

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Комитета по делам искусств при СНК СССР, Комитета по делам кинематографии при СНК СССР и Комитета по делам архитектуры при СНК СССР.

Год издания XVI
№ 21 (1953)
ПЯТНИЦА
25
МАЯ
1945 года
Цена 45 коп.

Сегодня в номере:

1-я СТРАНИЦА:
ПРИЕМ В КРЕМЛЕ В ЧЕСТЬ КОМАНДУЮЩИХ ВОЙСКАМИ КРАСНОЙ АРМИИ.
Новые задачи советских художников.
2-я СТРАНИЦА:
А. Герасимов.—Изобразительное искусство в дни Великой Отечественной войны. (Из доклада на IX пленуме Оргкомитета ССХ СССР).
К. Кончине К. Тренева; Б. Ромашов.—Константин Андреевич К. Зубов.—Памятник мастера.

3-я СТРАНИЦА:
В. Лавров.—Каменная книга истории.
В. Асмус.—Чайка.
И. Бала.—Видоизмененный концерт Мясковского.
Путь современной оперы.
4-я СТРАНИЦА:
Э. Б. Оюн.—Светлый источник познания.
Н. Велехова.—Живые краски комедии.
Л. Сухаревский.—Научная пропаганда в кино.
М. Морозов.—Впервые на русской сцене.

Прием в Кремле в честь командующих войсками Красной Армии

Вчера, 24 мая, правительство СССР устроило в Кремле прием в честь командующих войсками Красной Армии. На приеме присутствовали члены Президиума Верховного Совета СССР, Народные Комиссары, члены ЦК ВКП(б), представители Красной Армии и Военно-Морского флота, виднейшие деятели советской промышленности, науки, искусства, литературы.

В 20 часов гости заехали в Георгиевский зал Большого Кремлевского Дворца. Здесь представлен почетный караул. Затем в приемном зале в честь командующих войсками Красной Армии и Военно-Морского флота, виднейших деятелей советской промышленности, науки, искусства, литературы.

Хрушчев, Л. М. Баграмян, А. А. Андреев, А. П. Милославский, П. М. Шаверин, Л. П. Берия, Г. М. Маленков, Н. А. Булганин, Н. А. Власовский. В течение нескольких минут продолжается горячая оживленная беседа с командующими войсками Красной Армии и Военно-Морского флота, виднейшими деятелями советской промышленности, науки, искусства, литературы.

В зале водворяется тишина. Товарищ Молотов приглашает маршала Советского Союза занять места в президиуме. Зал горячо приветствует главнокомандующего, который руководил великими боевыми походами от Волги до Шпеев, от полей Подосновья до Берлина, от уральских степей до Бранденбурга.

Товарищ В. М. Молотов обращается к собравшимся с краткой речью:

— Товарищи, правительство устроило настоящий прием в ознаменование великой победы советского народа в Великой Отечественной войне. Великие жертвы, принесенные вами во имя свободы и независимости нашей Родины, неисчислимые лишения и страдания, пережитые нашим народом в ходе войны, напряженный труд в тылу и на фронте, отдаленный на алтарь отечества,—не преходящий даром и увековечены в этой памятной книге.

Под ударами Красной Армии и войск союзников рухнула рабская империя гитлеровской Германии. Знамя нашей победы поднялось над поверженным Берлином. Умалая судьба, отпавшая кровлею быд. Великий советский народ-победитель с гордостью отстоит Праздник Победы, день торжества нашего правого дела, во имя которого сражались и трудялись его первые сыны.

Сегодня древний Кремль встречает победителей. Все они—отрады боевого боя — маршалы — главные герои великого Сталина. Сталин пришел из через все трудности и испытания войны, закалил их волею, научил их великому искусству побеждать. В великих битвах нашей войны наши воины являли перед всем миром образцы высочайшего мужества, доблести и героизма. В жестоких сражениях против немецко-фашистских захватчиков их героический образ наших великих предков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова, их, наших воинов-батырей, ослепило победное знамя великого Ленина.

Все страны, весь советский народ законно гордятся своими полководцами и солдатами: они одержали победу в войне, какой еще не знала история. Они повергли в прах врага, самого сильного и коварного из всех, которые когда-либо шли походом на нашу родину. Отсюда отделила ратные подвиги, доблестную доблесть своих первых сынов — на груди многих из них сияют ордена, напочивающие о великих сражениях под Москвой, под Сталинградом, на полях Украины и Белоруссии, о победных походах на вражескую землю. Слова их — герои освобожденной войны, с честью прошедшие через все испытания великие знамя Ленина—Сталина, дружные жемчужные боевые традиции русского оружия, вписанные своими подвигами в историю нашей Родины.

Наша победа — результат объединенных усилий фронта и тыла, результатов героического труда вооруженных Урала и Сибири, нефтяников Баку, металлургов Магнитогорска, шахтеров Кузбасса. Наша победа — плод патристических усилий всех народов великой советской страны — символ России и Украины, трудящихся Белоруссии и Азербайджана, рабочих и солдатиков Узбекистана и Грузии, трудящихся всех национальностей, объединившихся в братском союзе под великим и непоколебимым знаменем Ленина—Сталина.

20 часов. Собравшиеся, стоя, бурными аплодисментами встречают появление в зале товарища И. В. Сталина, товарищей В. М. Молотова, К. Е. Ворошилова, А. А. Жданова, Н. С.

Товарищ Молотов поднимает тост за здоровье всеми нами любимого Михаила Ивановича Калинин, выдающегося представителя русского народа, старшего члена большевистского Центрального Комитета, главы советского государства.

Присутствующие встречают слава товарища Молотова горячими аплодисментами.

Товарищ И. В. Сталин, обращаясь к гостям, говорит:

— Я предлагаю тост за руководителей нашей внешней политики Вячеслава Михайловича Молотова.

Не забывайте, что хорошая внешняя политика всегда весит больше, чем две-три армии на фронте. За нашего Вячеслава!

За устремленную горячую оживленную беседу с командующими войсками Красной Армии.

— Я должен назвать, прежде всего, имя товарища Жукова. — С именем товарища Жукова связаны героические записки Москвы, обороны Ленинграда, освобождения городов дружественной Польши — Варшавы. Имя вождя под командованием маршала Жукова возмездие в фашистском логове — Берлин и возмездие над ним знамя победы. За здоровье маршала Жукова!

В зале снова раздается крик аплодисментов в честь доблестной Красной Армии и ее полководцев.

Товарищ Молотов предлагает тост за маршала Блюхера — героя боев на Украине, освободителя Праги, полководца, вождя которого вместе с войсками маршала Жукова ворвались в Берлин; за маршала Рокоссовского — героя Сталинградской битвы, которая являлась историческим поворотом в мировой войне, полководца, руководившего операциями в Белоруссии, изгнание немецкой оккупации из Штеттина; за маршала Годовова, вождя которого разгромил немцев под Ленинградом, освободил Таллин, сдерживая наступление врага на Карельский перешеек и освободил Выборг; за маршала Малиновского — героя освобождения Тостова, полководца, освободившего от немцев и итерских фашистов столицу Востра — Гданьск; за маршала Толбухина — героя освобождения Будапешта и его столицы Софии, изгнавшего немцев из хатиков на столичном Австрия — Венна; за маршала Васильевского — героя боев в Восточной Пруссии, вождя которого заняли питатель прусского милитаризма — Коингсберг; за генерала армии Баргмана,

завершившего разгром Земландской немецкой группировки; за маршала Морозова, руководившего боевыми операциями советских войск на Севере; за генерала армии Ермоленко, вождя которого победоносно прорвались через Капаты.

Гости встают и горячо приветствуют главнокомандующего, прославивших советское оружие, блестяще осуществивших генеральное предначертание Верховного Главнокомандования.

Товарищ Молотов предлагает поднести тост за старейших полководцев Красной Армии, за тех, кто руководил Красной Армией еще в годы гражданской войны, героически отстояли от врагов молодое советское государство. Тов. Молотов поднимает бокал за здоровье маршала К. Е. Ворошилова, маршала Бухарина и маршала Тимошенко, которые вели советские войска в победоносные бои еще в годы гражданской войны и руководили войсками в тылу нашей Отечественной войны.

Маршалы Советского Союза, генералы, деятели советской промышленности, науки, искусства и литературы встают и тепло приветствуют главнокомандующего Красной Армии.

В заключение товарищ Молотов предлагает руководителям советского Военно-Морского флота адмиралов флота Курдюмова и Невская, командующих флотами адмиралов Трубникова, Остребского, Галюкова, Юшкова, а также маршалов спецназначения родов войск Красной Армии, возглавляя их всех, главную с Главного Маршала артиллерии Виноградова и главных маршалов авиации Новикова и Голубовича.

Затем следуют тосты в честь Государственного Комитета Обороны, в честь его Председателя Маршала И. В. Сталина, в честь членов Государственного Комитета Обороны, обеспечивших бесперебойное снабжение войск Красной Армии всеми видами вооружения, танками, самолетами, боеприпасами, обеспечивших войскам на фронте все другое материальное снабжение и продовольствие. — Л. П. Берия, Г. М. Маленков, А. И. Микоян, Л. М. Каганович, И. А. Будаганин, П. Л. Власовский. После этого следуют тосты за Генеральный штаб и его начальника Генерала Армии Антонова.

В дружественной задумчивой обстановке прошла эта историческая встреча великого вождя и полководца, руководителя партии и правительства с представителями нашей героической армии и героического народа, совместно усилия которых увековечены в этой памятной книге.

Выступление товарища И. В. СТАЛИНА

Товарищи, разрешите мне поднять еще один, последний тост

Я хотел бы поднять тост за здоровье нашего Советского народа и, прежде всего, русского народа. (Бурные, продолжительные аплодисменты, крики «ура»).

Я пью, прежде всего, за здоровье русского народа потому, что он является наиболее выдающейся нацией из всех наций, входивших в состав Советского Союза.

Я поднимаю тост за здоровье русского народа потому, что он заслужил в этой войне общее признание, как руководящей силы Советского Союза среди всех народов нашей страны.

Я поднимаю тост за здоровье русского народа не только потому, что он—руководящий народ, но и потому, что у него имеется ясный ум, стойкий характер и терпение.

У нашего правительства было не мало ошибок, были у нас моменты отчаянного положения в 1941—42 г.г., когда наша армия отступала, покидала родные нам села и города Украины, Белоруссии, Молдавии, Ленинградская область, Прибалтики, Карело-Финской республики, покидала, потому что не было другого выхода. Иной народ мог бы сказать Правительству: вы не оправдали наших ожиданий, уходите прочь, мы поставим другое правительство, которое заключит мир с Германией и обеспечит нам покой. Но русский народ не пошел на это, ибо он верил в правильность политики своего правительства и пошел на жертвы, чтобы обеспечить разгром Германии. И это доверие русского народа Советскому Правительству оказалось той решающей силой, которая обеспечила историческую победу над врагом человечества,—над фашизмом.

• Спасибо ему, русскому народу, за это доверие!

За здоровье русского народа! (Бурные, долго не смолкающие аплодисменты).

Во время приема для гостей был принят участие лучшие артистические силы столицы.

НОВЫЕ ЗАДАЧИ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Вчера закончила свою работу для нашей страны IX пленум Оргкомитета Союза советских художников СССР. Виднейшие живописцы, графики, скульпторы собрались в Москве, чтобы обсудить творческие задачи, возникающие на новом историческом этапе, в который вступил наш народ после победы над гитлеровской Германией.

Учредительный пленум и гости приняли участие в работе Президиума Оргкомитета ССХ СССР. В пленуме выступили А. Герасимов, Б. Иогансон, М. Мухомин, С. Герасимов, М. Маннер, Г. Рабский, В. Касьян, А. Петрич, К. М. Сарин и др.

На пленуме доклад А. Герасимова о нашем искусстве в дни Великой Отечественной войны и задачи художников и доклад Б. Иогансона «Мастерство великих русских художников».

В обширном докладе А. Герасимова были подведены итоги многолетней и многообразной деятельности советских художников в военные годы.

В Иогансон в многочисленных примерах творчества классиков отечественной живописи — от Рублева до Репина, Сурикова и Серова — раскрывает особенности русского искусства, его глубокую идейность и содержательность, многообразие реалистических форм.

Оживленные прения значительно расширили круг вопросов, затронутых докладчиками. Лейтмотивом всех выступлений является требование художникам своей величайшей ответственности перед родной страной, перед историей, стремление поднять наше искусство на уровень стоящих перед нами высоких задач. Традиции и новаторство, поиски новых форм, активное использование новейших технических проблем, получение особенно подробное освещение в прениях. Много говорилось о новых темах, о развитии отдельных видов нашего изобразительного искусства — портрета и бытового жанра, батальной картины и монументальной живописи, панорамы и монумента; о понимании реализма, о состоянии художественной критики, о пропаганде и популяризации лучших образцов советского искусства, об укреплении творческих связей художников братских республик, о развитии искусства образования и подготовке национальных кадров. Простой этот перечень показывает, какой широкий круг творческих и организационных проблем волнует советских художников сегодня.

Без малого четыре года войны не составили ничего, — сказал Я. Ромас. — Они все законились. Все пережитое за это время будет одной из главных тем нашего искусства в течение многих лет. Духовный опыт военных лет — наше богатство.

Сейчас не так требуется не простое описание подвига советского человека в дни войны — описать еще не значит объяснить,—сейчас нужно выразить в искусстве все, что война внесла в жизнь народа и отдельного человека, все то, что подготовило к решающим сражениям и привело нас к победе.

После обсуждения и утверждения Я. Ромаса о том, что нашему искусству свойственно стремление к ясности, М. Керман пытается расшифровать это понятие:

«Ослепительный свет победы советского народа озаряет и наше искусство. Нужны новые формы выражения, но прежние формы выживания оказываются недостаточными. Нужно научиться воевать так, как это делали великие мастера, чтобы суметь в скульптурных формах человеческого тела выразить большие идеи и чувства».

О национальных особенностях русского искусства и о задачах критики говорил А. Кузнецов:

«Русское искусство с самых древних времен является искусством тенденциозным в самом лучшем смысле этого слова. Оно всегда делало упор на жизнь и было учением жизни. Высокая духовная сила отличает его. То, что было сделано нашими великими предшественниками, определяет уровень наших требований к самим себе и к товарищам по профессии».

Не совсем благополучно у нас с критикой. Очень уж она робкая. Мы хотим выскатальной критики, которая помогла бы росту художников и развивала художественные вкусы зрителей».

О большой чести быть художником советской страны, о творческих исканиях молодых мастеров живописи говорил А. Варюковский.

«Е. Кашкин поднял важный вопрос о развитии современной бытовой картины, которая показала бы, как живет советский человек, как он трудится».

Повысить требовательность художника к своему творчеству призвал А. Кутебаладзе:

«Критика, которая им писала до войны, отвечала задачам тех дней. Но у нас нет чувства удовлетворенности в свете событий военных лет мы видим, как бледны созданные художниками образы рядом с действительным обликом советского человека — труженика и воина. Я видел несколько портретов, написанных с Героев Советского Союза. Сходство в этих портретах есть во всем, кроме лица и не выкину. Там изображены зурлявые люди — только с множеством орденов. Художник не сумел раскрыть и поднять образ. А вспомните портрет Дениса Давыдова, сделанный Каврекиным. Как известно, Давыдов не был очень красив, но художник не пропустил его, но подал так, что сразу виден герой».

О бескомпромиссном отношении к своему поведению реалистического искусства:

«С большим уважением надо относиться к документу, но в искусстве существует только один документ — документ чувства».

Утверждает он: «Реалистическое искусство становится тогда, когда художник отражает жизнь активно, когда он выражает существенные стороны этой жизни, выражает индивидуально, заинтересованно, страстно».

Наша живопись должна быть блестящей по стилю, по форме, по композиции, — заявляет В. Серов. — И все это должно приводить к высокой убедительности образа».

А. Мизин, Б. Уин, С. Кириченко высказали свои выступления по проблемам монументальной живописи, которой будет принадлежать огромная роль в развитии искусства строительства, грандиозном восстановительном строительстве».

Художники-фронтовики В. Татков, прошедший путь от Сталинграда до Праги, рассказал о большой работе, проделанной военными художниками-фронтовиками, и о том огромном взынании, которое проявилось в русском искусстве в дни военных лет, в республиках освобожденных Красной Армией».

Нерушимая дружба славянских народов, — говорит В. Касьян. Он подчеркивает необходимость укрепления культурных связей между братскими народами, в частности постоянного обмена художественными выставками и т. д.

В речи А. Петричского были затронуты проблемы социализма и развития народного искусства. С. Меркулов и С. Агапов осветили свои выступления задачами подвига художественной промышленности. О своей многолетней работе над художественными панорамами рассказал Н. Котов.

М. Сарин принял участие в работе пленума и в заседании оргкомитета на выставке 1945 года.

Успешная подготовка к этой выставке—дело нашей чести. Художник сейчас необходимо мобилизовать весь свой талант для того, чтобы выразить счастье Победы!»

А. Пашенко (Украина), М. Тондзе (Грузия), О. Ахремчик (Белоруссия), А. Белов (Кавказ), П. Горджан (Армения), Т. Таган (Азербайджан), Г. Якушев (Таджикистан), Э. Аламов (Эстония), Р. Хоньмухамедов (Таджикистан), М. Боговинский (Краснодар) и другие говорили о работе, проделанной художниками за время войны в республиках и областях».

Третьковской галереи и ее значение в развитии русского искусства было посвящено выступление А. Завошкина.

МАСТЕРСКАЯ ПО ОТЛИВКЕ БРОНЗОВЫХ БЮСТОВ

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). На территории Всероссийской академии художеств восстанавливается бронзолитейная мастерская. В первую очередь здесь будут отлиты бюсты главнокомандующего Героя Советского Союза, предначертанные для установления на родине награжденным. Организуется также изготовление бюстов и художественной атрибуции для крупнейших общественных зданий страны. Мастерская послужит учебной базой для практических занятий студентов скульптурного факультета Академии художеств.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ТЕАТРА

ХАРЬКОВ. (Наш корр.). Театр оперы и балета, которому в этом году присвоено имя Н. В. Лысенко, является старейшим на Украине. После длительного перерыва он возобновил работу в Харькове.

Театр вернулся в старое помещение. Зрительный зал, сцена и фойе реконструированы, здание капитально отремонтировано.

24 мая сезон открылся бессмертной оперой Глинка «Иван Сусанин». Постановил оперу нар. артист СССР А. Крамов и засл. артист УССР В. Бузенич. Декорации и костюмы сделаны по эскизам засл. деятеля искусств УССР А. Хвостова. Директор нар. артист Казахской ССР и засл. артист УССР В. Пиралов.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

О присвоении почетного звания Заслуженного деятеля науки РСФСР профессору СОВОЛЕВУ Н. Н.

За выдающиеся заслуги в области науки присвоить почетное звание Заслуженного деятеля науки РСФСР доктору искусствоведческих наук, профессору СОВОЛЕВУ Николаю Николаевичу.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР Н. ШВЕРНИН.
Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР П. БАХМУРОВ.

Москва, 22 мая 1945 года.

Летние экспедиции архитекторов

Нынешним летом Академия архитектуры СССР проведет ряд научно-исследовательских экспедиций. Интересные экспедиции по республикам Советского Союза готовит сектор Института истории и теории архитектуры. Группа архитекторов во главе с доктором архитектурных наук М. Ильиной вылетит в Армению. Экспедиция займется исследованием и обзором своеобразных архитектурных памятников родины Армении — притворов при древних городах XI—XIII веков. Этот род сооружений, называемых по-армянски «гугуны» или «жаматун», уникален и не имеет аналогов в мировой архитектуре. Притворы имеют характер общественных сооружений при церквях и отражают в своей планировке и конструктивных приемах строительства древних национальных жилищ.

Старший научный сотрудник сектора истории архитектуры А. Пиралов и архитектор-конструктор М. Тувалов примут участие в работе искусствоведческого отдела крупной комплексной экспедиции в Сурхандарьинскую область Туркменской Демократической Республики. Здесь ранее обнаружены интересные памятники, представляющие большую научную ценность, в том числе род сооружений, относящихся к греко-бухдийской эпохе. Искусствоведческий отдел экспедиции возглавляет доцентом Б. Веймар, осуществит регистрацию, обзор и финансирование изучения памятников. Летом будет проведено также предварительное изучение архитектурных памятников Литвы. Сотрудники сектора истории искусства РСФСР А. Харламова вылетела в Латвию, куда для предварительного сбора материала.

К работе экспедиций Академии архитектуры привлекаются и местные научные силы.

„ЧАЙКА“

ПРЕМЬЕРА В ТЕАТРЕ ИМЕНИ МОССОВЕТА

В мировой драматургии трудно сказать, кому, равному по оригинальности Чехову. Драматургическая форма Чехова — это не разработка средствами искусства какой-либо идеи, а изображение жизни, ее тонкостей, ее успеха и неуспеха, признания и неприятия.

Однако это — не эстетический трактат, облеченный во внешнюю форму драмы. «Чайка» — настоящая драма, великое произведение реалистического искусства. Действующие лица «Чайки» появляются на сцене и уходят не для того, чтобы выразить различные точки зрения на искусство, на творческую и жизненную роль художника и не для того только, чтобы из столкновения их точек зрения вытекало темное, отрывочное впечатление.

Задать эстетический, постановочный вопрос в «Чайке» не выдвинул резко на карту друг друга, определив, каких сложную, необычайно богатую драматургическую ткань пьесы. Размышляя о путях искусства и о судьбах художника, неразрывно связанные с изображением личной драмы, действующими в пьесе личностями и противоборствующими интересами и противоборствующими общественными кругами, к которому принадлежал или к которому тянулся персонаж пьесы.

Вот Тригорин, Треллея, Дорн — главные эстетические искания, запрос, требованый, убеждение. Но все они вместе с тем в пьесе прекрасно вписаны в драматургическую ткань. Все они доблестны и добры, увлекаются, ренутят, ненавидят. Сама судьба их чувств и страстей определяет не только их личные свойства и случайности жизни, но и ситуацию. На сцене не лежит решать проблемы и их общественный круг. Драма Треллея — не только драма новатора, брожающего на лужу художественной рутине. Это — драма новатора, у которого торжествующая рутинка, не только и вся его произведение, но и вся его личность вместе с характером и отношением к жизни, к искусству и к людям. Драма Треллея — это драма новатора, который в борьбе с торжествующей рутинкой, не только и вся его произведение, но и вся его личность вместе с характером и отношением к жизни, к искусству и к людям.

Силой драматического выражения Треллея выводит в ряде сцен на первый план, ее Маша получает значение большее, чем то, которое отведено ей в пьесе. Мастерство исполнения Марковой особенно сказывается в умении показать контраст между силой внутреннего чувства, созданной ею Машей и силой обращенной на самое себя иронии.

В упрех Марковой можно отметить то, что, увлеченная силой чувства Маша к Треллею и ощущение ее неуловимости, мастерство сцены героини, она не всегда внятно и убедительно подчеркивает эти темы, как бы стремилась сделать несомненным и ярким все тона подтекста. Это придает ее исполнению некоторую односторонность.

Несколько отклоняется от основной тональности спектакля образ Аркадия, исполняемый Т. Оганезовой. Прекрасная актриса, мастер богатого действия, тщательно в отделе сценического поведения и действия, Оганезова слишком подчеркивает Аркадия фальшивые, издевательские черты ироники, которая относится и к жизненным ситуациям, как к кускам или деталям на театральном ролей.

Серьезно и произвольно игриет Треллея М. Астахов. Рассказ его о судьбе Нины Заречной и своих спектаклях (в последнем акте) — одно из лучших мест во всем спектакле. Жаль, однако, что Астахов не желал для роли Треллея свежих, легких красок. В нем недостает той порывистости и трепетности артистической натуры, которую ощущает в Треллею Дорн.

Очень хороши Сорин — О. Абдулов. Образы Сорина и Дорна (Р. Пятт) в спектакле — наиболее близки к жизни и тонкой иронии чеховского замысла. Единственный упрех,



Сцена из последнего акта спектакля «Чайка» в театре им. Моссовета.

мыслей, раздумий и сомнений автора, и социальная драма искусства и художника, бытовая и безжалостных сетях враждебного общественного искусства общества. Ю. Завальский верно понял, каким должно быть сочетание красок, составляющих трудную, сложную палитру и художественным единством «Чайки» Чехова.

Принципиально верный и плодотворный замысел Ю. Завальского нашел опору и отклик в большинстве исполнителей. Обладая образ Нины Заречной, созданный молодой актрисой А. Косининой. В своем первом выступлении в этой роли артистка не овладела сложными ситуациями ее возмущения, которое сменялось восторгом, и не смогла отчетливо выразить свои чувства. Но уже в следующем исполнении Косинина играла с полным художественным самообладанием, с четкой интонационной сменой состояний. В созданном ею образе подчеркнуты искренность, свежесть чувств, художественная выразительность, возмущение перед тем, что Нине кажется прекрасным. Мелкие выходы Косининой в роли Заречной, как художника. В том, как Нина читает в первом и в последнем акте отрывки из пьесы Треллея, должен быть момент, больше сказать проделанной работой артистки, чем то, которое отведено ей в пьесе. Мастерство исполнения Марковой особенно сказывается в умении показать контраст между силой внутреннего чувства, созданной ею Машей и силой обращенной на самое себя иронии.

Силой драматического выражения Треллея выводит в ряде сцен на первый план, ее Маша получает значение большее, чем то, которое отведено ей в пьесе. Мастерство исполнения Марковой особенно сказывается в умении показать контраст между силой внутреннего чувства, созданной ею Машей и силой обращенной на самое себя иронии.

В упрех Марковой можно отметить то, что, увлеченная силой чувства Маша к Треллею и ощущение ее неуловимости, мастерство сцены героини, она не всегда внятно и убедительно подчеркивает эти темы, как бы стремилась сделать несомненным и ярким все тона подтекста. Это придает ее исполнению некоторую односторонность.

Несколько отклоняется от основной тональности спектакля образ Аркадия, исполняемый Т. Оганезовой. Прекрасная актриса, мастер богатого действия, тщательно в отделе сценического поведения и действия, Оганезова слишком подчеркивает Аркадия фальшивые, издевательские черты ироники, которая относится и к жизненным ситуациям, как к кускам или деталям на театральном ролей.

Серьезно и произвольно игриет Треллея М. Астахов. Рассказ его о судьбе Нины Заречной и своих спектаклях (в последнем акте) — одно из лучших мест во всем спектакле. Жаль, однако, что Астахов не желал для роли Треллея свежих, легких красок. В нем недостает той порывистости и трепетности артистической натуры, которую ощущает в Треллею Дорн.

Очень хороши Сорин — О. Абдулов. Образы Сорина и Дорна (Р. Пятт) в спектакле — наиболее близки к жизни и тонкой иронии чеховского замысла. Единственный упрех,

Игорь БЭЛЗА ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ МЯСКОВСКОГО

В русской музыкальной классике почти нет образцов виолончельного концерта. К тому же из немногих созданных за последние годы виолончельных концертов ни один не стал популярным. Поэтому новое произведение Мясковского является интересным — и как новый образец одного из крупнейших композиторов нашей страны и как образец жанра, не получившего еще достаточного развития в советской музыке. Количество сохранившихся экземпляров концерта (в продаже всего три экземпляра) указывает на то, что композитор исходил из того же стремления к симфоническому замыслу. Этот замысел воплощен в ярких образах, задуманных и воплощенных, задуманных и воплощенных в философской углубленности образов.

Не всякая сонеральность лежит в основе лирики Мясковского, а мужественная действительность. Этим определяется и динамика развития формы, в области которой композитор продолжает смелые искания.

Отказавшись от традиционной трехчастной последовательности, композитор ограничился двумя частями, объединенными и общностью замысла, и высшей степенью органичного примыкания к основной теме второй части к тематическому материалу первой части, служащему, таким образом, одновременно и заглавием и виолончельного концерта.

Слово «заглавие» здесь тем более уместно, что в первых же тактах оркестрового вступления определяет сценную природу всего тематического материала концерта, — и первой части, обе темы которой представляют собой как бы единый мелодический разворот, в которой первая, написанная в развернутой сонатной форме с драматическими кульминациями и обширной каденцией.

В партитуре виолончельного концерта, так же, как и в партитуре для фортепиано и особенно в двадцать четвертой симфонии Мясковского, все более и более отчуждено проявляются характерные черты стиля композитора, прежде всего титанизм и полифонизация фактуры и вместе с тем к песенной напевности.

Песенное начало, лежащее в основе музыки Мясковского и при окрашенное эмоциональными чертами русского мелоса, является одной из черт индивидуального в своей законченности стиля композитора, стиля, обнаруживающего прямую преемственность с творчеством Танеева.

Речь идет не только о приемах оркестрового развертывания музыкального текста, разработанных одним из лучших мастеров русской драматургии. Это — один из тех спектаклей, которые ставят перед работниками театра и перед артистами насущные и серьезные вопросы искусства. В попытке решить эти вопросы театр стоит на правильном пути. Отдельные неровности не могут умалять значения большой и удачной пробной работы.

Пути современной оперы

Творческая дискуссия о советской опере, развернувшаяся на страницах нашей газеты (см. МММ 13, 14, 16, 17 и 20), вызвала много откликов.

В письме из Ташкента заслуженный деятель искусства УзССР композитор Алексей Козаковский высказывает острый вопрос первой драматургии. Он пишет:

«Бархат с очень ценными мыслями высказанными С. Горюхиным в его статье «Драматургия оперы», истрещается следующие утверждения: «Настоящее оперное либретто гораздо легче, чем роман или повесть».

Думаю, что это не так. Веда в том, что суждения большинства писателей и драматургов об этом многообразии и сложном жанре, как правило, наивно, пошлотно и поверхностны.

Нельзя не сказать, что, по моему мнению, в опере несколько отстает от той же сценической природы в драме. Так, например, когда сюжетное напряжение — перед заключением того или иного действия — достигает высшей точки, долгие и лишние действия, лишние не только не будут уместны, но и будут пошлостью.

Умение угадывать, видеть и излагать в линиях сюжетной ткани оперы, умение угадывать моменты музыкальных разрывов — вот что должно быть основой тем, кто берется писать оперное либретто.

Но случайно оперы высказываются рецензентского склада оказываются наименее долговечными.

Композитору всегда легче идти, так сказать, на поводу у поэтического образа, чем найти в себе смелость «оселдаться» и подчинить своей музыкальной стихии. И если бы все дело состояло лишь в том, чтобы пассивно отражать речевые интонации средствами музыки, то вполне возможно оперное либретто, но рецензентского склада, которое должно быть основой либретто.

Нужно ли говорить, что в создании оперной концепции немалую роль играет такое следующее качество, такое качество, как является оркестр? Да, оказывается, го-

могутеллальной фресковой звуковой пролог и «Игорь» или эпический «Сусанин» и эпическая феерическая фантастика «Каша» или «Золотого Петушка».

ИЗ ОТКЛИКОВ НА ТВОРЧЕСКУЮ ДИСКУССИЮ

Здесь суть не в тех «внешних эффектах», о которых так много упоминает в своей интересной статье Маршал Коваль (чисто внешние эффекты не нужны ни в каком искусстве), а дело в том, что пока мы, композиторы, не почувствуем себя не оперными, овладев сложным арсеналом оркестровых звучаний и красок, пока мы будем склонны «перемодерять» по выражению Шостаковича, наши партитуры, дружки с их дел мейстером, — до тех пор толку не будет.

Часто композитору приходится слышать страстный и преувеличенный вопрос: «Как вы сами будете выстраивать свою оперу?»

Между тем именно оркестр придает колоритическую поддержку либретту и придает оперной драматургии самостоятельность (и иногда и противопоставленности) различным интонационно-ляловым пластам, существующим почти в каждой опере.

Иногда такие пластики должны отвечать основной конфликт двух борющихся начал. Такими — Иван Сусанин, «Сказание о гряде Китеж», «Князь Игорь» и т. д. Иногда же оба начала существуют в опере в виде взаимосвязи, от основной конфликт не будучи противопоставленными друг другу в сюжетном, усадьба и столица в музыке «Евгения Онегина»; два интонационно-гармонических пласта в «Иркутской даме», в которых один живописует время действия, а другой — чувства героев и самую драму, передавая характерные черты музыкального языка Чайковского.

Подобный прием сопоставления чрезвычайно важен для композитора. Оперное искусство — искусство широких путей.

Путь новатора в опере, как мне кажется, лежит не мимо традиций, а через смелое развитие традиций.

Заслуживший деятель искусства РСФСР композитор Агаханов Крэйм посвящает свою статью заглавие оперного наследия. Он подчеркивает, что успех разрешения проблемы советской оперы в значительной степени зависит от успешного огромного опыта, накопленного музыкальной классикой.

«Мы много говорим о необходимости глубокого изучения классических традиций. Но по возможности подобного изучения при теперешнем состоянии репертуара наших оперных театров? Разве можно считать нормальным такое положение, когда на огромном количестве театров не играют ни «Руслан и Людмила» ни «Борис Годунов», ни «Хованщина», ни оперы Рахманинова и творчества Римского-Корсакова и Чайковского представляются только отдельными напевками?»

Нам часто приходится слышать, что никому нет партий Шехазидской царни или Гривки Кутермы, например. Но, оказывается, солисты ГАБТ принимают участие в концертном исполнении «Бориса Годунова» и «Хованщины» в наших оперных театрах. Нет ли одной оперы Мусоргского. А между тем совершенно ясно, что полноценное раскрытие оперы возможно только на сцене.

Я еще раз хочу подчеркнуть здесь, что и композиторы, и либреттисты должны прежде всего постичь синтетическую природу оперного жанра. Погружение в стилистическую, в которой живет великий композитор, если не вдумчиво его произведения, как бы не была близательна музыка сама по себе (вспомним горючку участя бетховенского «Фиделио»), не потеряет крах.

Чем больше мы погружаемся в эту стилистику, тем больше убеждаемся в гибкости и многообразии оперного жанра, допускающего самые различные приемы письма — начиная от

Однако всегда необходимо помнить и тотный замысел произведения, и то, и в какой степени согласен с Игорем Бэлзой, который считает, что замысел этот должен принадлежать композитору. Поэтому не будем винить либреттиста в отсутствии хороших либретто — мы сами виноваты в этом.

Игорь БЭЛЗА ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ МЯСКОВСКОГО

В русской музыкальной классике почти нет образцов виолончельного концерта. К тому же из немногих созданных за последние годы виолончельных концертов ни один не стал популярным. Поэтому новое произведение Мясковского является интересным — и как новый образец одного из крупнейших композиторов нашей страны и как образец жанра, не получившего еще достаточного развития в советской музыке. Количество сохранившихся экземпляров концерта (в продаже всего три экземпляра) указывает на то, что композитор исходил из того же стремления к симфоническому замыслу. Этот замысел воплощен в ярких образах, задуманных и воплощенных, задуманных и воплощенных в философской углубленности образов.

Не всякая сонеральность лежит в основе лирики Мясковского, а мужественная действительность. Этим определяется и динамика развития формы, в области которой композитор продолжает смелые искания.

Отказавшись от традиционной трехчастной последовательности, композитор ограничился двумя частями, объединенными и общностью замысла, и высшей степенью органичного примыкания к основной теме второй части к тематическому материалу первой части, служащему, таким образом, одновременно и заглавием и виолончельного концерта.

Слово «заглавие» здесь тем более уместно, что в первых же тактах оркестрового вступления определяет сценную природу всего тематического материала концерта, — и первой части, обе темы которой представляют собой как бы единый мелодический разворот, в которой первая, написанная в развернутой сонатной форме с драматическими кульминациями и обширной каденцией.

В партитуре виолончельного концерта, так же, как и в партитуре для фортепиано и особенно в двадцать четвертой симфонии Мясковского, все более и более отчуждено проявляются характерные черты стиля композитора, прежде всего титанизм и полифонизация фактуры и вместе с тем к песенной напевности.

Песенное начало, лежащее в основе музыки Мясковского и при окрашенное эмоциональными чертами русского мелоса, является одной из черт индивидуального в своей законченности стиля композитора, стиля, обнаруживающего прямую преемственность с творчеством Танеева.

Речь идет не только о приемах оркестрового развертывания музыкального текста, разработанных одним из лучших мастеров русской драматургии. Это — один из тех спектаклей, которые ставят перед работниками театра и перед артистами насущные и серьезные вопросы искусства. В попытке решить эти вопросы театр стоит на правильном пути. Отдельные неровности не могут умалять значения большой и удачной пробной работы.

Нужно ли говорить, что в создании оперной концепции немалую роль играет такое следующее качество, такое качество, как является оркестр? Да, оказывается, го-

могутеллальной фресковой звуковой пролог и «Игорь» или эпический «Сусанин» и эпическая феерическая фантастика «Каша» или «Золотого Петушка».

ИЗ ОТКЛИКОВ НА ТВОРЧЕСКУЮ ДИСКУССИЮ

Здесь суть не в тех «внешних эффектах», о которых так много упоминает в своей интересной статье Маршал Коваль (чисто внешние эффекты не нужны ни в каком искусстве), а дело в том, что пока мы, композиторы, не почувствуем себя не оперными, овладев сложным арсеналом оркестровых звучаний и красок, пока мы будем склонны «перемодерять» по выражению Шостаковича, наши партитуры, дружки с их дел мейстером, — до тех пор толку не будет.

Часто композитору приходится слышать страстный и преувеличенный вопрос: «Как вы сами будете выстраивать свою оперу?»

Между тем именно оркестр придает колоритическую поддержку либретту и придает оперной драматургии самостоятельность (и иногда и противопоставленности) различным интонационно-ляловым пластам, существующим почти в каждой опере.

Иногда такие пластики должны отвечать основной конфликт двух борющихся начал. Такими — Иван Сусанин, «Сказание о гряде Китеж», «Князь Игорь» и т. д. Иногда же оба начала существуют в опере в виде взаимосвязи, от основной конфликт не будучи противопоставленными друг другу в сюжетном, усадьба и столица в музыке «Евгения Онегина»; два интонационно-гармонических пласта в «Иркутской даме», в которых один живописует время действия, а другой — чувства героев и самую драму, передавая характерные черты музыкального языка Чайковского.

Подобный прием сопоставления чрезвычайно важен для композитора. Оперное искусство — искусство широких путей.

Путь новатора в опере, как мне кажется, лежит не мимо традиций, а через смелое развитие традиций.

Заслуживший деятель искусства РСФСР композитор Агаханов Крэйм посвящает свою статью заглавие оперного наследия. Он подчеркивает, что успех разрешения проблемы советской оперы в значительной степени зависит от успешного огромного опыта, накопленного музыкальной классикой.

«Мы много говорим о необходимости глубокого изучения классических традиций. Но по возможности подобного изучения при теперешнем состоянии репертуара наших оперных театров? Разве можно считать нормальным такое положение, когда на огромном количестве театров не играют ни «Руслан и Людмила» ни «Борис Годунов», ни «Хованщина», ни оперы Рахманинова и творчества Римского-Корсакова и Чайковского представляются только отдельными напевками?»

Нам часто приходится слышать, что никому нет партий Шехазидской царни или Гривки Кутермы, например. Но, оказывается, солисты ГАБТ принимают участие в концертном исполнении «Бориса Годунова» и «Хованщины» в наших оперных театрах. Нет ли одной оперы Мусоргского. А между тем совершенно ясно, что полноценное раскрытие оперы возможно только на сцене.

Я еще раз хочу подчеркнуть здесь, что и композиторы, и либреттисты должны прежде всего постичь синтетическую природу оперного жанра. Погружение в стилистическую, в которой живет великий композитор, если не вдумчиво его произведения, как бы не была близательна музыка сама по себе (вспомним горючку участя бетховенского «Фиделио»), не потеряет крах.

Чем больше мы погружаемся в эту стилистику, тем больше убеждаемся в гибкости и многообразии оперного жанра, допускающего самые различные приемы письма — начиная от

В. ЛАВРОВ КАМЕННАЯ КНИГА ИСТОРИИ

Лучшие русские города дают немало примеров продуманного и художественно-тактичного авторского строительства. Вспомните только складывавшиеся ансамбли. Достойно вспомнить Ленинград, где органически слиты исторические разновременные здания середины XVIII и начала XIX века; Ярославль, где церковь XVII века находится в неразрывном единстве с классической архитектурой более позднего времени; Кострому, где в результате централизованной обстройки ансамбль начался XIX века, соседствуя со старым Кремлем, сохраняющим древние формы.

Такое единство возникло не случайно. Внимательное изучение древних планов русских городов с более поздними приводит нас к убеждению, что русские градостроители — авторы лучших «регулярных» планов — считались с тем, как формировались планировочной системы. Солидные или «геометрические» сетки улиц во многих случаях были не отвлеченным творчеством, но глубоко обоснованным опытом упорядочения плана города на базе сложившейся традиционной градостроительности. Более того, главные исторические здания города сохранялись и включались — профукивая и с большим художественным тактом — в новый ансамбль.

Возможно два подхода к включению исторических зданий в планировку застройки города. В первом случае они выделяются из общей застройки города, изолируются на своей самостоятельной площадке. Это как бы музейные экспонаты, вынесенные под открытое небо. Органическая связь их с окружающей застройкой не устанавливается. Такое отношение к историческим зданиям в системе плана города можно было бы назвать музейно-экспонатным.

Во втором случае памятники и группы памятников включаются в общую застройку города, а самостоятельная площадка, на которой они расположены, органически связывается со всей прилегающей городской территорией. Исторические архитектурные памятники становятся



Проект реконструкции г. Новгорода. Перспектива Ярославова Дворца. Вид с востока.

частично использовать старые фундаменты старопришедших зданий, с тем, чтобы все его обширное пространство расчленило на ряд самостоятельных участков. Этим было достигнуто в ансамбле соответствие центральной части Торговой стороны окружающему пространству, и более разнообразной и богатой покаям памятников, а лучшей их связи между собой.

В качестве другого примера можно привести часть Московской улицы на участке ее пересечения с Флаионским рынком. Здесь по фронту улицы на нескольких интервалах размещены несколько значительных памятников — церкви Клементия, Дмитрия Солунского и Никиты.

Сначала возникла мысль объединить их общим сквером, удаленным от основной застройки. Но при рассмотрении вариантов выяснилось, что группа исторических памятников в этом случае вывалит из общей композиции улицы и будет восприниматься как провал в линии застройки. Поэтому в конце концов была принята новая концепция. Старые сооружения органически вошли в ритмическое пространство фронта застройки. Ставшее согласованием новой жилой застройки и архитектурой исторических памятников здесь достигается тем, что новым и восстанавливаемым зданиям, входящим в соседстве с памятниками, придается солидные, скромные формы. Они выступают как фон, на котором еще более заметно выделяются памятники русской исторической архитектуры.

Что же является наиболее значительным примером? Конечно, наиболее значительным примером является памятник древнего Новгорода, но на старом месте архитектурно-ландшафтный ансамбль, который не только не должен застраиваться новыми зданиями, но даже, по мере возможности, особенно в отношении застройки, не должен быть связан с наведением существующих и предначертанных

Несколько иначе дело обстоит с ансамблем братом Новгорода — Псковом, не менее изысканным историческим памятником. Псков меньше Новгорода пострадал от фашистского захвата. Основная трудность включения памятников в современную застройку здесь заключается в их распыленности по городской территории. В свое время Псков был разбит на мелкие кварталы со множеством кринолинейных и тупиковых улиц, предопределивших систему расположения культурных и гражданских капитальных зданий. Позже сеть улиц существенно изменилась, преобразованная в регулярную кварталную планировку, в которой кварталы приняли геометрически-правильную форму. Тогда исторические памятники оказались расположенными среди позднейших сооружений. Они случайно ориентированы относительно улиц регулярного плана и затеряны среди новых корпусов, преследующих цели иногда по высоте и обьему.

Как же здесь поступить с включением памятников в современную застройку? Возможен ли тут градостроительный прием в решении интереснейшей нас задачи и каким образом он может быть осуществлен?

Ответ на этот вопрос покажется, возможно, характерным и для ансамбля других городов. Если в Новгороде они выходят почти все на улицу, участвуя в формировании ее «базисной линии», то в Пскове лишь сравнительно незначительная часть памятников поладает на линии застройки главных улиц. В своем большинстве они спрятались внутри кварталов. Так, например, почти все исторические памятники Южного города — предельно старые кирпичные стены и башни.

В треугольнике площадью в 40 гектаров заключено свыше 20 памятников и несколько гражданских построек (Погонский плац, Дом Суворовых и др.). Их местоположение очень мало связано с наведением существующих и предначертанных

восстановлению магистральных улиц. В этих условиях единственно правильным способом органического включения исторических памятников в новый ансамбль является организация особой сети восторженных улиц и проходов, соединяющей все памятники и как бы «выложившей» на сеть основных улиц. Совершенно новая сеть улиц — внешних магистралей и внутренних «улиц» — вот основной архитектурно-планировочный прием реконструкции исторического района Пскова.

Новгородские и псковские памятники уже одним своим количеством, не говоря о высоком художественном качестве, определяют формирование восстанавливаемого ансамбля этих городов. Здесь целесообразность градостроительного приема включения исторических зданий в новую застройку города очевидна. Иное дело, если исторические памятники сохранились в небольшом количестве и затеряны в общей массе современной застройки. Такие случаи встречаются довольно часто. Примером может служить хотя бы Смоленск.

Иные масштабы Смоленска далеко превалируют его прежние размеры. В то же время здесь сохранились высококачественные, хотя и крайне немногочисленные исторические памятники, которые потонули в море новой застройки.

Степень застройки отдельных исторических сооружений при таком положении может быть различна — иногда они целиком подчинены новому строительству, иногда они своей величиной и силуэтом господствуют среди новых зданий. Смоленск можно было бы отнести скорее к последней категории, ибо он сохранил такой замечательный и уникальные памятники русской военной архитектуры, как Крепостная стена, или имеет большую протяженность, выходящую за пределы исторического ядра города. Незадолго до этого сравнили ее с драгоценным ожерельем. Естественно, что роль крепостной

стены в формировании общего архитектурно-планировочного облика города со временем менялась. В свое время стена внешней границы города, она определяла его лицо, она воспринималась как «лицо», формирующая «экстерьер». Теперь стена находится в гуще застройки. Не она окружает город, а новые районы города окружают ее. Она формирует «интерьер» города. Она воспринимается теперь не сразу, а по частям, по мере движения вдоль нее. Это круговое движение требует своего планировочного выражения — появляется потребность положить в основу плана циркуляционную улицу. Памятник непосредственно вылетает на сеть основных улиц. Совершенно новая сеть улиц — внешних магистралей и внутренних «улиц» — вот основной архитектурно-планировочный прием реконструкции исторического района Пскова.

Новгородские и псковские памятники уже одним своим количеством, не говоря о высоком художественном качестве, определяют формирование восстанавливаемого ансамбля этих городов. Здесь целесообразность градостроительного приема включения исторических зданий в новую застройку города очевидна. Иное дело, если исторические памятники сохранились в небольшом количестве и затеряны в общей массе современной застройки. Такие случаи встречаются довольно часто. Примером может служить хотя бы Смоленск.

Иные масштабы Смоленска далеко превалируют его прежние размеры. В то же время здесь сохранились высококачественные, хотя и крайне немногочисленные исторические памятники, которые потонули в море новой застройки.

Степень застройки отдельных исторических сооружений при таком положении может быть различна — иногда они целиком подчинены новому строительству, иногда они своей величиной и силуэтом господствуют среди новых зданий. Смоленск можно было бы отнести скорее к последней категории, ибо он сохранил такой замечательный и уникальные памятники русской военной архитектуры, как Крепостная стена, или имеет большую протяженность, выходящую за пределы исторического ядра города. Незадолго до этого сравнили ее с драгоценным ожерельем. Естественно, что роль крепостной

стены в формировании общего архитектурно-планировочного облика города со временем менялась. В свое время стена внешней границы города, она определяла его лицо, она воспринималась как «лицо», формирующая «экстерьер». Теперь стена находится в гуще застройки. Не она окружает город, а новые районы города окружают ее. Она формирует «интерьер» города. Она воспринимается теперь не сразу, а по частям, по мере движения вдоль нее. Это круговое движение требует своего планировочного выражения — появляется потребность положить в основу плана циркуляционную улицу. Памятник непосредственно вылетает на сеть основных улиц. Совершенно новая сеть улиц — внешних магистралей и внутренних «улиц» — вот основной архитектурно-планировочный прием реконструкции исторического района Пскова.

Новгородские и псковские памятники уже одним своим количеством, не говоря о высоком художественном качестве, определяют формирование восстанавливаемого ансамбля этих городов. Здесь целесообразность градостроительного приема включения исторических зданий в новую застройку города очевидна. Иное дело, если исторические памятники сохранились в небольшом количестве и затеряны в общей массе современной застройки. Такие случаи встречаются довольно часто. Примером может служить хотя бы Смоленск.

Иные масштабы Смоленска далеко превалируют его прежние размеры. В то же время здесь сохранились высококачественные, хотя и крайне немногочисленные исторические памятники, которые потонули в море новой застройки.

Степень застройки отдельных исторических сооружений при таком положении может быть различна — иногда они целиком подчинены новому строительству, иногда они своей величиной и силуэтом господствуют среди новых зданий. Смоленск можно было бы отнести скорее к последней категории, ибо он сохранил такой замечательный и уникальные памятники русской военной архитектуры, как Крепостная стена, или имеет большую протяженность, выходящую за пределы исторического ядра города. Незадолго до этого сравнили ее с драгоценным ожерельем. Естественно, что роль крепостной

стены в формировании общего архитектурно-планировочного облика города со временем менялась. В свое время стена внешней границы города, она определяла его лицо, она воспринималась как «лицо», формирующая «экстерьер». Теперь стена находится в гуще застройки. Не она окружает город, а новые районы города окружают ее. Она формирует «интерьер» города. Она воспринимается теперь не сразу, а по частям, по мере движения вдоль нее. Это круговое движение требует своего планировочного выражения — появляется потребность положить в основу плана циркуляционную улицу. Памятник непосредственно вылетает на сеть основных улиц. Совершенно новая сеть улиц — внешних магистралей и внутренних «улиц» — вот основной архитектурно-планировочный прием реконструкции исторического района Пскова.

Новгородские и псковские памятники уже одним своим количеством, не говоря о высоком художественном качестве, определяют формирование восстанавливаемого ансамбля этих городов. Здесь целесообразность градостроительного приема включения исторических зданий в новую застройку города очевидна. Иное дело, если исторические памятники сохранились в небольшом количестве и затеряны в общей массе современной застройки. Такие случаи встречаются довольно часто. Примером может служить хотя бы Смоленск.

Иные масштабы Смоленска далеко превалируют его прежние размеры. В то же время здесь сохранились высококачественные, хотя и крайне немногочисленные исторические памятники, которые потонули в море новой застройки.

