Покровского, танцы поставлены В. Вайнонена. На фото: сцена из третьего акта оперы.

Фото Н. Бутылкина.

СОВЕТСКИЕ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ

С. ТРЕГУБ

Нет нужды пересказывать содержание фильма «Молодая гвардия». История борьбы отважной краснодонской молодежи известна миллионам; это жизнь, полная горения и отваги, и смерть — апофеоз жизни, та духовная вершина, на которую поднялись герои «Молодой гвардии» и с высоты которой нам открывается их бессмертие. Каждый из них, о ком память и чья слава вечны, не был исключительным в своем положении, наоборот, все они были образом и правилом, зеркалом души советской молодежи. Воспитанные партией, борясь под ее руководством, орлята превратились в орлов. До последнего своего вздоха они жили победой, которую видели, осязали, которая стояла за их плечами. Поведение будущих молодогвардейцев было предопределено их коммунистическим воспитанием. Они не могли бездействовать, жить «на подножном корму», стать рабами немецких господ. «Я решил, что жить так невозможно...» — читаем мы в стихах Олега Кошевого. «Нет, с этим мириться нельзя», — говорил Сергей Тюленин.

За те пять месяцев, что просуществовала «Молодая гвардия», полицейские ищейки, составители сбились с ног. То молодогвардейцы повесили предателя Игната Фомина, то они разукрасили Краснодон красными флагами в честь 25-летия Октября, то подожгли рабовладельческую немецкую биржу, то разбросали листовки, сводки Совинформбюро... Они совершали диверсии, освобождали военнопленных.

Все это мы знаем по газетам и брошюрам. Обо всем этом написано в романе А. Фадеева «Молодая гвардия», который стал одной из популярнейших и любимейших народом книг.

Но фильм — не простое повторение известного. И не только потому, что он позволяет воочию увидеть образы молодогвардейцев. Но и потому, что сценарист и постановщик «Молодой гвардии» Сергей Герасимов, который не избежал серьезных ошибок в первом варианте фильма, когда он строго придерживался линии романа, дополнил сейчас материал произведения.

Реальная действительность помогла откорректировать книгу. В книге не была показана организующая и руководящая роль партии в борьбе советских людей против гитлеровских захватчиков. Недостаточно ярко и убедительно была также передана и героическая борьба Советской Армии, громившей фашистские полчища. В неверном, искаженном свете представала картина эвакуации промышленности и мирного населения.

На эти весьма важные ошибки обратила в свое время внимание наша партийная печать. Она правильно подчеркнула, что и инсценировка и фильм не должны явиться простой копией оригинала. Механически переносить на сцену и на экран эпопеи из книги недопустимо. Инсценировка, фильм, берущие за основу материал книги, должны стать самостоятельными произведениями, и их должна быть учтена природа тех искусств, в которые переносится материал литературы.

Принципиальная и глубокая критика «Молодой гвардии» была столь же справедливой, сколь и благотворной. Убедительное доказательство тому — тот фильм «Молодая гвардия», который выходит сейчас на экраны страны и который по праву может быть назван подлинно партийным фильмом.

Тема его — та же, что и романа А. Фадеева «Молодая гвардия»: действующие лица и поступки те же. Начинается фильм с панорамы донецкой степи. Издалека по склону вниз бегут две девушки. Они подбегают к подругам в шумной ватагой несутся дальше с пригорка к реке, где Валя Филатова прикалывает Уле Громовой лилию. Среди девушек мы узнаем Клаву Ковалеву, Нину Иванцову, Вырикову...

11 октября на экраны Союза выпускается 1-я серия нового художественного фильма «Молодая гвардия». Вслед за первой серией будет показана вторая серия картины. Фильм поставлен в Московской студии им. Горького режиссером С. Герасимовым. Музыка написана Д. Шостаковичем, снимал фильм оператор В. Рапопорт. Роли молодогвардейцев исполняют в картине студенты Всесоюзного государственного института кинематографии. В роли Елены Кошевой снималась артистка Тамара Макарова. Роль Проценко—руководителя большевистского подполья в Донбассе, играет артист В. Хохряков.

На фото: Ваня Земнухов (арт. В. Битюков), Туркенич (арт. Г. Романов), Люба Шевцова (арт. Инна Макарова), Уля Громова (арт. Н. Мордюкова), Сережа Тюленин (арт. С. Гурзо), Олег Кошевой (арт. В. Иванов) и Валя Борц (арт. Л. Шагалова).

◇ ◇

Но в трактовке темы, в том, что отображено и что отброшено, что выдвинуто и что отодвинуто, в образах и картинах, которые воссозданы, в игре света и теней, буквально во всем мы чувствуем своеобразие художника, который сумел по-новому прочитать произведение.

Работа над двумя сериями фильма продолжалась около полутора лет. Треть этого времени с'емочная группа провела в Краснодоне. Краснодон многое подсказал и уточнил, многое углубил. Жизнь поправила книгу, обратила наше внимание на ее недостатки и слабости. Недавно (30 сентября) в «Комсомольской правде» была напечатана статья «Новое о героях Краснодона», и мы узнали, как в действительности комсомольцы руководили деятельностью «Молодой гвардии». Жизнь, которую изучил и познал творческий коллектив «Молодой гвардии», стала источником силы фильма. Она открыла перед режиссером и артистами также возможности, о которых трудно было догадаться.

Исторический пафос «Молодой гвардии», бессмертие ее подвига — это пафос и бессмертие того обыкновенного и простого советского человека, воспитанного партией Ленина — Сталина, который стал героем нашего времени, человеком с «широким размахом», личностью необыкновенной и удивительной. В докладе, посвященном 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции, товарищ Молотов говорил:

«Следует признать, что важнейшим завоеванием нашей революции является новый духовный облик и идейный рост людей, как советских патриотов. Это относится ко всем советским народам, как к городу, так и к деревне, как к людям физического труда, так и к людям умственного труда. В этом заключается, действительно, величайший успех Октябрьской революции, который имеет всемирно-историческое значение».

Люди наши не схожи между собой по уровню знаний, характеру, навыкам, вкусам, способностям, личным стремлениям; различно проявляют они себя в труде, в быту; многообразны их национальные особенности, неповторимы их индивидуальности. Но, как сказал Владимир Маяковский:

— главное в нас, —
и это
ничем не заслонится, —
главное в нас,
это — наша
Страна советов,
советская воля,
советское знамя,
советское солнце.

На основе такой общности выросло и окрепло морально-политическое единство советского народа, развился животворный советский патриотизм, культивируемый большевистской партией. Силы эти стали движущими силами нашего общественного строя. Героизм советского человека и есть проявление этих сил, окрылённых миллионы. Не в сугубо индивидуальных, исключительных, из ряда вон выходящих особенностях, свойственных именно данной личности, следует искать разгадку героического поведения наших людей, а в той всеобщей социалистической закономерности, которая делает обычного, рядового советского человека хозяином, строителем и борцом, готовым итти на любой подвиг во славу социалистической Родины.

Прав был А. Фадеев, когда в письме о своем романе утверждал:

«... В том, что простые советские дети простых советских матерей оказались способными на такое самопожертвование — свидетельство величайшей жизненности и справедливости нашего советского строя... Пример молодогвардейцев показывает, что на героическое деяние способны очень простые и очень молодые люди, если они в обычное, так называемое будничное время, воспитаны в духе преданности и любви к своему народу и государству и приучены к организации и дисциплине».

Именно эту философию героизма деятельно утверждают советские люди. Хорошо, что в фильме «Молодая гвардия» все герои равновелики (я имею в виду не их актерскую игру, а их человеческую сущность, их равную готовность бороться с врагом). В этом величайшая правда нашей жизни. Она была и остается непостижимой тайной для наших врагов.

В послесловии к «Повести о настоящем человеке» Б. Полевой вспоминает одно из заседаний Международного военного трибунала в Нюрнберге. Шел к концу допрос Германа Геринга; его жена Аделина. Неохотно, сжавши зубы, рассказывала он суду о том, как в битвах на необъятных просторах Советского Союза под ударами Советской Армии разваливалась гигантская армия фашизма, до тех пор не знавшая поражений. Оправдываясь, Геринг поднял к небу тусклые голубые глаза: таково, мол, воля провидения.

— Признаете ли вы, что, предательски напав на Советский Союз, вследствие чего Германия оказалась разгромленной, вы совершили величайшее преступление, — спросил Геринга советский обвинитель т. Руденко.

— Это — не преступление, это роковая ошибка, — глухо ответил Геринг. — Я могу признать только, что мы поступили опрометчиво, потому что, как выяснилось в ходе войны, мы многого не знали, а о многом не могли и подозревать. Главное, мы не знали и не понели советских русских, — сокрушался Геринг. — Они были и останутся загадкой. Никакая, самая хорошая агентура не может разоблачить истинного военного потенциала Советов. Я говорю не о числе пушек, самолетов и танков. Это мы приблизительно знали. Я говорю, не о мощи и мобильности промышленности. Я говорю о людях...

Советский человек оказался непостижимой, неразгаданной для врага, могучей, непобедимой и всепобеждающей силой, которая разрушила все злодейские планы гитлеровцев и спасла мировую цивилизацию от фашистского варварства.

Фильм «Молодая гвардия», посвященный славному тридцатилетию ВЛКСМ, тем и значителен, что в нем во весь рост встает советский человек, отцы и дети, об'единенные одной великой целью, одним великим смыслом жизни.

Этот великий смысл жизни — в идее коммунизма, вдохновившей героев «Молодой гвардии». Великие идеи рождают людей великих, низкие — низких; чем человек идейнее, тем он нравственнее, и чем человек безыдейнее, тем он безнравственнее. Фильм показал это с огромной силой. В кровавом столкновении двух миров, двух целей восторжествовал Человек. Он победил человеконенавистников.

Советский человек — герой «Молодой гвардии» — лицо абсолютно историческое; взятое во времени, прикрепленное к определенному месту, обусловленное реально совершенными поступками. Но он живет и в нашем прошлом, и в нашем настоящем, и в нашем будущем, потому что эти три действительности связаны между собой, одна порождает другую и одно поколение советских людей продолжает другое.

А. М. Горький обращал внимание советских писателей на то, что многие из них познают действительность только в двух измерениях — в прошлом и в настоящем—и не видят ее в третьем измерении — в будущем. Без проникновения в эту действительность будущего, без умения ее, говорил он, нельзя понять, что такое метод социалистического реализма, как творческий метод советского искусства. «Молодая гвардия» — произведение социалистического реализма, того реализма, который заложен в самой действительности, подсказан самой жизнью. Показать действительность в ее реальности, в ее социалистическом качестве и движении может только художник социалистического мироощущения. Творческий коллектив «Молодой гвардии» передал правду жизни, нашел верный ключ к ней, увидел ее глазами коммунистов.

В книге отзывов краснодонского музея «Молодая гвардия» хранится запись, сделанная рукой советской женщины-матери:

«Я с сыном-пионером приехала в Донбасс с далекой границы на Дальнем Востоке. Прежде всего мы посетили город Краснодон, где жили и совершили героический подвиг молодогвардейцы. Хочется и мне воспитать своего сына таким же, каким были Олег Кошевой, Ваня Земнухов и другие молодогвардейцы».

Женщина высказала самое заветное. Не может быть сомнения в том, что, увидев фильм «Молодая гвардия», новые миллионы советских людей мысленно повторят слова этой советской матери.

Искаженные черты

Д. КАЛЬМ

Жили три друга — летчик Александр Куликов и авиаконструкторы Кирилл Волошин и Юсуф Сабиров. О них повествует пьеса А. Успенского, поставленная Московским драматическим театром и многими театрами на периферии.

Кирилл и Юсуф — друзья со студенческой скамьи. С Сашей они подружились в годы войны, на фронте. Там же Кирилл воевал в партизанском отряде, влюбился в некую Наташу, и она его полюбила. Кирилл и Наташа попали в плен к немцам, и Кирилл убежден, что его подруга погибла: он сам видел, как ее расстреливали. Но она, оказывается, чудом спаслась и в свою очередь уверена, что погиб Кирилл, которого знала лишь под партизанской кличкой «Федор». Прошли годы, и вот в московской квартире артистки Орловой живут неразлучные друзья — Кирилл и Юсуф, вместе работающие над конструкциями новых самолетов.

Что же касается Саши Куликовой, то она — полярный летчик, работает на Чукотке. С трудом скрывая свою любовь к Кириллу, она раз в год прилетает в Москву «посмотреть» на него; три друга пируют, вспоминая прошлое, после чего Саша снова возвращается на север.

Но вот Юсуф познакомился на улице с очаровательной девушкой Женей, они влюбились друг в друга, и Юсуф собирается жениться. И вдруг оказывается, что Женя — это и есть спасшаяся от расстрела Наташа, которую до сих пор любит и оплакивает Кирилл. «Наташей» ее звали только в партизанском отряде.

Тут и начинается сложная психологическая драма, заставляющая страдать и трепетать сердца четырех из пяти персонажей пьесы. «Сложность» ее заключается в том, что Юсуф, не зная, что Женя—это «Наташа», стремится познакомить друга со своей возлюбленной; Кирилл же, надеясь узнать девушку, уклоняется от этой встречи, не желая разбивать счастье друга и своим появлением вмешиваться в так удачно складывающиеся отношения Юсуфа и Жени — Наташи.

Из этих же благородных побуждений Кирилл вместе с Сашей Куликовой собирается улететь на север испытывать новый самолет. Со своей стороны Юсуф, узнав роковую истину и движимый столь же благородными побуждениями, стремится задержать Кирилла, хочет сам ехать за испытания и тем самым устранить себя с пути Кирилла.

Однако Кирилла задержать не удается, и Юсуфу остается лишь отправить Женю —Наташу в догонку за Кириллом. Для этого необходимо содействие Саши, которая тоже с благородной жертвенностью, в ущерб своим сердечным интересам, берется доставить к Кириллу счастливую соперницу...

Даже по беглому пересказу этих событий видно, что живые чувства и подлинные страсти современных советских людей подменяются в этой пьесе надуманными, слащавыми рыцарскими жестами и мелодраматическими реверансами героев друг перед другом. Драматургу кажется, что сентиментальная «деликатность» персонажей, их жертвенность в вопросах любви и личного счастья является выражением новых душевных качеств советского человека.

Бесспорно, что у нас, в советской стране, принципиальнее, благороднее и чище стали личные отношения людей. Но новые черты этих взаимоотношений заключаются вовсе не в странной готовности двух влюбленных молодых людей «уступить» друг другу любимую девушку, не считаясь к тому же с ее собственным выбором. Новое в дружбе, в любви, в семейных отношениях советских людей заключается прежде всего в свободе и независимости, правоте и честности этих отношений, не связанных ни корыстными, собственническими законами жизни капиталистического мира, ни лживой лицемерной «мораль» буржуазного общества.

Как можно поверить, чтобы Кирилл, горячо любящий Наташу, столько лет верный ее памяти, узнав, что она жива, прятался от нее во имя дружбы с Юсуфом, а не стремился встретиться с ней, об'ясниться, узнать, каковы ее чувства, посоветоваться с другом? Как можно поверить, чтобы Юсуф, впервые в жизни страстно влюбившись в «замечательную», «изумительную девушку», боялся бы жениться из опасения, что его счастливый брак будет «растравлять» незаживающую сердечную рану Кирилла?

Искренние, правдивые чувства сегодняшней советской молодежи подменяются в пьесе слезливым поверием салонных институток из фальшивых романов Чарской. Автор, видимо, сам это чувствует — во всяком случае, он не слишком уверен в том, что предложенные обстоятельства могут всерьез послужить основой психологической драмы. И хотя драматургу пытается убедить нас в жизненности и драматичности ситуаций пьесы, все же он на всякий случай назвал ее «лирической комедией». Как известно, к этому жанровому определению часто прибегают драматурги, когда сами не знают, стоит ли серьезно сопереживать их героям или следует над ними посмеяться.

Откровенно высмеян автором пятый персонаж пьесы — артистка Орлова. Эта выпутав из нафталина дама усиленно злоупотребляет французской поговоркой «C'est la vie» («Это — жизнь!»). Она выражается напыщенными сентенциями: «Когда женщина становится между мужчинами — это всегда не к добру» или «Человек забывает о политграмоте, когда его захлестывает страсть».

Однако, если внимательно слушать дальнейшие рассуждения Орловой, обнаруживаешь, что, собственно говоря, именно этой доброй, отзывчивой пожилой женщине с большим жизненным опытом и свойственным здравым смыслом и простым, хорошим человеческим чувства, которых нехватает молодым носителям «главной идеи» пьесы.

В самом деле, Орлова по-матерински беспокоится о том, не окажется ли влюбленность Юсуфа легкомысленным увлечением, которое может связать его на всю жизнь с недостойной женой; Орлова уговаривает Кирилла поладиться с Женей, выяснить отношения; она откровенно говорит Саше, что ей не следует надеяться на любовь Кирилла. Орлова оберегает дружбу Кирилла и Юсуфа, понимая ее не как «рыцарство», а как ясные и прямые отношения людей, по-настоящему близких и откровенных друг с другом. Наконец, именно она вызывает Женю, решительно раскрывая ей тайну Кирилла — «Федора». Стоило ли драматургу подвергать Орлову за все это осмеянию, наделяя ее всевозможными нелепыми сентенциями?

«Это — жизнь!» — то и дело повторяет по-французски Орлова. Нет, это карикатура, а не жизнь! — скажем мы о пьесе. Впрочем, артисты Московского драматического театра стараются ее играть как можно более живо и естественно. Конечно, это им плохо удается, потому что, вероятно, в глубине души они не очень уверовали в надуманную интригу этой лирической комедии. Если играть ее всерьез, — разбивается счастье хороших, ни в чем не повинных Юсуфа и Саши. Да еще неизвестно, устроится ли судьба Кирилла с Женей, когда они, наконец, встретятся где-то за пределами пьесы, в Свердловске или на Чукотке. Если довериться комедийному подзаголовку пьесы, то что делать с ее главным героем — Кириллом, с его страданиями и самоотречением, которые и составляют движущую пружину сюжета? Следуя за драматургом, театр не смог решить для себя этот вопрос и сыграл «просто так», как написано.

Поэтому Кирилл в исполнении В. Исаева вызывает некоторое недоумение и даже раздражение, хотя в рамках текста актер играет его с большой простотой и естественностью. А. Васин щедро наделяет Юсуфа жизнерадостностью и юношеской пылкостью, но перестаешь верить в его правдивость, как только Юсуф от шутливо-любовных сцен с Женей переходит к мотивам «благородного», жертвенного самоустранения и пытается даже уверять Женю, что он сперва ошибся в своем чувстве к ней. Пассивная в своей сюжетной функции роль Жени, никак не раскрывающая характера «изумительной девушки», не может дать артистке В. Енютиной сколько-нибудь содержательного материала. Актрису Орлову поневоле неопределенно играет А. Филиппова, то и дело колеблясь между сатирическим изображением престарелой обывательницы и показом ее искренних, добрых душевных движений.

Наиболее жизненный и праздный образ в спектакле, поставленном Н. Лейтером, — Саша Куликова в исполнении М. Андриановой. Этот образ лучше всего удался и драматургу. В Саше — Андриановой привлекает и убеждает своей естественностью и размашистая угловатость мужественной девушки-летчика, и ее внешняя, часто напускная резкость, за которой угадывается нежное женское сердце, и тот дух истинной дружбы, который не знает ни притворства, ни подоплёк. Вот Саша Куликова—она взята из жизни, из нашей советской действительности, ей веришь и симпатизируешь.

Вывод прост: необходимо, чтобы наши драматурги, обращаясь к темам любви и дружбы, отбросили обветшалые трафареты и надуманные схемы и вглядевшись более глубоко в подлинные благородные черты морального облика нового советского человека.

К сожалению, руководители многих театров приняли за чистую монету фальшивую мораль пьесы А. Успенского. Это свидетельствует о нетребовательности театров, равнодушия к собственному репертуару, к зрителям, чьи надежды и ожидания обмануты автором пьесы.

Сцена из спектакля «Любовь поэта» в постановке Государственного музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Слева направо: Сплаланцин — С. Ценин, Олимпия — Т. Юдина и Линдорф — В. Канделаки.

Фото С. Маслова.

«Любовь поэта»

Виктор ЭРМАНС

Так иногда бывает в актерской среде — резонер или фат, или даже комик всю жизнь мечтает сыграть Гамлета и усердно работает над этой ролью «для себя», тайком от всех.

Подобно этому, Жак Оффенбах, один из одареннейших французских композиторов второй половины XIX века, непревзойденный мастер народнейших «оперетт, снабжавший весь мир легкой музыкой, мечтал о серьезном жанре, много лет кряду писал в свободные часы «для души» лирическую оперу.

Оффенбах пользовался мировой известностью, его называли «Моцартом Елисейских полей», а он всю жизнь тщетно стучался в двери оперного театра.

Для Буфф'з и Варьете Оффенбах сочинял уганные канканы и буффонады, пикантные арии и куплеты, но мало кому было известно, каким трогательным лирическим даром он обладал. Дар этот проявился в «Песенке Фортунио», в прощальном письме Перихолы и развернулся во всю ширь лишь в посмертной опере «Сказки Гофмана».

Сейчас в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко «Сказки Гофмана» идут под названием «Любовь поэта»; около полугода назад она в этом же театре именовалась «Сказками поэта». Но как ни называй эту оперу, в ней всегда будет чувствоваться влияние Эрнста Теодора Амадея Гофмана—одного из основоположников аристократически - салонного декадентства и мистицизма.

Ставя «Любовь поэта», театр, видимо, был преисполнен самых благих намерений — он стремился избежать болезненных черт гофманской поэзии, которая, по словам Гете, наносила «огромный ущерб здоровому поэтическому восприятию читателей».

Это легко можно было сделать главным образом потому, что Оффенбах не разделял мистицизма Гофмана. Замечательная музыка оперы — светлая, прозрачная, душевная, романтически-взволнованная — находится в резком противоречии с либретто, сделанным Жюлем Барбье по новеллам Гофмана.

Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, пересмотрев старый текст оперы, стремился сделать его более понятным и близким музыке. В основу либретто положен перевод С. Левика с редакционными поправками С. Ценина. В чем же они заключаются? Ценин, частично устранив мистические мотивы либретто, подчеркнул его сказочность и выдвинул на первый план идею о вобле любви над силами зла.

Мрачному гоменгу Линдорфу ненавистен восторженный юный поэт-мечтатель Гофман. Он, подобно лермонтовскому Неизвестному, «всегда с другим лицом, всегда в другом наряде» преследует поэта, появляется на его пути то в обличьи торговца очками Коппелиуса, то содержателя игорного дома Дапертутто, то доктора Миракля. «Нам с тобой вместе в мире места нет», заявляет Линдорф поэту. Но если месть Неизвестного была вызвана главным образом личными, меркантильными причинами, то Линдорф преследует поэта, как представитель самодовольного, тупого, косного мещанского бюргерства. Жаль, что эта социальная трактовка образа Линдорфа недостаточно подчеркнута в постановке.

Трижды влюбляется Гофман, и трижды Линдорф становится на его пути. Неудача постигает поэта сперва с Олимпией — куклой без души и сердца, потом с Антонией — чистой, одаренной певицей, неизлечимо больной и обреченной на смерть, и позже — с Джульеттой, бесстыдной куртизанкой, продажной и лукавой.

Однако истинная, большая любовь побеждает все преграды. Козни соперника Линдорфа бессильны, когда поэт находит, наконец, свою любимую — Стеллу и вместе с ней и свое счастье.

Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко чаще, чем какой-либо другой, пересматривал чуждые современности либретто, преображая их с глубоким ощущением духа музыки. В данном же случае работа Ценина-либретиста сделана хотя внимательно и любовно, но недостаточно смело и решительно. Он не сумел полностью избежать тлетворного влияния гофмановской поэзии. Откуда эта робость, эта половинчатость?

Каждому из трех актов оперы режиссура (постановщик П. Марков, режиссеры Л. Великова и М. Степанова), идя за Оффенбахом, придает свое особое звучание. Сцена с Олимпией решена в плане комедийном, акт у Джульетты идет в тонах подчеркнуто мелодраматических и, наконец, действие в комнате Антонии проникнуто подлинным драматизмом.

Важно также отметить, что постановщикам в отдельных частях спектакля, там, где это позволяет текст, удалось достичь полного слияния музыки и слова.

Этому содействует и дирижер Е. Акулов,—оркестр под его управлением играет стройно, чисто, раскрывая реалистическую основу очаровательной оффенбаховской музыки, ее тончайшие оттенки и интонации.

Огромную, трудную партию Гофмана моментами тяжело поет И. Белугин, — он форсирует звук; но непосредственность, темперамент и подкупающая молодость выручают его в трудные минуты.

Три центральные женские партии — Олимпии, Джульетты и Антонии — удались артисткам Т. Юдиной, З. Смирновой-Немирович и М. Федосеевой; последняя очень просто и трогательно передает страдания увядающей юной певицы. Артистка преодолевает искусственность финала этой сцены, для которого привлечены все «сердещещательные» средства, до «голоса матери» включительно.

Однако лучшими исполнителями в спектакле оказались С. Ценин (Сплаланцин) и В. Канделаки (Линдорф). Образы тщеславного механика Сплаланцина, маньяка, одержимого жаждой славы и наживы, и Линдорфа, олицетворяющего собой зло, стяжательство, примитивную и самодовольную ограниченность, почти безупречны. В игре этих артистов нашли свое выражение принципы Художественного театра, перенесенные на оперную сцену.

В СИСТЕМЕ ПАРТИЙНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Партийные организации и общественность театров и концертных организаций Москвы широко отметили десятилетие со дня выхода в свет «Краткого курса истории ВКП(б)».

В музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялось партийное собрание, посвященное 10-летию гениального произведения товарища Сталина и началу учебного года в сети партийного просвещения.

Пропагандисты Московского театра оперетты провели в цехах театра беседы, посвященные знаменательной дате. В театре приступают к работе 2 политшколы и 3 кружка по изучению «Краткого курса истории ВКП(б)».

В Московской консерватории был проведен специальный семинар пропагандистов — педагогов и студентов и политчас в студенческих группах, посвященный 10-летию со дня выхода «Краткого курса истории ВКП(б)». Этой же теме было посвящено расширенное заседание кафедры марксизма-ленинизма консерватории.

Студенты, профессора и преподаватели Всесоюзного государственного института кинематографии отметили на торжественном собрании десятилетие со дня опубликования «Краткого курса истории ВКП(б)». Доклад об историческом значении этого классического труда товарища Сталина сделал Э. Степанян.

На собрании выступили профессор Ю. Желябужский, доцент И. Долинский и студенты Я. Бакелин и И. Пуш. Они рассказали о том, как изучение «Краткого курса» помогло им в их научной, творческой и учебной работе.

Накануне знаменательной даты в Московском союзе советских художников состоялось собрание партийной организации. С докладом о десятилетии со дня выхода «Краткого курса истории ВКП(б)» и задачах парторганизации МОССХ в связи с началом учебного года в системе партийного просвещения выступил секретарь парторганизации МОССХ Ф. Уробушкин.

1 октября начались занятия в кружках. Все коммунисты-художники вовлечены в систему партийного просвещения. Некоторые из них поступили в Университет марксизма-ленинизма при ЦДРИ.

Для беспартийных художников создан лекторий на 250 человек. Около 60 беспартийных художников начали слушать лекции в Университете марксизма-ленинизма при ЦДРИ.

СМОТР КИНОТЕАТРОВ И СЕЛЬСКИХ КИНОПЕРЕДВИЖЕК

Министерство кинематографии СССР проводит всесоюзный смотр работы кинотеатров, кинопередвижек, районных отделов кинофикации и кинеремонтных заводов.

При подведении итогов смотра будут учитываться систематический показ документальных и научно-популярных фильмов, качество демонстрации картин, повышение культурного обслуживания зрителей и т. п.

Для руководства смотром создана центральная комиссия под председательством заместителя министра кинематографии СССР В. Рязанова. Смотр продлится до 1 декабря.

В Академии художеств СССР

При Академии художеств СССР организовано издательство, основной задачей которого является издание трудов Научно-исследовательского института истории и теории изобразительных искусств академии, а также популяризация лучших произведений советских художников.

Подготовлены к печати и выйдут в свет в 1948 году труды научных конференций и сессий Академии художеств. Будут также изданы репродукции произведений советских художников, удостоенные Сталинской премии.

ОБСУЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПЬЕС

Кабинет Шекспира и западной драматургии ВТО осуществляет цикл докладов и обсуждений, посвященных новейшим пьесам и инсценировкам произведений современных зарубежных писателей. Первый вечер этого цикла был посвящен пьесе Артура Миллера «Все мои сыновья».

Докладчик А. Штейн выдвинул более чем сомнительную теорию об «едином потоке» всей драматургии Запада, по существу дискредитирующую творчество прогрессивного крыла зарубежных писателей и, в частности, пьесу А. Миллера.

Выступавшие в прениях М. Морозов, Л. Каган, А. Неймарк, Н. Коварский, И. Смуров, И. Робин и др. единодушно осудили доклад А. Штейна и указывали, что пьеса «Все мои сыновья» имеет большое показательное значение для советского зрителя, показывая не только подлинное лицо основных поджигателей войны, но и рядовых буржуа, деятелей «однопартийной Америки», отравленных ядом капиталистического стяжательства.

Литературовед Р. Орлова познакомила аудиторию с злобными отзывами американской реакционной прессы о пьесе «Все мои сыновья». Как сообщила Р. Орлова, выдающийся прогрессивный писатель Америки Говард Фаст писал об этой пьесе, как о крупнейшем явлении прогрессивной литературы, укрепляющем фронт подлинного реализма.

ДЕКАДА ТЕАТРАЛЬНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

5 октября в Москве началась декада театральной драматической самодеятельности профсоюзов, проводимая ВЦСПС и Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР. Первым выступил Ленинградский театральный коллектив Выборгского дома культуры, который показал пьесу А. М. Горького «Егор Булычев и другие».

Спектакли самодеятельных драматических коллективов проходят в Центральном детском театре и в Центральном доме работников искусств.

ПО СЛЕДАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЕМ

В своем письме в редакцию Т. Гудкова сообщила, что студия изобразительного искусства при Доме народного творчества в Петрозаводске работает в ненормальных условиях. Отсутствуют учебные и наглядные пособия, присланные заочниками работы подолгу не рассматриваются. Недостаточна и по количеству часов и по тематике учебно-лекционная работа. Республиканский союз художников не оказывает студии никакой помощи.

Начальник Управления по делам искусств при Совете Министров Карело-Финской ССР С. Колостюк сообщил нам, что Союз художников взял обязательство оказать студии помощь. Он выделит руководителей и лекторов, организует консультации для студийцев и обеспечит студию материалами.

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

○ Центральный детский театр приехал в постановке научно-фантастическую пьесу Игоря Лукошкина «Тайна вечной ночи».

○ Московский театр сатиры 19 октября откроет сезон. Вторым премьером — «Лев Гурыч Синичкин» Липского в постановке Э. Краснянского.

○ Драматический театр им. К. С. Станиславского завтра покажет премьеру пьесы П. Нилина «В тихом лесном». Спектакль осуществлен силами молодых артистов и поставлен молодым режиссером Б. Равенским, художник А. Вильчек.

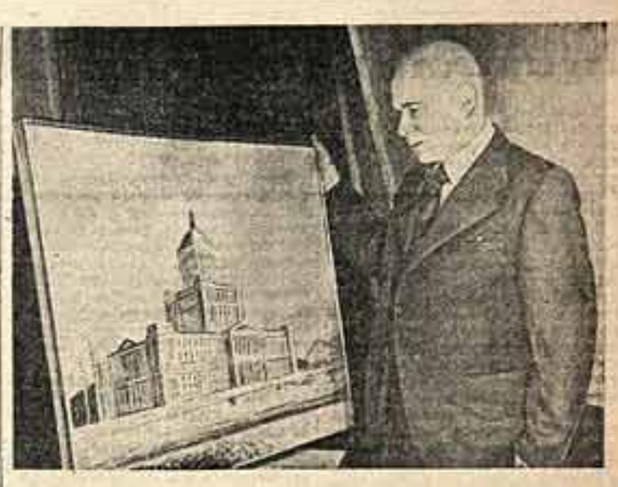
○ В смотре театральных коллективов сельской художественной самодеятельности, проходящем в декабре по решению Мособлисполкома, примут участие свыше двух тысяч сельских театральных коллективов Московской области.

○ В Доме актера открылся в работе театральный лекторий для интеллигенции столицы. Цикл лекций посвящается творческой жизни ведущих московских театров и выдающимся актерам страны.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Всем учреждениям и лицам, почтившим память Василия Ивановича Качалова, выражаем свою искреннюю благодарность.

Н. Н. ЛИТОВЦЕВА.
В. В. ШВЕРУБОВИЧ.



Академик А. В. Щусев в своей мастерской у проекта здания Академии наук СССР.

Фото Б. Кеслер.

Щусев

К 75-летию со дня рождения

Алексей Викторович Щусев, 75-летие со дня рождения которого отмечает архитектурная общественность, принадлежит к числу советских зодчих, чья творческая деятельность началась еще в дореволюционное время.

На фоне безидейной эклектической архитектуры конца XIX и начала XX века творчество А. В. Щусева ярко выделялось своим стремлением возродить лучшие традиции русского зодчества. С замечательным мастерством он развивал в своих произведениях высокие художественные традиции, накопленные гением русского народа, противопоставляя их поверхностной стилизации «под древнерусский стиль», широко распространенной в эти годы архитектурного безвременья. Всей своей творческой деятельностью доказал он, что сокровища нашего прошлого могут получить новую жизнь и дальнейшее развитие в произведениях полезнейшего и понятнейшего художника.

Великая Октябрьская революция застала Щусева за строительством всемирно известного Казанского вокзала в Москве. В этом здании зодчий показал, насколько плодотворен присущий отечественной архитектуре принцип живописного ансамбля, объединяющего в целое, разнообразное единство многочисленные здания. Ансамбль Казанского вокзала вошел в городской пейзаж настолько органично, настолько стал характерен для него, что Москву так же трудно представить без него, как и без лучших сооружений старины.

За годы советской власти талант А. В. Щусева развернулся со всей полнотой. Социалистическое строительство открыло перед мастером возможность творить для народа, находить образы, запечатлевающие в граните и бетоне идейное богатство сталинской эпохи. Он проектировал и строил здания самого разнообразного назначения — санатории, дворцы культуры, жилые дома, занимался планировкой и реконструкцией городов, вел большую научную и педагогическую работу.

Но, конечно, самым значительным и прекрасным произведением Щусева должен быть признан созданный им на Красной площади в Москве мавзолей В. И. Ленина. Простые, волевые силы и художественной убедительности, гармоничные и строгие формы этого замечательного сооружения отмечают место последнего упокоения гениального борца за дело освобождения человечества. Одна эта работа дает право отнести А. В. Щусева к числу самых выдающихся мастеров советской архитектуры.

Маститый зодчий чрезвычайно плодотворно работает во все последующие годы вплоть до нынешнего дня, встречая свой юбилей полным сил и творческой энергии. Особенно большое количество построек выполнено им в период второй и третьей сталинских пятилеток.

За сооружение здания Института Маркса—Энгельса—Ленина в Тбилиси А. В. Щусеву была присуждена Сталинская премия. Это — одно из первых зданий, в котором национальная форма, облекающая социалистическое содержание, органически сочетается с прогрессивными элементами мировой классической архитектуры.

В тот же период А. В. Щусев проектирует жилые дома, гостиницу «Москва», здания институтов и театров для ряда городов, большие ансамбли набережных, площадей в районах Москвы.

Начало Великой Отечественной войны застало А. В. Щусева за работой над сооружением Театра оперы и балета в Ташкенте и проектированием огромного комплекса Академии наук СССР. Еще в дни, когда на фронтах войны велись кровопролитные бои, зодчий принимал деятельное участие в разработке проектов восстановления разрушенных врагом городов.

В 1943 году А. В. Щусев избирается действительным членом Академии наук СССР. В 1946 году ему присуждается Сталинская премия за внутреннее архитектурное оформление мавзолея В. И. Ленина. Третья Сталинская премия была присуждена ему в 1948 году в связи с окончанием строительства Государственного театра оперы и балета им. Навои в Ташкенте. Эта работа представляет собой новый успех мастера, который для воплощения социалистического содержания сочетает в своих произведениях принципы мировой классической архитектуры и передовую современную технику с традициями национальной классики, с любимыми народом национальными формами. Широкая популярность среди узбекского народа этого нового произведения Щусева свидетельствует о плодотворности творческого метода зодчего. Над национальными формами в архитектуре он работает с постоянством и серьезностью, каких мы не встретим за пределами советской страны ни у одного архитектора современности. Интерес к национальной архитектуре проходит красной нитью через все творчество Щусева.

Научное творчество А. В. Щусева также обширно. Первой научной работой, которая принесла ему широкую известность, была реставрация храма в Овруче, выполненная в 1910 году. По исключительной точности и своеобразию метода восстановления эта работа имела выдающееся научное значение. В дальнейшем годы Щусевым опубликовано множество статей и сделано большое количество докладов по важнейшим вопросам архитектуры — в общей сложности более 170 работ. Солидная научная вооруженность позволила ему успешно выполнить такие капитальные труды, как планировка и реконструкция городов Истры, Новгорода, Кишинева (родины зодчего), Туапсе, и многие другие.

Тесно связанный с практикой социалистического строительства, А. В. Щусев чутко прислушивается к требованиям жизни, многократно корректирует свои работы, проверяет их на практике. Это позволяет ему быть в числе передовых архитекторов нашей страны; претворяющих в своем творчестве принципы социалистического реализма. В работах зодчего различствуют черты гуманизма, внимания к человеку, к его чувствам, понимание не только утилитарных потребностей, но и здоровых эстетических запросов трудящихся.

Итог большого, более чем полувекового творческого пути крупнейшего зодчего нашего времени свидетельствует о том, что в лице А. В. Щусева советская культура имеет активного борца за воплощение в монументальных формах архитектурного искусства передовых идей своего времени.

Н. СОКОЛОВ.

* * *

Сегодня в Центральном доме архитектора состоится торжественное заседание в ознаменование 75-летия выдающегося советского зодчего академика А. В. Щусева.

С докладом о жизни и творчестве А. В. Щусева выступит действительный член Академии архитектуры СССР Н. Колли. О лучших произведениях юбиляра расскажут собравшиеся члены-корреспонденты Академии архитектуры СССР Н. Былинкин и Д. Аркин.

В залах Дома архитектора развернута выставка, посвященная творчеству А. В. Щусева. Среди экспонатов выставки—фотоснимки сооружений А. В. Щусевым зданий, проекты, произведения живописи и графики.

Откуда взялась феодальная башня?

Первое же знакомство с проектом поразило собравшихся. На многочисленных подмалевках они увидели тщательно вычерченное мрачное здание.

В центре — крепостной двор, со всех сторон сдавленный высокими стенами. С внешним миром его соединяют лишь три узкие арки. Поэтому видна зелень существующего парка, но от деревьев здание отделено глухим каменным парапетом типа брандмауэра. Над черепичной крышей, над всей окрестностью возвышается тяжелая, об'емная бастионная башня...

Что же изображено на подрамниках: средневековый замок германского феодала? мрачная немецкая крепость?

Обсуждается проект здания Таллинского политехнического института. Автор проекта — профессор Д. Фридман. Он руководит одной из мастерских Государственного института по проектированию вузов Министерства высшего образования СССР.

Откуда же взялись в современном проекте советского архитектора крепостной двор, феодальная башня, весь этот грубый немецкий казарменный дух?

Профессор Фридман, выступая на общественном просмотре проекта, сам дал ответ на этот вопрос.

— Эстония, как и другие Прибалтийские страны, — заявил он в своем докладе, — находилась под влиянием немецко-австрийской культуры, которая стала национальной культурой Прибалтийских стран. В своей работе мы заимствовали приемы этой национальной архитектуры и считаем, что это удалось нам...

Действительно — «удалось»! Проект Таллинского института, крупнейшего здания, призванного украсить столицу Советской Эстонии, действительно выдержан в духе упомянутой «концепции» профессора. В нем нет ни элементов эстонского народного творчества, ни богатства форм передовой советской архитектуры. Зато на всем проекте лежит печать прусской казарменно-крепостной архитектуры, ничего общего не имеющей с подлинной культурой эстонского народа, который веками вел борьбу с тевтонами.

К этому следует добавить, что «концепция» профессора Фридмана уже обошлась государству в 17 тысяч рублей — стоимость негодного проекта.

Проект здания Таллинского института, к сожалению, не первая ошибка профессора Фридмана. Из его мастерской вышел явно неудачный проект Московского кооперативного института. Эклектичный проект Челябинского сельскохозяйственного института с нелепыми двухэтажными темными аттиками над колоннадой в течение года уже три раза перерабатывался. Он и по сей день лежит на полке. Проект Саратовской научной библиотеки доведен до конца. Но тут выяснилось, что «спроектированное в мастерской профессора Фридмана здание библиотеки поразительно схоже со зданием академика архитектуры С. Соловьева, которое с 1912 года украшает Малую Пироговскую улицу в Москве.

Проектов профессора Фридмана ждут в другие города нашей страны — Барнаул, Запорожье. Но пропускаются все договорные сроки, тратятся значительные средства, задерживается строительство крупнейших культурных зданий, — ни один из проектов еще не покинул стен мастерской.

К чести работников Гипровуза следует отметить, что они неоднократно поднимали вопрос об ошибках проф. Фридмана. В частности, во время обсуждения проекта Таллинского института вредная «концепция» проф. Фридмана встретила дружный отпор. О порочности идеологических основ проекта говорили в своих выступлениях руководители мастерских тт. Брошников и Буров, архитекторы тт. Риг, Пронченко, Певзнер, Шешцов и другие. Но директор Гипровуза П. Шмаченко не прислушивается к голосу общественности и потворствует бракоделам.

Напрашивается вопрос: почему положением в Гипровузе не заинтересовалось Министерство высшего образования СССР? Почему до сих пор деятельность проф. Фридмана не привлекла внимания Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР и Союза советских архитекторов СССР?

А. НАТОЛЬЕВ.

ФАБРИКАНТЫ СТРАХА

Е. РОМАНОВ

«Густая завеса страха опустилась над Америкой,—не так давно писал с горечью Арчибальд Баулер на страницах «Дэйли Уоркер»,—американцу страшно жить. Он не уверен в завтрашнем дне и до смерти напуган воинственными декларациями своих государственных деятелей. Его ни на миг не оставляют тяжелые мысли о неизбежности нового, может быть, сильнейшего в истории Америки кризиса и вытекающих из него безработицы, разорения, нищеты... И отовсюду—с газетного листа, со страниц модного романа, с киноэкрана—угрожающе протягивает свои щупальцы не знающий жалости, леденящий душу непреодолимый страх...».

Пропаганда страха—это не случайное явление в капиталистической Америке. Представители господствующих классов страшит укрепление сил прогресса во всем мире, сулящее неминуемую гибель капитализму. И больше всего американскую буржуазию пугает мысль о том, что трудящиеся Америки освободятся от чувства страха, неуверенности, взаимного недоверия, станут на путь решительной борьбы против своих угнетателей. Вот почему идеологи империалистической реакции стремятся внушить народу мысль, что в нынешний век страх стал ведущим принципом жизни, вот почему они прилагают все усилия, чтобы сделать завесу страха, нависшую над Америкой, еще более густой, еще более непроницаемой.

«Страх,—пишет американский реакционный социолог Раскин в своей цинически откровенной брошюре «Мир завтрашнего дня»,—это великий бар, преподнесенный богом человечеству. Если бы не существовало страха, не было бы ни цивилизации, ни счастья, ни движения человечества вперед. Не было бы морали, потому что люди не боялись бы бога, не было бы технического прогресса, потому что слуги не боялись бы господ, не было бы любви, потому что люди не боялись бы ненависти».

Особенно усердствует в пропаганде страха американская кинематография, которую прогрессивная критика совершенно справедливо называет «гигантской фабрикой страха».

На американских экранах демонстрируются десятки картин, рассчитанных только на то, чтобы внушить зрителю чувство безотчетного страха, чтобы разбудить в нем звериные, человеконенавистнические инстинкты. Нормальному человеку трудно себе представить, до какого изощренного садизма доходят голливудские дельцы в изображении отвратительных пределов натуралистических сцен убийства, в смаковании «психологических» переживаний патологических маньяков.

Реакционная критика не перестает воспевать на все лады мастерство подвизающейся и в Америке и в Англии кинозвезды Маргарет Локвуд, героини очередного «боевика» «Беделии». Портреты актрисы публикуются на обложках иллюстрированных журналов, рекламирующих новые сорта запрос и новые фасоны дамского белья, ее фотографии все чаще и чаще мелькают на страницах газет. Чем же так отличилась Маргарет Локвуд в фильме «Беделия»? На это дает ответ журнал «Голливуд—Куотерли»: «Маргарет Локвуд,—пишет рецензент,—удалось создать чарующий образ красавицы, убивающей своих мужей для получения страховой премии. Актриса внесла в роль столько личного обаяния, что зритель с неподдельным сожалением следит за действиями сышика, разоблачающего прекрасную отравительницу».

Не менее показательна шумиха, поднятая вокруг выпущенного на экран несколько месяцев назад фильма «Лоцет». Героиня этого фильма—женщина, вся жизнь которой, соткана из лжи и кровавых преступлений. Буржуазная пресса и не думает порицать весьма неблаговидные поступки героини фильма. Ее восхищает лишь «мастерская игра Лорен Дей, столь проникновенно скрывающей свои патологические пороки под личиной невинности». Рецензенты восторгаются тем, что актрисе удалось «заставить зрителя дрожать, как в лихорадке».

«Заставить зрителя дрожать, как в лихорадке»—в растленном киноискусстве Америки эти слова звучат как величайшая похвала. Не случайно кинокритик журнала «Синема», злорадствуя от восторга, пишет об игре Эдуарда Робинсона в фильме «Багровый дом»: «Талант Робинсона озарает своим блеском все кадры этого раздирающего душу фильма. Актер настолько блестяще справился со своей ролью, что людям с больным сердцем не рекомендуется смотреть на Робинсона в роли угрюмого фермера, хранящего в тайниках своей преступной души зловещую тайну».

Героем недавно выпущенного американского фильма «Исчезновение Джона Мелфорда» является сумасшедший скульптор, который с методическим садизмом убивает десятки людей. Оценивая этот фильм, критик журнала «Синема» цинично заявляет: «Фильм нисколько не претендует на разрешение каких бы то ни было проблем... Его достоинства заключаются в старательном и точном воспроизведении ужасающих деталей в эпизодах удушения девушек и строгих критиков, которых возненавидел безумный скульптор. Особый интерес в фильме представляет центральный персонаж, чьи изысканная кровожадность, физическая сила и грубые черты лица напоминают обезьяно-человека доисторических времен».

Иногда для разнообразия мотив безумия или врожденная склонность к убийству заменяется в фильмах другим, не менее «жутким» мотивом рока, проклятия, действием мистических потусторонних сил. Характерен в этом отношении фильм 1947 г. «Проклятие семьи Аллендейл». Героиня этого фильма—девушка, убежденная в том, что в результате семейного проклятия она превращена в упыря-оборотня. На экране происходит серия кошмарнейших убийств. Зритель убеждается, что девушка-оборотень является преступницей, однако со «психологическим переживанием» настолько трогательным, что, как отмечает критика, все симпатии зрителя на ее стороне. Посовестившись, очевидно, столь открыто идеализировать преступника, авторы фильма в последних кадрах внезапно сообщают зрителю, что подлинным убийцей является не девушка, а ее престарелая тетушка, которая, между прочим, вызывает не меньшие симпатии, чем ее племянница.

Используя любые приемы социальной демагогии, американские кинодельцы в своей пропаганде страха прибегают к разнообразнейшим маскировочным приемам. Они стремятся изобразить дело так, будто они тут не при чем, будто сама жизнь подсказывает им темы и вынуждает к изображению ужасов в выпускаемых ими фильмах.

Характерна в этом отношении широко рекламируемая американской критикой картина «Грубая сила». Еще задолго до ее появления на экране киножурналы провозглашали «Грубую силу» новой вершиной реализма», «носительницей идей гуманизма», фильмом «любви к социальным низам».

Первые кадры фильма, повествующие о бунте заключенных, вызванном зверским обращением начальника тюрьмы, создают ложное впечатление, будто фильм претендует на критику системы американской юстиции. Однако очень скоро зритель убеждается, что и этот фильм является стандартной продукцией голливудской фабрики ужасов. Бунт заключенных ввели автором фильма лишь для того, чтобы продемонстрировать зверство начальника тюрьмы, показать многочисленные сцены избиения заключенных. Как отмечает критика, особой изощренности достигли авторы фильма в эпизоде драки между начальником тюрьмы и вожаком взбунтовавшихся заключенных.

«Выбитый глаз, откушенный язык, раздробленный пальцами нос,—с упоением восклицает критик журнала «Синематографик ревю»,—чего только не найдет в этих кадрах зритель, ищущий острых ощущений».

Все это нагромождение кошмара понадобилось автором фильма для доказательства нехитрой идейки: существующий порядок незыблем, ворочи не капиталистическая система в целом, а лишь отдельные, случайные ее представители. Взбунтовавшиеся арестанты усмирены; в тюрьме, куда назначен новый, «справедливый» начальник, воцаряется порядок.

Буржуазное кино особенно усердно старается воспитать в зрителях чувство взаимного недоверия, ненависть к ближнему. Показателен в этом отношении недавно опубликованный сценарий фильма «Первое дело Вагхоры». Герой фильма, молодой полицейский «новник Вагхора, неожиданно приходит к открытию, что его ближайший друг, знаменитый химик Харвуд, оказался отравителем, убивающим неугодных ему людей специально изобретенным синтетическим ядом. Когда, потрясенный этой новостью, Вагхора обращается за утешением к своему начальнику, тот поучает его:

«Вы узнали, что ваш друг убийца? Стоит ли волноваться? А разве уверены вы, что ваш брат не пролил своей доли крови, что ваш отец, память которого вы так чтите, не убил свою жертву? Да разве можете вы, наконец, быть уверенным во мне? Я, например, вам не верю. Ведь убийства Моргана произошло на вашей улице, неподалеку от вашего дома, и убийца до сих пор не найден... Вы покраснели, успокойтесь, я пошутил». В этих словах выражена вся звериная философия фильма: в мире не может быть ни дружбы, ни истинной любви, в мире никому нельзя доверять.

Мы привели здесь лишь несколько примеров, но и они дают наглядное представление о тех разнообразнейших способах запугивания американского обывателя, к которым прибегают фабриканты страха.

ПАМЯТИ Д. С. БЛОКА

Умер Давид Семенович Блок. Советская кинематография потеряла талантливого дирижера и композитора, одного из пионеров музыки в кино.

Свыше 40 лет отдал Д. С. Блок искусству кино. В качестве дирижера симфонического оркестра, иллюстрировавшего немые кинофильмы, Д. С. Блок немало сделал для пропаганды русского музыкального наследия. Дилетантской импровизации кинопиллюстраторов он противопоставил разработку музыкальных шедевров к немым кинофильмам.

С 1930 года — года рождения советской звуковой кинематографии — начинается новый период кипучей деятельности Д. С. Блока. Около 200 фильмов имеют на своих титрах его имя в качестве композитора или музыкального оформителя.

Д. С. Блок был организатором Государственного симфонического оркестра Министерства кинематографии и много лет являлся его руководителем.

В 1940 году Д. С. Блоку присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Советское правительство высоко оценило плодотворную и многолетнюю деятельность Д. С. Блока в области киномузыки, наградив его орденом Трудового Красного Знамени.

Память о Д. С. Блоке, одном из пионеров музыки в кино, сохранится у всех работников советского киноискусства.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ.

Редакционная коллегия:
В. Г. ВДОВИЧЕНКО (ответственный редактор), А. А. СУРОВ, М. В. БОЛЬШИНЦОВ, С. А. ГЕРАСИМОВ, В. В. ЖУРАВЛЕВ, Л. А. МАЛЮГИН, Ю. Ю. САВИЦКИЙ, А. И. ШАВЕРДЯН.

Правление Союза советских писателей СССР с глубоким прискорбием извещает о безвременной смерти члена ССП

БЕРМОНТА Евгения Григорьевича,

последовавшей 8 октября с. г. после тяжелой болезни, и выражает соболезнование семье покойного.

Адрес редакции: Москва, Пушкинская, 8. Телефоны: секретариат, отделы информации, эстрады и цирка — К 4-15-00, отделы театра, музыки, изобразительных искусств, кино — К 5-63-12; отделы архитектуры и корреспондентской сети — К 1-19-00.

Б00320 Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 2706.