ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

№ 150 (1486)

Орган Министерства культуры СССР и Центрального Комитета профессионального союза работников культуры

Суббота, 15 декабря 1962 года | Цена 3 коп.

ДЕЛО ПАРТИИ — ДЕЛО НАРОДА

ПОД ЭТИМ ЛОЗУНГОМ прошел в Центральном доме работников искусств вечер, на котором москвичи встретились с участниками ноябрьского Пленума ЦК КПСС.

Открывая вечер, заслуженный артист РСФСР А. Полевой сказал:

— Наша ленинская партия неразрывно связана с народом, роль которого в развитии социалистического хозяйства все время возрастает. Советские трудящиеся единодушно приняли решения ноябрьского Пленума. Огромная задача по созданию единой, стройной системы народного хозяйства требует повышения инициативы трудящихся. И для работников искусства особенно необходима связь с народом.

— Огромное впечатление на нас, участников работы Пленума,—говорил на вечере заместитель начальника технического управления Московского совнархоза А. Вихирев, — произвел доклад Н. С. Хрущева и выступления представителей республик. Они дали нам возможность представить всю картину великого строительства и исключительного подъема промышленности и сельского хозяйства.

В заключение вечера состоялся большой концерт мастеров искусств столицы.

В ГОРОДЕ Электростали Московской области начала работать новая фабрика высокой печати издательства «Советская Россия». В просторных светлых залах установлены десятки современных полиграфических машин. При достижении проектной мощности фабрика будет печатать 20 миллионов книг и журналов в год. Сейчас на фабрике набрано первое издание — книга «Беседы о коммунизме» академика П. Ф. Юдина.

На снимке: верстальщица Мария Корнилова и линотипист Дмитрий Зиченко с первыми оттисками первого издания.

Фото В. КУПОВА (ТАСС).

ВО ИМЯ ЧЕЛОВЕКА, ВО ИМЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА!

РАДОСТНЫЕ ВЕСТИ ИДУТ ИЗ КРЕМЛЯ: вторая сессия Верховного Совета СССР шестого созыва единодушно утвердила государственный план развития народного хозяйства и Государственный бюджет СССР на 1963 год, горячо одобрила по-ленински мудрую внешнюю политику Советского правительства.

С хорошими итогами заканчивается год. В его итогах, в итогах первых лет семилетки сконцентрированы великие плоды самоотверженного труда советского народа, торжество политики Коммунистической партии и ее Центрального Комитета. Сегодня каждый советский человек гордится тем, что ленинская Программа строительства коммунизма, принятая год назад XXII съездом КПСС, успешно воплощается в жизнь. По всей стране поднимаются корпуса новостроек, прокладываются новые дороги, могучим, миллионнотонным потоком идет продукция заводов и полей, в космическую высь устремляется советская наука.

Небывало быстро укрепляется, богатеет наша родная страна. Партия и Советское государство проявляют неустанную заботу о повышении жизненного уровня народа, о производстве товаров народного потребления более ускоренными темпами, о все лучшем удовлетворении материальных и духовных запросов советских людей. Лучшим, жизненным примером служит небывалый размах жилищного строительства. **За минувшие пять лет новоселье справили 75 миллионов человек — почти третья часть населения нашей страны.**

Грандиозны свершения, еще более величественны перспективы. Народнохозяйственный план, принятый Верховным Советом СССР, с неудержимой силой зовет вперед, к счастливому будущему. Он раскрывает невиданные просторы для приложения умных рук и щедрых талантов строителей коммунизма. Государственный бюджет СССР прочно обеспечивает намеченное полноценным советским рублем.

Новый план — новый шаг по пути к коммунизму. Но какой это гигантский шаг! Как неизмеримо возросли темпы нашего роста. Почти 45 лет назад, выступая на V Всероссийском съезде Советов, В. И. Ленин прозорливо говорил: когда за управление государством берутся сами труднейшие массы, каждый месяц нового строительства, нового опыта «стоит десять, если не двадцать лет нашей истории». Ленинские слова подтвердились в делах благодарных потомков. **Сейчас за один только день наша страна производит почти столько машин, сколько их выпускалось до революции за целый год.**

Народнохозяйственный план на 1963 год вобрал в себя животворные идеи, развитые ноябрьским Пленумом Центрального Комитета Коммунистической партии. Принятый Верховным Советом СССР план намечает, как превратить нашу промышленность в технически самую совершенную и самую мощную промышленность мира.

В новом народнохозяйственном плане и Государственном бюджете СССР на 1963 год воплощается великий лозунг Коммунистической партии: «Все во имя человека, для блага человека». Расходы Советского государства на социально-культурные нужды составляют огромную сумму в 31 миллиард рублей. Они почти равны расходам на народное хозяйство. За счет этих средств в нашей стране учится 36 миллионов человек — четвертая часть всего населения. Именно здесь Советская власть из года в год закладывает основы тех огромных успехов науки, культуры и искусства нашей страны, которые изумляют мир. 1,336 тысяч дипломированных инженеров занято в нашем народном хозяйстве. Это более чем в два раза превышает общую численность инженеров в США. Мы далеко обогнали Америку в космических исследованиях. Мы выпускаем книг больше, чем любая страна, нашему оптимистическому жизнеутверждающему искусству рукоплещет весь мир.

В ЭТИ ДНИ внимание людей всего земного шара было приковано к Москве. Радиопередачи открывались сообщениями о работе сессии Верховного Совета СССР, газеты пестрели крупными заголовками, отражающими удивление, а подчас и неприкрытую злобу врагов, радость и одобрение друзей. Французская газета «Пари-пресс-энтрансижан» отмечала, что «никогда раньше в СССР еще не было столь огромного бюджета, который почти равен бюджету Соединенных Штатов — самой богатой капиталистической страны». Итальянская газета «Унита» подчеркивает: «Страна, которая в состоянии увеличить на 45 процентов, по сравнению с 1958 годом, расходы на социальное обеспечение и социальные нужды, может гордиться своей экономикой и своими перспективами». «Успехи Советского Союза,— пишет кубинская газета «Нотисиас-де-Ой»,—радуют и воодушевляют все прогрессивное человечество. Они означают победу социализма и коммунизма. Они притягивают к социализму миллионные массы людей, укрепляют лагерь мира и социализма».

Наши планы — планы мирного строительства, наш бюджет — бюджет мира. Миролюбивая политика Советского Союза находит широчайший отклик в сердцах и мыслях трудящихся всех стран. Мы говорим войне решительное «нет!». Но мы не имеем права не считаться с тем, что агрессивные империалистические силы постоянно усиливают гонку вооружений, выступают с прямой угрозой войны против Советского Союза. Поэтому мы должны держать порох сухим, и наша страна вынуждена выделять часть национального дохода на укрепление своей оборонной мощи. В новом бюджете предусматриваются ассигнования на оборону в сумме 13,9 миллиарда рублей.

«Советские люди хорошо потрудились над тем,— говорил Н. С. Хрущев на сессии Верховного Совета СССР, — чтобы создать самые современные и самые мощные средства обороны — атомную и водородную бомбы и ракетное оружие, включая межконтинентальные баллистические и глобальные ракеты. Мы создали эти средства, они являются лучшими в мире и имеются у нас в достаточном количестве для того, чтобы ответить на удар наших врагов молниеносным сокрушительным ударом».

Не только депутаты Верховного Совета СССР — все советские люди, весь мир с напряжением и вниманием слушали транслировавшийся по радио, передававшийся по телевидению доклад товарища Н. С. Хрущева «Современное международное положение и внешняя политика Советского Союза». Спокойно и мужественно, в сознании правоты и силы звучал его голос. Глубокий анализ международной обстановки, трезвая оценка происходивших и назревающих событий, глубина и безупречность аргументации западали в душу, укрепляли твердую уверенность в мудрости внешней политики Советского правительства. Это ленинская политика, и только она могла преодолеть опасный кризис в районе Карибского моря, прочно отстоять мир, надежно защитить Кубинскую Республику. Советский народ был с вами в беде и будет с вами всегда, кубинские братья!

Советскому правительству удалось одержать огромную морально-политическую победу, предотвратить разыгрывание войны с помощью разумного компромисса. Извлекая уроки из кризиса в районе Карибского моря, Н. С. Хрущев сформулировал краеугольную задачу советской внешней политики— настойчиво искать пути мирного урегулирования нерешенных вопросов. **Вся внешнеполитическая деятельность Советского правительства будет направлена на то, чтобы добиваться договора о всеобщем и полном разоружении, заключения германского мирного договора и нормализации на его основе положения в Западном Берлине, ликвидации напряженности и конфликтов во всех районах мира.**

Верховный Совет СССР горячо и единодушно одобрил внешнюю политику Советского правительства, направленную на дальнейшее упрочение мира и дружбы между народами на основе ленинских принципов мирного сосуществования, а также одобрил проведенные Советским правительством мероприятия по преодолению опасного кризиса вокруг революционной Кубы и по ослаблению международной напряженности. Выразив признательность всем, поддерживавшим усилия Советского правительства, Верховный Совет СССР призвал людей доброй воли к бдительности и решительным действиям против империалистической политики агрессии, за всеобщее разоружение, за мирное урегулирование нерешенных проблем путем переговоров, во имя сохранения и упрочения мира на земле.

МИР, ТРУД, СЧАСТЬЕ

ИТАК, до свидания, Москва. За плечами — несколько дней напряженной и радостной работы. Что же сказать тебе, покидая, родная столица?

Это были дни, колоссальные по значению, по холичеству встреч и впечатлений. Но особенно значительными и волнующими были те минуты, когда на трибуну поднялся Н. С. Хрущев. Зал перестал существовать, его стены исчезли, раздвинулись сами собой, и, казалось, вся планета замерла, слушая эти слова мира и дружбы, разума и прогресса.

Депутаты единодушно поддержали мудрую политику Советского правительства, предотвратившего вспышку войны в Карибском море. Народы Земли хотят мира. Ведь мир — это творчество, счастье, это жизнь!

Е. ТОМБЕРГ,
народная артистка СССР, депутат Верховного Совета СССР.

ТОРЖЕСТВО РАЗУМА

В ТЕЧЕНИЕ трех часов я с увлечением слушал доклад Никиты Хрущева, в котором он проанализировал опасную ситуацию недавнего прошлого, объяснил современную международную обстановку и нарисовал картину лучшего, благоразумного мира.

Как обычно, иностранные корреспонденты, находившиеся в ложах для прессы, наставили свои телеобъективы на знакомые черты этого очень занятого и очень близкого всем человека, но ни одна камера не может зафиксировать чувства огромной человечности, которые содержались в каждом слове его полезнейшего всеобъемлющего доклада.

«Абстрактной истины нет», — сказал Никита Хрущев, осуждая догматиков, которые реагируют на события так же слепо, как мыши. Всякая критическая ситуация, где бы она ни возникала, — а сейчас уже не существует в мире никаких изолированных уголков — имеет свое особое решение, которое может быть найдено лишь на основе глубокого марксистско-ленинского анализа. Это очевидная истина? Да, но есть и более очевидные истины, чем эта, и догматики их тоже проглядели. Наиболее бесспорной из этих истин является то, что «мир живет сейчас, образно говоря, на замаскированном погребе, набитом термоядерным оружием», — сказал Никита Хрущев.

Поэтому мирное сосуществование является не доктриной из учебника, а вопросом жизни и смерти как для нас, так и для них. И мало кто понимает это так глубоко, как Никита Хрущев, человек, чью заботу о мире мы все так хорошо ощущали.

Объединив всех тех, кто действует в интересах мира, силы мира во всем мире во главе с Советским Союзом добьются торжества разума и искоренят безумие войны.

Питер ТЕМПЕСТ,
английский журналист.

С МИЛЛИОНАМИ СВОИХ СОВРЕМЕННИКОВ

Б. ЯРУСТОВСКИЙ

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ знает немало публичных или печатных обструкций новаторам. В штыки принимали некоторые произведения Бетховена и Шопена, Мусоргского и Прокофьева, Бизе и Берлиоза... Все эти исторические факты прошлого послужили основанием известной теории о том, что новаторы опережают столетия, что непонимание их произведений современниками — дело естественное и закономерное. Как же совместить эту теорию с ленинскими принципами партии о приближении искусства к жизни народа, об усилении его активной роли в коммунистическом воспитании масс? Ведь, чтобы воспитывать, необходимо самое элементарное: произведение должно быть понято народом, широкой аудиторией. Да и сама демократическая природа нашего общества обязывает художника всегда общаться на языке своего искусства с народом, не терять контакта с ним.

Чтобы разобраться в этом вопросе, напомним, что традиции в области искусства, подобно любому жизненному явлению, находятся в движении: рождаются, развиваются и умирают. В любой исторический момент есть традиции отживающие, исчерпавшие себя, есть традиции обновляющиеся, развивающиеся и есть родившиеся заново, иначе говоря, новаторство, ставшее традицией. Критерий жизненности традиций — сама жизнь, способность тех или иных традиционных приемов и средств выразить новое, возникающее в жизни, причем выразить с наибольшей силой и эффективностью. Но важно подчеркнуть, что одна из особенностей художественной формы — сравнительная редкость коренных ее изменений. Гораздо чаще происходит частичное ее обновление путем сочетания с элементами нового — нового контекста, нового поворота традиционных средств, сочетания, позволяющего выразить новое содержание. И в этой особенности — важная и мудрая закономерность развития искусства, позволяющая делать смелый поиск доступным миллионам зрителей и слушателей.

РАЗУМЕЕТСЯ, в жизни искусства существует и другой тип новаторства, на какой-то период активно ломающего традиции. Такие новаторы смело и дерзко врываются в искусство, отбрасывая во имя нового содержания старые традиции, полемически заостряя новое, тем самым нарочито обращая на него внимание. И если это подлинно большой и настоящий художник, а не самозванец в искусстве, то, несмотря на всю «пену», «настой» его новых средств чрезвычайно важен для прогресса искусства; он оплодотворяет творческий процесс, заставляет бродить искусство и способствует развитию нового. Но примечательно, что чаще всего пути подобного художника-новатора в дальнейшем «воссоединяются» с магистралью исторического процесса, а его новаторство становится уже новой традицией. И этот факт воссоединения—результат двух встречных тенденций: обновления исторических традиций, способных теперь более органично принять новое, и эволюции самого новатора, отбросившего в зрелости весь шлак юношеской бравады.

Не иметь ничего общего с традициями могут только отдельные произведения. С какой бы смелостью и шумом ни врывался в искусство новый талант, как бы ни были резки его стремления взорвать традиции, в конечном счете любой подлинный новатор, решительно обновляя и обогащая их, вводя новые традиции, неизменно «включался» в общий исторический процесс развития человеческой культуры. Потому-то нежизненны произведения, не только написанные в рамках пассивных традиций (в рамках хорошо только портреты!), но и те, что воинствующе и безапелляционно рвут с традициями, независимо от того, хорошие ли они или плохие, а так просто — по моде.

Поэтому глубоко неправы те товарищи, которые пытаются и в наших условиях развивать теории о неизбежности разрыва передового художника со своим зрителем, слушателем, читателем, более того, призывают его продолжать свой творческий эксперимент, не обращая внимания на обструкции слушателей, «если, конечно, — добавляют такие критики-искусствоведы, — художник убежден в своей правоте». Но какой художник не убежден в ней! Только уж отъявленный шарлатан! Дело, видимо, в том, что далеко не всегда в искусстве понятия субъективной и объективной правды совпадают, и, увы, нередко убеждение художника оказывается его заблуждением.

В условиях нашего общества игнорирование исторических традиций непримимо потому, что оно означает не только разрыв творца с широкой аудиторией, но и гораздо худшее — разрыв нити преемственности в истории человеческой культуры. Для молодого общества, за которым будущее, такой акт никогда не был бы оправдан историей...

Этого порой не понимают и некоторые наши друзья, прогрессивные деятели зарубежного искусства, сетующие на «противоречие» нашего искусства между передовым его содержанием и якобы консервативной его формой (даже у Д. Шостаковича!). Они не учитывают того важнейшего факта, что новое, коммунистическое общество принимает эстафету человеческой культуры от прошлых эпох, и его святая обязанность перед историей — нести эту эстафету вперед. В этом, конечно, и основной смысл положения из Программы партии, где говорится о сочетании смелого новаторства с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Об этом же напомнил Н. С. Хрущев совсем недавно, при посещении выставки произведений московских художников.

ТЕМ, КТО СТРОИТ свои программные эстетические положения на исторических фактах непризнания новаторов их современниками, не следует забывать и о том, что инертность общества к новому теперь не совсем та, что была в прошлом. Наше новое, молодое общество иначе принимает подлинно новое искусство. Кино, радио, телевидение изменили уровень широкого слушателя, его слух не столь уж неповоротлив и лелеет к любому проявлению новизны, как это иной раз хотят представить. Не случайно, если в предыдущей Программе партии говорилось о приобщении масс к ценностям культуры, теперь, в новой Программе констатируется необходимость активного вовлечения масс в создание этих ценностей.

Кстати, публика не всегда инертна и к поискам новой формы, но она предпочитает тех художников, которые не только ищут, но и находят, в том числе и самого себя, в искусстве. Если же композитор долгое время не обретает себя, трудно надеяться, что это сделают за него его слушатели! Конечно, в этом вопросе приобретает огромное значение эстетическое воспитание масс, миллионами приобщенных в нашем обществе к искусству. К сожалению, и в этой области был нанесен огромный ущерб в период культа личности. Схематические «поделки-бодрячки» — произведения гладкие и прямолинейные, не требующие затраты мысли, не могли не нанести урон в воспитании вкусов, не могли не оказать известного влияния на глаз, воспринимающий картину, на ухо, слушающее музыку. Принять упрощенчество в общем-то гораздо легче, чем научить воспринимать богатство сложного. Первое легко и бездумно, оно не требует никаких усилий... И все же эти потери не могут, не дают право представить нашего слушателя одной инертной массой, которая не понимает настоящего искусства. Если принять эту точку зрения, неизбежно нужно создавать два искусства — высокое, истинное и «для масс», так сказать, ширпотреба. Так именно происходит теперь, как это хорошо известно, во многих капиталистических странах, где все с большей силой происходит поляризация коммерческой, «бродвейской» музыки на одном полюсе и заумного новаторства на другом, а соответственно, все острее стоит проблема антагонизма публики и музыки.

Разумеется, было бы глубоко неправильным представлять себе современную западную музыку только таким образом (в ней немало и по-настоящему талантливого, и прогрессивного, которое мы должны знать и изучать), но все же на Западе именно эти заумные упражнения упорно выдаются теперь за новаторство, за авангард, именно они составляют обычно репертуарную основу фестивалей современной музыки. Народ же их не принимал и не принимает, ибо в них нет ничего человеческого. Новаторство их рассчитано не на человека.

ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ, пожалуй, самое сильное, самое привлекательное качество лучших произведений советской музыки. В прошлом году на фестивале в Лос-Анджелесе исполнялись новинки современной музыки. Были представлены разные страны, разные индивидуальности, разные таланты. Но создавалось впечатление, что слушаешь все время одну и ту же «авангардную» музыку: тот же круг чувств — страхи, тревоги, опустошенности... те же звуковые брызги. И когда зазвучали произведения советской музыки, кстати, не вполне идеальные по своей эстетической ценности, со своими сильными и слабыми сторонами, на лицах американских слушателей появилась хорошая, теплая улыбка: впервые на фестивале музыка поведала о том, что человек, оказывается, может не только тревожиться, но и радоваться, не только закатывать истерики, но и смеяться, мечтать и бороться...

Советская музыка успешно экспериментирует в области монументальных синтетических форм, в жанрах, так сказать, эллинистических, которым, несомненно, предстоит будущее в коммунистическом обществе. Как и в последних ораториях Прокофьева, в есенинской и «Патетической» ораториях Свиридова, в них вновь возрождаются подлинные традиции этого жанра, еще недавно порядком утоптанного в парадном словослиянии целых «кокситов» юбилейных, декадных и прочих ремесленных кантатных «поделок». Творческое развитие в советской музыке получила и трактовка симфонического цикла. Вопреки модным течениям на Западе советские симфонисты убедительно доказали, как можно, творчески оплодотворяя и развивая традиционную форму многочастного цикла, последовательно осуществляя принцип идейной программности, добиться и в ней истинной современности звучания и эмоциональной активности воздействия на слушателя. Все это — новаторские тенденции советской музыки.

Истинные революции произошли за это время в развитии наших национальных культур. Родились и возмужали профессиональные культуры многих народов, которые в сравнительно недавнее время не имели и понятия о профессиональной музыке. Теперь же произведения, скажем, азербайджанцев К. Караева и Ф. Амирова звучат «на равных» правах с лучшими симфонистами мира на многочисленных эстрадах всей земли. Подлинным новаторством явились многоголосные хоры узбека М. Бурханова — до этого опыта в течение многих веков узбекская музыка не знала многоголосия. В Татарии исконная пентатоническая ладовая система успешно оплодотворяется европейским ладовым мышлением. Все это — примеры создания новых традиций в советской музыке. Но важно, что и русская советская музыка в немалой степени обогащается за счет других национальных культур — и в области расширения ладовых средств, и в области ритма. Глубоко был прав Д. Шостакович, утверждая, что советской музыке незачем прибегать к додекафонии и другим умозрительным системам, имея богатейший творческий резервуар различных ладовых сфер народов Советского Союза. В этом важнейшем процессе творческого взаимовлияния культур — существеннейший фактор новаторства советской музыки.

В недавние годы богатые возможности социалистического реализма порой подменялись регламентированными нормами «диктатического» реализма, созданием некоей универсальной творческой «диеты» для всех, не считаясь с индивидуальностью, которая, как известно, в искусстве играет особую роль.

Богатство искусства — как известно, и в индивидуальном видении мира, и в прозорливых, образных его открытиях художником. Ущемление индивидуального начала неизбежно принесло в музыке губительный стандарт. О кантатах, ораториях-близнецах, помпезных финалах с праздничными пирами и выходом исполинских хоровых массивов на авансцену и исполнением стандартных од хорошо известно. Так же как и о песнях, изготовленных по принципу газетного клише.

Так метод социалистического реализма, по существу, отождествлялся с одним универсальным стилем, в интересах общего игнорировалось отдельное, субъективное. Дурную услугу социалистическому реализму оказали и многочисленные рецензии-оды, пропетые на страницах газет и журналов неполноценным, бедным произведениям, выдаваемым за новое. Все это принесло немало вреда развитию советского искусства. Но теперь, когда для развития искусства созданы нормальные, естественные условия, когда налицо реальные плоды нового времени, хотя бы на концертах только что закончившегося смотра творческой молодежи, теперь особенно важно помнить, что многообразие индивидуальностей важно не само по себе, а лишь скрепленное, сцементированное одним творческим методом — методом социалистического реализма. На основе этого общего — единого метода, рождённого нашим обществом, нашим мировоззрением, возникает разное, отдельное — произведения различной творческой манеры, разных индивидуальных стилей.

ЕСЛИ ПАФОС утверждения многообразия индивидуальных стилей у нас вполне достаточен, то другая часть этой центральной эстетической формулы нашего искусства стала иной раз забываться, порождая факты обращения к чуждым нам стилям. Это говорит о том, что авторы подобных сочинений стали безразличными к некоторым принципиальным основам советского искусства, к большим идеям нашей социалистической эпохи. Поэтому нельзя не предостречь наших молодых от пассивного подражания некоторым современным «интеллектуалистским» западным тенденциям. Как известно, у западных «новаторов» очень модно во имя «спасения» от романтизма XIX века «замораживать» свои чувства. Но допускать в музыке «торговли своими внутренностями»! — призывают нас современные Сальери. «Композитор может стать истинным, новатором, раскрыть самого себя лишь в том случае, если ему никто не мешает в его внутреннем мире, отчужденном от внешних событий», — убеждают они. И кичатся этим, считая свою сотовую систему индивидуальных ячеек-келий идеальным условием для свободы творчества. Кстати, об этом же стоит подумать и иным нашим искусствоведам. Подчас, ратуя за многообразие советского искусства, справедливо осуждая недавние тенденции к унификации советского искусства, они выставляют за образец новый и единственный эталон импонирующего им «интеллектуального» искусства. И с неоправданным скептицизмом и нетерпимостью относятся ко всему другому. Правильно ли, последовательно ли это для ревнителей многообразия форм и стилей?

Передовые деятели советского искусства «обречены» быть первооткрывателями. Ибо общество, в котором они живут, несмотря на все противоречия роста, радует нас каждый день рождением нового. Новое содержание настойчиво требует и новой художественной формы. И мы чувствуем, как и в музыкальной форме совершаются заметные сдвиги. Искусство все настойчивее ищет обогащения своих выразительных средств, способных отражать жизнь на новом уровне познания ее человеком, на новом этапе человеческого мышления и чувствования. И кто здесь отстанет, кто хочет успокоиться, для того, как говорил Мусоргский, жизнь в искусстве кончена.

Только так, соединяя требования искусства, условия его прогресса с устремлениями своего века, своего времени, можно создавать подлинное искусство. История человеческой культуры настойчиво учит нас: творческое дерзание несет с собой не бескрылое и узкое индивидуалистическое ремесло, а лишь вдохновенное творчество, освещенное светом передовых идей эпохи, согретое пламенным стремлением художника говорить на языке своего искусства с миллионами своих современников.

АБСТРАКЦИОНИЗМ — КОНЕЦ ПУТИ...

ВЗГЛЯНИТЕ, читатель, на заголовки нашей 4-й страницы. «Нью-Йорк таймс», «Санди таймс», «Фигаро литтерер», «Эспрессо»... Крупнейшие американские, английские, французские, итальянские газеты и журналы пишут сегодня об одном и том же явлении, занимающем умы художественной интеллигенции Запада. Это признаки отрезвляющей бури, пронесшейся по музеям и картинным галереям Америки и Европы.

Сегодня мы публикуем выдержки из ряда статей. О чем они?

Об одном: «абстрактная живопись пускает пузыри», «пробил ее последний час». О том, что абстракционизм переживает кризис.

Абстракционизм является выражением реакционной буржуазной идеологии. Правящие круги в странах капитала стремятся использовать его в целях морального разложения трудящихся, отвлечения их от реальной действительности буржуазного мира, от насущных нужд классовой борьбы. Именно поэтому абстрактное искусство пользуется мощной поддержкой правящих кругов капиталистических стран, поддержкой, которая, как, например, во Франции, носит иногда характер дани правительственного покровительства.

И все же, несмотря на эту колоссальную поддержку, абстракционизм никогда не пользовался и не пользуется успехом в широких слоях народа. Это и естественно — абстракционизм по своей идейной и эстетической сути чужд трудящимся, далек от них, неприемлем для их здравого и оптимистического жизнеосприятия.

Абстракционистские галереи, собственно, никогда не привлекали к себе внимания широких масс и посещались в основном эстетствующими бездельниками и снобами. Несмотря на невиданную рекламу, абстракционистская мазня всегда вызывала лишь презрительную усмешку у здоровых и нормальных людей. И если теперь даже буржуазная пресса пестрит признаниями об обострении кризиса абстракционизма и о его крахе, то происходит это потому, что сейчас, в период обостренного внимания к общественным проблемам, к реальным ценностям человеческой жизни, абстракционизм с его антигуманной и антиобщественной концепцией все глубже и глубже проявляет свою несостоятельность.

Выдержки из зарубежной прессы, публикуемые нами сегодня вместе с комментариями советских искусствоведов, рисуют убедительную картину развивающегося кризиса «искусства бессмысленников».

ПО НАЕЗЖЕННОЙ КОЛЕЕ

ЖИЗНЬ ТРЕБУЕТ ПЕРЕМЕН

в планировании работы издательств

В ДОКЛАДЕ Н. С. ХРУЩЕВА на ноябрьском Пленуме ЦК КПСС говорится о необходимости серьезно улучшить методику планирования, пересмотреть окостеневшие, бюрократические взгляды, далекие от потребностей жизни. Этот призыв имеет самое прямое отношение и к издательскому делу. Пора наконец понять, что проторенная годами, «наезженная колея» нашего планирования не учитывает всей его специфики.

Основным документом, определяющим работу издательства, служит тематический план, который составляется на год вперед. Эта подробная и жесткая программа предусматривает не только темы и названия будущих книг, но и объем их, предполагаемый тираж и срок выхода. На основе тематического плана издательства составляется и его производственно-финансовый план.

Поскольку промфинпланы издательств сводятся далее в общий план Главиздата, а план Главиздата включается в план Министерства культуры, то срок представления тематического плана на будущий год устанавливается не позднее 15 апреля. Практически редакции составляют для утверждения свои тематические планы задолго до этого дня и, следовательно, **в самом начале года должны предусмотреть, какие книги выйдут в конце будущего года.** При таком положении издательство, стремясь к тому, чтобы книги на современные темы как можно меньше отставали от жизни, вынуждено включать в свои планы еще не представленные рукописи.

А потом оказывается, что рукопись автору не удалась. Однако издательство не может уже отказаться ни от автора, ни от рукописи. Ибо тема еще не написанной книги и автор ее включены в план, а план утвержден вышестоящей организацией, отпечатан и разослан в книготорговую сеть. Издательство при такой системе обязано выполнять план во что бы то ни стало. Так появляются на свет неинтересные, слабые книги.

Кстати, кроме тематического плана выпуска, от издательства одновременно требуется план редакционной подготовки, а это значит, что должны быть утверждены книги, которые выйдут через 2—3 года. Следовательно, уже в самом начале издательского процесса в системе планирования закладываются условия, которые не способствуют, а мешают быстрому, оперативному изданию интересной, актуальной, но незапланированной рукописи, которые сковывают инициативу авторов и издательских работников и которые как бы благословляют появление на свет малоудавшихся, но зато заблаговременно запланированных книг.

Представьте себе, что автор принес в издательство свежую, интересную книгу, посвященную самому злободневному вопросу и нужную читателям вот сегодня, сейчас. Но план уже составлен и утвержден, все резервные места заняты, средства распределены. Чтобы выпустить книгу, ее нужно сначала включить в новый, будущий план, то есть можно печатать только... через два-три года!

Кроме того, известно, что средняя по объему книга по искусству находится в производстве чрезвычайно долго.

Так, например, книга «Советское изобразительное искусство» объемом 30 печатных листов уже после подписания ее в печать и до получения сигнального экземпляра находилась в производстве 165 дней, книга Г. Анкова «Содержание и форма в искусстве» объемом 10 печатных листов—180 дней, брошюра Н. Волкова о социалистическом реализме при размере 5 печатных листов — 152 дня, В. Толстых «Мораль и искусство» того же объема — 141 день, двухлистная брошюра Б. Бродского «Художник рядом с тобой» — 146 дней, книги Т. Измайловой и М. Айвазян «Искусство Армении» была подписана в печать в сентябре 1961 года, а сигнальный экземпляр был получен в сентябре 1962 года. В этих и других аналогичных случаях, когда книга уже подписана в печать и от издательства больше ничего не зависит, срок нахождения книги в производстве становится объективным фактором, который в сумме с временем, порой также чрезвычайно длительным, потраченным на внутрииздательскую работу, определяет «черепашьи» темпы выпуска книг.

ВЫХОД ОДИН — изменить систему планирования! Как? Над этим надо подумать. Прежде всего следует разделить тематическое и производственно-финансовое планирование работы издательства, не ставить их в столь жесткую зависимость друг от друга. Можно, например, определять производственную программу издательства в общих цифровых показателях (количество названий, объем их, средний тираж и т. д.), а **тематическое направление и содержание работы издательства рассматривать и утверждать при обсуждении плана редакционной подготовки.** Этот план останется внутрииздательским документом. Он, конечно, должен широко обсуждаться с общественностью, в творческих союзах, на читательских конференциях и т. д., но в отличие от тематического плана он не будет производственным документом, по которому собираются заказы на книги и определяются их тиражи.

В рамках же перспективного плана, определяющего основные направления в работе издательства на несколько лет вперед, должно осуществляться гибкое текущее планирование в соответствии с требованиями сегодняшнего дня. Текущий, рабочий план, по которому можно собирать заказы, должен составляться не на год, а, скажем, на квартал.

Эти изменения в свою очередь затронут систему сбора заказов, существующую в книготорговой сети.

Давно пора отказаться от составления ежегодных аннотированных тематических планов издательств, которые в количестве 150 почти одновременно сваливаются на головы местных книготорговых работников, обязанных в короткие сроки, в 1—2 месяца, изучить 30 тысяч аннотаций и сделать разумные заказы на издания по самым разнообразным отраслям науки, техники, культуры. Естественно, что с такой задачей книготорги справиться не могут, а это, в свою очередь, порождает недоверие во взаимоотношениях издательств с Союзкнигой. Можно без конца перечислять примеры, когда Союзкнига в страхе перед затовариванием делает мизерные заказы на книги, которые после выхода в свет раскупаются с молниеносной быстротой. На первую в Советском Союзе книгу об искусстве Африки — «Искусство народов Западной Африки» был установлен тираж 2.500 экземпляров. Книга разошлась за несколько часов. Тираж книги «Кустодиев» М. Этингина и сборника «А. Я. Головин» был установлен также ничтожный — по 5.000 экземпляров. Оба эти издания разошлись за несколько дней, не доставшись многим художникам и искусствоведам, не говоря уже о многочисленных любителях искусства. Были также сильно занижены тиражи книг Р. Симонова, Г. Яроша, С. Михоэлса, В. Плучека, М. Андреевой и многих других мастеров искусств. Особенно не везет изданиям, посвященным кинематографу.

Заявки книготорга станут более или менее реальными только в том случае, если они будут собираться не один раз в году, а непрерывно в течение всего года, если вместо громоздких годовых тематических планов начнет выходить периодическое издание типа «Бланка для заказов», адресованное работникам книжной торговли и читателям.

СЕГОДНЯШНИЕ наши беды — не только в страхе затовариваний книжных магазинов литературой, не пользующейся спросом покупателей. Затовариваниие легко устранить, если издательства будут разделять ответственность за правильность тиражирования. Нынешняя система сбора заказов по существу своему порочна, так как издательства вынуждены писать аннотации на книги, которых либо еще нет совсем, либо над ними ведется редакционная работа и следовательно, издательство не может с полной ответственностью перед читателем «представить» ему книгу со всеми ее достоинствами. А вслед за издательствами книготорги начинают рекламировать то, что является, по существу, «секретом» и для издательства, и для них самих.

Еще в 1960 году в известном постановлении ЦК КПСС «О состоянии и мерах улучшения книжной торговли» было сказано, что «практика заказов носит канцелярско-бюрократический характер и вследствие этого не удовлетворяет действительных запросов населения на литературу». С тех пор мало что изменилось. Сторонники ныне существующей системы планирования и сбора заказов полны решимости «совершенствовать» эту канцелярско-бюрократическую практику, в то время как ее нужно в корне менять.

Отклонение от годовых тематических планов в настоящее время происходит не в одном-двух издательствах, что можно было бы объяснить их плохой работой, а стало реальным фактом в жизни многих издательств. Известное упорядочение в тематическом планировании, происшедшее за последнее время, не меняет существа дела. Читатель не получает своевременной и удобной ему информации о будущей книге, издательство лишено возможности оперативно планировать свою работу.

Не стоит ли подумать о новой системе планирования и организации сбора заказов на книги, исходя из простой мысли: упорядочить и узаконить то, что давно назрело в практической работе издательств.

В. МУРИАН,
главный редактор издательства «Искусство».

ВОКАЛЬНОЕ БОГАТСТВО И ТАЛАНТ

ОТРАДНА встреча с коллективом, которому все по плечу — от популярного «Мазепы» до сложного и давно не звучавшего на московской сцене «Лоэнгрина». Оперные спектакли Киевского театра им. Т. Шевченко доставили москвичам немало радости и уже снискали во многом заслуженные похвалы столичной критики*. Главный источник этой радости — вокальное богатство труппы, вобравшей в себя, кажется, все лучшее, чем может одарить украинский театр его певучая родина. П. Белинник, Н. Ворвулев, Д. Гнатюк, М. Гришко, Б. Руденко, Л. Руденко, К. Огневой, Э. Томм — право, затрудняешься, кому из этих отличных певцов отдать предпочтение. Несомненно, большие перспективы у молодежи. Не только сильный состав солистов, но и хор, звучащий свежо и ровно (главный хормейстер В. Колесник), оркестр, руководимый отличным музыкантом главным дирижером К. Симеоновым, радуют крепким профессионализмом, обеспечивают разнообразие репертуара и добротность его музыкального воплощения.

Однако всякий талантливый и серьезный творческий коллектив заслуживает большего, чем простая констатация его неоспоримых достоинств. О современном стиле музыкально-сценической интерпретации оперной классики, о переосмыслении ее говорят и пишут много. Права постановщика порой отстаивают даже излишне рьяно, забывая о том, что талантливому художнику органически присуще остро современное видение, слышание, ощущение жизни, а стало быть, и истории уже в силу того, что он живет в веке нынешнем, а не минувшем. И чтобы реализовать это свое чутье, «перелить» его в образы, убеждающие современного зрителя, надо прежде всего обратить всю силу своего таланта, знаний, опыта на максимально глубокое проникновение в авторский замысел, на его **осмысление** — стадию, обязательно предшествующую любым попыткам **переосмысления.** Бывают, вероятно, случаи, когда все усилия интерпретатора разбиваются о безнадежную архаичность произведения. И в этом нет большой беды. Опаснее другое: когда интерпретатор, не проникнув глубоко в авторский замысел, уже заранее, чисто умозрительно и искусственно, ставит перед собой задачу его переосмысления.

Все ли, например, можно приветствовать в киевской постановке «Мазепы» Чайковского (музыкальный руководитель постановки К. Симеонов, дирижер П. Григоров, режиссер-постановщик И. Молостова)? Высокая «концентрация» действия, лаконизм и стремительность его развития, непрерывное нагнетание драматизма — таковы отличительные черты драматургии этой оперы. Попытки раздробить, остановить единый поток музыкального действия невольно воспринимаются как противоречие авторскому замыслу. Речь здесь идет не о защите «буквы» (вернее, «ноты»), а именно духа произведения. С этой точки зрения представляется приемлемой трактовка «Полтавского боя» как завершенной симфонической картины. Тематический материал Чайковского использован здесь с большим тактом и вкусом, а оркестр исполняет картину с подъемом, темпераментно. Такое новшество усиливает звучание гражданской линии оперы, ее патриотической идеи. Иначе обстоит дело с первым актом. «На одном дыхании» написана композитором его первая картина. Какие здесь основания у постановщика для того, чтобы рвать музыкальную ткань, создавать две картины, разделенные томительной паузой? Решительно никаких! Вряд ли следовало также выделять в самостоятельный эпизод сцену Любови с женским хором (вторая картина первого акта), что также искусственно тормозит действие. Кроме того, сугубо условное оформление женского эпизода выпадает из стиля декоративного решения всего спектакля и не соответствует проникновенно-лирическому, народно-бытовому характеру песни-причитания. Думается, что новшества такого рода свидетельствуют не столько о «свежем», сколько просто о недостаточно внимательном и вдумчивом прочтении партитуры. Не доверяя увлекательности сюжета и его музыкального воплощения, режиссер всячески стремился «оживить» сценическое действие, «развлечь» зрителей сменой декораций, мизансцен. В итоге спектакль лишился единого принципа композиционного решения.

Обидно, что режиссер, увлекшись внешними приемами, не сосредоточил необходимого внимания на том, что как раз и требует принципиально нового, современного подхода: на работе с певцами-актерами. А ведь именно в области исполнительских традиций и штампов, облепивших классическую оперу, как ракушки киль корабля, нередко кроется причина нашей неудовлетворенности оперным жанром. Искренне восхищаясь великолепными голосами и вокальным мастерством исполнителей главных партий — Д. Гнатюка (Мазепа), Т. Пономаренко (Мария), А. Кикоти (Кочубей), Э. Томм (Любовь), нельзя не пожалеть о том, что в их сценическом поведении, у кого в большей, у кого в меньшей степени, все же иногда проглядывают «оперная» поза и пение «на публику». Работа режиссера над массовыми сценами наиболее плодотворна в интересно поставленной сцене казни. Но такого удовлетворения не испытываешь в первом акте, где хор ведет себя «честно» по старинке. Это можно сказать и о танцах, поставленных балетмейстером В. Вроевским столь же традиционно, диверти-сментно (непонятно к тому же появление мужского танца во время лирического эпизода музыки).

Все это особенно бросается в глаза на фоне отличных декораций, созданных Ф. Ниродом. Не идиллически - натуралистические «виды Малороссии», нет, высоко обобщенный образ подлинно пушкинской «тихой украинской ночи» встал перед нами в холодноватом, серебристо-зеленом свете луны. А драматически напряженный кровавый рассвет в сцене казни прозвучал не только удачным цветовым аккомпанементом, но и навеял многие ассоциации, напомнив о той поре, «когда Россия молодая, в борениях силы напрягая, мужала с гением Петра»...

Если «Мазепа» вызывает противоречивые впечатления, то «Бал-маскарад», напротив, подкупает большой цельностью. На первый взгляд, в этой постановке как будто нет ничего сугубо нового, поражающего необычностью. Однако интерес, увлеченность зрителей нарастают от сцены к сцене, несмотря на многие типично оперные условности сюжета, коробившие в свое время самого Верди и, казалось бы, совсем «непростительные» сейчас.

Дело не только в том, что партитура Верди нашла талантливых интерпретаторов в лице дирижера-постановщика В. Тольбы и воспринявшего от него спектакль дирижера Л. Венедиктова, и не только в превосходных певцах. Режиссер-постановщик Л. Варпаховский и художник Е. Ахвледиани точно почувствовали стиль этой «большой» оперы Верди и нашли соответствующий ему стиль постановки. Радует полное совпадение музыкального и сценического ритмов, выпуклость контрастов, играющих столь важную роль в драматургии Верди и подчеркнутых в красочном декоративном и костюмном оформлении. Радует психологическая правда, эмоциональность актерского исполнения.

Вот резким мазком вырисовались мрачные фигуры заговорщиков на фоне нарядной толпы придворных. Вот опустился прозрачный расшитый занавес, отделив лирические, интимные сцены героев от общего второго плана. Особенно хорош этот прием в последнем акте, когда на фоне блестящего бала подготавливается кровавая развязка драмы. Таких деталей, помогающих раскрытию смысла произведения, найдено немало. Остается лишь пожалеть, что не все картины спектакля одинаково богаты ими.

Понятно, что с наибольшим интересом и волнением московские зрители ожидали «Лоэнгрина». И Киевский театр доказал, что по своим потенциальным возможностям он вполне подготовлен к воплощению вагнеровских партитур. Но думается, что реализована эта потенция пока еще далеко не полностью. Отдавая должное мастерству дирижера К. Симеонова, его чуткту стиля и формы, хотелось бы значительно большей красочности, более живого и трепетного дыхания. К сожалению, все это было в оркестре несколько нивелировано, течение музыкального действия страдало вялостью. Менее выразительным по сравнению с другими спектаклями оказалось на этот раз и пение большинства солистов, что же касается дикции, то безупречным в этом отношении был, пожалуй, только С. Казак (Тельрамунд).

Очень спорным представляется и сценическое решение спектакля (режиссер-постановщик В. Скляренко, художник В. Людмилин). Прав В. Покровский, говоря, что в «Лоэнгрине» нас меньше всего может интересовать «божественная миссия» сверхгероя и слепая вера «смертных» в посланца «святого Грааля». Но значит ли это, что постановщики создали «живой спектакль о людях»? Если признаками этой жизни считать чисто бытовые элементы в оформлении, костюмах, облике и манере поведения исполнителей, тогда можно с этим согласиться. Но ведь «жизнь человеческого духа» в театре, тем более музыкальном, — это прежде всего эмоциональное, правдивое раскрытие характеров страстей и переживаний. К сожалению, в этой постановке герои оперы предстали перед нами лишенными богатого внутреннего мира. Артисты зачастую просто формально выполняют задачи чисто «двигательного» свойства. Темп сценического действия невероятно замедлен, механические перемещения групп хора, по всему безучастного, ничем не оправданы. И это — не ряд случайностей, а режиссерский метод, выдержанный от начала до конца спектакля. Иными словами, налицо та самая статичность, которая может только отпугнуть малоискушенного зрителя от вагнеровских опер.

Получился некий парадокс: бытовые по своему облику персонажи живут в этом спектакле жизнью каких-то отлученных существ, которым все человеческое чуждо. Под стать им и примитивно-бутафорский лебедь, вид которого и весьма старомодный способ передвижения по сцене ничем не напоминают посланца из страны Света, Добра и Справедливости. А ведь персонажи легенды могут и должны жить в музыкальном спектакле богатой, эмоциональной жизнью живых людей!

Думается, постановка «Лоэнгрина» оказалась не столь успешной, как хотелось бы, только в силу того, что это первый опыт работы коллектива над сложным и непривычным материалом. Возможности киевской оперной труппы так велики, что трудная задача освоения вагнеровской драматургии определенно будет ею решена. Что же касается режиссуры — и здесь речь идет уже не только о Вагнере, — хочется пожелать талантливому театру преодоления следов рутины и штампа, пожелать самых смелых творческих поисков, направленных на глубокое раскрытие содержания музыки. Процесс этих поисков не прост, и споры здесь, вероятно, будут возникать нередко. Что же, тем интереснее жить и творить!

Т. ЛЕОНТОВСКАЯ.

*) Рецензии на успешные постановки опер «Арсенал» и «Тарас Бульба» были опубликованы ранее в газете «Советская культура».

АТЕИСТЫ ОТТАЧИВАЮТ ОРУЖИЕ

НУЖНЫ ЛИ «ФАРАОНОВЫ ЗМЕЙКИ»?

НЕОСПОРИМЫ успехи наших пропагандистов в борьбе с религией. Но мы добились бы большего, если бы повсюду научно-атеистическая пропаганда умело применялась к местным условиям и быстрее освобождалась от недостатков, от формализма.

Работа наша подчас движется самыми легкими путями. Разве можно ожидать, что после одной хорошей лекции верующие станут атеистами? В лучшем случае кто-либо из них задумается над словами лектора. Однако и это уже маленькая победа. Ведь человек, начавший размышлять о религии, как правило, впоследствии уходит от нее. Значит, надо уметь заинтересовать верующих слушателей или читателей. Это отправная точка в деятельности любого пропагандиста атеизма.

Сейчас, как нам представляется, одним из основных источников религиозности служит семейное воспитание. Конечно, речь идет об отсталых семьях. Следует на живых, близких примерах убеждать верующих, что их религиозность обусловлена не «божественным началом», не внушена им «свыше», а привита воспитанием, традициями, передававшимися из поколения в поколение. Мой личный опыт подтверждает действенность этого момента атеистической пропаганды: как правило, он вызывает горячие споры в аудитории. Кроме того, умение свести религиозность к таким простым понятиям, как дом, семья, воспитание, во многом обезоруживает верующих, а это в свою очередь помогает нам перейти к объяснению других, более сложных вопросов.

Случается, что пропагандист атеизма при первой же встрече с верующими начинает с заявления: «бога нет». Куда целесообразнее, однако, начать с рассказа о причинах, вызвавших представления о богах, о том, что представления о высшем существе возникли в результате олицетворения небесных тел и явлений природы первобытным человеком. Если мы хотим, чтобы наша пропаганда оставляла след в сознании верующих, мы должны не отпугивать их, а привлекать к совместному размышлению и находить самые понятные для них примеры.

Очень вредят нашему делу неточности в выражениях и понятиях, что очень зорко подмечают верующие. Вряд ли, например, следует смешивать понятия «религия» и «предрассудки». А в лекциях и в печати все, что относится к религиозным верованиям, обычно называют религиозными предрассудками. Но ведь предрассудки — это осколки забытых религий, и есть среди них и такие, которые не входят в системы сегодняшних вероучений. Всякое смешение понятий в серьезной лекции или в статье, свидетельствуя о недостаточности знаний, дает козырь в руки церковникам.

Аналогичное несоответствие возникает, когда мы разъясняем происхождение жизни на земле. Не следовало бы рьяным пропагандистам кричать, будто науке известно все до последней детали о происхождении жизни. Такие утверждения причиняют явный вред нашей пропаганде.

Не все благополучно и с разоблачением чудес. Нередко мы читаем в литовских газетах о «явлении» верующим Христа или святой девы; совсем недавно о таком «чуде», якобы происшедшем в Молетском районе, писала одна из республиканских газет. Но сообщения об этом бывают подчас такими однобокими, что лишь будоражат воображение падких на сенсацию людей. Стоило ли, например, писать о том, что из Вильнюса не место происшествия специально посланы три известных пропагандиста?

Большие усилия научно-атеистическая пропаганда направляет на борьбу с сектантством. Беда в том, что работа эта строится по трафарету. Современная католическая церковь не отличается множественностью сектантских течений, поэтому, например, в Литовской ССР, где наиболее распространен католицизм, вряд ли следовало уделять столько внимания сектантству.

Шаблон проявляется еще вот в чем: слишком часто наша атеистическая пропаганда копирует методы преподавания вузовских кафедр философии. Например, причины возникновения религиозных представлений мы объясняем так, как это делает преподаватель философии или истории в студенческой аудитории...

О важности эстетического начала в церковных обрядах духовенство никогда не забывает. В костелах верующие видят золотые, серебряные изделия, картины, слышат красивое пение и т. п. Почему же некоторые наши культурные мероприятия уступают по красоте оформления религиозным праздникам?

Как видите, перечень изъянов нашей атеистической пропаганды довольно велик. Не могу, однако, умолчать еще об одном распространенном просчете. В Литве (а, вероятно, и в других республиках) очень часто для разоблачения религиозных верований организуют специальные вечера химических «чудес». При помощи раствора белого фосфора лектор демонстрирует самозажигающиеся свечи; смешивая бесцветные растворы роданидов и солей железа, получает красную жидкость, напоминающую кровь; сжигая роданид ртути, показывает «фараоновы змейки». И вот, принимаясь объяснять, что это не чудеса, лектор попадает в смешное положение, потому что в аудитории никто и не предполагал, что видит «чудеса». Мы не знаем примеров, когда литовское духовенство использовало бы подобные опыты для привлечения верующих. Утверждают, правда, что египетские жрецы показывали «фараоновы змейки». Спорить не будем. Отметим только, что верующие считают древних египтян язычниками, не ведавшими «истинного бога», поэтому допускают, что их священнослужители могли прибегать к обману.

Считать, что с помощью химии мы производим реакции, в которых без следа растворяются религиозные представления, просто наивно. Следует это разъяснить пропагандистам, чрезмерно увлеченным химическими «чудесами» (Республиканское общество по распространению политических и научных знаний часто получает из районов письма с мольбой: «Пришлите реактивы, мы хотим начать антирелигиозную пропаганду»).

Затронутые здесь вопросы, как и другие проблемы научно-атеистической пропаганды, нуждаются в детальном изучении и постоянном освещении в печати. Журнал «Наука и религия», пока единственный, этим требованиям не удовлетворяет: он не имеет четкой ориентации, обращаясь одновременно и к пропагандистам атеизма, и к верующим. Пропагандистам надо помогать овладевать правильными методами работы в различных обстоятельствах, а вопросами методики журнал заниматься не успевает.

Мы часто говорим и пишем, что атеистическая пропаганда выросла, что она достигла высокого уровня, мы обольщаемся и забываем, что религия, хотя и стоит на самых примитивных началах, но все еще держится! «Высокий уровень» пропаганды очень приятен самим пропагандистам, но это зачастую мешает разоблачать примитивные начала религии, мешает найти общий язык с верующими. Для эффективной борьбы с религией надо хорошо продумать систему работы и освободить ее от язвы, давно уже замеченных, но до сих пор не преодоленных до конца досадных изъянов.

К. ДАУКШАС,
профессор.

ВИЛЬНЮС.

КАРАГАНДИНЦЫ ВЫСТУПЯТ В КРЕМЛЕ

Десять лет назад балерина Валентина Ипатова возглавила коллектив художественной самодеятельности Дворца культуры горняков в Караганде. Терпеливо и любовно обучала она молодежь высокому мастерству балета, щедро передавала юношам и девушкам шахтерского города свои знания и опыт.

Шло время, и молодой творческий коллектив рос и мужал. В 1960 году он успешно поставил «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, а недавно одержана новая победа — на сцене Дворца культуры горняков увидел свет рампы бессмертный балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро».

Министерство культуры республики и Казсовпроф удостоили любительскую группу почетного звания народного театра балета. Президиум Верховного Совета Казахской ССР присвоил Валентине Филипповне Ипатовой звание заслуженной артистки республики.

Первый в Казахстане народный театр балета выступит завтра в столице в Кремлевском театре со спектаклем «Бахчисарайский фонтан».

КОНФЕРЕНЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ

ЛЕНИНГРАД. (Наш соб. корр.) В помещении лектория Русского музея состоялась Вторая всероссийская конференция по вопросам развития художественной критики и искусствоведения, на которую съехалось более трехсот искусствоведов, критиков и художников из разных городов, областей, краев, автономных республик.

Конференция открылась вступительным словом первого секретаря правления Союза художников РСФСР народного художника СССР В. Серова. Он остановился на актуальных вопросах практики советского изобразительного искусства.

Доклад «О творческой направленности и стиле советского изобразительного искусства» сделал А. Михайлов.

Искусствовед В. Бродский выступил с докладом «О задачах художественной критики в решении основных творческих вопросов советского изобразительного искусства».

Конференция длилась два дня. На ней также выступили с докладами В. Лебедев — «О монументальных и станковых формах искусства», В. Смирнов — «Искусство в промышленности», Ж. Каганская — «О декоративно-прикладном искусстве».

Эти песни признаны лучшими

ЗАКОНЧИЛСЯ КОНКУРС на массовые песни, посвященные трудовым подвигам молодежи на целине, освоению космоса, рабочему классу, организованный Министерством культуры СССР, Союзом композиторов СССР, Союзом писателей СССР.

Всего прослушано свыше 340 песен. Из них первой премии (в размере 500 рублей) удостоены «Песня о Северной Двине» (композитор Ф. Маслов, поэт В. Бонов), «Песня северных новоселов» (композитор В. Мастеница, поэт Н. Леонтьев).

Второй (в размере 400 рублей) — «Нам звезды улыбаются вдали» (композитор В. Власов, поэт А. Вейцлер), «На звездных дорогах» (композитор Э. Левина, поэт Ю. Каменецкий), «Парни из России» (композитор С. Кац, поэт В. Федоров).

Третьей (в размере 300 рублей) — «Песня о городе открытых сердец» (композитор Ю. Чичков, поэт Л. Васильева), «Только трудом» (композитор В. Бунин, поэт Л. Дербенев), «Комсомольская юность», (композитор Л. Самаль, поэт Е. Калюгин).

Кроме того, за актуальность тематики и высокое художественное качество жюри нашло возможным премировать три эстрадные песни — «Путешу» (композитор Г. Пайчин, поэт Ю. Шестаков), «Все мечты сбылись» (композитор М. Фернельман, поэт С. Фогельсон), «Будни» (композитор В. Поляков, поэт М. Рязанов).

Многие сочинения, не удостоенные премий, но получившие одобрение жюри, передаются концертным организациям для пополнения репертуара солистов и коллективов.

Изделия витражной мастерской художественного комбината «Мансла» в Риге приобрели известность далеко за пределами Латвии. В настоящее время художники создают витражи для Дворца пионеров в Алма-Ате, а также для нового театра в Воронеже. Для витражей используется цветное стекло, изготовленное в стеклодувной мастерской комбината.

На снимке: художники Майя Горбанде и Гунта Страута работают над новым витражом.

Фото Ю. ПОЛША.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ

ГАСТРОЛИ

Итак, новая встреча с театральным искусством народной Польши. Встреча не первая, но по-особому значительная. Можно не сомневаться — она оставит заметный след в художественной жизни столицы. Это определяется и творческим обликом приехавшего к нам из Варшавы Национального театра, возглавляемого одним из талантливых польских режиссеров К. Деймеком, и характером его гастрольного репертуара.

На сцене Малого театра гастроли начались очень необычным представлением мистерии XVI века — «История о славном воскресении господнем», затем продолжились как бы новой, неожиданной вариацией полонеза — комедией «Месть» выдающегося польского комедиографа XIX века А. Фредро и блестяще завершились драматической поэмой известного польского революционного писателя и поэта, коммуниста Бруно Ясенского «Слово о Якубе Шеле». В таком отборе гастрольного репертуара сказалась и смелость театра, и доверие к нашему зрителю, кстати, вполне себя оправдавшее.

И в самом деле, разве не проявлением творческой смелости было уже само по себе обращение к литургической драме, созданной около четырех столетий тому назад, основанной на библейско-евангельских притчах, пасхальных песнях, старинных диалогах и интермедиях?

Правда, в театральной летописи мы можем найти попытки возрождения на сцене старинных пьес, в том числе и средневековой мистериальной драмы. Можно вспомнить хотя бы о представлениях «Старинного театра» в Петербурге в начале 900-х годов, ставившего и мистерии, и моралите. Однако даже без детального сравнительного разбора опытов «Старинного театра» и спектакля наших гостей очевидна весьма значительная, кардинальная разница между ними. В спектаклях «Старинного театра» отчетливо проступало стремление к реставрации архаических театральных форм, связанное с любованием эстетизированной стилизацией. Прямо противоположное увидели мы на сцене варшавского театра. Не погружение в прошлое, не сентиментальное умиление наивностью древнего примитива руководило постановщиком К. Деймеком и художником Анджеем Стопкой — создателями удивительно гармонирующего с общим стилем спектакля декоративного оформления и актерами, когда они дали новую жизнь сочинению ченстоховского монаха Миколая из Вильковешка.

Конечно, режиссер и все участники спектакля смотрели на старинную пьесу главами наших современников. Не возвращаться в XVI век, а, напротив, увидеть и, казалось бы, омертвевшем материале старой мистерии то, что в ней живо и способно по-настоящему заинтересовать сегодняшнего зрителя, стремились создатели спектакля.

Известно, что средневековая мистерия всегда противоречиво сочетала религиозно-нравоучительные и светские, народные элементы. Этим, естественно, воспользовался театр, с великолепным, простодушным и одновременно разящим юмором разыграв интермедии.

В них есть и правда народного быта, и добрая шутка, и задорная насмешка над власть имущими, и неприкрытый гнев по их адресу. Вряд ли зритель забудет замечательный, богатый оттенками, порой доходящий до грани откровенной буффонады комизм Войцеха Семёна. В одной интермедии он играет незадачливого Филмуса — крестьянского сына, отданного в обучение очень смешному, но далеко не безвредному Магистру-немцу (Л. Ордон), в другой — крестьянина, не желающего покоряться пану.

Но, пожалуй, особенно интересно и ново, что и в собственно мистериальных частях действия театр открывает нечто, по сути дела, изнутри взрывающее хору религиозной символики. Так, например, В. Семёну приходится играть еще одну роль. Это роль самого Иисуса. Есть своя внутренняя логика в том, что исполнитель двух ролей в комедийной части представления выступает исполнителем и этой, казалось бы, уж никак не комической роли. В том-то и дело, что Иисус в варшавской постановке — это вовсе не постная, скучно-добродетельная фигура, которая может возникнуть в воображении того, кто не видел спектакля Национального театра. Судите сами: этот Иисус спускается в ад и вступает в рукопашную с самим Люцифером и его подручным Цербером, которых с таким азартом изображают К. Вихняж и В. Кмицик. Никакого христианского непротивления нет у этого Христа! Он разит и воинствует, возглавляя восстание грешников против адского владыки. Недаром по своему внешнему облику он живо напоминает старинную народную деревянную скульптуру, которую ставили когда-то на перекрестках дорог в польской деревне.

Во всех сценах и образах спектакля сквозит тонкая, умная и, главное, очень органичная ирония. Она совсем не насильственно привносится в действие. Напротив, она рождается как-то незаметно, исподволь и тем более сильно впечатляет.

Ирония есть и в том, что действующие лица сами читают ремарки, предваряя изображаемое на сцене. Ирония подчеркивается и прямым обращением к зрителю, и смелым и остроумным введением хора мальчиков. Звучание их серебряных голосов обрамляет отдельные части мистерии и объединяет в нечто целое, помогая четко членить действие. При этом два или три участника хора все время присутствуют на сцене, выступая уже в роли зрителей, оттеняя тем самым условно-театральную природу разыгрываемого «действия». Ирония угадывается и в немного приподнято-торжественном комментировании сюжета своеобразным «ведущим» — Прологом, со скрытым сдержанным юмором показанным А. Мулярчиком. Она, наконец, даже и в том, что один и тот же актер исполняет две, а то и три и к тому же разноплановые роли, сближая тем самым между собой, объединяя в единое целое и собственно мистериальные части, и интермедии. Так, Е. Бонацкая играет Марию Якоби и Жену сапожника, Х. Шлетыньский — Анниаша и Томаша, Я. Страхоцкий — Патера и Филиппа, Т. Бартосик — Канфаша и Абрама и т. д.

А как красноречиво лукавое простодушие, с которым Цербер утешает Люцифера по случаю понесенного им в схватке с Иисусом поражения: беспокоиться нечего, попы и монахи снова скоро заподлят ад! А великолепное легкомыслие Евы (В. Фиевская) и забавная конфузливость Адама (Л. Ордон), которого Иисус журит за то, что тот несколько обленился в раю и его нельзя даже послать к матери Иисуса с вестью о славном господнем воскресении. А кажнеское лицемерие священнослужителей, подкупающих стражу у гроба Иисуса! А прелестная наивная кокетливость Ангела (Г. Станишевская)!

Во вступительном слове, предваряющем спектакль, известный польский театральный критик Р. Шидловский говорил, что «История о славном воскресении господнем» — это своего рода «Мистерия-буфф».

Что же, пожалуй, можно принять такое сопоставление, на первый взгляд столь неожиданное! По своему духу, по смелой сценической трактовке старинная мистерия и впрямь сродни пьесе Маяковского. Она тоже изобличает пустопорожность «небесных сластей», утверждая немеркнущую правду и поэзию реальной, земной жизни.

Духом жизнелюбия, радостным чувством веселой, задорной стихии юмора, властвующего в «Мести», проникнута постановка этой пьесы, осуществленная Евой Бонацкой в декорациях В. Дашевского. Уже само откровенно условное оформление служит как бы камертоном для всего спектакля. Перед нами раскрывается прежде всего кипучая энергия действия, которая находит свое выражение в бурном движении фабулы, в быстрых диалогах, некоторой подчеркнутости почти гротескных ситуаций и отдельных штрихов. В таком подходе к раскрытию комедии есть своя логика, но есть и некоторая опасность. Больше всего она проявилась, видимо, в роли Папкина. Талантливый артист Т. Бартосик передает прежде всего несколько условную комедийную природу образа, правда, по-своему очень колоритную.

Тем не менее в спектакле с достаточной выразительностью предстают и в своих неповторимых особенностях, в своем вздорном соперничестве и задористости чесник (кравчий) Раптусевич (А. Шаляский) и рейент (стряпчий) Мильчек (В. Красновецкий). Лукавый, любовный и критический в одно и то же время взгляд Фредро озаряет в спектакле молодую пару — Клару (Г. Станишевская) и Вацлава (Ю. Лотыш) и вдову стольника Ганну (А. Гордон-Гурецкая).

Замечательную фигуру дворецкого Дындальского создал К. Опаляньский! Насмешка над мнимой идиллией старошляхетского быта, которая угадывается в «Мести», нашла в этом образе особенно полное и удивительно меткое выражение. Очень хорош финал спектакля. В его подчеркнутой комической торжественности тоже сквозит, может быть, и не злое, но уж никак и не безобидное лукавство А. Фредро.

В совершенно иную сферу переносит нас третий спектакль Национального театра — «Слово о Якубе Шеле» Бруно Ясенского. Написанная в 1926 году, эта поэма не только поставлена, но и превращена в пьесу К. Деймеком. Якуб Шеля — лицо историческое, вождь крестьянского восстания в Галиции в 1846 году. В его образе — большая историческая правда, но, однако, «Слово о Якубе Шеле» — не историческая пьеса в точном смысле слова. Скорее, это народное сказание, эпическое произведение, в котором рассказана скорбная и страшная правда о горькой доле польского крестьянина в прошлом. По крайней мере так трактует это произведение Национальный театр.

Компонуя текст поэмы, К. Деймек включил в него отрывок из второй части «Дядов» А. Мицкевича, небольшие фрагменты из пьес «Небожественная комедия» З. Красинского и «Туронь» С. Жеромского. Быть может, эти вставки и могут быть оспорены с позиций отстаивания единства литературного стиля. Однако театрально они достаточно убедительны. Так, например, страшный образ помещика-упыря из «Дядов» полностью вписывается в ход действия, развертывающего перед зрителем трагическую повесть о судьбе угнетенного польского хлопа.

Есть несомненная внутренняя связь между «Словом о Якубе Шеле» и представлением мистерии о воскресении господнем. Не случайно замечательное оформление А. Стопки в «Слове» отчасти напоминает по своему принципу сценическую установку в мистерии.

Перед нами грубый деревянный помост, образующий верхний ярус сцены. В мистерии на этом ярусе размещался хор мальчиков, появлялись Ангел, Иисус... Здесь появляются представители властей, привилегированных слоев общества — Пан из города, Дама, Ксендз, Генерал, Жандармский офицер и другие. В обоих случаях художник шел, очевидно, от традиционных форм народного кукольного театра. Характерно, что именно как гротескные персонажи кукольного представления трактованы действующие лица, олицетворяющие в «Слове» силы, враждебные крестьянину.

Вместе с тем образы крестьян, и прежде всего самого Шели, воплощены психологически углубленно, с большой внутренней силой. С замечательным драматизмом, сдержанным и проникновенным, рассказывает И. Маховский героический образ Якуба Шели, рисуя его исполненным душевной боли, гнева и страдания народным мстителем.

Другой главный герой спектакля — собирательный, коллективный образ — своего рода хор крестьян и крестьянок — сельская община, гмина. Ее руководителем и заступником и выступает Шеля. У каждого участника хора видна своя человеческая участь, свой облик и одновременно это образ массы как целого.

Свободно и органично в хоа действия вплетаются музыка, песни, усиливая волнующий трагизм спектакля.

«Слово о Якубе Шеле» — произведение политического и в то же время поэтического театра. В нем с особой наглядностью проявилась присущая искаиям Национального театра творческая смелость. Она была по достоинству оценена зрителем.

Театр народовы (так звучит его имя по-польски) — старейший в Польше. Его история началась спектаклем, сыгранным в Варшаве 19 ноября 1765 года труппой, которой покровительствовал тешивший себя просвещенным меценатом последний польский король Станислав Август Понятовский. Немало воды утекло с тех пор в Висле. Сменились не только поколения актеров и не только здания, в которых размещался театр, но даже и его названия. Гордое имя Национального театра в течение долгих лет было заменено куда менее обязывающим — «Розмаитости» («Разнообразия»). Но даже в эти годы коллектив не утрачивал связи с передовыми идеями «отца польского театра» Войцеха Богуславского — руководителя Национального театра на рубеже XVIII—XIX века, с его мечтой о театре патриотическом, общественно значимом, ищущем путей к сознанию самых широких кругов зрителей.

Портрет В. Богуславского украшает ныне программу гастрольных спектаклей, подчеркивая преемственность традиций.

Б. РОСТОЦКИЙ.

ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВНА ГЕЛЬЦЕР

Скончалась выдающаяся русская балерина, одна из основоположников советской хореографии, Екатерина Васильевна Гельцер. Ее имя для всех артистов советского балета, для многих тысяч зрителей является синонимом советской хореографической школы.

Е. В. Гельцер — воспитанница Московского театрального училища, дочь выдающегося артиста и деятеля русского балета Василия Гельцера, ученица классика русской хореографии М. Петипа. В 1894 году восемнадцатилетняя Екатерина Гельцер была принята в Большой театр.

Вместе с выдающимся танцовщиком В. Д. Тихомировым Е. В. Гельцер возглавила борьбу против модернистических влияний, проникших в искусство хореографии. И в своем выдающемся творчестве, и в горячих дискуссиях она доказывала не только жизнеспособность классического танца, но и необходимость его существования.

После Великой Октябрьской социалистической революции Е. В. Гельцер отдала все свое искусство революционной действительности. Вместе с В. Д. Тихомировым она неутомимо пропагандировала русский классический балет, неоднократно выезжала на фронты гражданской войны. Е. В. Гельцер смело вносила в классический танец революционно-героическое начало.

Первый советский балет на современную тему — «Красный мак», поставленный в 1927 году в Большом театре в ознаменование 10-летия Советской власти, создавался при ее прямом участии и поддержке. Е. В. Гельцер была первой исполнительницей главной роли балета — Тао Хоа и танцевала эту партию до последних дней работы на сцене Большого театра.

Е. В. Гельцер работала в Большом театре 41 год. За это время она выступила в 37 ведущих ролях балетного репертуара. Среди них жемчужины, балетной классики — Одетта—Одилия, Аврора, Раймонда, Китри, Царь-девица, Никия, Свангильда, Эсмеральда и другие. Е. В. Гельцер неизменно приносила огромную радость зрителям, поражая их шедеврами артистизма и хореографического искусства. Все ее творчество было проникнуто глубочайшей человечностью. Ее выступления в Америке, Англии, Франции, Германии снискали ей мировую славу.

Советское правительство высоко оценило талант и заслуги Е. В. Гельцер. Среди первых деятелей искусства ей было присвоено почетное звание народной артистки РСФСР, она была награждена орденом Ленина и орденом Трудового Красного Знамени, удостоена звания лауреата Государственной премии.

Своей нынешней славой советский балет во многом обязан выдающейся деятельности талантливейшей артистки Е. В. Гельцер. Светлая память о ней навсегда сохранится в сердцах советских людей.

Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, Государственный академический Большой театр СССР, Всероссийское театральное общество.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О ПРИСВОЕНИИ ПОЧЕТНОГО ЗВАНИЯ НАРОДНОГО АРТИСТА СССР ФРИНБЕРГУ А. Ф.

За большие заслуги в развитии советского искусства присвоить почетное звание народного артиста СССР солисту Государственного академического театра оперы и балета Латвийской ССР Фринбергу Артуру Фрицевичу.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. БРЕЖНЕВ.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР М. ГЕОРГАДЗЕ.

Москва, Кремль.
14 декабря 1962 г.

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

I. СИЛА СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Рубен СИМОНОВ,
народный артист СССР

Зима 1920 года была тяжелым испытанием для молодой Советской республики. Гражданская война, разруха, голод... но театральная жизнь била ключом. Работали замечательные мастера, ставили на сцене спектакли Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Мейерхольд. В Москве в то время выступали в опере Шаляпин, Нежданова, в балете — Гельцер, Тихомиров. По вечерам театры до отказа были заполнены новым зрителем. Спектакли давались бесплатно.

Утром каждого воскресенья мы собирались на занятия К. С. Станиславского в студии «Габима», находившейся из Средней Кисловке. Константин Сергеевич приезжал на извозчике. Он поднимался на второй этаж в фойе. Всегда нарядно одетый обходил по кругу молодежь, здороваясь с каждым за руку (в нас было около ста человек). То, что я приобрел на уроках мудрого педагога, вошло в мой актерский и режиссерский багаж на всю жизнь.

Как это ни странно, Константин Сергеевич занимался с нами не своей системой, а воспитанием актерского мастерства в области движения и слова. Начинался урок с занятий по ритму. Мы ходили под музыку, целыми нотами, половинными, четвертями, восьмыми, иногда даже шестнадцатыми, переходя в бег. Мы двигались в ритме вальса, мазурки, польки, торжественного марша. Постепенно Константин Сергеевич подводил нас к вольному движению, не соблюдая счета, а заставляя ощущать ритм и находиться в импровизационном самочувствии. Это, с его точки зрения, было высшим мастерством в области ощущения ритма и умения владеть им.

Несколько уроков было посвящено сценической походке. Станиславский показал нам классическую манеру ходьбы с пятки на носок, со свободно свисающими руками, с плавным движением всей фигуры, когда плечи плывут ровно — параллельно земле, с непринужденным поворотом головы. Тонкий педагог, он подводил нас к освобождению мышц и предельно свободному движению, столь необходимым для начинающих актеров.

Станиславский учил нас жесту. Жест начинается от плеча и плавно переходит в локоть, кисть, пальцы. Пальцы же должны «стрелять». Или, как говорил Константин Сергеевич, «жест должен быть наполнен; излучать правду» (выражение заимствовано у индийских йогов и означающее, что из пальца как бы излучается свет, который должен достигнуть цели, находящейся вдалеке). Жест должен быть целеустремленным.

Много внимания уделял Станиславский выразительному слову. Тут он пользовался законами, предлагаемыми С. Волконским в книге «Выразительное слово». Станиславский научал нас историческим поэлокам: начиная от античных времен, через средние века, он привел нас к XIX веку.

Ставил с нами Константин Сергеевич «Венецианского купца». Сейчас мне понятно, что занятиями по ритму, движению, жесту, слову он подготовлял всех нас к тому, чтобы мы могли сыграть Шекспира. Без мастерства мы, молодые студийцы, конечно, не подняли бы спектакль.

Роли игрались на русском, армянском и древнееврейском языках. Навсегда запомнился урок, когда Константин Сергеевич принес на дому свой плащ и в течение трехчасового урока показал нам около 40 приемов обращения с ним. Плащ, как бы подчеркивал внутреннее состояние человека: то трагическое, то веселое. Материя принимала самые разнообразные формы, образуя неожиданные складки и линии. В заключение Станиславский собрал плащ в виде тюрбана, водрузил его на голове и заявил захваченной аудитории: «Когда шел дождь, греки и римляне пользовались плащом как зонтиком».

Вспоминая сегодня уроки Станиславского, понимаешь, как изумительно знал Константин Сергеевич все тонкости актерского мастерства в области слова и движения. Опытный педагог, раскрыв законы внутренней техники, утверждая их в своем театре и в Первой студии, он не останавливался на достигнутом и продолжал совершенствовать систему воспитания актера, переходя к проблеме воплощения. А воплощение в первую очередь требовало от актера безупречного мастерства внешней техники.

Уроки Станиславского чрезвычайно помогли мне в работе с актерами над «Принцессой Турандот». Опираясь на эти занятия, я создавал свою систему воспитания сценического движения.

К этому времени я посмотрел Константина Сергеевича в ряде ролей. Впервые я увидел его в 1915 году в Благородном собрании (ныне Колонный зал Дома союзов) на благотворительном концерте. Шла сцена у Карениной из «Живого трупа». Партнерами Станиславского были М. Лилина (Каренина), М. Германова (Лиза), В. Качалов (Каренин).

Мне запомнился выход актеров Художественного театра на эстраду. Одетые в вечерние туалеты и фраки, они одновременно появились на сцене, встреченные долго не смолкающими аплодисментами. Перед публикой стояли замечательные мастера: скромная, застенчивая Мария Петровна Лилина, красивая брюнетка с матовым цветом лица, гладко причесанная, стройная и изящная Мария Николаевна Германова. Редкой красоты и в то же время строгого достоинства Василий Иванович Качалов. И очень высокий, на голову выше своих партнеров, седовласый, с черными бровями, молодыми глазами—создатель Художественного театра Константин Сергеевич Станиславский.

Началась сцена между Лилиной и Станиславским. Запомнилась простота и естественность, с какой вели себя актеры, создавая характеры светских людей. Запомнилось и замечательное произношение часто перемежающих русскую речь французских фраз. Взволнованная, как бы ждущая приговора, появилась в гостиной Карениной Лиза — Германова и так расположила к себе публику своим обаянием, что мы понимали, почему строгая любящая мать после колебаний и сомнений приняла ее как невесту сына. И, конечно же, запомнился редкой музыкальности, поэтического благородства, интонационного богатства голос Качалова (к великому нашему счастью, сохранившийся и сейчас на пластинках и магнитофонных записях благодаря романтику, влюбленному в театр и актеров, Ивану Николаевичу Акимову — руководителю Дома звукозаписи). Станиславский был предельно естествен, прост. Он непринужденно сидел в кресле. С большой теплотой и вниманием относясь к Карениной, разговаривал с ней, как старший с младшей. При выходе Лизы в наступившей неловкой, напряженной паузе его Абрезков спешил на помощь к двум растерявшимся дамам, находя тему для беседы.

Доселе многие актеры, которых я видел в ролях светских титулованных особ, изображали их напыщенными, величественными. Отсюда возникала некоторая неестественность, подчеркнутость, ходульность. Станиславский в роли князя Абрезкова был естествен, человечен, хорошо воспитан, похож на обычного простого человека, что, по сути, и было подлинным аристократизмом.

Кавалер Рипафратта. «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Образ, созданный Станиславским, был для меня школой, научившей начинающего актера исполнению комедийных ролей. Кавалер раскрывался постепенно. Вначале мы видели предельно убежденного женоненавистника. Убежденного настолько, что ему не надо было специально подчеркивать, доказывать поведением свое отношение к женщинам. Он их почти не замечал. Для него Мирандолина (которую превосходно играла О. Гзовская) — пустое место. Но где-то по взгляду, кинутому вслед удаляющейся очаровательной хозяйке гостиницы, мы начинали подозревать, что дело совсем не так просто. Что этот скрывающийся за маской безразличия темпераментный итальянец ведет большую внутреннюю борьбу, чтобы не поддаться искушению, соблазну. Станиславский нашел тончайшую особенность характера Рипафратты — его застенчивость. Мы видели не грубияна, а скромного, но убежденного холостяка. В блестяще разыгрываемых Гзовской и Станиславским диалогах мы сталкивались с находчивой Мирандолиной и тугодумом Рипафраттой. Отсюда возникала контрастность и броская музыкальность сцены: с одной стороны — изящная легкость и нежность женского голоса и монотонность, я бы сказал, «бубнящая» однообразность мужского. Контрастность рождалась и во внешнем сопоставлении двух фигур: маленькая, худенькая, легкая Мирандолина и огромного роста, плотный, неповоротливый кавалер.

Как известно, контрастность — выгодный прием для комедии. Он подготовляет основу для смешного, веселого. Зритель видит поведение персонажа и догадывается об истинных намерениях его. Станиславский давал простор для фантазии зрителя, он предоставлял нам тонкую возможность догадываться о несоответствии действия, явного и тайного. Отказавшись от стремления подчеркнуть возмолнейность поведения своего героя, Станиславский приходит к безупречному чувству меры и тонкости исполнения.

До сих пор остались в памяти сцены, когда Мирандолина гладит белье и обжигает засмотревшегося на нее кавалера утюгом. И особенно обморок. Падая, Гзовская—Мирандолина оказывалась лежащей на сапоге кавалера. Нам была ясна хитрость женщины, стремящейся влюбить в себя непокорного, упрямого постояльца. Станиславский — Рипафратта терялся от неожиданности. Мы видели на лице его и во всей фигуре полную растерянность. Надо было поднять упавшую женщину, и в то же время он боялся высвободить ногу, на которой лежала симулирующая обморок Мирандолина. Пробуя осторожно высвободить ногу, он в то же время боялся обеспокоить, потревожить удобно устроившуюся на ней кокетку. Эта сцена разыгрывалась очень долго и шла под неумолкающий смех зрительного зала.

И еще вспоминается завершающий этап роли, когда мы видели потерявшего голову, не владеющего собой, влюбленного Рипафратту. Станиславский играл эти сцены предельно искренне.

Молодые актеры учатся не только на уроках. Наши университеты — это роли, сыгранные старшим поколением замечательных актеров. Станиславский в роли кавалера Рипафратты преподал мне урок, раскрыл секрет исполнения комедийных ролей.

Фамусов. «Горе от ума». Мне хочется сказать о досадном ощущении, которое всегда рождалось, когда я смотрел этот спектакль в разных театрах. Я нигде не находил звучания стиха, которое было бы близким мне по духу. Из всех виденных Фамусовых — Станиславский, Южин-Сумбатов, Тарханов, Климов — наиболее близок мне был Александр Иванович Южин. Точно отвечая требованиям, предъявляемым поэзией, — размер, темп, музыкальность, мысль, — Южин раскрывал характер своего героя в полную меру, не лишая его всего богатства красок, которые предоставляются нам, актерам, в прозаическом произведении.

Станиславский создал образ русского барина органично, с великолепно найденными бытовыми деталями. Мы верили в достоверность его отношений к дочери, Чацкому, Скалозубу. Но стих в его исполнении часто переходил в прозу, а где-то мы слышали последствия увлечения системой Волконского — чрезмерное следование правилам, что лишало стих содержания.

Проблема читки стиха неоднократно возникала в спектаклях Художественного театра. Возникла она и в дни постановки «Маленьких трагедий» Пушкина, и в недавно выпущенном спектакле «Зимняя сказка» Шекспира. Умение воплощать на сцене пьесы, написанные стихами,— дело очень сложное, и Художественному театру это часто не удавалось. Особняком надо поставить Качалова. Поскольку зашел разговор об исполнении Станиславским Фамусова в «Горе от ума», я хочу процитировать статью И. Гончарова «Мильон терзаний»:

«В таких высоких литературных произведениях, как «Горе от ума», как «Борис Годунов» Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер, как музыкант, обязан доиграться, то есть, додуматься до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесен каждый стих: это значит додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского и грибоедовского языка».

Эта статья, написанная в 1871 году, находит во мне — художнике XX века — полное признание и отклик. Настолько мудро разобраться и предугадать на сто лет вперед прием исполнения спектакля «Горе от ума» мог лишь такой исключительно тонкий знаток русской литературы — писатель Гончаров. Его мысли должны быть реализованы театром, который захочет попробовать свои силы в осуществлении этого высокопоэтического произведения, где стих занимает центральное место. Как в опере нельзя ставить слова, а нужно ставить музыку, и тогда рождается сценический образ, так и в поэтическом произведении нужно ставить стих, который подскажет мысли, чувства, характер, сценический образ.

СЫН ВЕНГРИИ

К 80-летию со дня рождения Золтана КОДАИ

Слушая музыку Золтана Кодаи, читая его научные труды, знакомясь с его музыкально-общественной деятельностью, постоянно ощущаешь неразрывную связь этого замечательного композитора с лучшими традициями его родной культуры. С нею связаны темы, сюжеты, образы и самый язык его произведений.

В начале века молодой Золтан Кодаи, только что блестяще окончивший Будапештскую музыкальную академию, поехал в деревню собирать народные песни. Это удивило многих его коллег, считавших, что венгерская песня достаточно хорошо известна. Но у Кодаи, как и у его друга Белы Бартока, была другая точка зрения, и жизнь вскоре подтвердила ее правильность. Перед ними открылись совсем новые страницы народного творчества. С той поры вся творческая деятельность Кодаи неотделима от чудесного мира венгерской крестьянской песенности. Он много сделал в качестве ее собирателя и исследователя, ему принадлежит классический труд «Венгерская народная песня» (вышедший недавно и в русском переводе), он принимает активнейшее участие в издании многотомного фольклорного собрания, выпускаемого теперь Венгерской академией наук.

Велики заслуги Золтана Кодаи как ученого-фольклориста. Но прежде всего он композитор. Его произведения принадлежат к лучшим страницам музыки XX столетия. Среди них монументальная патриотическая оратория «Венгерский псалом», комическая опера «Хари Янош», пленяющая своим искрометным, чисто народным юмором, симфонические партитуры «Танцы Галанты», «Танцы Марошшека», вариации на тему песни «Лети, павлин» и многие другие. А если добавить к ним виолончельную сонату, великолепные венгерские баллады для голоса с фортепьяно, «Танцы деревни Каллан» для хора и народного оркестра, многочисленные хоры, то станут ясными широта диапазона и значение искусства Кодаи.

Творческая фантазия композитора вспоена жизнительными соками народной песни, его язык сложился на ее основе, обогатившись теми чертами, которые сразу позволяют узнать индивидуальный почерк Кодаи. Его пластически рельефная, выразительная мелодия поддержана полнозвучной, красочной гармонией, выступает в окружении богатой, тщательно разработанной фактуры. А содержание музыки Кодаи выражено столь ясно и логично, в таких ярких художественных образах, что захватывает и увлекает широкие круги слушателей.

Его искусство основано на принципах реализма и народности. Это приобретает особо важное принципиальное значение в наше время, когда так называемые «авангардисты» ведут яростную атаку на принципы реалистического искусства, отрицая жизненность связей с народным творчеством. Произведения Кодаи — наглядное опровержение этих «теорий», они показывают, каким неисчерпаемым источником вдохновения является для композитора народная песня, как свободно и бесконечно разнообразно могут быть развиты ее элементы.

Творчество Золтана Кодаи давно известно в нашей стране. В 1947 году Кодаи посетил Советский Союз, где мог убедиться в популярности своей музыки. Его авторские концерты вызвали большой интерес всей музыкальной общественности. В это время установились личные дружеские отношения Кодаи со многими из советских музыкантов, сохраняющиеся и поныне. Многие наши мастера, посетившие Будапешт, встречались там с Кодаи, побывали в его квартире, посещали музей народного искусства, и провели немало времени в беседах о важных вопросах современного искусства, где особенно полно раскрывались взгляды и мнения венгерского композитора, его пламенная любовь к народному творчеству.

80-летие Золтана Кодаи — большая дата венгерской музыки. В лице этого композитора мы видим одного из крупнейших мастеров нового музыкального искусства, страстного поборника идей народности. Недавно из-под его пера появилась симфония, с успехом исполнявшаяся в нескольких европейских странах, он продолжает трудиться над очередными томами фольклорного академического собрания. Пожелаем же Золтану Кодаи осуществления его новых творческих замыслов, связанных с дальнейшим развитием венгерской музыкальной культуры, которой он верно служит в течение всей своей жизни.

И. МАРТЫНОВ.

L'ASTRATTISMO IN CRISI? — VENT DE PANIQUE SUR LES ABSTRAITS — La querelle des abstraits — Art World Has Promising Morning After — A Paris revolt against abstract paintings — 40 % DE BAISSE SUR L'ABSTRAIT — BAISSE SUR LES ABSTRAITS — L'ABSTRAI — Paris revolt against abstract

АБСТРАКЦИОНИЗМ — КОНЕЦ ПУТИ...

КАРКАНЬЕ ВОРОНА

НИКОГДА не было столько «художников», как сегодня. Мы живем на нисходящей кривой развития искусства... Каждая отдельная Биеннале может подтвердить это. Последняя венецианская Биеннале — это настоящее зеркало современного искусства.

В искусстве никогда еще не было столько «свободы», как сегодня. Свободы от запросов, свободы не выражать ничего или почти ничего при частых изменениях техники и трюков. Свободы заимствовать у других и добавлять к своему искусству все, что вздумается.

Девяносто художников из ста гордо заявляют, что у них нет никакой профессиональной подготовки.

...Результат мы видим на Биеннале: маньеризм, помноженный на маньеризм.

...Люди, которые претендовали на то, чтобы разрушить академизм, в то же время отравили корни нашего искусства.

Не ожидайте от современного художника того, что он не может дать! Не в его силах выразить смысл и опыт жизни. Новые начинания выглядят весьма скромно перед достижениями прошлого. И вы видите, что там, где современное искусство становится экспрессивным, оно уподобляется карканью ворона...

Дж. П. ХОДЕН.

studio ЛОНДОН

LE FIGARO LITTERAIRE

АКЦИИ ПАДАЮТ

ЕЩЕ НЕ ЯСНЫЙ, но уже небезосновательный слушок пополз по Парижу. Со злорадством поглядывая, посвященные шепчут вам в ухо: «Абстрактная живопись пускает пузыри!». Иногда к этому добавляют: «Наконец-то!».

Мы далеки от мрачного настроения Манекаша, который высказался следующим образом: «Нью-йоркские дельцы от искусства заявили мне: «Абстрактная живопись умрет 12 декабря».

Менее точные в датах, но более точные в оценке этого события искусствоведы, возможно, скажут: «Именно в 1962 году в области абстрактной живописи наблюдалось истощение».

Действительно, с весны этого года доверие к произведениям абстрактной живописи все падает и падает. Это факт, который уже нельзя отрицать, хотя кое-кто еще ищет возможности, чтобы умалять его.

В последние месяцы закрылись многие картинные галереи именно абстрактной живописи — сначала в Париже, а потом в Нью-Йорке и Западной Германии.

В Нью-Йорке владельцы многих галерей поддерживают продажу абстрактных произведений, лишь прибегая ко всяким уловкам. Может показаться, что между ними существует тайное соглашение. Но сколько это может продолжаться?!

И те, кто обладает достаточной хитростью, приобретенной в этой уже длительной борьбе, по-видимому, теперь не сомневаются, что абстракция, которую считали в свое время авангардистской формой в живописи, не сможет вновь стать течением в искусстве. Видимо, оно уже иссякло. Впрочем, нельзя уже говорить и об истощении абстракционизма: скорее речь идет о его полном крахе, полном провале.

Морис ТИЛЬЕ.

The New York Times.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СКУКА

ЗА ПРОШЕДШИЙ месяц в Нью-Йорке открылось 248 выставок, и я ухитрился побывать на восемьдесят одной из них.

За месяц не появилось новых сезанов, но можно было заметить множество честных произведений, отмеченных, слава богу, некоторым разнообразием по сравнению со всем тем, что допускалось в наши галереи за последние три года. Торговцы картинами, кажется, пришли к той мысли, что если одна из функций сегодняшнего искусства состоит в том, чтобы производить сенсацию, удивлять, то другая важная функция — удовлетворять — была присуща искусству всегда. Они, видимо, поняли также, что великое удовлетворение можно найти в произведениях тех, кто посвятил себя ценностям, возраст которых превышает десятилетие.

Величайшее и единственное изменение на художественной арене, впрочем, уже достаточно широко прокомментированное, состоит в том, что вокруг нас стало гораздо меньше абстрактного экспрессионизма. К этому привело падение цен на перенасыщенном рынке плюс отказ публики проглотить еще одну пригоршню того отвратительного пойла, которым ее насильно кормили, и, наконец, может быть, даже эстетическая скука, испытываемая самими торговцами.

Джон КЕНЕДЭЙ.

Смех поневоле

ПРОВЕРИЛ...

ДИРЕКТОР Балтиморского зоопарка Артур Уотсон прочитал в газетах замечания премьер-министра Хрущева о том, что трудно сказать, сделаны ли некоторые абстракционистские картины рукой человека или они намалеваны хвостом осла.

Уотсон решил проверить, насколько верна эта реплика. Он обманул в краску хвост мексиканского осла по имени Джек, который стал бить им по установленному полотну.

Без слов. (Швейцарский юмор).

По сообщению агентства Ассошиэйтед пресс, Уотсон затем нанес и Уилсону Байнбринку, художнику и преподавателю художественного училища, чтобы тот оценил картину, названную «Черные штрихи». Байнбринк исследовал расплывчатые черные пятна и нитеподобные линии, идущие во всех направлениях, и похвалил картину. Несомненно, Байнбринку она напомнила некоторые работы, выставленные в Музее современного искусства и в Музее Гуггенхейма.

Тогда Уотсон сообщил, что «творец» картины — осел Джек.

Несколько смутившись, Байнбринк сказал: «Но она так изящна. Если эту картину вставить в рамку и представить ее художественному жюри, то нет никакого сомнения в том, что ее примут за работу очень серьезного абстракциониста».

Директор зоопарка Уотсон собирается сделать еще несколько таких же картин, в частности, когда наступит лето и появление мух заставит Джека энергичнее махать хвостом.

Гарри ФРИМЭН, корреспондент ТАСС.
НЬЮ-ЙОРК.

КОЧАННЫЕ ГОЛОВЫ

«НЕПРИКАЯННЫЕ повесили ночаны старой дрянной капусты в одной из фешенебельных лондонских галерей и назвали это искусством», — сообщило недавно агентство Ассошиэйтед пресс.

Впрочем, эти молодые люди, справедливо называющие себя «неприкаянными», но не слишком справедливо — художниками, питают пристрастие не только к овощным изобразительным средствам. Среди экспонатов их выставки были мокрые губки, штопоры и набор пуговиц.

Один из недущих «художников» этой группы — Бен Вотье спал в окне галереи до закрытия выставки, окружив себя такими вещами, как газовая плитка, телевизор и ручная дрель. Дрель он надписал и объявил художественным произведением.

«Нет ничего прекраснее ручной дрели, но люди не

— Куда вы смотрите? На этом полотне я еще буду писать! (Английский юмор).

замечают этого», — заявил он журналистам.

На выставке была темная комната, увешанная мокрыми губками, гнилыми овощами и погремушками. Посетителей приглашали туда, а результат таких экспериментов веселые художники называли «универсальной поэзией». Еще один раздел, где висели бритвенные лезвия, пузырьки из-под ядов и ножи, носил название «комната самоубийц».

Нет, это не абстракционизм. Наоборот, это совершенно конкретное шарлатанство, которое может процветать лишь там, где в погоне за оригинальностью, приносящей звонкую монету, издеваются над здоровым стремлением людей к подлинной красоте.

THE SUNDAY TIMES

ПРОБИЛ ЧАС

В ПАРИЖЕ, в танце в большом зале Мулен-Руж на Монмартре, разразился бунт против абстрактной живописи. Организаторами его стали известный художник Лорку и группа его сторонников, выступающие как движение под названием «Человек как свидетель».

Это движение ставит своей целью вернуться к человеку как к главной теме современной живописи вместо абстрактной пачкотни, производимой из пистолетов с краской или путем выдавливания тюбиков.

Парижские критики-искусствоведы согласны с тем, что послевоенная абстрактная живопись находится сейчас в трудном, если не в критическом положении. Сотни галерей, которые размножились в Париже как грибы за последнее десятилетие бума, сталкиваются с еще большими, чем прежде, трудностями в продаже произведений абстрактного искусства.

На выставке картин парижской школы 1962 года определилась новая тенденция возврата к фигуративной или репрезентативной живописи. Многие художники продолжают создавать абстрактные полотна. Но мазня дикой поэзии ранних дней, «школы ведра и разбрызгивания» исчезла, и наляпо заметные усилия, предпринимаемые для восстановления на должном месте фигуративной живописи.

L'EXPRESS Да, кризис

В настоящий момент «абстрактное» искусство почти повсюду находится под огнем критики. Люди, тоскующие о былых временах, когда живопись была прекрасной, забытые, жаждущие мщения, слабоволие, счастливые тем, что могут, наконец, отречься от веры, которую они приняли из-за недостатка твердости, но которую они никогда не любили и не понимали, профаны, никогда не видевшие ни одной картины этой школы, но ободренные ее «смертью», — все они вновь обрели смелость и голос. Что же вселило в них смелость? Кризис?

Кризис, несомненно, имеет место.

Пьер ШНЕЙДЕР.

Алло, Нью-Йорк!

ТОЛЬКО ОДНО СЛОВО

Джон Кенедэй — художественный критик «Нью-Йорк тайм». Накануне выхода в свет этого номера корреспондент «Советской культуры» позвонил в редакцию «Нью-Йорк тайм» и говорил с Джоном Кенедэем.

Оказывается, мистер Кенедэй считает, что абстракционизм «внес вклад» в искусство и «обогатил» художников. Тем не менее наш собеседник совершенно ясно заявил:

— Я думаю, что художники возвращаются к более реалистическому искусству, так как они поняли, что абстракционизм узок и ограничен по своим средствам. Если они действительно вернутся к реалистическому искусству, то это будет искусство изобразительное, оплодотворенное новой жизнью.

И когда мы попросили Джона Кенедэя дать четкий ответ, думает ли он, что будущее искусства в реализме, голос из Нью-Йорка произнес только одно слово:

— ДА!

НА ГРАНИ ИЗОЛЯЦИИ

LES BEAUX-ARTS

БРЮССЕЛЬ

ПО МЕРЕ того как шло время, живопись и скульптура перестали быть отражением реальности и сами стали реальностью. Мы являлись современниками «бесформенности» — самого нового направления, которое разрушает последний элемент классического в искусстве: оно стирает грань между содержанием и формой. На место содержания и формы приходит новый элемент — материя.

Художнику не остается ничего другого, как вращаться в рамках чисто пластических ценностей, меняя лишь средства их воплощения. Нужно было срочно менять изобразительные средства, поскольку форма оставалась единственной областью, в которой могло развиваться искусство. Иногда еще художники не стремились так к оригинальности любой ценой, как сегодня, и иногда еще они не подходили так близко к плагиату.

Однако искусство — это не только форма. Искусство прошлого ставило на первый план человека, по-разному толкуя его образ. Его место в природе и во Вселенной было основной проблемой всех великих художников, всех стилей и всех видов искусства.

Модернистское искусство отбросило реальность, предпочитая образу подлинного мира свой собственный мир. Постепенное, но последовательное устранение элементов объективного восприятия является, по существу, эквивалентом их отрицания, отдалении и отступлении художника, его замыкании в самом себе, попытной открыть в микроскопической всеобщие ценности.

Даст ли искусство с его богатым наследием и открытиями более ясное и более обобщенное представление о мире? «Я не думаю, — писал Герберт Рид, — чтобы можно было дать обобщение большой ценности в пустынной обстановке атеизм современного художника. Прежде чем применить в общественном плане различные художественные открытия, а также таящиеся в современной художественной тенденции эмоциональные силы, необходимо произвести переоценку роли художника в обществе».

Какую форму примет такая переориентация, это более чем трудно предсказать. В искусстве завтрашнего дня должны произойти изменения; художник должен изменить свою позицию по отношению к обществу.

Эоран МАРКУС.

АГОНИЯ

ЧТО-ТО изменилось на рынке живописи. Все чаще слышатся тревожные разговоры о кризисе. Смятение, разочарование охватили приверженцев «бесформенного искусства», абстрактных экспрессионистов, дадаистов.

Первые симптомы кризиса проявились прошлой весной на крупнейшем итальянском аукционе живописи. А на последней венецианской Биеннале, самой серой из послевоенных, все признали, что «бесформенное искусство» — в агонии...

Спрос толкнул торговцев от искусства субсидировать художников, которые, подобно Матье, были готовы создавать по картине за три минуты. Многие художники получают постоянную зарплату от коммерсантов, собственников галерей, отдают им все, что «производят», и получают еще определенный процент с проданного. Часто коммерсант «контролирует» одного или нескольких художников. Если он осторожен, то продает картины понемногу, чтобы сделать художника популярным. Потом организует первые выставки за границей. Если результаты получаются обещающими, он решает «выдвинуть» художника.

L'Espresso

Традиционную фигуру любителя искусства, наполовину друга, наполовину мецената, заменил в большинстве случаев предприниматель. «Бесформенное искусство», отторгнувшее от объективной реальности, обитающее в мире символов, за последнее время расширило число своих служителей. Их тысячи, молодых людей, которые пытаются найти себя в живописи... Они предпочитают «бесформенное искусство», потому что оно создает иллюзию поисков какой-то иной реальности, отличной от той, что их окружает. Они используют все для создания картин, выражая более или менее ясно одно: тоску, угнетенность поколения, живущего под угрозой атомной бомбы.

Мариэлькка СЕРЕНИ.

Il Contemporaneo

ЧЕЛОВЕК ВЕРНУЛСЯ

С НАЧАЛОМ головокружительного и неизбежного кризиса «бесформенного» искусства, замкнувшегося в узкой области экзистенциалистских эмоций и формального индивидуалистического бунта, повсюду заговорили о «новой фигурации». Под этим термином подразумевают поиски нового объекта, стремление изображать человека.

В том смысле интересны выставки скульптора Аугусто Переса и художника Энцио Калабрия, состоявшиеся недавно в Риме.

Персонажи Переса порой гротескны, порой драматичны. Это люди, которые живут в эпоху страха перед войной, смертью, атомной бомбой... И все же в основе скульптур Переса — вера в жизнь и человека...

Перес смог создать полные жизни скульптуры, носящие семена будущего, потому что он стремится прийти к поистине реалистическому изображению человека.

Картины Калабрия выражают прежде всего определенные идеи (я чуть было не сказал идеологию). Он высмеивает в своих картинах приверженцев абстракционизма, рассказывает об июльских событиях в Италии, когда полиция расстреливала безоружных демонстрантов, об агрессии против Кубы, об африканских событиях.

Произведения Переса и Калабрия подтверждают, что необходимо прежде всего, чтобы люди вновь научились мыслить, поняли: чтобы создать настоящее произведение искусства, нужно знать реальную жизнь во всей ее диалектике, нужно верить в человека, найти свои пути, уметь понять действительность и, наконец, бороться до конца без компромиссов.

Джорджо ди ДЖЕНОВА.

LIFE INTERNATIONAL

ИТАК, ПОВОРОТ

Франко Франчезе. «Головы возлюбленных».

Журнал «Лайф» не жалует художников-реалистов. Зато для всех видов абстракционизма и прочих модненьких направлений его страницы были всегда гостеприимно открыты и насыщали глаз читателя репродукциями модернистского трюкачества. И вдруг «Лайф» в своем последнем номере отводит целых восемь страниц для красочного воспроизведения картин, во всяком случае изображающих окружающий нас мир. Что же произошло?

А вот что. Разочарование в абстракционизме, стремление повернуться лицом к жизни все заметнее сказываются в творчестве многих американских художников. Явление это, видимо, настолько значительное, что даже такой рупор буржуазной реакции, как «Лайф», не мог пройти мимо и не отметить его. Рассказывая о последних произведениях американских художников восточного и западного побережья Соединенных Штатов, журнал констатирует, что при всех различиях их творчество «характеризуется явлением, общим для обоих районов: в живопись возвращается изображение человека».

Действительно, рассматривая эти картины, видишь в них реальные образы людей и природы, воплощенные, конечно, с разной степенью мастерства, в различных манерах, но с общим стремлением донести до зрителя восприятие жизни.

«Возвращение к фигуративности», «попытка сделать изображаемое реальным», «передать «присутствие», чтобы люди смотрели на людей» — такими замечаниями пестрят комментарии «Лайфа».

В американской живописи намотился некоторый поворот. Насколько он будет полным, не будем гадать. Характерно, что этот процесс идет.

Фэрфилд Портер. «Жена и дочь художника».

ВОТ КАК КОММЕНТИРУЮТ ЭТИ ВЫСТУПЛЕНИЯ ИЗВЕСТНЫЕ СОВЕТСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЫ:

В. КЕМЕНОВ,

действительный член Академии художеств СССР, доктор искусствоведения

КРИЗИС — это переломный момент в развитии, ведущий к улучшению или ухудшению прежнего состояния. Абстракционизм сам по себе является кризисом буржуазного искусства XX века, выражением распада буржуазного сознания. Продукция абстракционизма (какую бы шумиху вокруг нее ни создавали) всегда остается за пределами сознательного мышления, за пределами художественных качеств, и тут уж никакие внутренние споры и «кризисы» не помогут.

Если же под кризисом абстракционизма понимать решительный разрыв с его принципами — отказ от «методов» ташизма, обезьяньей живописи, от теорий «новой реальности», от возврата к магии, иррационализма и т. д., если понимать под ним выявление ложности принципов и мнимой ценности абстракционизма, а также раскрытие того огромного блефа, с помощью которого создавались дутые авторитеты и происходил обман общественного мнения, то о таком кризисе говорить еще рано. Правда, он, несомненно, назревает. Это подтверждают протесты против абстракционизма, которые раздавались в течение ряда лет и особенно усилились за последние месяцы.

Авторы ряда статей, ссылаясь на Биеннале 1962 года в Венеции и на последние выставки в США и в других странах, пишут, что абстракционизм идейно «иссяк». Я думаю, что это несправедливо: абстракционизм 1962 года ничем не хуже того, каким он был в 50-е годы — он так же развязен, бессмыслен, уродлив и хаотичен. Истощилось терпение зрителя. Иссякло его желание хоть как-то понять абстрактные произведения, авторы которых гордо декларируют принципиальную недоступность их «шедевров» для человеческого разума.

Насколько глубок нынешний кризис и к чему он приведет, пока что говорить трудно. Разумеется, я убежден, что в конечном счете реализм в искусстве победит, но ведь один только переход к фигуративности — это еще не реализм. Даже среди приверженцев абстрактной живописи не так много «чистых абстракционистов» — в хаосе беспредметных линий и пятен встречаются изображения каких-то реальных форм или их фрагментов. А в некоторых «фигуративных» течениях буржуазного искусства авторы путем деформации и произвола приходят к такому глумлению над человеком и природой, что создаваемые ими патологические, кошмарные изображения, право же, ничем не лучше абстракционизма.

Большой ошибкой было бы думать, что нынешний кризис абстракционизма автоматически приведет к его отмиранию. Нужно помнить, что в капиталистических странах силы, заинтересованные в сохранении абстракционизма как по идеологическим, так и по коммерческим мотивам, достаточно велики. Известно, например, что на Западе абстракционизм является предметом большого бизнеса, приносящего миллионные прибыли. Вряд ли можно предположить, что тресты, лансирующие абстракционизм на международном рынке, без борьбы откажутся от столь выгодного источника наживы. Скорее, наоборот, они постараются, перестроившись, в той или иной форме сохранить абстрактные или полуабстрактные течения.

Во всяком случае мы не можем сидеть сложа руки и ждать, пока абстракционизм сам по себе отомрет. Мы должны усилить аргументированную борьбу с ним, помочь обманутым талантливым художникам (а среди абстракционистов есть и такие) найти путь к народу, к жизни, найти путь реализма.

Г. НЕДОШИВИН,

кандидат искусствоведения

НУЖНО иметь в виду, что за последние десять лет происходит постепенное, но неуклонное ослабление интереса к абстракционизму, причем не только со стороны буржуазной публики, но и самих художников-абстракционистов. Причины этого процесса коренятся в том, что я назвал бы нравственным нигилизмом абстракционизма. Это, на мой взгляд, его главная социальная и эстетическая беда.

Дело в том, что на Западе происходит сейчас интенсивная сложная работа по освоению и осмыслению того, что происходит в действительности. Часть ответственности за эту работу должен, естественно, взять на себя и художник. Абстракционизм же с его принципиальным отрицанием реальности, наоборот, освобождает человека от всех обязанностей по отношению к окружающему миру. Об этом-то и начинают все чаще задумываться художники-абстракционисты.

Вот если говорить о кризисе абстракционистов в таком широком временном плане, то приводимые высказывания зарубежной прессы действительно отражают этот процесс.

К чему приведет этот процесс, пока судить трудно. Я думаю во всяком случае, что ликовать по поводу обращения художников Запада к «фигуративности» не следует. Фигуративность ведь тоже бывает разная, и если речь идет о противопоставлении абстракционизму предметных художников, у которых фигурация выражается в искажении и принижении действительности и человека, то тут еще не известно, что хуже. Мне лично кажется, что спасение от абстракционизма придет не от таких фигуративистов, а от художников, обладающих чувством обостренной тревоги за происходящее в мире. Но что оно в конце концов придет — это несомненно.

Главный редактор Д. Г. БОЛЬШОВ.

«Советская культура» выходит по вторникам, четвергам и субботам.

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЬСТВА: Москва, центр, Чистые пруды, д. 19а. Телефоны: секретариат редакции К 7-36-22; отдел информации К 7-56-67 и К 7-40-71; отдел коммунистического воспитания Б 7-20-09 и Б 7-16-24; отдел театра К 7-97-84 и К 7-91-43; отдел музыки и эстрады К 7-57-73; отдел изобразительного искусства Б 7-11-84; отдел кино Г 7-14-71; отдел издательств, полиграфии и книготорговли К 7-22-48; отдел писем Б 7-11-13; иностранный отдел К 7-40-16 и Б 7-18-23; отдел оформления К 7-89-05; издательство К 7-28-10; бухгалтерия К 7-07-63.

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

Б06308 Зак. № 3183.