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

№ 13 (1101). Год издания XIX | Суббота, 27 марта 1948 года | Цена 45 коп.

## Создать могучую советскую музыку

Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» войдет в историю, как замечательный документ большевистской, партийно-политической мысли. Это постановление определяет пути развития не только музыки. Оно насыщено огромным содержанием, важным для всех областей советского искусства. Документ большого политического значения, это постановление вооружает советский народ в его борьбе против влияния идеологии буржуазного мира, пытающегося активно воздействовать ядом своей упаточной, деградирующей культуры на советских художников.

Глубоко и всесторонне усвоить постановление ЦК ВКП(б), воплотить его замечательные идеи в своей практике — настоятельная потребность каждого советского художника.

Огромную помощь в плодотворном и творчески глубоком усвоении постановления окажет вышедший в свет сборник материалов «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)».

Сборник, содержащий стенограммы речей всех выступавших на совещании, и в том числе две замечательные речи тов. А. А. Жданова, как бы вводит читателя в творческую атмосферу самой подготовки постановления. Здесь видим блестящий сталинский стиль конкретного руководства различными областями искусства путем прежде всего глубокого ознакомления с обстановкой и внимательного обсуждения с широкой массой творческих работников коренных вопросов данной области искусства.

В работе совещания приняли участие секретари ЦК ВКП(б) тт. А. А. Жданов, А. А. Кузнецов, М. А. Суслов, Г. М. Попов.

Открывая совещание, тов. А. А. Жданов наметил круг вопросов, представляющих особый интерес. Подробно охарактеризовав оперу Мурадели, тов. Жданов сказал:

«Мы должны по всей справедливости оценить значение провала оперы Мурадели. Если опера является высшей, синтетической формой искусства, которая сочетает в себе достижения всех основных видов музыкального и вокального искусства, то неудача оперы, появившейся после многолетнего перерыва, означает серьезный провал советского музыкального искусства. Это не частный случай, и поэтому его нельзя свести к творческой неудаче Мурадели. Надо всесторонне выяснить, в каких условиях мог совершиться этот прорыв, каковы причины, его породившие».

Естественно, что такой важный исторический момент в истории советской оперы, да и вообще всего советского искусства, каким явилась критика «Правды» в январе 1936 года оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», не мог быть забыт. Тем более, что, как заявил тов. Жданов, «недостатки оперы тов. Мурадели очень похожи на те недостатки, которыми отличалась в свое время опера тов. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

В конце своей вступительной речи тов. Жданов поставил перед деятелями советской музыки вопрос о том, в какой мере в их среде нашли отклики известные решения Центрального Комитета партии по вопросам идеологии, а также о том, каковы «формы правления» в Союзе советских композиторов и его оргкомитете.

Характер проблем, выдвинутых тов. Ждановым, затрагивающих самые больные, животрепещущие вопросы советской музыки, а также острота их постановки определили живой и содержательный обмен мнениями.

Участники обсуждения подтвердили высказанное тов. Ждановым убеждение, что осужденное 12 лет назад формалистическое направление не только живет, но и «задает тон советской музыке». В выступлениях целого ряда композиторов, критиков и музыкальных деятелей, в частности тт. Хренникова, Дзержинского, Захарова, Гольденвейзера, Шаборина, Городинского, Келдыша, Соловьева-Седого и других, была дана развернутая критика этого направления и вскрыта отрицательная роль в развитии советской музыки Комитета по делам искусств, оргкомитета Союза советских композиторов и руководителей Московской консерватории.

На заключительном заседании совещания с большой речью, охватывающей обширнейший круг принципиальных творческих вопросов, выступил тов. А. А. Жданов.

Он начал с оценки положения в области музыкального творчества.

Чрезвычайно резко охарактеризовав роль Комитета по делам искусств и оргкомитета Союза советских композиторов, тов. Жданов подчеркнул невозможность развития художественной жизни без творческой дискуссии.

«Раз нет творческих дискуссий, нет критики и самокритики,—значит, нет и движения вперед. Творческая дискуссия и объективная, независимая критика—это стало уже аксиомой—являются важнейшим условием творческого развития. Там, где нет критики и творческих дискуссий, иссякают источники развития, ускоряется типичная обстановка затхлости и застоя, в которой меньше всего нуждаются наши композиторы».

Нечего говорить, насколько важно это указание тов. Жданова. Наша неотложная задача — организовать всю деятельность творческих союзов и Комитета по делам искусств на основе большевистской непримиримой критики и самокритики.

Отметив порочный стиль работы оргкомитета и его методов руководства, тов. Жданов поднял основной вопрос музыкальной жизни—о направлении советской музыки.

«...Мы имеем очень острую, хотя внешне и прикрытую борьбу двух направлений в советской музыке. Одно направление представляет здоровое, прогрессивное начало в советской музыке, основывающееся на признании огромной роли классического наследства и, в частности, традиции русской музыкальной школы, на сочетании высокой идейности и содержательности музыки, ее правдивости и реалистичности, глубокой, органической связи с народом, его музыкальным, песенным творчеством, в сочетании с высоким профессиональным мастерством. Другое направление выражает чуждый советскому искусству формализм, отказ под флагом мнимого новаторства от классического наследства, отказ от народности музыки, от служения народу в угоду обслуживания сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов».

Нарисовав общую картину идейно-художественного размежевания советской музыки, тов. Жданов подробно проанализировал творческие принципы и творческую практику этих направлений.

Осудив распространенные в композиторской среде «теории» о необходимости не столько считаться с мнением народа в настоящем, сколько ориентироваться на оценку будущего», тов. Жданов противопоставил опустошенности формалистов органическую связь с народом композиторов русской музыкальной школы.

«Вспомните,—сказал тов. Жданов,— как относились к запросам народа классики. У нас уже забывают, в каких ярких выражениях говорили композиторы «могучей кучки» и примыкавший к ним большой музыковед Стасов о народности музыки. У нас забывают замечательные слова Глинки относительно связи народа и художников: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». У нас забывают, что корифеи музыкального искусства не чуждались никаких жанров, если эти жанры помогали продвинуть музыкальное искусство в широкие массы народа».

Очень важны и полны глубочайшего значения мысли тов. Жданова о наличии разрыва между советской инструментальной симфонической музыкой и народом, об отсутствии творческого интереса у подавляющего большинства наших симфонистов именно к тем жанрам, которые способны помочь продвинуть музыкальное искусство в широкие массы народа». В этих мыслях уже содержится положительная программа идейной и творческой перестройки композиторов. Неустанная творческая работа в области демократических музыкальных форм, сближение со всей многообразной сферой народной песенности, идейные и выразительные богатства которой должны войти в арсенал музыкальных средств всякого советского композитора, — вот самые насущные творческие задачи советской музыки.

Придав важнейшей проблеме народности в музыке конкретно-творческое направление и наряду с этим теоретически углубляя и развивая всю проблему в целом, тов. Жданов поставил принципиальный вопрос о соотношении национального и интернационального в искусстве.

«Глубоко ошибаются те, кто считает, что расцвет национальной музыки, как русской, так равно и музыки советских народов, входящих в состав Советского Союза, означает какое-то ущемление интернационализма в искусстве. Интернационализм в искусстве рождается не на основе ущемления и обезличения национального искусства. Наоборот, интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство. Забыть эту истину — означает потерять руководящую линию, потерять свое лицо, стать безродными космополитами. Оценить богатство музыки других народов может только тот народ, который имеет свою высокоразвитую музыкальную культуру. Нельзя быть интернационалистом в музыке, как и во всем, не будучи подлинным патриотом своей Родины. Если в основе интернационализма положено уважение к другим народам, то нельзя быть интернационалистом, не уважая и не любя своего собственного народа».

Не обеднение национального искусства, не слепое подражание чужим образцам, а стирание особенностей национального характера, в развитие и расцвет национального искусства с основной тенденцией интернационального сближения—вот какие выводы должны мы сделать из указаний тов. Жданова. И ведущая роль в этом процессе принадлежит русской музыке, являющейся вершиной мировой музыкальной культуры.

Огромнейшее практическое значение для композиторов имеет также четко сформулированный тов. Ждановым тезис о программности. Уменьшение роли программности в музыке находится в связи с отходом от классического наследства, от прогрессивных традиций русской классической музыки, которая была, «как правило, программной».

Совершенно очевидно, что и этот тезис тоже послужит одним из конкретных путей творческой и идейной перестройки композиторов. Несомненно, что работа в сфере программной музыки в большей мере будет содействовать отходу композиторов от формалистических ошибок, будет обращать их к лучшим традициям симфонизма русской музыкальной школы, сближать с народным слушателем. С другой стороны, следует предупредить композиторов, что лишь одно решение писать программную музыку еще не гарантирует от освобождения от формализма и абстрактности, от натурализма или примитивизма.

В связи с этим возникает большой комплекс творческих вопросов, связанных с необходимостью развития образности музыкального языка и мышления, повышения уровня профессионального композиторского мастерства и совершенства владения всем комплексом оркестровых средств.

В значительной мере на этой базе превосходного владения именно этими качествами происходит расцвет программной музыки русской музыкальной школы. И многим советским композиторам-симфонистам надо поработать в себе эти качества.

Совершенно по-новому была поставлена в речи тов. Жданова проблема музыкального новаторства.

«Новаторство не является самоцелью, — сказал тов. Жданов,—оно должно быть лучше старого, иначе оно не имеет смысла, нужно отличать» представить себе от чего старого необходимо» отказаться отойти и к чему именно нашему народу придти... Новаторство отнюдь не всегда совпадает с прогрессом... «новаторство» формалистов, к тому же, вовсе и не новое, поскольку от этого «нового» отдает духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки. Вот где надо показать настоящих мичуринцев».

Новаторство реалистического направления не ставит своей задачей игнорирование классического наследия. Наоборот, развитие советской музыки мыслится на базе этого наследия. Советский композитор, обращаясь к классике, отнюдь не преследует цели копировать хотя бы и прекрасных, но уже готовых образцов.

«Мы не утверждаем, — говорил тов. Жданов,—что классическое наследство есть абсолютная вершина музыкальной культуры. Если бы мы так говорили, это означало бы прекращение того, что прогресс кончается на классиках».

Тов. Жданов показал далее уродства «теории» и практики натуралистических течений в искусстве, противопоставив им основные положения эстетики реалистического, демократического направления советской музыки.

«Мы стоим за красивую, изящную музыку, за музыку, способную удовлетворить эстетические потребности и художественные вкусы советских людей, а эти потребности и вкусы выросли неизмеримо. Народ оценивает талантливость музыкального произведения тем, насколько оно глубоко отображает дух нашей эпохи, дух нашего народа, насколько оно доходчиво до широких масс».

Заслуженно резкую оценку в речи тов. Жданова получила музыкальная критика, не только не выполнившая своих прямых задач поддержки реалистического направления, но часто поощрявшая формалистическую музыку. Следует признать, что специальная печать по вопросам искусства и в первую очередь газета «Советское искусство», журналы «Советская музыка» и «Театр» повинны в том, что не боролись за реалистическое направление и предоставляли свои страницы для хвалебных статей о произведениях композиторов - формалистов.

Развивая и углубляя основные положения марксистско-ленинской эстетики, тов. Жданов начертал перед композиторами программу борьбы за богатое содержание, многообразие форм и новые творческие средства, исходя из того, что «советский человек представляет из себя очень сложный организм восприятия» и ему свойственны высокие требования к искусству.

«Музыкальное произведение тем выше, чем больше струн человеческой души оно приводит в ответное звучание. Человек, с точки зрения музыкального восприятия,— это такая чудесная и богатейшая мембрана или радиоприемник, работающий на тысячах волн, — наверное, можно подобрать лучшее сравнение, — что для него звучания одной ноты, одной струны, одной эмоции недостаточно.

Если композитор способен вызвать отклик только одной или нескольких струн человеческих, то этого мало, ибо современный человек, особенно наш, советский человек, представляет из себя очень сложный организм восприятия».

Тезис тов. Жданова о том, что «музыка приносит наслаждение только тогда, когда все ее элементы — и мелодия, и певучесть, и ритм — находятся в определенном гармоническом сочетании» и что одностороннее увлечение одним элементом музыки за счет другого приводит к нарушению правильного взаимодействия различных элементов музыки, — этот тезис, бесспорно послужит отправной точкой для больших работ советских музыковедов и вооружит музыкальных критиков подлинно-научным методом оценки общественных и эстетических достоинств вновь создаваемых музыкальных произведений.

В заключительной части своей речи тов. Жданов поставил перед композиторами ответственнейшую задачу развития и совершенствования советской музыки. Одновременно он указал на долг советских композиторов отстаивать советскую музыку от проникновения в нее элементов буржуазного распада.

«...Не только музыкальное, но и политическое ухо советских композиторов должно быть очень чутким», —заявил тов. Жданов. «Задача заключается не только в том, чтобы не допускать проникновения буржуазных влияний в советскую музыку. Задача заключается в том, чтобы утвердить превосходство советской музыки, создать могучую советскую музыку, включающую в себя все лучшее из прошлого развития музыки, которая отображала бы сегодняшний день советского общества и могла бы еще выше поднять культуру нашего народа и его коммунистическую сознательность».

Материалы совещания показывают, как глубоко и всесторонне ставились и изучались Центральным Комитетом нашей партии вопросы музыкального творчества перед тем, как было вынесено историческое постановление, на долгие годы определившее направлены развития советской музыки. Опубликованные в сборнике замечательные речи тов. Жданова помогут деятелям советской музыки, а также всем работникам советского искусства еще глубже понять, усвоить и воплотить в своей непосредственной творческой практике не только постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», но и указания, содержащиеся во всех тех партийных документах по идеологическим вопросам, которыми армия работников советской социалистической культуры руководствуется в своей работе. Прямые Центрального Комитета, обращенные к советским композиторам, — «...обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию до всех областях музыкального творчества произведений, высокохудожественных произведений, достойных советского народа,—этот прямой будет звать щей в жизнь.

А. М. Горький. Фото Е. Шиго.

## К 80-летию со дня рождения А. М. Горького

Завтра, 28 марта, в день 80-летия со дня рождения А. М. Горького на сцене московских театров идут пьесы великого русского писателя.

Центральный театр Красной Армии показывает спектакль «Мещане», Камерный театр — «Старик»; Театр им. Ермоловой — «Дети солнца».

На сценах 110 театров РСФСР идут пьесы А. М. Горького. Кроме того, многие театры готовят новые горьковские спектакли в связи с исполняющимся 28 марта 1948 года 80-летием со дня рождения великого русского писателя.

В театрах идут пьесы: «Васса Железнова», «Мещане», «Последние», «Егор Булычев и другие», «На дне», «Зыковы», «Враги», «Варвары», «Дачники», «Дети солнца», «Старик», «Чудаки», инсценировки повести А. М. Горького «Мать», «Алеша Пешков» и др.

Куйбышевский драматический театр им. А. М. Горького, недавно показавший премьеру «Вассы Железновой», в настоящее время приступает к работе над пьесой «Варвары». Кировский областной драматический театр работает над спектаклем «Последние». Драматический театр Южно-Сахалинска — над «Егором Булычевым».

КИЕВ. (Наш корр.). 80-летие со дня рождения А. М. Горького театры Украины отмечают постановкой пьес великого писателя. В день годовщины, 28 марта, театры покажут пьесы Горького из текущего репертуара. В ряде театров состоятся премьеры горьковских спектаклей.

Республиканская филармония к горьковским дням готовит большой концерт, в котором будут исполнены сцены из пьес Горького, любимые писателем романсы и песни. Филармония проведет юбилейные концерты в школах и клубах столицы.

Артисты Харьковского украинского драматического театра им. Шевченко выступят с монтажом пьесы «Егор Булычев» и инсценировкой рассказа «Стрости-мордасти». Артисты Театра им. Франко исполнят монтаж пьесы «Последние».

Цикл литературно-драматических передач, посвященных памяти великого пролетарского писателя, проводит Украинский радиокомитет.

## На новых началах

### Опыт Николаевского областного драматического театра

Еще в начале марта, следуя примеру крупных промышленных предприятий, коллектив Николаевского областного драматического театра им. Чкалова отказался от государственной дотации и перешел на самоокупаемость.

Первые две декады работы по-новому дали прекрасные результаты. Вместо намеченных по плану 100 тысяч рублей театр имел 120 тысяч рублей дохода. Это обеспечивает ему возможность полноценной творческой жизни без дотации.

Что же помогло театру успешно перестроить свою работу на новых началах? Прежде всего, создание интересного репертуара на актуальные темы, волнующие советского зрителя.

Современная пьеса заняла ведущее место в репертуаре театра. С успехом идут спектакли «В степях Украины», «Русский вопрос», «Профессор Полежаев», «Мужество», «Дети солнца», «Глубокие корни», а также такие классические произведения, как «Анна Каренина», «Таланты и поклонники» и другие.

Наряду с созданием полноценного репертуара, переходу на работу без дотации способствовало проведение ряда организационных мероприятий. Прежде всего творческий коллектив освобожден от лишних людей, сокращены раздутые штаты производственных цехов, обслуживающего персонала. Наполовину сокращено количество работников костюмерно-пошивочного и других цехов. Число работников театра со 170 человек доведено до 120. Это дало солидную экономию средств. Характерно, что из творческого состава отсеяно только 5 артистов третьего положения. Одновременно в театре приняли меры к полной загрузке творческих и технических работников. Введен строгий производственный график работы артистов и обслуживающих цехов. Благодаря этому театр получил возможность выпускать параллельные премьеры, давать параллельные спектакли. Сократились сроки подготовки новых спектаклей. Вместо одной премьеры за полтора месяца, как это было прежде, театр сейчас будет готовить две премьеры в месяц. Твердо решено обойтись без так называемых «переработок», на которые прежде обильно расходовали государственные средства. Уже в первых числах апреля театр покажет николаевцам две премьеры: «Маскарад» Лермонтова, «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского. Оба спектакля подготовлены в течение одного месяца.

Резко сокращены расходы на новые спектакли. Это достигнуто двумя мероприятиями. Во-первых, в театре отказались от тяжеловесного, громоздкого оформления, заменив его без ущерба для качества более портативным. Максимально используются внутренние материальные ресурсы, которых, кстати, в театре оказалось немало. Раньше на работы по оформлению, изготовлению бутафории и костюмов на стороне для каждого спектакля затрачивали 10 тысяч рублей. Сейчас, при наличии четкой загрузки цехов, потребность этих затрат отпадает. В итоге общая стоимость одной постановки снизилась с 50 тысяч рублей до 20 тысяч.

В связи с усилением работы со зрителем доходы театра резко возросли. Увеличилось количество выездных спектаклей. Артисты играют в рабочих поселках, заводских клубах, в ближайших районных центрах. Спектакли проходят с успехом, а это является самой лучшей рекламой для театра. Проводятся целевые спектакли для рабочей молодежи, студенчества, судостроителей. Для школьников систематически даются воскресные утренники. На предприятиях, в общежитиях, учебных заведениях создан актив по распространению билетов. И на кассе театра теперь часто появляется транспарант: «Все билеты на сегодня проданы».

Таковы первые итоги. Учтя опыт первого месяца, коллектив театра намечает план на дальнейшее. Уже разработана обширная программа летних гастрольных поездок. В текущем году театр предполагает показать зрителю не менее 14 новых постановок.

П. СТЕПАНОВ.

НИКОЛАЕВ. (Наш корр.).

## Неиспользованные возможности

Театры Харькова десять дней работают в новых условиях. Первый шаг сделан—значительно сокращены раздутые составы трупп, урезаны непомерные и неоправданные расходы на постановки, а главное — театры расширяют свой репертуар, деятельно готовят новые спектакли.

Театр им. Шевченко, имеющий все возможности одновременно готовить несколько спектаклей, весьма редко пользовался своими огромными ресурсами. Четыре-пять премьер в год — такой была обычная норма. Сейчас положение резко меняется. Театр уже работает над пьесой А. Островского «Волки и овцы» и одновременно готовит «Софью Ковалевскую» бр. Тур. Вслед за этими премьерами пойдут новые пьесы: «Простые люди» А. Корнейчука, «Честь» А. Штайна и комедия «Вас вызывает Таймыр» А. Галича и К. Исаева.

Театр музыкальной комедии показал в эти дни новую работу—«Чудесный край» (текст Л. Юхвида, музыка А. Рябова) — о жизни колхоза в наши дни. Готовятся постановки «Счастливый рейс» и «Летучая мышь».

Работа в новых условиях — серьезное испытание для коллектива Театра оперы и балета, дотация которому сокращена почти втрое.

Еще недавно руководителей театра мало заботила проблема репертуара, вопросы привлечения зрителя. Получая огромную дотацию, театр сводил концы с концами, хотя на отдельных спектаклях зал пустовал. И хорошо, что перестройка здесь началась не только с сокращения штатов, но и увеличено количество премьер. Велик за «Лебединым озером», которое пользуется большим успехом и неизменно собирает полный зал, показан «Дон-Кихот» в постановке В. Литвиненко. Готовятся «Дубровский», «Аида», «Эсмеральда», новый балет «Дымка», который пишет харьковский композитор В. Нахабин по мотивам произведений М. Горького. В дальнейшем театр будет показывать свои спектакли не только в Харькове, но и в Сталино и Днепропетровске.

Приходится сожалеть, что перестройка в театрах Харькова осуществляется крайне медленно, не оперативно. Такая безответственность особенно сказывается в работе со зрителем. Театр - оперы по традиции раз в год созывал конференцию своих слушателей. Иных форм связи он не практикует и поныне. Не лучше положение в Русском драматическом театре, в Театре музыкальной комедии. В Харькове много рабочих клубов, однако выездные спектакли в городе организуются редко, а поездки в районы области — форма, почти неизвестная в практике театральных коллективов.

В последнее время шевченковцы сделали хороший почин, связавшись с многотиражками крупных заводов. В газетах электромеханического, турбинного, тракторного, машиностроительного заводов периодически публикуются статьи режиссеров и ведущих артистов.

Деятельность бюро организации зрителя отвечала сугубо коммерческим, узко деловым подходом. Работники этих бюро преследуют одну цель — распространять билеты. О существе спектаклей, его идее они сами имеют смутное представление. А жаль. Работа по привлечению зрителя была бы во много раз лучше, если бы это бюро обстоятельно информировало трудящихся о содержании пьесы и творческом решении спектакля, о новых постановках театров.

В. МОРСКОЙ.

ХАРЬКОВ. (Наш корр.).

## По родной земле

### РИЖСКИЕ ПРЕМЬЕРЫ

РИГА. (Наш корр.). К 125-летию со дня рождения А. Островского рижские театры осуществляют постановки ряда пьес великого русского драматурга. В Театре юного зрителя идет пьеса «Правда хорошо, а счастье лучше». Состоялась премьера пьесы «Таланты и поклонники» в Театре драмы Латвийской ССР.

Художественный театр Латвийской ССР показал новую пьесу Анны Брэдзе «Весна в селе Речном», посвященную коллективизации латышской деревни. Роль Яка Ладдэ — демобилизованного офицера Советской Армии, инициатора создания сельскохозяйственной артели — исполняет артист Г. Яздин. Спектакль поставили Э. Смилгис, режиссер Э. Мач, художник Э. Рипикс.

### ИЗДАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТАШКЕНТ. (Наш корр.). Узбекское государственное издательство впервые после войны возобновило массовое издание музыкальной литературы.

Выпущен гимн Узбекской ССР для хора и фортепиано и партитура гимна для симфонического оркестра. Изданы фрагменты из оперы П. Чайковского «Пиковая дама», арии Руслана из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» с текстом на узбекском языке.

В ближайшее время выйдут из печати 15 арий из опер «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Кармен» Ж. Бизе и «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. В производстве находятся издаваемый на узбекском языке учебник гармонии Н. Римского-Корсакова и «Теория музыки» С. Пономарева. Подготовляются к печати произведения узбекских советских композиторов М. Мансурова, М. Бурханова, И. Акбарова и др.

### ЗРИТЕЛЬСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ЛЕНИНГРАД. (ТАСС). В Доме работников искусств имени Станиславского состоялась вторая зрительская конференция, в которой приняло участие более 500 человек. Обсуждались спектакли музыкальных театров.

Во вступительном слове профессор М. Янковский остановился на высоких требованиях, предъявляемых народом к композиторам и исполнителям, на задачах, выдвинутых историческим постановлением ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели.

Зрители пред'явили ряд справедливых претензий к музыкальным театрам.

Профессор лесотехнической академии А. Пессухин и студент консерватории А. Созор указали на недопустимое забвение выдающихся произведений русских композиторов.

—В репертуаре Театра имени Кирова, — сказал профессор Пессухин, — нет опер Римского-Корсакова, Мусоргского. Оперная студия консерватории, носящей имя Римского-Корсакова, ставит лишь одну его оперу — «Царская невеста».

На конференции резко подчеркивалась необходимость поднять вокальную культуру в театрах.

Директор Театра имени Кирова Н. Цагаков рассказал о предстоящих постановках. В скором времени ленинградцы увидят балет Глазунова «Раймонда», оперу Бизе «Кармен». Начата работа над постановкой оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Будут возобновлены «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, балет «Эсмеральда» Пуни.

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ КЛАССИКОВ НА КИРГИЗСКОЙ СЦЕНЕ

ФРУНЗЕ. (Наш корр.). Киргизский драматический театр за последние годы показал на киргизском языке несколько классических пьес русских и зарубежных драматургов. Большим успехом пользуются спектакли «Ревизор» Гоголя, «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Не все кошу масленица» Островского.

Сейчас коллектив театра работает над трагедией Шекспира «Отелло» в переводе поэта Алыкула Осмонова. Премьера намечена в апреле.

Киргизский драматический театр в г. Пржевальске заканчивает постановку «Слуга двух господ» Гольдони в переводе Бектенова. В Пржевальске — центре высокогорной Тянь-Шаньской области — молодой театр заканчивает работу над «Бесприданницей» Островского в переводе Байдилова.

Переведена на киргизский язык комедия Грибоедова «Горе от ума».

### «НЕДЕЛЯ ОСТРОВСКОГО»

ОДЕССА. К юбилейной дате в театрах Одессы намечено провести «Неделю Островского». Русский драматический театр им. Иванова покажет в эти дни «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бесприданницу». Театр Советской Армии—«Волки и овцы». Украинский театр им. Октябрьской революции — «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и «Женитьбу Белугина». Театр юного зрителя—«Бедность не порок».

В Государственном университете созывается научная конференция, в центре внимания которой будет драматургия Островского.

Музыкальный лекторий областной филармонии организует цикл лекций о драматургии Островского и об Островском в музыке. Подготовлены также программы концертов, составленных из драматургических отрывков и музыкальных произведений, написанных по мотивам пьес Островского.

### КИНООБСЛУЖИВАНИЕ ЛЕСОРУБОВ

ПЕТРОЗАВОДСК. (Наш корр.). Состоялось республиканское совещание работников кинофикации, созванное ЦК КП(б) Карело-Финской ССР.

Заместитель заведующего отделом пропаганды и агитации ЦК КП(б) Карело-Финской ССР т. Цветков отметил в докладе, что в республике полностью восстановлена довоенная киносеть. Сейчас работают 140 кинотеатров, много кинопередвижек.

Совещание приняло решение об улучшении кинообслуживания лесорубов. Республиканское управление кинофикации дополнительно направило в лесопункты и на лесосплавы 60 звуковых киноустановок.

### ПРОЕКТЫ ЭСТОНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

ТАЛЛИН. (Наш корр.). Открылась очередная ежегодная выставка работ архитекторов Эстонии.

Представлено около 200 экспонатов. Выставка состоит из пяти отделов: планировки городов и поселков Эстонской ССР, проекты общественных зданий, проекты жилых домов, работы по охране памятников архитектуры и конкурсные работы за 1947 год.

Внимание посетителей привлекают проекты планировки новой центральной площади и культурного центра Таллина и макет центральной части столицы Эстонской ССР.

На выставке представлены многочисленные типовые проекты жилых домов и общественных зданий.

Привлекают внимание материалы, собранные студентами Таллинского института изящных искусств Л. Сера, А. Кяйн и другими (руководитель проф. Э. Кузик) на острове Сааремаа. Среди них — обмеренные чертежи портиков 400—500-летних зданий с их резными узорами и скульптурой.

# Музыкальная критика и творчество

А. ШАВЕРДЯН

В борьбе за идейно-творческую перестройку советской музыки музыкальной критике отводится выдающееся место. Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели и материалы совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), вскрывающие современное неблагополучие состояния музыкальной критики, заставляют глубоко осознать всю ответственность и важность стоящих перед ней задач. Начат новый этап в развитии советской критики и музыкознания, и важнейшей особенностью этого этапа должно явиться активно направляющее воздействие критики на творчество.

Решающей задачей советских музыкантов является непримиримая борьба со всякими проявлениями формализма. Оздоровление и глубокая перестройка советского музыкального искусства настоятельно требуют освобождения всех творческих сил советской музыки от коснувшихся влияний декадентщины.

Долгом советского музыкознания является разоблачение идейно-философской и общественно-политической сущности формализма, как реакционного мировоззрения в искусстве, глубоко враждебного принципам реализма и народности. Внутренняя опустошенность, циничное, основывающееся приспособление к жизни и человеку — такова «идейно-этический пафос» вырождающегося и обреченного на загнивание декадентски-формалистического искусства. Оно обречено на вырождение и бесславную гибель. Искусству же социалистического общества принадлежат все права на жизнь и процветание, принадлежит будущее.

Одною непоступною неосознанность силу тлетворного, отравляющего воздействия формализма. Как тяжелая болезнь, развившаяся годами и десятилетиями, формализм пустил глубокие корни в современной музыке. Ведь свою идейную и эмоциональную опустошенность буржуазно-декадентское искусство прикрывает тогой внешнего «богатства», сложной изощренности, технической «новизны» и «оригинальности». Так возник особый мир бесконечно уложенной «современной» музыки, чуждой нормальному и здоровому восприятию масс слушателей, музыки для немногих, мертвый язык, своеобразная музыкальная латынь XX века.

Только слабостью идейно-теоретических и эстетических позиций музыкальной критики, только недопустимой кастовой замкнутостью музыкантов, отгородившихся от большой жизни советского народа, от задач идейной борьбы на фронте культуры, может быть объяснено возникновение и укрепление формалистических тенденций в советской музыке. Нельзя не вспомнить вредоносную деятельность печальной памяти Ассоциации современной музыки (АСМ) — этого филиала международной организации служителей формалистического искусства. Открыв шлюзы мутному потоку модернистской музыки Запада, всемерно с сектантским изуверством пропагандировали какофоническую декадентскую музыку. Теория и практика АСМ, этого центра воинствующего формализма в музыке, до сих пор еще не получили всесторонней оценки в музыковедческой литературе.

Двенадцать лет тому назад прозвучал предостерегающий голос «Правды»; в статьях «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» на примере оперы и балета Д. Шостаковича было решительно осуждено формалистическое направление. К сожалению, указания «Правды» не были воспринятыми советскими музыкантами как призыв к большому, разнородному наступлению против чуждых народу, модернистских извращений в музыке; коренного переустройства, решительной перестройки не последовало. Критика не сумела сделать глубоких и своевременных выводов из указаний партии, в тем самым был нанесен тяжкий ущерб советской музыкальной культуре.

Замалчивая идейно-стилистические пороки в творчестве многих советских композиторов — их отрыв от народно-песенной музыкальной стихии, от великих традиций русского реалистического искусства, — игнорируя общественное назначение музыкального искусства, призванного служить народу, музыкальная критика сама оказалась во власти кастовых предубеждений.

Нельзя терпеть, чтобы музыка стояла в стороне от богатейшей культурной жизни, строительства и борьбы советского народа. Нельзя терпеть дальше, чтобы живой, полный творческих сил организм советской музыки был парализован формализмом.

Постановление ЦК ВКП(б) призывает советских музыкантов к решительному разгрому формализма в творчестве и музыкознании, раскрывает эстетико-философский и идейно-политический смысл этого направления, враждебного духу и задачам советского искусства. Непримиримая, острая критика формализма подкреплена в постановлении программой положительных задач развития советской музыки, программой творческой, эстетико-теоретической, организационной программой глубокой перестройки всего музыкального фронта.

Действенная борьба с формализмом возможна лишь с высоких идейно-эстетических позиций, она требует конкретного, принципиального анализа, серьезной, аргументированной оценки творчества советских композиторов. Многочисленные вести из республик, областей, городов Советского Союза свидетельствуют о том, как всколыхнулась и оживилась музыкальная общественность после опубликования постановления ЦК ВКП(б) о музыке. В музыкальной среде развертывается замечательная творческая дискуссия, освещающая ярким светом все явления музыкальной жизни, вскрывающая болезни, недостатки и тормозы, указывающая пути дальнейшего развития.

Процесс, переживаемый ныне советской музыкой, стремительно двигает наше искусство вперед, к новым творческим позициям. Всяческие попытки повернуть развитие советской музыки вспять будут отметены жизнью. Раздаются иногда голоса из лагеря музыкантов, активно содействовавших распространению формалистической музыки, высказывающие опасения, что жизнь может подвить голову «воинствующий дилетантизм» и возродятся творческая практика и теория музыкального примитивизма. Такие речи звучали недавно на совещании композиторов и музыковедов Ленинграда, где формализм издавна свил себе прочное гнездо и в творчестве, и в музыкознании, и в педагогике, и в концертной практике. Не строится ли отдельными товарищами отвлечь внимание и силы от действительной и основной задачи — безоговорочного и полного разгрома формализма? Или этим товарищам не ясно, что постановление ЦК ВКП(б), ориентируя композиторов на высокую идейность, на содержательность и мастерство, на художественное совершенство музыкальной формы, призывая композиторов использовать и развивать традиции классического наследия, тем самым исключает возможность примитивного толкования задачи борьбы за реализм? Позиции сторонников примитивизма, если таковые возникнуть бы ныне добиваться реванша, как никогда шатки, их усилия обречены на неуспех. Как нет возврата к рапповскому уродливому, схематизму и сектантской ограниченности, так нельзя возродить ныне ту вещую «эстетику» примитивизма, которая некогда насаждала среди композиторов снисходительную терпимость к многочисленным проявлениям идейной и стилистической неполноценности в творчестве, к пренебрежению классическим опытом и задачами профессионального мастерства.

Одной из положительных задач советской музыкальной критики является всемерная поддержка ценных ростков народно-демократического реалистического направления в музыке. Подобных ростков немало пробилось и пробивается в советской музыкальном творчестве, но критика до сих пор не выполняла своей задачи бережного и заботливого их выращивания. Вокруг ряда оперных композиторов, как Дзержинский, Хренников, Коваль, Касьянов, вокруг композиторов-песенников, в том числе Захарова, Соловьева-Седого, Новикова и других, так же как и вокруг многих композиторов, чьи труды направлены на создание советских национальных школ в братских республиках, не создана атмосфера творческой, принципиальной, направляющей критики. Эволюция этих и примыкающих к ним по своей устремленности композиторов, их удачи и отдельные срывы происходили при полнейшем «невмешательстве» критики.

Ведь, помимо глубокой общественной заинтересованности в судьбах каждого из этих советских художников, музыкальную критику должны были привлекать заложенные в их творчестве ценные тенденции — идейные и стилистические, анализ и оценка которых полны значения для всего советского музыкального творчества.

Допустимо ли, что до сих пор нет ни одной серьезной, научно-авторитетной критической работы о первой опере Дзержинского — о «Тихом Доне», сыгравшем несомненно прогрессивную роль в истории советской музыки благодаря многим своим положительным качествам. В этом произведении утверждалась жизненная народная тема, намечались напуклые и яркие характеристики героев, отстаивались принципы музыкального языка, демократического, общепонятного, песенно-мелодичного. Верная направленность, ценная устремленность композитора тормозилась, однако, его общей незрелостью — и идейной и технической ограниченностью мастерства. Несомненно все же, что Дзержинским был завоеван исходный пункт для прогрессивного движения, была создана основа для плодотворных исканий; найденный им песенно-лирический жанр советской оперы при условии последовательного обогащения музыкальной драматургии, овладения мастерством, преодоления примитивности и иллюстративности музыкального языка открывал значительные перспективы перед оперным искусством.

Дзержинский и композиторы, продолжавшиеся родственных, в основе своей ценных и верных принципов, прошли за 12 лет, истекшие после постановки «Тихого Дона», долгий путь, и этот путь, не получив еще должной оценки в музыкальной критике, протекал без идейно-теоретической помощи музыковедения. А между тем, на пути развития советского народно-демократического направления в музыке были достижения, были дискуссионные пленки, были наносная ошибочные.

Вдумчиво и серьезно должен быть подвергнут анализу творческий путь Хренникова, Дзержинского, Коваля и ряда других композиторов, упорно обращающихся к жанру советской оперы. Свойственное им верное ощущение современности, их положительные в своей основе устремления являются теми ценными элементами, в развитии которых кровно заинтересована вся советская музыкальная культура.

Эта важная и совершенно конкретная творческая задача требует появления серьезных музыковедческих работ — многообразных по жанру, типу; предстоит анализ отдельных произведений, появившихся за последние годы и пока обходимых молчанием; предстоит исследование творческого пути отдельных композиторов; насущно нужны статьи, систематизирующие и обобщающие отдельные стилистические наблюдения, о которых можно и должно сказать внушительное и отчетливое, чем сказано до сих пор.

Недопустимо хранить далее молчание о композиторах-песенниках. Выходят в свет толстые сборники песен Блантера, Дунаевского, Новикова, Соловьева-Седого; в них собран творческий опыт многих годов, песни, прославившиеся в народе, песни, уже отзвучавшие, и наряду с ними песни, так и не нашедшие доступа к сердцу народа. Эти сборники говорят об обогащении массового музыкального быта в нашей стране, об успехах талантливых мастеров песенного жанра. Но они же говорят часто и о другом — об ограниченности содержания и бедности интонационной основы песен, о пренебрежении к отточенному совершенству языка, об однотонности и навязчивом штампе, о неиспользованности всех путей, о нерешенности многих задач. Какая это пища для споров, для стилистических выводов, обобщений, взглядов в будущее! Повседневно уделяя внимание этой задаче, музыкальная критика не только окажет помощь отдельным композиторам, она будет двигать вперед все области советской музыки, помогая осознавать и четко формулировать важнейшие творческие задачи.

Ошибочно полагать, что после длительного «заговора молчания» музыкальная критика, обратясь к композиторам, наиболее последовательно служившим делу развития демократического направления в советской музыке, должна искупить свою вину перед ними серией захваливающих, информационно-рекламных статей. Нет, от старого арсенала средств музыкальная критика должна решительно отказаться. Взамен недавно изучавшей апологетики в адрес композиторов формалистического толка не должна зазвучать новая разновидность апологетической критики, лишь направленная в другой адрес. Это возвращало бы к групповщине и беспринципности, воскрешало бы критику, угодающую и работающую. Все это в совокупности, казалось бы прямым противоречием постановлению ЦК ВКП(б).

Несколько слов о задачах музыкальной критики в отношении творчества композиторов, занимающихся основными носителями формалистического направления, в особенности композиторов, поименованных в постановлении ЦК ВКП(б): Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского, Мурадели, Шебалина, Попова и др. Задачи эти весьма ответственны и неотложны. Призыв партии и народа, ожидающих от композиторов высококачественных и идейных произведений во всех жанрах, призыв «направить свои творческие усилия по правильному реалистическому пути» обращен и к этой группе советских художников. Им указан путь из тупика формалистического искусства. Путь этот сложен и труден, он потребует многих усилий, пересмотра опыта, отказа от предубеждений и т. п. Но путь верный и реальный. Вот когда критика должна сказать свое слово.

У нас разновалась обильная литература о Шостаковиче, Прокофьеве, Хачатуряне, литература, мешавшая им, усыплявшая их творческое беспокойство, кружившая им головы и дезориентировавшая их. Настало время для возникновения подлинно научной и глубоко-принципиальной критической литературы об этих композиторах — литературы требовательной, непримиримой к их слабостям и порокам и в то же время воодушевляющей их высокими идеалами реализма. Такая литература будет помощником композиторов, будет напоминать им об их долге перед жизнеутверждающим искусством советского народа.

Постановление ЦК ВКП(б) напоминает о назначении музыкальной критики — выражать мнение советской общественности, мнение народа, напоминает о творческой дискуссии, как о необходимом методе развертывания среди музыкантов критики и самокритики, как о важнейшем условии подлинного расцвета советской музыки. Тем самым открываются огромные перспективы перед музыкальной критикой, призванной всемерно способствовать успехам советских композиторов в создании высокохудожественных произведений, достойных советского народа!

# Ликвидировать серьезные недостатки архитектуры

Четыре дня длилось собрание актива московских архитекторов, посвященное обсуждению проблем, которые выдвигает перед деятелями советского искусства постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели.

На собрании актива, вмещающем в себя руководящие и общественности столицы важностью поднятых проблем, в центре обсуждения стояли задачи борьбы с различными проявлениями формализма в архитектуре, резкого, решительного поворота всех архитектурных организаций к требованиям советской жизни.

В своем докладе председатель Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР Г. Симонов, анализируя советскую архитектурную практику, обратился в первую очередь к творчеству крупных мастеров, оказывающих на нее существенное влияние. На отдельных примерах он показал, что в их последних работах далеко не все благополучно. Крупный мастер советской архитектуры Б. Иофан, создавший широко известные произведения, тем не менее не свободен от влияния зарубежной упадочной архитектуры (проект Театра им. Вахтангова, проект центра Новороссийска и др.). Именно этим об'ясняется некоторый спад, наблюдающийся сейчас в его творчестве. Пренебрежение практической стороной архитектуры и увлечение ее чисто формальной «красотой» сказались в проектах центров ряда городов (Севастополь — Г. Бархин, Ялта — А. Буров и др.). Авторы этих работ оторвались от конкретных условий строительства и в стремлении к «эффектности» решения утратили чувство реального. И. Соболев в проекте центра Краснодара воспроизвел формы архитектуры промышленных городов екатерининской эпохи.

По формальным эстетическим схемам создавались многие архитектурные сооружения в Москве. Так, например, в основу плана Центрального театра Красной Армии (К. Алабин и В. Скибирев) положена форма пятиконечной звезды. Этот по существу формалистический прием вызвал большие непроизводительные затраты в строительстве и ряд серьезных неудобств в эксплоатации здания.

Докладчик в большинство выступавших (выступило более 30 человек) подчеркивали, что формализм, отставание от массового строительства, в котором наиболее заинтересован советский народ, пренебрежение практической стороной являются сейчас крупнейшим злом советской архитектуры. Строительство на периферии не обеспечено необходимыми кадрами архитекторов высокой квалификации. Это отрицательно сказывается на качестве массового строительства. В то же время в Москве, Ленинграде и других крупных центрах немало архитекторов, не участвующих в реальном строительстве.

Актив московских архитекторов не мог, естественно, пройти мимо многочисленных недостатков в практике реконструкции столицы. Н. Колли, К. Алабин, З. Розенфельд, А. Мордвинов и некоторые другие участники собрания отмечали, что Управление по делам архитектуры Мосгорсовета еще не добилось осуществления согласованной застройки магистралей и площадей.

Главный архитектор г. Москвы Д. Чечулин, согласившись с многими критическими замечаниями участников актива, в свою очередь, пред'явил серьезные претензии ряду, принимающим участие в строительстве Москвы и часто создающим слабое в идейном и художественном отношении произведения. — Характерно — говорит Д. Чечулин, — что из представленных в 1947 году на утверждение Архитектурного совета Москвы 153 проектов утверждено всего 42.

На собрании отмечалось, что Комитет по делам архитектуры и Союз советских архитекторов плохо знакомы с практикой строительства на периферии, не знают людей, своим самоотверженным трудом участвующих в создании советской архитектуры. Единодушно было признано, что именно реальная архитектурно-строительная деятельность должна стать мерилом ценности архитектора, его действительного вклада в советскую архитектуру.

Отрыв от практики неизбежно ведет к формализму. В этой связи особенно резкой критике была подвергнута группа московских архитекторов (Захаров, Барш, Павлов, Шевердяев, Зундблат, Тахтакиров, Александров, Ревякин и др.), большинство которых считает себя последователями так называемой школы Жолтовского.

Доклад Г. Симонова и выступления архитекторов-практиков и научных работников — тт. Розенфельда, Абросимова, Ключарева, Рубаненко, Алабина, Мордвинова, Самойского, Шкварикова, Полякова, Блохина, Соболева, Маца, Попова-Шамана и многих других — показали, что отставание от насущных задач, выдвигаемых советской действительностью, особенно характерна для последователей школы Жолтовского.

Старейший мастер И. Жолтовский является знатоком классики, ее убежденным последователем, пропагандистом и теоретиком. Принятая им на себя задача воспитания молодых зодчих могла быть очень плодотворной в силу его великолепного знания классики и превосходного аналитического дара. Но теоретические воззрения Жолтовского резко сужают задачи творческого освоения архитектурного наследия. Они страдают догматичностью, а в ряде своих положений восходят к идеалистическому представлению об архитектуре, как явлении внеклассовом, внесоциальном. Ложная теоретическая концепция школы Жолтовского нашла прямое отражение и в практике.

Вокруг школы Жолтовского группируются архитекторы, использующие то сильные, а слабые стороны его творчества. Прикрываясь лозунгами об освоении классики и необходимости высокого формального мастерства, школа Жолтовского игнорирует идейные задачи советской архитектуры, отстаивает принципы «свободы искусства», его свободу от партийного и государственного воздействия в судьбы советской архитектуры.

— Наша действительность, — заявил З. Розенфельд, — отвергает древние храмы, античные форумы, средневековые палацца, которые в великолепно выполненных чертежах выходят из мастерской Жолтовского. Способные архитекторы этой мастерской почти ничего не построили и не проявляют большого желания строить. Между тем, вокруг некоторых архитекторов из школы Жолтовского создан ореол «непризнанных гениев».

Заместитель председателя Комитета по делам архитектуры Б. Рубаненко привел яркий пример, характеризующий отношение мастерской Жолтовского к задачам, поставленным партией и правительством перед зодчими. Когда мастерской было поручено принять участие в восстановлении г. Минска, ее руководителя пред'явили своего рода «ультиматум». Они потребовали, чтобы на Комитет по делам архитектуры, на партийные и советские организации Белоруссии не «вмешивались» в работу архитекторов, не контролировали ее.

От имени молодых архитекторов, связавших свою творческую судьбу с реальным строительством на периферии, выступил с яркой речью т. Ключарев. Обращаясь к тем, кто на собрании отстаивал свое право на «бумажное» творчество, он спросил:

— Что сделали вы полезного для советского народа, высоко оценившего ваши способности, дающего вам образование, предоставившего вам все условия для подлинного творчества?

— У нас на Украине, — продолжал т. Ключарев, — в частности, в г. Сталино осуществляется громадная строительная программа. А в Сталино имеется всего три дипломированных архитектора. Почему вас там нет?

Последователи Жолтовского пытались перейти в жестокое идеологическое наступление против архитектурной общественности, когда перед ними на собрании был поставлен вопрос о философии и практике их школы.

О таком неблагополучии в среде архитекторов, причисляющих себя к школе Жолтовского, лучше всего свидетельствовало выступление одного из самых убежденных последователей этой школы Г. Захарова. Содержавшаяся в его речи критика руководства Комитета по делам архитектуры и Союза советских архитекторов могла быть ценной, если бы не носила огульный, демагогический характер. Бесспорно, что в деятельности государственных и общественных архитектурных органов имеется много крупных недостатков. Но Г. Захаров критиковал руководство «вообще», не называя ни одной фамилии. Было очевидно, что Захаров не желает признавать им своих ошибок, их заблуждений школы Жолтовского и по существу отрицает право государственного и общественного контроля над творческой практикой художника.

С очень путанной и двусмысленной речью выступил А. Ершов. Из его высказываний получалось, что существует разрыв между творческими возможностями талантливых архитекторов и реальными условиями, якобы не позволяющими осуществить хорошие проекты.

Защищать школу Жолтовского от какой-либо критики со стороны общественности пытались также архитекторы Барш, Шевердяев, Павлов. Им аплодировала часть зала, правда, меньшая, но, к сожалению, аплодировала группа студентов. И это заставляет задуматься над некоторыми уроками собрания. Ход собрания наглядно показал, почему часть нашей архитектурной молодежи настолько привержена к школе Жолтовского, что готова закрыть глаза на ее недостатки. Дело в том, что многие из крупнейших наших зодчих-практиков мало занимаются педагогической и научной работой, в частности мало занимаются проблемами советской архитектурной теории. Во взаимоотношениях с молодежью они часто ограничиваются только передачей ей профессиональных навыков, не делая сколько-нибудь серьезной попытки теоретически обобщить практику нашей архитектуры, вскрыть ее глубокую связь с лучшими традициями классического наследия и народного зодчества.

Комитет по делам архитектуры, со своей стороны, не принимал реальных мер, чтобы привлечь наших лучших мастеров, активно участвующих в строительстве, к научной и педагогической деятельности, переговорить в Московском архитектурном институте дело воспитания студентов Жолтовского и его последователей. Все это вместе взятое привело к тому, что известная часть нашей молодежи, увлеченная глубоким познанием и личным мастерством И. Жолтовского и не слыша на теоретическом фронте архитектуры другого активного голоса, стала считать Жолтовского чуть ли не единственным ее учителем архитектуры.

Выступления Г. Симонова, Г. Бархина, Б. Иофана, Ю. Самойского, Д. Чечулина, А. Попова-Шамана и ряда других участников собрания содержали острую критику положения, создавшегося ныне на теоретическом фронте архитектуры. Академия архитектуры СССР — этот высший центр научной деятельности советских архитекторов — мало еще заботится о разработке важнейших теоретических проблем. Не вооружив наших зодчих марксистской архитектурной теорией, Академия архитектуры в значительной мере несет ответственность за проявления формализма в работах архитекторов. Ничтожно мало сделано академией для разоблачения чуждых нам теорий и противопоставления им марксистского понимания архитектуры. Научно-исследовательские институты плохо связаны с архитектурно-строительной практикой и потому не могут обобщить богатейший опыт, накопленный советскими архитекторами за 30 лет.

Совершенно неудовлетворительное состояние архитектурной теории, указал, в частности, Г. Барин, отражается на деятельности Комитета по делам архитектуры и его органов. В основу решений комитета по тем или иным проектам часто принимается поверхностная критика узкой группы экспертов. Нередко подобная группа специалистов случайна по своему составу и не владеет надлежащей методологией и оценке работ.

В практике руководства комитета известны факты, когда в работе над типовым проектированием утверждалась «система» искусственного расщепления архитектуры на планы и фасады: планы выполнялись одними архитекторами, а разработка фасадов поручалась другим. Такая система была явно ненаучной и формалистической по своему существу.

Отставание архитектурной теории, архитектурной науки серьезно отразилось на состоянии архитектурного образования. В крупнейшем в стране архитектурном вузе — Московском архитектурном институте — идейное и творческое воспитание студентов поставлено плохо. Основное внимание обращено на развитие формального мастерства в отрыве от идейных и практических задач советской архитектуры. Зачастую обучение передоверяется преподавателям, которые сами ничего не построили.

К. Алабин в своем выступлении отметил необходимость мобилизовать все силы архитектуры на выполнение задач пятилетнего плана и ликвидировать отрыв части архитекторов от реального строительства. Касаясь существа школы Жолтовского, он подчеркнул, что повторение формальных приемов Палладио неизбежно приводит последователей этой школы к резкому разрыву с живой практикой и идейными задачами советской архитектуры.

Важность поднятых на собрании актива вопросов, высокий уровень критики и самокритики, который характеризовал работу этого многодневного собрания, делают его крупным событием в общественной и творческой жизни советских зодчих. Оно показало их углубившееся понимание идейно-теоретических и практических задач советской архитектуры. В то же время собрание вскрыло и весьма слабые стороны в архитектурной науке и практике, в архитектурном образовании.

Теперь предстоит сделать необходимые организационные выводы. Надо решительно улучшить работу государственных архитектурных органов, Союза советских архитекторов и Академии архитектуры СССР. Необходима коренная перестройка системы архитектурного проектирования, привлечение к массовому строительству не только молодых, но и лучших мастеров страны. Наши зодчие должны умело использовать громадные возможности, которые заложены в самом существе советского градостроительства и советской архитектуры.

# Пропаганда формализма и безидейности в театроведении

В. ЗАЛЕССКИЙ

В Государственном институте театрального искусства на театроведческом факультете профессор С. Мокульский с 1943 года по настоящее время читает специальный курс «Введение в театроведение».

Этот курс, изданный стеклографическим способом Центральным домом работников искусств в 1946 году, представляет собой 32 лекции по вопросам эстетики, истории живописи, истории театроведения и имеет довольно широкое хождение. По этим лекциям студенты театроведческого факультета и экстерна сдают экзамены и получают первые теоретические представления о театральной науке.

На открытом партийном собрании Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, состоявшемся 1 марта с. г., профессор С. Мокульский, подвергая критике ошибки отдельных кафедр и профессоров, остановился и на своей работе «Введение в театроведение».

«Главным недостатком этого курса, — сказал т. Мокульский, — является то, что чрезвычайно большое внимание отводилось в нем западным буржуазным театроведам XX века. В чрезвычайно сочувственном и об'ективистском тоне был изложен ряд концепций западных и русских. Нет критического отношения к некоторым взглядам Плеханова, в частности, его определение эстетического чувства. Несколько некритически освещена книга Алперса, которая охарактеризована только с положительной стороны, без указания отрицательных сторон и ошибок, которые в ней имеются. Наконец, отсутствует достаточное количество примеров и конкретного материала из истории и практики советского театра для иллюстрации основного курса».

И это все, что мог сказать о своем труде автор.

Попытаемся, однако, определить, что же представляет собой сборник лекций об'емом более 40 печ. листов, претендующий на роль теоретического фундамента в образовании будущих театроведов? Дело в том, что порочна вся концепция этой работы.

Благоговейно признавая существование материалистический философии, ссылаясь на классиков марксизма и опираясь соответствующими цитатами из их сочинений, С. Мокульский, как выясняется, по сути дела отрицает и марксизм, и диалектический материализм, и эстетику социалистического реализма. Фактически С. Мокульский утверждает идеализм, формализм, искусство, непонятное и чуждое народу.

Какова общая концепция профессора С. Мокульского?

Лет двадцать пять тому назад один из лидеров формалистической школы в театроведении А. Гвоздев в сборнике «Из истории театра и драмы», изданном «Академией», поместил свою воинствующую программную статью «Германская наука о театре (к методологии истории театра)».

Эта статья имела характер манифеста, призывавшего советскую театроведческую науку пойти на выучку к немецким теоретикам типа Макса Хермана и его последователя Фельснера. В основе пропагандировавшегося Гвоздевым немецкого «метода» было стремление к полной дедеологизации театра, к «освобождению» его от «засилья» литературы, «освобождению» его от «засилья» литературы, «освобождению» его от «рационализма», отрицание воспитательных функций искусства.

Ленинградская «школа» формалистов, являвшаяся, по мнению С. Мокульского, только «честным, добротным западноевропейским формализмом», была в свое время разгромлена. Глава «школы» А. Гвоздев старательно подчинялся к концу жизни осудил свои формалистические заблуждения начала 20-х годов. И вот через четверть века снова зазвучала пропаганда «германской науки» о театре. На этот раз ее апологетом стал профессор С. Мокульский, который очень тонко, в форме об'ективного изложения взглядов Макса Хермана, утверждает приоритет этой «науки» в деле изучения и познания законов театра. «Макс Херман, — пишет Мокульский, — работал над огромным, капитальным трудом, которому предстояло внести новую страницу в историю театроведческой науки... Эта работа произвела большое впечатление, в частности, и в нашей стране».

Далее С. Мокульский на протяжении нескольких лекций с упоением рассказывает о методе германского ученого. Напрасно мы стали бы искать у Мокульского серьезной критики теорий Макса Хермана — его эстетского отрицания реализма и превозношения искусства над жизнью. От такой критики автор просто уклонился. Зато в его «труде» мы находим целую главу о русских последователях «затрапезной науки».

Вот их имена — Н. Евреинов, К. Миклашевский, Ф. Комиссаржевский, В. Мейерхольд. Они занимались пропагандой форм старинного театра в противовес реалистическому театру, который называли «вульгарным способом изображения, присущим слепцам».

И вот, это «течение», несмотря на то, что оно, как заметил и сам С. Мокульский, шло не вперед, а назад, и «с точки зрения идейно-философской было в высшей степени несостоятельно», тем не менее, «весьма обогатило нашу театроведческую науку», «способствовало тому, что в России театроведение сложилось и самостоятельную дисциплину», «содействовало развитию театральной культуры».

После этой полукритики, полупризнания С. Мокульский приходит к выводу, что поборник названных идеологем формализма должны быть зачислены в актив русской театроведческой науки, хотя они и были отмечены печатью «некоторого дилетантизма». И только? И это сказано по адресу такого растленного приобреса формализма, как Н. Евреинов, создателя изуверской теории о театральном инстинкте, теории, по которой Салтычиха оказывается «гениальным» режиссером! Никаких других слов не нашел С. Мокульский, чтобы по достоинству оценить идеи театрального декадента, которые в течение десятилетий пропагандировали В. Мейерхольд, Ф. Комиссаржевский и многие другие.

Преклонясь перед «основателем германской науки о театре» М. Хермана, С. Мокульский не забывает похлопать должное и своему отечественному формалисту — Вельфлину. Его книгу «Основные понятия истории искусства» он называет «своего рода совершенством по тонкости, по удивительной остроте анализа определенных стилистических категорий...»

Не имея возможности полностью отрицать формализм у А. Гвоздева, С. Мокульский робко признается: да, «это формализм, но известным образом подправленный, под который подводится никакой социальный фундамент...»

Хороша эта казуистика: «подправленный формализм»! Такая «система оговорок» определяет все направление книги Мокульского, ее метод, уклончивый в чуждый большевистской принципиальности.

Далее, заявляет автор, «формализм исчезает», и на первое место выдвигается «социальное понимание театра», которое приводит к вульгарному социологизму. Тот же Гвоздев отдает дань «этой болезни». Однако никакой попытки об'яснить связь формализма с вульгарным социологизмом у Мокульского нет.

Когда же автор «Введения» добирается до современного театроведения, он первым делом поет осанну книге Б. Алперса «Актерское искусство в России». Он об'являет, что Б. Алперсу «принадлежит такая точка зрения, которая имеет своим прямым предшественником великого русского критика — Белинского». «Вдохновленный мыслями Белинского, Алперс предлагает изучать актера, как самостоятельного художника, самостоятельного идеолога».

Особенно он хвалит Алперса за то, что последний утверждает идейно-художественную ценность актерского искусства, «несмотря на неполноценность драматурга...»

Если отделить всю марксистскую терминологию С. Мокульского от того, что является основой его эстетических взглядов, то мы получим более или менее цельное и последовательное изложение теории воинствующего формализма, замаскированного на идеалистических дрожжах.

В основе этой эстетики лежит тезис — искусство не имеет цели вне себя, оно само себе цель. По своей чудодейственной силе искусство становится на ряд только с одним видом идеологии — с религией, которая еще в большей степени апеллирует к подсознательной сфере психики и больше играет на чувствах человека, чем на его мысли. Недаром религиозное чувство часто сопоставляли с чувством эстетическим, которое лежит в основе переживания произведения искусства».

Отделив искусство от борьбы идей, увела его в область таинственного и непостижимого, С. Мокульский устанавливает следующий закон: «чем глубже уносится художник на крыльях своей фантазии, тем больше он передает некоторые существенные стороны действительности. Отсюда от жизни нисколько не отменяет того, что жизнь является основным источником творчества».

Тут Мокульский договаривается до весьма примечательных откровений. Только «с точки зрения глаза неискушенного зрителя», утверждает он, кубистическая живопись кажется чудовищным искажением действительности, непонятным иероглифом. А вот «искушенный» глаз видит в кубистической живописи реальную действительность...

По Мокульскому получается, что правы одна из наиболее вредных, которая утверждала: «все ужасное — прекрасно, все прекрасное — ужасно».

Но если кубисты имеют право на эстетическое признание, то как быть с формалистами и декадентами в музыке? И на этот вопрос проф. Мокульский дает ответ. Оказывается, нет никакого формализма в музыке, есть только наша неподготовленность к восприятию сложной музыкальной формы. Когда мы слышим в симфонии «один беспорядок звуков» и нам кажется, что нет никакой мелодии, виноваты мы сами, виноваты наше невежество. Поэтому поймите только сами на себя, ликвидируйте вашу отсталость, и вы отыщете смысл в любой какофонии.

На протяжении всей своей об'емистой книги, проф. Мокульский отстаивает тезис о бессознательности творческого акта художника, о том, что общественная борьба, борьба идей, снижает «качество эстетического воспитания», ведет к упадку искусства. Мокульский прямо так и пишет: «В России в период революционно-демократического движения 60—70-х годов этот общественный момент значительно отодвигал момент эстетический». Возвращение к практической пользе, по мнению С. Мокульского, снижает эстетический критерий искусства. Развивая ошибочную теорию Плеханова о незаинтересованности художника, как необходимом условии истинного творчества, С. Мокульский заявляет:

«...Учение о незаинтересованности эстетического чувства как будто (!) вносит в искусство принципиальную аполитичность, нейтральность».

Об'ясняя, что в этом отношении Плеханов был за пределами эстетиками, профессор С. Мокульский продолжает: «в узком смысле слова это положение провозгласило, что эстетическое отношение есть отношение лично незаинтересованное потому, что если влить(?) момент личной заинтересованности объекта, то он почти всегда подменяет эстетическое отношение другим, непосредственно жизненным, а следовательно, уже не эстетическим».

С. Мокульский требует, чтобы эстетическое отношение было созерцательным, пассивным, бездейственным. Рисуя идеал художника, «незаинтересованного» в критическом отношении к жизни, т. е. оторванного от нее, С. Мокульский фактически отрицает роль мировоззрения в творчестве: «Сам художник может по своим политическим воззрениям быть человеком консервативным, отсталым, он может не сознавать себя с передовыми общественными кругами, он может исповедывать такие воззрения правых реакционных кругов. Но если он великий художник, то в своих художественных произведениях он будет преодолевать эту ограниченность и выражать как раз такие настроения, которые являются настроениями угнетенных народных масс, он будет выразителем народных тенденций, несмотря на всю свою личную, человеческую, бытовую, социальную ограниченность».

Правда, тут же делается ссылка на Бальзака. Но это обращение к Бальзаку необходимо автору только для того, чтобы атаковать всю современную постановку проблемы о воспитании художника в духе социализма и коммунизма.

Отрицая роль мировоззрения, политический фактор в искусстве, С. Мокульский особенно ополчается на драматургию: «Сказать, что драматург есть основной художник театра — значит свести на-нет театральное искусство и ликвидировать его специфику, ибо специфика театрального искусства есть лицедейство, а драматург ничего не представляет, он только дает повод... Следовательно, драматург не только не является основным деятелем театра, но вообще не является деятелем театра».

С точки зрения С. Мокульского самая передовая наука о театре — немецкая, самый близкий ему по духу эстетик — Вельфлин. Что касается русской науки, то она весьма небогата, может быть, потому, что русской науке всегда было свойственно увлечение идейной стороной» (!). Вот почему С. Мокульский очень мало говорит о Белинском, Чернышевском, не говорит о Добролюбове, вскользь касается Пушкина и Гоголя и фактически замалчивает Станиславского.

Итак, «идейная сторона» будто бы помешала плодотворно развиваться русской науке, а «немецкая оболочка» позволила ярко блистать науке западноевропейской. Можно ли договориться до большего абсурда?

«Введение в театроведение» — не только работа эклектическая и формалистическая, она насквозь в своей основной концепции идеалистична и построена в духе рабского преклонения перед западной наукой.

Удивительно, что этот цикл лекций не получил своей оценки ни в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР, ни в стенах ВТО, ни на кафедре Гитиса.

Мокульский фактически отрицает роль мировоззрения в творчестве: «Сам художник может по своим политическим воззрениям быть человеком консервативным, отсталым, он может не сознавать себя с передовыми общественными кругами, он может исповедывать такие воззрения правых реакционных кругов. Но если он великий художник, то в своих художественных произведениях он будет преодолевать эту ограниченность и выражать как раз такие настроения, которые являются настроениями угнетенных народных масс, он будет выразителем народных тенденций, несмотря на всю свою личную, человеческую, бытовую, социальную ограниченность».

Правда, тут же делается ссылка на Бальзака. Но это обращение к Бальзаку необходимо автору только для того, чтобы атаковать всю современную постановку проблемы о воспитании художника в духе социализма и коммунизма.

Отрицая роль мировоззрения, политический фактор в искусстве, С. Мокульский особенно ополчается на драматургию: «Сказать, что драматург есть основной художник театра — значит свести на-нет театральное искусство и ликвидировать его специфику, ибо специфика театрального искусства есть лицедейство, а драматург ничего не представляет, он только дает повод... Следовательно, драматург не только не является основным деятелем театра, но вообще не является деятелем театра».

С точки зрения С. Мокульского самая передовая наука о театре — немецкая, самый близкий ему по духу эстетик — Вельфлин. Что касается русской науки, то она весьма небогата, может быть, потому, что русской науке всегда было свойственно увлечение идейной стороной» (!). Вот почему С. Мокульский очень мало говорит о Белинском, Чернышевском, не говорит о Добролюбове, вскользь касается Пушкина и Гоголя и фактически замалчивает Станиславского.

Итак, «идейная сторона» будто бы помешала плодотворно развиваться русской науке, а «немецкая оболочка» позволила ярко блистать науке западноевропейской. Можно ли договориться до большего абсурда?

«Введение в театроведение» — не только работа эклектическая и формалистическая, она насквозь в своей основной концепции идеалистична и построена в духе рабского преклонения перед западной наукой.

Удивительно, что этот цикл лекций не получил своей оценки ни в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР, ни в стенах ВТО, ни на кафедре Гитиса.

Теперь предстоит сделать необходимые организационные выводы. Надо решительно улучшить работу государственных архитектурных органов, Союза советских архитекторов и Академии архитектуры СССР. Необходима коренная перестройка системы архитектурного про

## К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. М. ГОРЬКОГО

# Рождение горьковской драматургии

С полным правом можем мы сказать теперь, спустя почти полвека со времени первых горьковских премьер, что дни 26 марта и 18 декабря 1902 года, дни первых представлений в Московском Художественном театре пьес «Мещане» и «На дне», знаменовали собой начало нового периода в истории русского театра.

Страстный призыв к революции и живое ощущение ее близости, символически выраженное в «Песне о Буревестнике», находили свое раскрытие в образах живых людей, их отношений, в жарких жизни, изображенных в пьесах «Мещане» и «На дне». Знаменательно уже само по себе обращение Горького к драматургии и театру именно в это время. То было время бурного политического под'ема в русском обществе, время уже начинающегося движения самих масс», время вселения на сцену русской жизни новой, ленинско-сталинской фаланги революционеров. В этих условиях Горький чувствовал себя наиболее, в своей стихии. В художественной литературе он один мог к борьбе прямо и открыто.

Горького влекло к театру. Он очень высоко оценивал его значение прежде всего с точки зрения «социальной педагогики», как он говорил.

Письма Горького начала девятисотых годов буквально пестрят сообщениями о замыслах пьес. Он пишет о них К. С. Станиславскому, В. И. Немировичу-Данченко и другим. В одной из сцен задуманной пьесы «главным действующим лицом» должно было быть солнце: хочется пустить на сцену «весело солнышко русское»; другая задуманная пьеса требует музыки. Посылая «Мещан» К. Пятницкому, Горький сообщает ему, что завтра же начнет новую пьесу. В ней будет «герой с идеалом». Он хочет нарисовать целое общество провинциального города: земец, купец, журналист, товарищ прокурора, земский начальник, доктор. «Ны понимаете, — пишет Горький, — все — мещане! Я отравлен ненем пламенем. Хочу работать, хочу стрество». «Я пишу опыт драм, — сообщает Горький в другом письме. — Одну — быт интеллигенции. Куча людей без идеалов и вдруг! — среди них один — с идеалом!.. Другую — городской, полуинтеллигентный рабочий—пролетарий. Совершенно нецензурная вещь». «Третью — деревня... деревня косная, деревня — неграмотная... тьма и в ней оченные искры стремления к новой жизни. Еще одну: боснки, татарин, еврей, актер, изнанка мюзикльного дома, воры, сыщик, проститутки... Это будет страшно».

Таким образом, «Мещане» и «На дне» — лишь часть очень широко задуманного цикла пьес, которые Горький хотел написать, показав на сцене едва ли не все русское общество того времени, все классы и слои общества. Этот замысел, не осуществленный тогда же, однако, можно считать воплощенным во всей драматургии Горького, показывающей все классы русского общества предреволюционной эпохи.

Чтобы оценить все значение огромного замысла Горького в начале девятисотых годов в связи с общественно-политическим движением эпохи, необходимо вспомнить важнейшие указания В. И. Ленина и И. В. Сталина на отношение пролетарского революционного движения ко всем слоям русского общества того времени. Ленин писал как раз тогда в «Что делать?», что пролетарские революционеры должны «ясно представлять себе экономическую природу и социально-политический облик помещика и попа, сановника и крестьянина, студента и босяка...» Товарищ Сталин тогда же в газете «Брдзола» («Борьба») развивал эту же мысль.

Ощущение близящейся бури, даже предчувствие ее, мечта о ней была уже присуща героям чеховской драматургии (особенно в «Трех сестрах»), но не они приносили ее в русскую жизнь новой, зачинавшейся эпохи. Горький был прав, когда говорил, что герои Чехова мечтают о том, как будет хорошо через столетия, но никому из них не приходит в голову вопрос: кто же сделает жизнь хорошей? Героям Горького, как раз начиная с пьесы «Мещане», и стал человек, который сделает жизнь хорошей. Нил из «Мещан» и открыл собой в творчестве и, в частности, в драматургии Горького фалангу этих героев.

Смысл «Мещан» («сцены в доме Бессеменовых») вовсе не в том, что существует мещанство, которое любит покой, любит обильно есть, спать и так далее, — об этом Горький писал достаточно и раньше,—а в том, что настали новые времена, и в доме Бессеменовых происходят «сцены». И очень драматические сцены! Это не только мещане разлада «отцов и детей»,—от этого «дом» еще не рушился,—но и сцены борьбы Бессеменовых—и отца и сына—с Нилом,—вот это уже гораздо хуже, от этого «дом» уже шатается! Это уже действительно «мещанская драма» (не в историко-литературном, а в социально-политическом смысле). К сожалению, до сих пор еще многие современные постановщики «Мещан» (и даже в ведущих столичных театрах!) не проникнуты пониманием именно этого существа первой горьковской пьесы.

С Нилом тема обличения мещанства начиналась в творчестве Горького, как тема политической борьбы против самого буржуазно-капиталистического строя. С Нилом в творчестве Горького кончился период жертв бунта против мещанства («Фома Гордеев», «Трое»), начинался этап героев борьбы против буржуазно - капиталистического общества. В образе Нила, человека, «созревшего для толпы», и было живое художественное раскрытие революционного настроения Горького в то время. Петр Бессеменов говорит о Нилове о группе Нила: «затем они влияют в свои действия (просветительная работа среди солдат, рабочих — И. Н.) какой-то особый смысл?». Так косвенным путем узнавал зритель, что в «вине» Нила, Шишкина, Цветаевой и Поли с рабочими и солдатами есть какой-то иной смысл, а не только просветительная работа. Можно не сомневаться в этом особом смысле... Шишкин тоже был для Горького героем «особого смысла» — человеком из тех, которые бунтуют против подавления свободы личности, которые копят силы до поры до времени, чтобы в нужный час дать отпор угнетателям и вступить в борьбу с ними. Нилу Горький самим непосредственным образом передал свои собственные мысли и настроения, — это ясно устанавливается при анализе текста пьесы и горьковских личных писем к друзьям. «Хозяин тот, кто трудится», — повторяющее Нил. Одних этих слов было бы достаточно, чтобы понять революционно-социалистическое существо взглядов Нила. Недаром некоторые его монологи цитировались в те годы в листовках и прокламациях социал-демократических организаций так же, как знаменитые слова из «Песни о Соколе», «Песни о Буревестнике». Нил был первым контурным наброском художественного образа рабочего революционера, вождя социалистического воспитанием которого в жизни в те годы трудился Ленин, с восторгом говоривший о рождении в рабочей среде неудержимого стремления к идеям демократии и социализма. Этим новым представителей рабочей молодежи Ленин назвал тогда рекрутами революционного дела.

Уже через месяц после премьеры «На дне» в МХТ Ленин писал из Лондона в письме к родным: «Хотелось бы в русский Художественный посмотреть «На дне». А вообще в своей знаменитой работе «Шаг вперед, два шага назад» Ленин, рисуя задачи пролетариата в революции, использует горьковский образ «дна» по пьесе «На дне», когда говорит о рабочем классе, прилаженном в буржуазном мире, постоянной работой, отбросившем постоянно на «дно» полной нищеты и одичания.

Пьеса «На дне» дополняет и усиливает собой «Мещан» в том смысле, что всю свою силу и убедительность школа правда обличения, призыв к разрушению господствующего тогда строя как бы приобретала в картинах «На дне», где нет уже никакой мещанской жизни. Пьеса прозвучала с огромной революционной силой, несмотря на отсутствие в ней образов носителей революционной идеи. Их роль в пьесе выполняла картина данной в ней жизни, как говорит в «Мещанах» Тетерев, картина «неизвестного доказательства преступления» капиталистического общества против человека и человечности.

«Мещане» и «На дне» непосредственно предшествуют «Песне о Буревестнике», а последует философская поэма «Человек». Вместе они как бы создают ансамбль произведений, сходные выражающих идейно-художественные устремления Горького периода рождения его драматургии, периода сближения Горького, ступшего тогда сторонником ленинской «Искры», с рабочим революционным движением и с революционной социал - демократией ленинско-сталинского направления.

Если бы в истории нашей литературы не было ни прозы, ни поэзии, ни публицистики Горького, а были бы только его драматургия, ее одной достаточно было бы, чтобы увидеть в тематике его пьес, в их идеях и проблемах, в их типах и в художественной методологии писателя отражение исторического пути развития нашей революции от начала девятисотых годов этого подготовки первой русской революции до эпохи Великой социалистической революции.

Известно, что Горький на славном пути его служения революции подпал в серьезные идейные заблуждения, которые он преодолевал под влиянием суровой критики со стороны Ленина и Сталина. Выразились словами самого Горького, это была критика строгих учителей и добрых, заботливых друзей. На животворной почве ленинско-сталинских идей росло и развивалось творчество Горького, породив в русской и мировой драматургии произведения, открывшие собой новый период в истории театра.

**И. НОВИЧ.**

А. М. Горький беседует с иркутскими школьниками — авторами книги «Бала курносых», (Первый Всесоюзный с'езд советских писателей в 1934 году).

Фото С. Шенгерова.

# Горький о кино

В годы своего под'ема и расцвета советская кинематография потеряла верного друга и надежного советника. Умер Горький, строгий и взыскательный критик, на протяжении многих лет являвшийся учителем и вдохновителем мастеров советского кино. «Горячо поздравляю с прекрасными победами, — писал он в своем приветствии в дни юбилея 15-летия советского кино. — Уверен, что чем дальше, тем более успешно будет развиваться ваша работа. Культурное значение ее в таких образах, как «Гроза», «Пышка», «Чапаев» — огромное».

В 1932 году, в день празднования собственного юбилея — 40-летия литературно - общественной деятельности, Горький произнес перед звукозаписывающей камерой, а аппарат навеки запечатлел следующие слова великого писателя:

«Я скажу несколько слов о кинематографе, о его роли, которой он пока не выполняет. При всех средствах, которыми он обладает, кинематограф мог бы играть огромную роль в мире. В частности, в нашей стране эта роль была бы значительной, чем где-либо в других странах. Я не говорю уже о применении кинематографа в школьном деле. Он должен ознакомить школу с историей культуры, дать школьнику ясное представление о таких трудных, скажем, науках, как биология, например, во всех ее дисциплинах. Мое бы показать трудящимся историю культуры, в частности историю русской культуры, которую мы совершенно не знаем.

Кинематограф мог бы показать и взрослому — огромной человеческой массе, которая учится быть хозяином жизни, — все, что совершается сейчас в мире, и все, что когда-то было, и все, что делается... Мне кажется, что деятели кинематографа должны приложить все усилия, чтобы сделать из кинематографа мощное орудие культуры, орудие, которое помогло бы глубже стать нашей массе в понимании людей, которые умеют чувствовать во всем, что нужно и не нужно нашей стране, что нужно утвердить и что надо отбросить».

В этих словах с наибольшей полнотой, ясностью и четкостью Горький сформулировал основы своей кинематографической концепции, складывавшейся на протяжении нескольких десятилетий.

Горький был первым и единственным русским писателем, приветствовавшим появление кинематографа в России. Он первый сумел рассмотреть в ранних беспорядочных сценках зачаток большого нового искусства. В июле 1896 года в двух статьях (в газетах «Нижегородский листок» и «Одесские новости») Горький дал интересный этюд об особенностях, возможностях и художественном значении нового зрелищного искусства — кинематографа Люмьера».

В этих статьях даны замечательные описания виденных им ранних кинокартин. Эти описания так своеобразны и непосредственны, так удивительно ярко и выразительно передают впечатления от первого просмотра наивных картинок, что мы должны считать их ценнейшим документом по истории кино.

Горький безошибочно предсказал ближайшее будущее кинематографа и его роль в истории мировой культуры, в деле «усовершенствования жизни человека и развития его ума», когда сказал, что «этому изобретению, в виду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение».

Столь же безошибочно предсказал он судьбу кинематографа в условиях капитализма. «Синематограф, — писал он,—...послужит вкусам прикажи и разврату ярмарочного люда. Он будет показывать иллюстрации к сочинениям де Сада и к похождениям кавалера Фоблаза... Он реально, чем поглощать науке и помочь совершенствованию людей, послужит Нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата...»

Позже Горький не раз возвращался к характеристике буржуазной кинематографии. Он отмечал беспринципность и аморальность кинодельцов, выпускающих в целях наживы детективные фильмы, героями которых являются убийцы и преступники. В психологическом очерке «Убийцы», написанном до революции, Горький писал, что «...Воспроизводя на экране картины преступлений, он (кинематограф — Б. В.) возбуждает зоологические инстинкты одних людей, развращает воображение других и, наконец, притупляет у третьих чувство отвращения к фактам преступности».

Эта оценка буржуазного кинематографа совпадала с точкой зрения В. И. Ленина, считавшего, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках ловких спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массу отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Эти же мысли несколькими годами позже были высказаны Горьким в ответ на анкету газеты «Театр» о задачах кинематографа: «Кинематограф меня занимает давно. Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, когда он станет сеять «разумное, доброе, вечное» там, где это будет необходимо, то его роль будет чрезвычайно высока. А это даст безусловно кинематографу будущее».

И когда после победы Великой Октябрьской революции проникновение искусства в демократическую среду стало реальностью, Горький выступил с обширным планом создания совершенно нового репертуара театра и кино (цикла инсценировок по истории культуры), репертуара, которого не было и не могло быть в дореволюционной России.

И в последние годы жизни Горький не переставал уделять неизменное внимание борьбе за социалистическую кинематографию.

«Кинематография, несомненно, за последние годы достигла всеми справедливо признанного успеха, — говорил он на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров в апреле 1935 года. — У нас есть «Чапаев». Недавно я видел удивительный фильм — «Граница», пожалуй, столь же красивый фильм, столь же мощный и столь же насыщенный, как «Чапаев». Есть еще много кинематографических вещей, достойных похвал, но это есть только первые победы, и все-таки работа не так хороша, как должна бы быть. Почему? Мне кажется, потому, что нет,—как бы это сказать, чтобы не обидеть, — нет достаточно социальной грамотности, нет достаточно ясного представления о том живом материале, который мы изображаем».

Отмечая недостатки таких крупнейших произведений, как «Крестьяне», «Юность Максима», «Иван», «Гармонь» и другие, Горький в своем выступлении показал нам образец художественного руководства, образец подлинно большевистской критики. Сурово критикуя некоторых мастеров за их склонность к формалистическому штукарству и натурализму, Горький в то же время непрестанно призывал художников к правдивости, к реализму, к народности искусства. Он призывал изучать фольклор, народные песни, на конкретных примерах показывал идейное и художественное богатство народного искусства.

Многие советы и указания Горького были реализованы, как, например, его предложение создать документальный фильм об одном дне в СССР. Эта идея была осуществлена в фильме «День нового мира», а затем в фильме «День войны» в совсем недавно в фильме «День побеждающей страны». Но осталось еще немало предложений, советов и указаний Горького, которые работники советской кинематографии должны претворить в своих кинопроизведениях.

**Вен. ВИШНЕВСКИЙ.**

# На сцене—Алеша Пешков

...Гудит причаливший пароход, и от пристани на высокий волжский берег всходит три человека, три поколения одной семьи: бабушка Акулина Ивановна, дочь ее Варвара и маленький внук Алеша, будущий великий писатель Максим Горький. «Молодка-то как убивается!» — сочувствует один из матросов, глядя на Варвару, бессильно припавшую к столбу. «Муж у ней помер!» — тихо поясняет бабушка... Так сразу вводится зритель в горестные и трудные человеческие судьбы. Горе Варвары — не только в смерти любимого мужа, но и в том, что она вынуждена возвратиться к отцу, в тот каширинский дом, который сама Варвара называет «адом», — и возвратиться в этот ад не одна, а с ребенком! После недолгой жизни с отцом, светлым и легким человеком, Максимом Пешковым, Алеше предстоит узнать самодурство деда, звериную жадность дядьев, жестокую жизнь, утверждающую раболенство перед сильными, унижение слабых, приверженность к своей рубашке, которая «ближе к телу», к своей хате, которая «с краю». Мальчик Алеша входит в этот страшный мир, и вместе с Алешей входит в него и притихший, взволнованный зрительный зал.

Сцена из пьесы О. Форш и Н. Груздева «Алеша Пешков» в постановке Горьковского городского театра юного зрителя им. Н. К. Крупской. Алеша — арт. А. Крылова и бабушка Каширина — арт. А. Луговая.

О. Форш и Н. Груздев с большой бережностью подошли к инсценировке горьковского «Детства». Они дали ряд впечатляющих кадров жизни Алеши в доме деда. Многое удалось третий акт, написанный торопливо, с пристегнутой несколько механически концовкой ухода Алеши «в люди» — посудником на пароход. Это, однако, во многом искупается тем, что авторы сохранили бесценные самоцветы горьковского слова, полноту характеров, художественную логику положений и мотивировок.

На этом материале Горьковский ТЮЗ им. Н. К. Крупской создал хороший, радующий спектакль, напоминающий лучшие достижения советских детских театров и счастливо преодолевающий некоторые досадно-«тюзовские» штампы и ошибки.

У нас охотно цитируют слова К. С. Станиславского о том, что для детей надо играть не только так же, как для взрослых, но еще лучше и прозрачнее. Однако нередко иные тюзы играют не лучше, а хуже, чем для взрослых, подменяя требуемую Станиславским прозрачность упрощенчеством. В эту ошибку не впали постановщики «Алеши Пешкова», — на начинающей ее недавно окончившейся Е. Асеев, на продолжившей и завершившей постановку Н. Лежкоев. Они «раскрыли» перед зрителем жизнь героев пьесы, их чувства и мысли во всем богатстве.

Так раскрыт в спектакле образ деда (О. Эллинский). Внешне это сухонький, жилистый старик, с нетребовательным носом и рысьими глазками, с повадками, кренисто-жесткими вначале, стариковски-расслабленными в конце. Это деспот, злобный и жадный, и как легко было бы сыграть его на этой одной мелодраматически черной краске! И вот в спектакле развертывается такая сцена: мальчик Алеша, жестоко избитый дедом, лежит в постели. Его мучают боль, стыд, унижение, крушение детской веры в свою мать: она не защищает деда, она — «не слишка сильная!». В комнату входит дед, тихий, виноватый, он прямо внуку ласкается. Оскорбленный мальчик отворачивается, он не хочет отвечать на дедову ласку, он не прощает. Не прощает и зрительный зал, который смотрит на деда враждебно, внутренно ощетинившись. И тогда дед начинает рассказывать о своем собственном детстве, но сто крат более горьком, — о тех смертных побоях, какие принял в жизни он сам, о каторжной муке бурлаков, с которыми он, дед, в молодости тащил баржи по Волге-и против Волги. Негромко дед запевает старинную бурлацкую песню:

...Мы идё-о-ом... босы, голодны...
Каменьё-о-ом... ноги порваны...

Не отрываясь слушают дела и Алеша, и зрительный зал: впервые в их сознание входит сложность жизненных явлений, родящих самодурство дела, сделавших деда одновременно и палачом, и жертвой... Так в созданном им образе актер все время дает почувствовать тлеющие под мусором и мерзостью огоньки порушенной, неискоренимой человечности, — и от этого образ становится глубоким, наполненным и правдивым.

Актриса А. Луговая играет бабушку с молодым увлечением и создает пленительный образ старой русской женщины. Все горькое, что пало на ее долю, переплавилось в ее благородной душе в чудесную любовь к людям и к жизни.

Своеобразно и свежо, без использования тюзовских «травестийных» штампов, раскрыты в спектакле образы детей. Самый трудный из них — образ самого Алеши Пешкова. В повести он приходит к деду совсем маленьким, какого нельзя показать на сцене. Артистке А. Крыловой приходится поэтому вначале преодолевать неизбежную упрощенность текста. Это удается не везде, и винить за это актрису нельзя. Алеша в пьесе мало действует, — он только позволяет окружающее. Актриса прекрасно слушает, смотрит пытливыми, умными глазами. Очень трогательна она в сценах с матерью, бабушкой, Цыганком.

Интересно и остро рисует В. Болховитинова мальчика Сашу — хилого, трусливо-злобного лицемера и пакостника исподтишка. Приятно в штампованно играет В. Иванова Катю, болезненную, бессильно-добрую, забитую девочку.

Слепущий мастер Григорий в пьесе не боится надвигающейся на него темноты, — она не чернее окружающей его кромешной тьмы. Григорий не жалеет о том мире, который он скоро перестанет видеть: этот мир неразделен для человеческих глаз. Но правильно поступает театр, дающий возможность юному зрителю заглянуть в звериное логово старого, разрушенного нами мира.

Пример Горьковского тюза, создавшего этот яркий и воспитательно ценный спектакль, следует учесть всем советским тюзам.

**А. БРУШТЕЙН.**

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И КРИТИКИ

# Против схоластики и школярства

А. БОРЩАГОВСКИЙ

Несомненно, назрела потребность глубокой разработки вопросов теории драмы в свете основных положений социалистической эстетики. Исторический опыт советской драматургии дает немалый материал для размышлений, для решительной борьбы с формалистической и эстетской ересью буржуазного литературоведения. Пытливый ум, изучающий явления искусства в их исторической классовой конкретности, стремится обобрать и минувшие эпохи. Опыт прошлого, а не правила, сочиненные филистерами и педантами, должен быть поставлен на службу современности.

Количественно литература по теории драматургии очень бедна. Нельзя принимать в расчет книжонки, содержащие ремесленническую, формалистскую «рецептуру», такие, скажем, как работа эпигона шиллеровской идеалистической эстетики Гессена «Техника драмы» или «пожаренная книга» Бородина «Как писать пьесы». Если отбросить макулатуру и книги, единственное достоинство которых заключается в популярном изложении чужих книг, останется десяток-полтора классических работ, значение которых отнюдь не пропорционально их объему. Это не всегда обтекистые тома, вроде «Гамбургской драматургии» Лессинга. В статьях и предисловиях к собственным пьесам и даже в письмах к друзьям великие художники прошлого выказали догадки по основным проблемы драматургии.

В этой литературе особое место принадлежит русским писателям. Именно у нас, в России, уже с первой четверти XIX века создается своя школа, отрицающая не только классицистские правила, но и догматы немецкой идеалистической эстетики и не изучающая в области теории драмы (Фрейтаг, Карьер и др.). В статьях и письмах Пушкина, Гоголя, Белинского, Островского, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Горького содержится огромный, необ'ем'лющий материал, обогащенный прекрасную хрестоматию по теории драмы. В ней при всей разнице эпох и творческих индивидуальностей торжествует дух реализма, стремление изучить в основные законы развития драматического жанра, а не навязать правила, преобладает живое наблюдение и пытливое желание разрешить вопросы эстетики в связи с жизнью народа, с историческим-конкретным общественным опытом.

Вот почему особенно странно было прочесть на страницах журнала «Театр» (№ 2 за 1948 г.) статью Еф. Холодова с претенциозным названием «Драма есть драма». Хотя «изгуляка» статья полна современных и декларативные заявления автора свидетельствуют о его благих намерениях, статья в целом представляет собой образчик антиисторического, формалистского экскурса в область теории драмы, к тому же экскурса конечно-школярского. Несмотря на обилие цитат из русских классиков, статья в основе своей направлена против традиций русской классической драматургии, против положительного опыта лучших художников советского театра.

Статья велика, так как Еф. Холодов, к сожалению, тратит много времени на доказательство избитых истин, на пространный, чеховский пересказ того, что должно быть известно каждому, кто занимается литературой и театром. С неизменным спокойствием конструирует он о различии эпоса и драмы, об особых «естественных» обстоятельствах, в которых находится драматург, вынужденный считаться и с временной ограниченностью драмы, и с необходимостью решить свои задачи только с помощью диалога и действия, без многих «вспомогательных» средств эпоса и лирики. Еф. Холодов будто не доверяет силе и убедительности собственной аргументации. Обилие его статьи пишется под усиленным прикрытием цитат, причем каждый раздел его статьи предваряется цитатой-эпиграфом из Белинского. Но, вырванные из контекста и трактуемые как абсолютные истины, приводимые как догмы, эти цитаты по существу искажают взгляды самого Белинского и не могут скрыть формалистической направленности статьи. Ибо небывалый по интенсивности общественный, духовной жизни эпох отделяет нас от Белинского. Ибо великий Белинский теоретически обобщал опыт современной ему русской литературы, необыкновенных драматических возможностях и драматургических качествах, скрытых, якобы, в пьесе Достоевского. Такого рода взгляд недемократично вдохновлялся тем, что находил драматизм в психологическом наблюдении, в смешении или отсутствии воли, в патологических движениях душевной жизни героя, в подверженности героя бесконечным влияниям извне, влияниям, то и дело нарушающим ритм и направление жизни героя. Это «драматизм» определенного рода, подходящий для декадентского театра, характеризующий распад истинного драматизма.

Если драматическая борьба тем значительнее и сильнее, чем могущественнее воля героев, сила их идей, их желания и страсти; если великие Шекспир, Пушкин, Горький и истинно то понимание драматизма, которое может быть извлечено из их творений, то легенда о Достоевском-драматурге нет места. Если же видеть драматизм в истерическом метании личности, в болезненности психики героя, в неврастенических порывах, лишенных ясности и воли, — тогда Достоевский превращается в незаурядного драматурга, а критик, согласный с этим, — в апологета упадочнического, декадентского театра. И Ефим Опасский не потому стал героем повести, что Достоевский низк драматург почувствовал, «что мы перейдем границы драматического жанра». Причину следует искать как раз в том, что талантливый художник Достоевский не был драматургом.

И ссылки на то, что Достоевский-драматург, так сказать, «занял место» (в инсценировках), лишены смысла: имели место «Слепые» Метерлинка, и драмы Бедекинда, и многие другие произведения авторов, чей опыт противостоит прогрессивной линии развития драматического искусства и об'ективно враждебен реализму.

Неудивительно поэтому, что Еф. Холодов вносит вредную путаницу в вопрос, о развитии характера героя драмы, подменяя ради мнимого спора с Дидро задачу раскрытия характера задачей его изменения. Дидро доказывает полное правдоподобие, чтобы характер человека не менялся в рамках драмы. Некоторая метафизичность рассуждений Дидро не мешает, однако, оценить справедливость его замечания, так как сильный и самобытный характер драматического героя не может изменяться в рамках короткого спектакля, даже если подразумевается длительное реальное время. Изменяется судьба, обстоятельства, вырастает человеческая личность, все полнее и ярче раскрывается характер героя, и только очень редко мы наблюдаем изменение характера. Вспомним Любовь Яровую, Кошкина, Оксану и даже Гайдая («Гибель эскадры»), комиссара из «Оптимистической трагедии», вспомним героев лучших советских пьес: разве авторы их видели задачу в изменении, а не в раскрытии характера, в прекращении, а не в борьбе сильных, определившихся и цельных в своей основе характеров. Но обратимся к Горькому, к его пьесам. Если мы и наблюдаем в них «изменяемость» характеров, как в примере с Верой из «Последних», то только тогда, когда речь идет, по существу, о становлении характера. А Колесников и Софья, Яков и мать зверообразного купца, Егор Булычев и Васса, Нил и Рашель, как и все другие основные герои, чья жизнь и борьба определяют развитие действия, все глубже и сильнее раскрываются, не претерпевая при этом существенного изменения. Движение характера заключено не в превращениях, не в метаморфозах и разительных переменах, а в раскрытии характера, в борьбе, в действии. Признание ошибки, отказ от заблуждения, чувство раскаяния, испытываемое иногда героем драмы, не есть изменение его характера. Советской драме в особенности близки поиски цельного, сильного характера, раскрывающегося в активном действии.

Формалистичен подход Еф. Холодова и к вопросу о том, должна ли драма строиться с непременным соблюдением роли главного героя или может существовать пьеса, в которой нет главного героя, но качествуют персонажи, не имеющие непосредственного отношения к так называемому «внешнему действию». Холодов считает обязательным условием истинной драмы резкое выделение фигуры главного героя, полагая, что изменение драматурга не может делаться между несколькими «равноправными» фигурами. Эта позиция абсурдна и догматична, ибо в данном случае критик игнорирует опыт классической драмы именно в той части, в которой он был наиболее тесно связан с утилитами в процессе формирования и порождениями эпох советских. Холодов в'е этом пункте игнорирует живой исторический опыт Чехова, Горького, советской драмы и требует такой «планировки» драмы, которая в данном случае из десяти не соответствует их проблемам наших пьес, их тематическим сюжетам, их здоровым запросам зрительного зала. Странно было бы предполагать, что правда Горького учиться у Шекспира включает требующие строить сюжет непременно вокруг одного главного героя даже тогда, когда по прямому смыслу событий — как это и есть в случае с «Молодой гвардией» — это искажало бы историческую перспективу и всю атмосферу произведения.

Еще Островский, защищая «Грозу» от нападков эстетов и формалистических «изгнанников» того времени, отстаивал право драматурга на введение в пьесу лиц, которые не участвуют в механизме действия, но необходимы для придания картине целостности, для создания исторической и бытовой атмосферы. Холодов поддержал бы, вероятно, тех критиков, которые требовали исключить из «Грозы» образ Кулигина, ибо сей механизм только внешне касается механизма действия пьесы. Можно назвать десятки персонажей в русском классическом репертуаре, которые с этих формалистских позиций подлежат уполнению. Тов. Холодов забыл, видимо, о том, что исторически сложившейся чертой русской реалистической драмы было преобладание характеров и иного простого сюжета над лихорадочным интересом интриги. Пронаева, пригодные для Скриба, ничего не об'ясняют в Чехове, да и не только в Чехове.

С наибольшей силой обнаруживаются формалистичность и нормативность взглядов т. Холодова в рассуждениях о трех драматических единствах. Игнорирование единства времени и места в советской драматургии Холодов склонен рассматривать, как изнурительную детскую болезнь, через которую необходимо было пройти, полагая, что положительная эволюция неизменно сопровождалась сокращением числа действующих лиц и количества эпизодов, уменьшением мест действия и концентрацией времени действия». Требование соблюдения единств т. Холодов смягчает тем, что ставит вопрос о концентрации, о стремлении к единству и т. д. Дело, разумеется, не в этих оговорках. Они понятны, ибо никто не принял бы сегодня всерьез требования единственного соблюдения единств. Дело в неверной, ошибочной постановке вопроса, в результате которой выдвигается некое внеисторическое и антисоциальное правило касательно драматических единств.

Бесплодность критического метода т. Холодова, страдающего абстрактным догматизмом, обнаружится при первом же столкновении с практикой. Так, преимущество «Русского вопроса» над «Парнем из нашего города» он видит во временной пространственной ограниченности, тогда как действие «Парня из нашего города» длится семь лет, и герои пьесы кочуют чуть ли не по всему миру. Как велико должно быть заблуждение критика, чтобы не увидеть в этом разницу задач, несовпадение сюжетов, выражение разного социального и исторического опыта, чтобы усмотреть слабость «Парня из нашего города» как раз в том, что социальное его «силу и самобытность, что и сегодня позволяет этой пьесе оставаться самой значительной из пьес Симонова.

Когда сторонники классицистских правил критиковали «Макбета», указывая на временную протяженность пьесы, проницательный критик ответил им: «событие события зреют медленно». Решения не достигается спешкой и подгонкой их под требования правил, истинный художник, не теряя времени, будет следить за их бурным ростом. Гонка которого упоминает Холодов, довольно свободно обращался с историей, создавая крайне суб'ективные версии выдающихся исторических событий — советский художник обязан думать об истинности исторического содержания, а это значит—заботиться о том, чтобы история не искажалась в драме, не превращалась в сырье для скрибовской театральной кухни.

И тут, в этом вопросе, — весь опыт русской реалистической исторической драмы, как и опыт Шекспира — автора хроник и трагедий — обращен против теоретических позиций Холодова. Ибо законом гармонии является здесь требование соответствия избранного материала, его идеи и об'ема, с одной стороны, и драматической формы, с другой. Это зависит от изображенной среды, от характера и образа жизни героев данной эпохи и всего ее внутреннего строя, от того, выражает ли творчество драматурга прогрессивное движение человечества вперед или оно связано с явлениями упадка, застоя, немерия.

Искусственные, бесплодные драматические конструкции пьес Простаковых напоминают, как ужа и черепаху, рывки единств, которым он, оригинальничая ради, следует.

Статья «Драма есть драма», построенная на софизмах и искусственном сближении взглядов и позиций разных эпох, претендующая по форме, строится фактически на игнорировании опыта русской классической драматургии и драматургии советской. На уравнивании любых взглядов, всякого исторического опыта в любом космическом движении мировой драматургии.

Формалистическая в своей основе, эта статья вносит только путаницу в важные вопросы теории драмы.

# „Вечно мочаловское"

Н. ВОЛКОВ

П. С. Мочалов в роли Мейну.

О Мочалове когда-нибудь будет написан роман. Когда мысленно вступаешь в круг мочаловской жизни, когда вглядываешься в судьбу, характер и творческий подвиг великого русского трагика, невольно ощущаешь желание выйти за рамки театроведения.

Нет смысла переписывать обширный список ролей Мочалова, который добросовестнейший биограф трагика А. Ярцев приложил к своей обстоятельной статье. Этот список, вероятно, далеко не полон, хотя он заключает в себе 70 названий. Центр этого списка—Шекспир, в трагедиях которого Мочалов играл Гамлета, Ричарда III, Отелло, Ромео, Кориолана, короля Лира, Шиллер с Дон Карлосом, Мортимером в «Марии Стюарт», с Фердинандом, в котором Миллером в «Коварстве и любви», обоими братьями Карлом и Францем Моор в «Разбойниках». Вокруг же этих пьес мирового репертуара какое множество названий отечественных и переводных драм, мелодрам, комедий! Даже есть водевиль «Мочалов в поединке», где Мочалов играл Мочалова.

Может быть одной из самых больших творческих трагедий великого артиста было то, что он не встретил на своем пути того великого русского драматурга, в котором услышал бы родные и близкие ему звуки. Щепкин нашел такие родственные ему души в Гоголе и Грибоедове, Пров Садовский—в Островском. Да, конечно, истинно мочаловской пьесой был лермонтовский «Маскарад». Но напрасно он добивался разрешения в течение долгих лет поставить «Маскарад» в свой бенефис. Драма Лермонтова была за семью печатями замками. Мочалов так и не сыграл Арбенина.

Однако все то большое и малое, что он играл, он исполнил, как великий русский актер. Русское в Мочалове заключалось, конечно, не в звуках его драгоценнейшего голоса, о котором Белинский написал своего рода стихотворение в прозе, не в стержневых его основных чертах лица, не в подвижной изменчивой мимике его лица, не в стремительных и бурных движениях, а в той любви к правде и простоте на сцене, которая добивалася Мочалов в самых, казалось бы, искусственных и неправдоподобных пьесах. Его реализм был реализмом глубоких переживаний, возвышенных чувств, он, как никто, умел широко и властно раскрывать перед зрителями идейные горизонты шекспировских трагедий.

Русское начало мочаловской натуры не только наполнило его игру, но отчетливо выражалось и в тех стихотворениях, которые он писал в разные годы жизни. Пусть в стихах он пел о солнце красном, о ветрах буйных, о бурях и грозах, а на сцене грозно восклицал в гриме Ричарда «полцарства за коня», главное было в том, что и на сцене, и в стихах он изливал свою душу. Он жег сердца людей своей игрой потому, что в эти мочаловские минуты сжигалось в его сердце.

Мочалова считали гением по инстинкту, актером «натуры». Это мнение справедливо теперь отвергается, как ошибочное. Да, в его игре «были извержения», но все равно для каждой своей роли Мочаловым проделывалась громадная и внутренняя и внешняя работа. Одного таланта было мало для того, чтобы сыграть Отелло и Гамлета, и Мочалов выносил на публику зрелый плод изучения образа, своего понимания воплощаемых характеров. Нет спору, он был актер неровный и были в его исполнении приливы и отливы чувств. Он более, чем кто-либо, знал и страшный недуг творчества—скуку на сцене. И те, кого потрясало его исполнение на репетициях, иногда не узнавали его на премьерах.

Вечно мочаловское шло от того, что Мочалов не признавал искусства без душевного содержания, без сердечного горения, без стремления вложить через творчество жизнь в ее сокровенных основах. По существу, его реализм был очень близок реализму Щепкина, и если в Щепкине мы видим предтечу Станиславского, то таким же предтечей был и Мочалов.

Еще при жизни Мочалова печатались его стихи. В этом отношении любопытен сборничек, напечатанный в 1842 году, на титульном листе которого стоит название «Литературный кабинет», а в подзаголовке указано: «Труды артистов императорских московских театров». В перечислении шли на первом месте стихи Мочалов. И действительно, в сборнике помещен ряд его лучших стихотворений. Но есть еще в этой книжечке любопытная деталь. К сборнику приложен список подписавшихся на книгу, что было в обычае того времени. И вот одним из подписчиков значится А. Н. Островский. Тогда это имя ничего не говорило. Будущему великому драматургу было всего лишь 19 лет и все еще было у него впереди. Но нет сомнения, что юность Островского, как и многих его сверстников, была также озарена гением Мочалова.

Но Островский входил в литературу, когда Мочалов доживал свой последний год, и уже неладек был тот мартовский день, когда тронулся по московским улицам гроб с прахом великого трагика и Москва—студенческая, разночинная—мощным человеческим потоком потянулась к Ваганькову, чтобы предать земле того, кто исторгал слезы из глаз, кто был властителем сердец и дум.

С той трудной поры прошло столетие. Но и столетие не погасило в памяти русского театра того могущественного очарования, которое исходит от имени Мочалова. Он встает перед нами, как девятый вал разбушевавшейся морской стихии. Разгроешь том Белинского, страницы его мочаловской статьи, и чувствуешь, как вновь воскресает во всей полноте вечер 22 января 1837 года, когда «пришли мы в Петровский театр на бенефис Мочалова, для которого был назначен «Гамлет» Шекспира, переведенный Н. А. Полевым».

И кажется, что мы видим в самого Белинского, когда склонившись в ночи над белым листом бумаги, он лихорадочно писал: «Честь и слава великому художнику, могучая и глубокая душа которого есть неисчерпаемая сокровищница таких минут, благодарность ему!..»

Эти слова повторяют вслед за Белинским и люди нашего поколения в столетний день кончины великого актера-демократа. Но если умер Мочалов, то живым и цветущим остается вечно мочаловское в той многообразной жизни, какой полно искусство советского театра.

# В КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

И. И. Анисимов освобожден от обязанностей первого заместителя председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. В этой должности утвержден Н. Н. Беспалов.

А. С. Рототаев освобожден от обязанностей заместителя председателя Комитета. В этой должности утвержден Ф. И. Калошин.

Ю. С. Калашников освобожден от обязанностей начальника Главного управления драматических театров. На эту должность назначен В. Ф. Пименов. Вместо М. К. Добрынина, освобожденного от обязанностей начальника Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром, назначен Е. Е. Северов.

Утвержден выставочный комитет Всесоюзной художественной выставки «30 лет Советской Армии». В составе комитета: П. Сысоев (председатель), М. Авилов, З. Агур, Ф. Богородский, Е. Вучетич, А. Герасимов, С. Герасимов, В. Ефанов, В. Иогансон, В. Касиян, М. Манизер, С. Меркуров, Д. Налбандян, А. Пащенко, А. Пластов, П. Соколов-Скаля, И. Тоидзе и др.

В ближайшие дни начнется отбор экспонатов.

Утвержден Художественный совет при начальнике Главного управления цирков. В составе совета: В. Дуров, Е. Кузнецов, Ю. Файер, В. Лебедев-Кумач, Б. Шахет, Б. Эдер, М. Румянцев, А. Александров-Серж, Н. Бугримова, Л. Кассиль, Л. Никулин и др.

Народный художник РСФСР К. Юон назначен директором Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР.

В целях улучшения театрального репертуара Комитет обязал директоров совместно с художественными руководителями театров пересмотреть текущий репертуар и составить план новых постановок на 1948 год. Увеличивается количество новых постановок. Ведущее место в репертуарных планах отводится произведениям советских драматургов и композиторов. Шире и разнообразнее в репертуарных планах должны быть представлены произведения классики.

Отменен существовавший до сих пор порядок составления репертуарных планов. Впредь на предстоящий год их будут составлять не позднее 1 ноября непосредственно директоры совместно с художественными руководителями театров. В план включаются произведения, разрешенные к исполнению Главреперкомом. Персональная ответственность за идейно-художественное качество репертуара возложена на директоров и художественных руководителей театров. Изменения в репертуарных планах производятся местными органами искусств и главными управлениями драматических и музыкальных театров совместно с директорами и художественными руководителями. Репертуарные планы необходимо предварительно обсуждать на собраниях коллективов театров.

Репертуар и постановочные планы театров союзного подчинения утверждаются непосредственно Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР.

Комитет обязал главные управления драматических и музыкальных театров, комитеты и управления по делам искусств союзных республик усилить контроль за качеством репертуара и каждый квартал проверять выполнение репертуарных планов.

Главные управления драматических и музыкальных театров будут периодически рассылать машинописные списки новых пьес, опер, балетов и музыкальных комедий.

С 15 марта 1948 года в театрах ликвидированы должности заместителей художественных руководителей по репертуару. Работа по подготовке нового репертуара возложена на директоров и художественных руководителей театров.

Вчера на очередном заседании Комитета обсуждался доклад заместителя начальника Московского управления театров И. Зубцова о переходе театров г. Москвы на самоокупаемость.

Доклад т. Зубцова показал, что Московское управление не поняло своих задач на новом этапе работы. Докладчик вместо того, чтобы сообщить комитету о конкретных мероприятиях и реальных планах работы управления, выступил с ходатайством о предоставлении отдельным московским театрам дотации, в том числе и театру Дзержинского района, посещаемость которого составляет 11—16 процентов.

В своих планово-финансовых расчетах управление исходит из заниженных возможностей театров. Даже Театр им. Ленинского комсомола, который в 1947 году давал прибыль, в 1948 году по плану Управления прибыли не дает. Занижены сравнительно с 1947 годом и цифры посещаемости некоторых театров.

Докладчик, как выяснилось, имеет самые смутные представления о репертуаре театров Московского управления. Финансово-экономические вопросы он пытается решать в полном отрыве от творческих и репертуарных задач театральных коллективов.

Выступавшие на заседании директоры театров тт. А. Богатырев, А. Покровский, М. Никонов, М. Токарева и другие резко критиковали деятельность Центральной театральной кассы, систематически срывающей распространение билетов на спектакли. Директоры заявили о том, что нередко из 30 процентов билетов, поступающих в распоряжение ЦТК, 25—28 процентов возвращаются театру за несколько часов до начала спектакля. Ясно, что эти билеты не реализуются, и театр терпит убыток.

Вопросам репертуара, работе с драматургами, увеличению количества новых постановок и улучшению их качества были посвящены выступления В. Пименова и Н. Беспалова.

В заключение выступил председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР П. Лебедев и подчеркнул, что вопросы экономики театра нельзя отрывать от его творческой деятельности. Опыт московских театров в перестройке работы на новых началах должен явиться примером для театров периферии. Московское управление этого, видимо, до конца не поняло. Следует пересмотреть планы управления с тем, чтобы московские театры не только перешли полностью на самоокупаемость, но и давали бы государству прибыль.

## Новые книги

«Массовая библиотека» издательства «Искусство» в последнее время пополнилась рядом новых популярных монографий о художниках: Ф. Рогинская — «Мясоедов», А. Саинов—«Шишкин», М. Иоффе — «Левитан», Ю. Колпинский — «Веласкез», К. Ситник — «Делакруа»; Г. Недошивин — «Дюковский», А. Скворцов—«А. Герасимов». Об истории создания картины И. Е. Репина «Не ждали», о ее вариантах, эскизах и отдельных деталях рассказывает в своей книге Л. Розенталь. В издательстве «Третьяковской галлереи» вышел сборник «Репин». В книгу вошли доклады, зачитанные на конференции, посвященной столетию со дня рождения художника.

В недавно выпущенной издательством «Искусство» книге воспоминаний О. В. Серовой о своем отце содержатся интересные сведения о жизни и творчестве великого русского художника В. А. Серова, о его педагогической деятельности, его встречах с Л. Толстым, с Репиным, Лесковым, К. Коровиным. Книга богато иллюстрирована. Большинство рисунков публикуется впервые.

Три сборника (книги-альбомы), посвященные творчеству живописцев, скульпторов и графиков Ленинграда, вышли в издательстве «Искусство». Они включают в себя многочисленные репродукции произведений, созданных художниками города Ленина за период 1924—1947 гг.

# В отрыве от жизни

Зодчие Советской Украины создали немало прекрасных произведений, входящих в сокровищницу нашей архитектуры. Среди них монументальное здание Верховного Совета УССР (В. Заболотного), Днепровская гидроэлектростанция им. Ленина (Веснина и Орлова), многочисленные жилые дома и общественные здания.

Тем не менее, в работах некоторых украинских проектно-архитектурных организаций и отдельных зодчих проявляется констатировать отрыв от жизни, недооценку идейной стороны архитектуры. Это приводило многих архитекторов к формалистической трактовке разрабатываемых проектов, к голому техницизму, механическому перенесению стиля украинского барокко в современную архитектуру. Некоторые архитекторы слепо копируют упадническое западно-европейское и американское искусство.

Об этом говорит в своем докладе на совещании архитекторов Киева, посвященном обсуждению постановления ЦК ВКП(б) об опере Мурадели «Великая дружба», заместитель начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР И. Маловиков. Серьезные ошибки, говорит он, допущены и в творчестве такого ведущего мастера архитектуры, как В. Заболотный. По его проекту планировки и застройки Крещатика, разработанному при участии архитекторов П. Юринко и И. Малинина, предполагалось сооружать советские здания в центре столицы Украины в стиле митрополичьих покоев, дворцовых семинарий и монастырских зданий.

Украшенное слащавым декором здание, доминирующее над зодчеством в мировую историю сооружением — Софиевским собором, придающим характерный силуэт древнему Киеву, — вот что преподнесли в своем явно неудачном проекте архитекторы В. Ключарев и А. Плешков. Формалистически был отклонен проект «кочевника печати» в Киеве арх. Стеладова, Кравчука и Луговского, выполненный под руководством А. Власова.

К сожалению, докладчик не вскрыл недочетов в работе самого Управления по делам архитектуры УССР, а, между тем, оно плохо руководит проектными организациями, не привлекает архитектурную общественность к обсуждению проектов, допускает к осуществлению порочные произведения. Управление оторвано от строительной практики.

Крайне неудовлетворительно работает Академия архитектуры УССР.

На Украине проведена большая работа по планировке около 800 городов и районных центров. Академия оказалась в стороне от этого важнейшего дела так же, как и от застройки главного проспекта столицы — Крещатика.

Несмокритичным было выступление президента академии В. Заболотного. Ссылаясь на «молодость» академии, отсутствие достаточных штатов и тому подобные причины, он всячески пытался отвести критику от руководимого им учреждения. Весьма странным было выступление секретаря ее партийной организации т. Лебедева. Он призывал не критиковать трудов академиков, вошедших, мол, в классику советской архитектуры.

Не удовлетворило собравшихся и выступление председателя Союза советских архитекторов Украины т. Голованова. Союз не проводит систематической массово-воспитательной работы среди архитекторов, не возглавил борьбы с вредными буржуазно-пацифистическими проявлениями в архитектуре. Это отмечали выступавшие в прениях архитекторы Носкин, Клеховкин, Клименко, Игнатов, Степанов и др.

В единогласно принятом решении архитекторы столицы Украины приветствуют постановление ЦК ВКП(б) и призывают всех архитекторов Украины повести решительную борьбу со всеми проявлениями формализма, низкопоклонства перед упадочным западным искусством и создать произведения, достойные сталинской эпохи.

И. МАРКУС.
Л. ПОБЕРЕЗКИН.

КИЕВ (по телефону).

# К. Н. ИГУМНОВ

Умер Константин Николаевич Игумнов. Ушел из жизни замечательный пианист, педагог и музыкальный деятель.

Игумнов принадлежал к числу старейших советских музыкантов. Начало его музыкальной деятельности восходит к эпохе Чайковского и Ант. Рубинштейна. Он был учеником и младшим современником Танеева, Зилоти, Сафонова, Аренского и Пабста, товарищем по консерватории Скрябина и Рахманинова. Свыше 50 лет имя его не сходило с концертных афиш Москвы и других городов нашей страны. За это время он воспитал несколько поколений музыкантов, целую плеяду блестящих пианистов.

Игумнов родился 1 мая 1873 года в г. Лебедяни, Тамбовской губернии. Музыкальная одаренность его сказалась очень рано. В четырехлетнем возрасте он уже познакомился с фортепиано, а через несколько лет выступил публично — 14 января 1881 г. он впервые появился на концертной эстраде.

Переехав в 14-летнем возрасте в Москву, Игумнов стал учеником одного из лучших московских педагогов Н. Зверева. Уже через год он смог поступить в Московскую консерваторию в класс А. Зилоти.

В мае 1894 года Игумнов блистательно, с золотой медалью, окончил консерваторию и уже в следующем году с успехом участвовал в международном конкурсе пианистов им. А. Г. Рубинштейна в Берлине, где получил почетный диплом.

В 1899 году Игумнов был приглашен в число профессоров Московской консерватории. С этого момента вся его артистическая и педагогическая деятельность была неразрывно связана с художественной жизнью Москвы и, в частности, Московской консерватории. Ни один концертный сезон не проходил без его участия. Многие произведения русских авторов, в том числе такие, как 1-я соната d-moll Рахманинова, 2-я соната dis-moll Скрябина, концерт f-moll Глазунова, «Вариации на тему Глинки» Лядова, были впервые исполнены им.

Великая Октябрьская революция открыла перед К. Н. Игумновым возможность средствами своего искусства служить высоким целям человеческого прогресса, служить народу. Именно после Октября художественная деятельность Константина Николаевича достигла высшего размаха. Он выступает и в больших концертных залах и в клубах—перед рабочей и красноармейской аудиторией. Он становится активным строителем советской музыкальной культуры, участвует в работе музыкального отдела Наркомпроса, Главпрофобра, ГУСа, а с 1924 года принимает на себя руководство Московской консерваторией. В годы его ректорства (1924—1929) консерватория превратилась в многофакультетное учебное заведение.

Ни на минуту не прекращал Игумнов своей интенсивной исполнительской и педагогической деятельности. Концертируя по всему Советскому Союзу, он провел великолепные циклы концертов из произведений Бетховена, Шопена, Листа и Чайковского. Впервые в Москве он исполнил 4-й концерт и рапсодию на тему Паганини Рахманинова. С поразительной настойчивостью, последовательностью и целеустремленностью осуществлял Константин Николаевич свои художественные замыслы и доносил их до слушателей. Даже тогда, когда здоровье стало покидать его, он не прекратил своей кипучей артистической деятельности.

Игумнов был Народным артистом Советского Союза, кровно связанным с народом. Его прекрасный, величественный образ, образ большого художника и большого человека, навсегда останется жить среди нас и будет служить нам светлым примером.

Я. МИЛЬШТЕЙН.

# Взыскательный художник

24 марта 1948 года скончался народный артист СССР, лауреат Сталинской премии, старейший русский музыкант, профессор Московской Государственной консерватории Константин Николаевич Игумнов.

Советское искусство понесло тяжелую утрату. Перестало биться сердце выдающегося музыканта, замечательного пианиста, педагога и музыкально-общественного деятеля.

Получив музыкальное образование в Московской консерватории, Константин Николаевич в 1899 году избирается ее профессором. За полвека работы в Московской консерватории Константин Николаевич воспитал плеяду выдающихся пианистов.

Взыскательный художник, носитель лучших традиций русской пианистической культуры, человек большой скромности, простоты и отзывчивости, Константин Николаевич Игумнов всегда безраздельно служил Родине.

Советское правительство высоко оценило плодотворную деятельность Константина Николаевича, наградив его орденами Ленина и Трудового Красного Знамени, присвоив почетное звание народного артиста СССР, лауреата Сталинской премии.

Память о Константине Николаевиче навсегда останется дорогой и светлой для всей советской музыкальной общественности.

Кафтанов С. В., Лебедев П. И., Беспалов Н. Н., Сурин В. Н., Петровский А. А., Асафьев Б. В., Светлов В. И., Орвид Г. А., Шебалин В. Я., Ярустовский Б. М., Гольденвейзер А. Б., Гедике А. Ф., Свешников А. В., Нечаев В. В., Богатырев С. С., Козлупов С. М., Нейгауз Г. Г., Хренников Т. Н., Цейтлин Л. М., Держинская К. Г., Райский Н. Г., Белиев В. М., Васиденко С. Н., Мясковский Н. Я., Глиэр Р. М., Александров А. Д., Оборин Л. Н., Флиер Я. В., Тамарина Р. В., Шостакович Д. Д., Ойстрах Д. Ф., Софроницкий В. В., Гилельс Э. Г., Зак Я. В., Юдина М. В., Цыганов Д. М., Шифринский С. П., Шеринский В. П., Борисовский В. В.

# ПАМЯТИ В. Э. ФЕРМАНА

24 марта 1948 года на 52-м году жизни скоропостижно скончался выдающийся советский музыковед Валентин Эдуардович Ферман.

Уход из жизни этого замечательного музыканта, исследователя и педагога, воспитавшего целую плеяду историков музыки, является незаменимой утратой для дела строительства советской музыкальной культуры и науки.

В. Э. Ферман, человек исключительно широкой и разносторонней эрудиции, посвятил свои силы изучению и разработке, главным образом, классического оперного наследия, сделав в этой области труды, имеющие первостепенное значение.

В последние годы В. Э. Ферман возглавлял в Институте истории искусств Академии наук СССР исследовательскую группу по истории русской оперы.

Человек большого душевного благородства и высокой принципиальности, В. Э. Ферман навсегда останется в памяти своих друзей, товарищей по работе и учеников.

Б. Асперс, Б. Асафьев, Е. Бакшинина, О. Бекман-Скребкова, М. Брук, В. Белаев, С. Богатырев, А. Власов, В. Всеволодский, Р. Глезер, Е. Гнесина, Е. Гнесина-Витачек, М. Гнесин, А. Гольдман, И. Грабарь, М. Григорьев, В. Гроссман, А. Джиндетов, Ю. Дмитриев, С. Дурылин, Д. Житомирский, В. Зельзович, Ю. Келдыш, В. Конен, В. Лазарев, Б. Левик, И. Любимов, Л. Мазель, Л. Магазинер, И. Марголина, Ю. Муромцев, И. Нестьев, Т. Ободзинская, В. Островская, М. Пекелис, С. Пятина, М. Риттих, К. Сахна, С. Скребков, Н. Сперанский, И. Способин, Н. Туманина, К. Успенская, Т. Федорова, В. Цуккерман, А. Хохловкина, А. Шавердян, В. Шебалин, А. Юровский, Б. Ярустовский.

# МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

○ Малый театр показал премьеру пьесы Н. Погодина «Минувшие годы». Постановка К. Зубова и А. Кричко, художник В. Калугиновский. Главные роли исполняют: М. Царев, К. Вельмов, Ф. Горюнов, Е. Шарова, И. Лешкевич, Т. Кузьмина, К. Тутолмина, М. Наровлов, К. Тарасова.

○ Московский Камерный театр вчера, 26 марта, показал премьеру пьесы Ильи Эренбурга «Лев на площади». Постановка А. Таирова, режиссер Н. Сухенная, художник Р. Фадин.

○ Центральный театр транспорта вчера показывает премьеру пьесы Л. Первомайского «Рядом с нами». Постановка Н. Петрова, режиссер М. Кригер-Николаева, художник М. Варенц.

○ Секция мастеров художественного слова Дома актера проводит 27 марта первый вечер из цикла «Маяки Горького». В концерте пьесы принимают участие Д. Орлов, С. Балашов, Д. Журавлев, В. Кенигин, Н. Перцин, С. Магдеев, А. Выхина, Н. Дружинина, Г. Кирилова и В. Литвинецкий.

○ При Всесоюзном доме народного творчества им. Крупской создан Художественный совет под председательством Д. Анастасьева. В составе совета — С. Бирман, Г. Бояджиев, М. Гнесин, Р. Гиваров, Я. Ивашин, П. Калашник, И. Мочалов, А. Новиков, В. Пименов, А. Свешников и др.

○ Центральный театр Красной Армии возобновляет в начале апреля спектакль «На нашей улице» Леонида Соловьева по постановке Д. Тункеля.

○ Закончился конкурс на сценарий новых цирковых номеров и аттракционов, организованный Главным управлением цирков. На один из 242 представленных на конкурс сценариев не был выдан ни первой, ни второй премии. Третьей премии присуждена С. Розанову и А. Новошину за сценарий «Гимнасты-акробаты». Четвертой премии — сценарии Л. Шинкарева, Х. Гедиева (акробатические номера), В. Дурова («Музыкальные шутки с дверцой слона») и В. Николаева («Лежащая собачка»). Кроме того, 6 сценариев получили поощрительные премии.

# Эстетика на службе у реакции

М. БАСКИН

Современная буржуазная эстетика ставит своей прямой целью теоретическое обоснование позорной роли новейшего буржуазного искусства—служить не за страх, а за совесть делу финансового капитала, империалистической экспансии и, в первую очередь, гегемонии капиталистов США над человечеством.

Подавляющая часть современных американских «искусствоведов» и литературных критиков организационно связана с самыми реакционными органами печати. Вопросами эстетики активно занимаются прожженные реакционные дельцы, вроде Леона Блюма, предлагающего соединить идеи «социализма» с эстетической философией Сартра. Андре Мальро призывает к созданию западного блока европейских держав для борьбы против новой демократии и социализма. В свою очередь, де голли и блюмы сетуются из Мальро, Андре Жида и им подобных для обоснования своей политики прислужничества американскому империализму.

Буржуазное искусство и его идеологи—платные агенты финансового капитала в прямом, а не переносном смысле. И недаром буржуазный философ, социолог и публицист США Огберн открыто обращается к американскому правительству и американским банкирам с просьбой о денежных субсидиях для американских «теоретиков». Лакеи требуют от своих хозяев вознаграждения.

Современная буржуазная эстетика выступает под знаком воинствующего мракобесия, под знаком иррационализма, под знаком пропаганды реакционной идеи «бессилия разума». Целый ряд современных западноевропейских и американских искусствоведов посвящают свои труды идеализации средневековья, восхваляют господство церкви и инквизиции.

Так, например, французский искусствовед Базен с пеной у рта кричит об иррациональном характере современного искусства. На этой же позиции стоит пресловутый Сартр. Позорный лозунг Андре Жида «Да здравствует предавленная мысль» подхватывается новейшими представителями американской эстетики, как высшее откровение, идущее из старой Европы.

Среди историков и теоретиков искусства в Англии и США пользуется особой популярностью труды профессора Оксфордского университета Деннеса, посвященный «золотому веку Испании». В этой чудовищной книге Деннес доказывает прогрессивность испанских инквизиторов. По мнению Деннеса костры, на которых сжигали «еретиков», были символом справедливости и истинной духовной красоты. Такую же «духовную красоту» Деннес видит в современных преследованиях демократических элементов.

Не меньшее хождение среди искусствоведов Англии и США имеют книги Боуэна, Кассерли, Ван Кирка и им подобных, пропагандирующие приоритет загробного мира над земными отношениями. Политический смысл этих выступлений в защиту «загробного мира» лучше всего выражает Ван Кирк, который требует во имя «небесной» справедливости амнистировать фашистских преступников. Провозглашая задачей искусства проповедь примирения с бандитами и убийцами, тот же Ван Кирк и его друзья поневстают беспощадную расправу с трудящимися массами. Кумиром дум для современных эстетов выступает средневековый схоласт Фома Аквинат. В философии Аквината буржуазные искусствоведы прежде всего ценят идею подчинения трудящихся власти эксплоататоров. Они с восторгом кричат о телеологии Аквината, об утверждении феодального мракобесия будто бы каждый общественный класс выполняет особую функцию, от которой никогда и ни при каких условиях не может отказаться. Такой функцией пролетариата провозглашается служение буржуазии.

В 1945 году в Нью-Йорке вышла книга Кроче «Политика и мораль». Утверждение Кроче о том, что в основе общественных закономерностей лежит тайна и только «провидение» знает, по какому пути пойдет история, превратилось в решающий философский принцип новейшей реакционной эстетики.

Представители буржуазного искусствоведения ополчились против идеи прогресса. Они провозгласили своим идейным вождем английского реакционера Ванситтарта, получившего известность чудовищным заявлением о неизменном стремлении человеческого общества к регрессу.

Типичная для современной буржуазной эстетики ненависть ко всему передовому, прогрессивному, зовущему человечество вперед, ко всему разумному и честному далеко превосходит даже самые нелепые бредни реакционных немецких романтиков типа Новалиса или Арнима. Вот почему представители буржуазной эстетики поднимают на щит современного упадочнического западноевропейского композитора Мессиана, пытающегося реабилитировать средневековую католическую идеологию. Вот почему в американской поэзии, в американской живописи и архитектуре снова пышным цветом расцветает воинствующий формализм, идущий в безидейности и бессодержательности высший принцип современного искусства.

Буржуазная эстетика пытается «теоретически» обосновать господствующий в современном западноевропейском и американском искусстве аморализм. Отсюда резкий рост вдохновляющих субъективно индивидуалистических концепций искусства. Человеческая личность провозглашается центром мира, а народ—страшным апокалипсическим существом, ненавистным чудовищем. Всякие моральные принципы и законы об'являются никому не нужными предрассудками. Общефилософские и эстетические взгляды Эмерсона, в которых «я» рассматривается, как демиург действительности, пропагандируются в Америке, как высшее достижение американской и мировой культуры. Вместе с тем, из эмерсоновской философии выбрасываются ее демократические тенденции. Вслед за Эмерсоном подымается на щит учение Карлейля о «героях», трактуемое в стиле ницшеанского «сверхчеловека».

Среди американских искусствоведов особой популярностью пользуется новейший американский социолог Говард Беккер, конституирующий субъективный идеалист, отрицающий об'ективную действительность с ее законами, а следовательно, и какие бы то ни было моральные устои.

По мнению Беккера, наука и искусство—продукт субъективной деятельности ученых и художников, которые по своему образу и подобию творят мир. Для Беккера в основе искусства лежит поэтический вымысел, произвольная игра чувств, не имеющие никакого отношения к жизни.

На такой же позиции стоит другой американский «авторитет» Сент, который утверждает, что без субъекта нет об'екта.

С точки зрения Сента, все субъективно, все относительно и произвольно, а потому все дозволено. Этот лозунг сделался знаменем новейшего буржуазного искусства.

Для пропаганды традиционного буржуазного лозунга «искусство для искусства» американская эстетика обращается к пресловутым идеям этнографа и историка культуры Фробениуса, автора антинаучной идеалистической книги «Детство человечества». Этот горе-ученый в своем «исследовании» об'явил искусство и эстетические эмоции базисом общественной жизни и, перевернув все головой вниз, провозгласил труд следствием эстетических эмоций, свойственных первобытному человеку.

Фробениус ненавидит массы, которые заняты скучной «прозой». Он видит только кучку «избранных», которые создают «поэзию» и для которых создается поэзия. И в этих давно уже забытых «откровениях» старого реакционного этнографа, американские горе-исследователи открывают Америку для «новой» аргументации в защиту формализма и антинародности искусства.

В современной американской буржуазной социологии исключительное распространение приобретает так называемая психологическая школа, отрицающая решающую роль экономического базиса в жизни общества и сводящая всю общественную жизнь к психической деятельности индивидуумов. Эта психологическая школа пользуется преобладающим влиянием среди реакционных искусствоведов США, Англии и Франции.

Для пропаганды аморализма в искусстве как нельзя более подходит концепция одного из теоретиков психологической школы Прессея, автора нашумевшей статьи «Фундаментализм, ирационализм и биологический редукционизм против социально-культурной ориентации в психологии».

По мнению Прессея, каждым человеком движет прежде всего желание «личного успеха». Отсюда следует вывод, что все пути, ведущие к этой цели, хороши, в том числе мошенничество, уголовное преступление, открытый разбой и т. д.

Нетрудно уловить прямую связь между «теоретической» концепцией Прессея и тем современным состоянием буржуазного искусства, о котором так прямо говорил товарищ Жданов в своем выступлении на философской дискуссии:

«Все силы мракобесия и реакции поставлены ныне на службу борьбы против марксизма. Вновь вытащены на свет и приняты на вооружение буржуазной философии, служащей атомно-долларовой демократии, истрепанные доспехи мракобесия и поповщины. Витализм и расистская теория; оголтелый шпионаж и обветшалая идеалистическая философия; продажная желтая пресса и растленное буржуазное искусство. Но сил, видимо, нехватает. Под знаком «идеологической» борьбы против марксизма реакционеры пускаются в ход и более глубокие резервы. Привлечены гангстеры, сутенеры, шпионы, преступники.

Буржуазное искусство так же, как и буржуазная эстетика, устами французского уголовного писателя Жана Жене об'являет основными принципами современного искусства предательство, воровство и гомосексуализм. Американская психологическая школа в социологии сюсбжает Жене и его друзей необходимым «философским» и «социологическим» материалом. Она пропагандирует господство инстинктов над разумом, господство психопатологии над нормальным мышлением. Американские психологисты торжественно провозглашают союз социологов с врачами-психиатрами и невропатологами. Они предлагают «тайну» общественного развития раскрывать в психиатрических клиниках.

В изданиях американских университетов появляются специальные «исследования», в которых проводится мысль об особом распространении душевных заболеваний среди пролетариата. Только капиталисты признаются душевно-уравновешенными и здоровыми в психическом отношении людьми, заслуживающими право на господство в обществе. Народные массы осуждаются на рассовое и жалкое существование.

Психологическая школа, в вместе с ней и современная реакционная эстетика выступают открытыми апологетами капиталистического способа производства и безраздельной диктатуры финансового капитала. Их идеалом является долларовая демократия, в которой царствуют «сверхчеловеки», знающие только одну стимулы—личное обогащение за счет эксплоатации трудящихся масс, и отбрасывающие всевозможные моральные правила. В этом — классовый смысл аморализма, пропагандируемого современными буржуазными «эстетами».

Перед деятелями советского искусства стоит огромная и благодарная задача разоблачения новейших защитников империалистического рабства в области искусства.

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.

Киевский Государственный художественный институт
ОБ'ЯВЛЯЕТ КОНКУРС
на замещение вакансии
профессора — зав. кафедрой истории искусств
Заявление, автобиографию, список научных трудов, копии документов о званиях и ученой степени, характеристики и отзывы о педагогической и научной деятельности направлять по адресу: г. Киев, Воскресенский спуск 20, Художественный институт.
Срок представления документов — 25 апреля 1948 г.

Адрес редакции и издательства: Москва, Пушкинская, 8. Телефоны: секретариат, отделы информации, архитектуры, эстрады и цирка — К 4-13-46, отделы театра, музыки, изобразительных искусств, кино — К 3-43-12; издательство — К 1-45-66.
Б00334 Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 827.