ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

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

№ 16 (1104). Год издания XIX | Суббота, 17 апреля 1948 года | Цена 45 коп.

Первый с'езд советских композиторов

19 апреля открывается Первый всесоюзный с'езд советских композиторов. Значение этого события трудно переоценить. 500 делегатов — композиторов и музыковедов со всех концов страны с'едутся в столицу для того, чтобы совместно обсудить важнейшие проблемы развития советского музыкального искусства. Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» Вано Мурадели обязывает участников с'езда приложить максимальные усилия для скорейшей реализации указаний партии. Это постановление, резко критикующее антинародное, формалистическое направление в советской музыке, в то же время открывает широкие перспективы становления близкого и понятного народу музыкального искусства. Оно призывает советских композиторов создавать музыку мелодичную, доступную широким массам трудящихся, простую и выразительную, продолжающую лучшие традиции русской и мировой музыкальной классики. Именно эти вопросы — вопросы демократизации музыкального искусства, борьбы с мнимым «новаторством», должны стоять в центре внимания с'езда.

С'езд призван всемерно поддержать здоровую прогрессивную тенденцию в развитии советской музыки, тенденцию, основывающуюся, как указал тов. А. А. Жданов в своем выступлении на совещании музыкальных деятелей, «на признании огромной роли классического наследства, и, в частности, традиций русской музыкальной школы, на сочетании высокой идейности и содержательности музыки, ее правдивости и реалистичности, глубокой, органической связи с народом, его музыкальным, песенным творчеством, в сочетании с высоким профессиональным мастерством».

С'езд советских композиторов должен окончательно разоблачить вредную, антинародную теорию недоступности «высших» созданий музыки широким массам слушателей, о том, что следует будто бы творить не для современников, а для потомков.

Участники с'езда, вооруженные мудрыми указаниями ЦК ВКП(б), должны разоблачить все проявления антинародного направления в музыке, выражающего «чуждый советскому искусству формализм, отказ под флагом мнимого новаторства от классического наследства, отказ от народности музыки, от служения народу в угоду обслуживания сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов» (А. А. Жданов).

Известно, что антинародное направление музыкального творчества имело своих бардов и в музыкальной критике и в советском музыкознании. Значительная часть работ по истории советской музыки страдает серьезными пороками, ошибками, основанными на неверной ориентации авторов, считавших формалистические произведения некоторых видных композиторов «золотым фондом» нашего искусства.

На с'езде будет обсуждаться доклад «30 лет советского музыкального творчества и задачи композиторов и музыковедов». Этот доклад и прения, которые развернутся вокруг него, должны взять для нашей художественной интеллигенции серьезным подспорьем в дальнейшей борьбе за расцвет советской музыки.

С'езд должен ориентировать советских композиторов на тематику, связанную с образами нового советского человека, на борьбу за яркий идейный образ произведения, за гармоническое сочетание всех элементов музыкальной формы, за развитие симфонизма, связанного с поэтическими и литературными образами и с программностью, за возрождение принципов народной полифонии и традиций русского хорового пения, за обращение к демократическим жанрам советской музыки и всемерное их обогащение.

В круг вопросов, которые подвергнутся обсуждению на с'езде, должны войти и вопросы, связанные с проблемой изучения классического наследия. Необходимо не только еще раз подчеркнуть благотворное влияние русской и западной музыкальной классики на советскую музыку и призвать нашу композиторскую молодежь следовать ее великим традициям, но, кроме того, дать историческую оценку явлениям декадентства и модернизма в русской музыке. В музыкальных исторических работах и в практической педагогике эпоха декадентства и упадка в русской музыке неоднократно получала оценку, находящуюся в непримиримом противоречии как с марксистско-ленинской исторической наукой, так и с марксистско-ленинской эстетикой. Это самым отрицательным образом давило на развитие советского музыкознания, на воспитание композиторской и музыковедческой молодежи.

Выступая на Первом с'езде Союза советских писателей, А. М. Горький призывал народное творчество к самому высокому классическому искусству. Это в полной мере относится и к народной песне, прекрасному источнику музыкального творчества. К сожалению, наши композиторы обращаются к этому источнику недостаточно часто, мало изучают песенное творчество народа. С'езд должен будет подчеркнуть эту важнейшую задачу наших композиторов и обратить внимание научно-музыкальных центров, музыкальных издательств и советских музыковедов на почти полное отсутствие научных трудов о народной песне, на слабое соприкосновение композиторов и музыковедов с песней в процессе ее живого творческого развития непосредственно в быту народа.

С'езд должен также уделить особое внимание опере — этой синтетической форме искусства, «которая сочетает в себе достижения всех основных видов музыкального и вокального искусства...» (Жданов).

Недостатки в развитии этого жанра музыкального творчества необходимо ликвидировать в кратчайший срок. Русская опера дала миру «Сусанина», «Бориса Годунова», «Пиковую даму», «Князя Игоря» и «Снегурочку». Прекрасные традиции русского оперного искусства обязывают советских композиторов мобилизовать свои силы на создание оперных произведений, достойных нашего времени.

Одна из основных задач с'езда — дать глубокий анализ состояния музыкального творчества в союзных и автономных республиках. Лишь полное нежелание старого состава Оргкомитета Союза советских композиторов разрабатывать сложные творческие вопросы национальной музыкальной культуры об'ясняет запущенность этого важнейшего участка советского музыкознания и советской музыкальной критики.

Представители союзных и автономных республик в своих докладах и выступлениях на с'езде должны не только дать информацию о фактическом положении дел в области творчества и строительства своей национальной музыкальной культуры, не только поднять вопрос о нуждах композиторов и тех конкретных трудностях, которые встают на пути развития музыкальной культуры данного народа. Они должны также сказать об отсталых, а порой и враждебных националистических тенденциях, которые еще дают себя знать в музыкальной жизни союзных и автономных республик.

С'езд призван также заложить прочные организационные основы и установить принципы деятельности Союза советских композиторов, положить конец кустарщине и бесхозяйству, характерным для стиля работы Оргкомитета старого состава. Проект устава Союза советских композиторов, вносимый ныне на обсуждение с'езда, формулирует определенную идеологическую платформу советской музыки. Применительно к требованиям устава должна быть разработана идейно-художественная программа развития советской музыки.

С'езду необходимо обратить внимание за специальную музыкальную печать и прежде всего на деятельность журнала «Советская музыка», который доведен прежним руководством Оргкомитета и Комитета по делам искусств до состояния полного развала. Новая редакция «Советской музыки» прилагает усилия к возрождению журнала. Однако в нынешнем году не вышел пока ни один номер журнала. Союз практически все еще лишен мощного рычага воздействия на композиторов и музыковедов.

Необходимо также помнить о нуждах музыкальной самодеятельности и многомиллионного массового музыкального движения. Следует обсудить вопрос об издании массовым тиражом лучших советских песен, об увеличении количества периодических изданий и, в частности, об издании специального органа, предназначенного для нужд самодеятельных коллективов.

Руководящим органом союза впредь должны быть признаны деловые организационные формы. Дееспособный и постоянно функционирующий орган союза—секретариат,—подконтрольный и подчиненный выбранному с'ездом правлению и возглавляемый председателем, должен заменить большой и абсолютно неработоспособный президиум, лишь числившийся в системе Оргкомитета старого состава. При секретариате союза необходимо учредить комиссии, которые будут заниматься вопросами музыкальной жизни союзных и автономных республик, краев и областей, а также делами издательства и печати, народным творчеством, фольклором и др.

Советский народ, горячо приветствующий мудрые партийные решения по вопросам искусства, ждет от Первого с'езда композиторов серьезной и плодотворной разработки важнейших проблем дальнейшего роста советского музыкального искусства.

Праздник советской культуры

На торжественном заседании, посвященном 125-летию со дня рождения А. Н. Островского

Празднично выглядел 12 апреля Малый театр. Здесь собрались выдающиеся деятели искусств, писатели, академики, профессора, офицеры и генералы Советской Армии, главы посольств и миссий, аккредитованных в Москве, руководящие работники партийных и советских организаций, представители печати.

Под портретом великого драматурга, укрепленном на красном бархате занавеса в увенчанном золотой лавровой ветвью, среди живых цветов и хвойных гирлянд расположилась труппа Малого театра. Здесь же—делегации всех столичных театров и среди них выдающиеся мастера советского театрального искусства.

За столом президиума: председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР П. Лебедев, президент Академии наук СССР С. Вавилов, президент Академии художеств СССР А. Герасимов, министр просвещения РСФСР А. Волосевский, академик И. Грабарь, писатели Н. Тихонов, Н. Погодин, Л. Леонов, И. Варга, старейшие мастера русского театра А. Яблочкина, Е. Турчанинова, М. Тарханов, Н. Яковлев, родственники великого драматурга.

— С именем Островского,—сказал, открывая заседание, П. Лебедев, — связана одна из самых ярких страниц в истории русской драматургии. Замечательный знаток русской действительности, Островский в своих произведениях глубоко и правдиво показал черты характера русского человека.

Многим обязано великому драматургу советское театральное искусство. Нет в нашей стране ни одного города, где бы не шли пьесы Островского. Более тридцати его произведений насчитывается сейчас в репертуаре советских театров. Около 800 постановок пьес великого драматурга осуществляется в этом году.

С ярким и содержательным докладом выступил Н. Погодин, охарактеризовавший А. Н. Островского, как зачинателя русского национального театра.

— Свой национальный театр, свою драматическую литературу, — сказал Н. Погодин,—Но что это такое в живом воплощении искусства? Островский решил этот громадный вопрос на долгие времена, и мы сегодня, через столетие, протекшее со времени замечательного появления в России молодого таланта, испытываем могучее влияние его немеркнущих творений...

Говоря о том, что всю свою жизнь А. Н. Островский посвятил непрестанной, последовательной, целеустремленной борьбе за народность и реалистическое направление русского театра, Н. Погодин называет театральную деятельность великого драматурга высоким патриотическим подвигом.

На долю Островского выпало великое счастье художника—он при жизни был признан и понят не только в кругу литераторов и артистов, но и широких массах народа. Это положение докладчик подкрепил письмом писателя Гончарова к Островскому, написанным в связи с тридцатилетием юбилеем драматурга:

«Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр...»

Велика была роль Островского в очищении русского театра от безвкусицы и пошлости, от низкопоклонства перед Западом.

— Конечно, не против Шекспира и не против мольеровских комедий восставал Островский, сам переводивший Шекспира,—сказал Н. Погодин.—Его приводило в негодование преклонение или, вернее, низкопоклонство перед модной иностранщиной, хлесткой, крикливой и пустой в своих забористых сюжетах. И поразительно, что в те времена, когда буржуазный класс только складывался и оперался в России, Островский сразу и надолго вперед оценил его дурные вкусы, его потребности, его пагубное влияние на искусство вообще. Дарон художника, глубоко знающего свой народ, он открыл и, по существу, предсказал, что наша русская драма и наш театр не должны итти и не пойдут путем угождения буржуазным вкусам...

Приводя слова А. Н. Островского о том, что «...Драмы и комедии пишутся для всего народа», что «эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошляться и измельчать...», Н. Погодин говорит, что в условиях советской действительности сбылась мечта великого драматурга о подлинном театре для народа. Теперь у нас бывают вечера, когда до ста театров по стране играют его пьесы, а число спектаклей Островского достигает в год 15 тысяч. Ни Шекспир в Англии, ни Мольер у французов, ни Шиллер у себя на родине никогда не имели такой массовой аудитории.

Одна из старейших русских актрис Е. Турчанинова, тепло встреченная собравшимися, говорила о роли Островского в истории Малого театра.

— На этой старой сцене,—сказала она,—выросло целое поколение артистов, воспитанных Островским. Великий гуманист, он и сейчас близок нашему искусству... Имя Островского начертано на знамени Малого театра.

После торжественного заседания был дан большой концерт, в котором приняли участие мастера Малого, Художественного и Большого театров.

Были исполнены сцены из пьес Островского «Лес», «Волки и овцы», «Горячее сердце», «Последняя жертва», «Правда хорошо, а счастье лучше», арии, песни и сцены из опер «Снегурочка» Римского-Корсакова и «Вражья сила» Серова.

Проведение 125-летнего юбилея А. Н. Островского явилось подлинным праздником советской культуры, праздником всего советского народа.

Закончился конкурс на лучшие здания

Конкурсы на лучшие выстроенные здания, ежегодно проводимые Управлением по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР, привлекают все больше участников. Они оказывают большое влияние на повышение качества гражданского и жилищного строительства.

Из-давно закончился конкурс на лучшие жилые и гражданские здания, сооруженные в городах и поселках Российской Федерации в 1947 году. В конкурсе приняло участие около 500 архитекторов и строителей более сорока городов РСФСР.

Центральное жюри конкурса, возглавляемое действительными членами Академии архитектуры СССР С. Чернышевым и Н. Колли, присудило авторам проектов и строителям 46 лучших зданий денежные премии и почетные грамоты.

Первой премии в 25 тысяч рублей удостоены архитектор М. Братцев, художники И. Соболев, Н. Чернышев, А. Марков и А. Мизин в строители треста № 24 за сооружение Дворца культуры в Златоусте. Жюри отметило высокое качество архитектуры зданий, интересное решение интерьеров, отличное внутреннее оформление, выполненное под непосредственным руководством автора проекта. Вторая премия в 20 тысяч рублей присуждена архитектору В. Емельянову и скульптору В. Буланкину за новый кинокоncертный зал в городе Каменск-Уральском, Свердловской области. Третья премия в 15 тысяч рублей присуждена за восстановление здания областного драматического театра в Воронеже. Автор проекта восстановления и реконструкции архитектор Н. Александров, автор интерьеров архитектор А. Данилов.

По жилым домам первая премия в 20 тысяч рублей присуждена за высококачественное восстановление трехэтажного жилого здания на проспекте Революции в Воронеже. Автор проекта архитектор Г. Здобновский. Вторую премию получил А. Ланцман за четырехэтажный дом в М. Лешинском пер. (Москва).

За массовое малоэтажное строительство первой премии в 15 тысяч рублей удостоены архитекторы А. Великанов, С. Козлов, П. Аронова и строители пятидесяти двухквартирных домов для рабочих завода им. Дзержинского в г. Балаково, Саратовской области.

Премии присуждены также Н. Шабановой и Л. Хайт (Грозный), М. Рускаковой и А. Кинзеву (Ленинград) и другим авторам проектов и строителям жилых и общественных зданий.

Конкурс на одноактную пьесу

Комитетом по делам искусств об'явлен всесоюзный конкурс на лучшую одноактную пьесу для театральной художественной самодеятельности. Установлено 6 премий: одна в 15, две по 10 и три по 5 тысяч рублей; премированные пьесы будут изданы массовым тиражом. В состав жюри конкурса вошли писатели, режиссеры, искусствоведы. Конкурс продлится до 15 августа.

Всероссийское совещание киноработников

Вопросам улучшения кинообслуживания населения было посвящено состоявшееся в Москве Всероссийское совещание киноработников.

Участники совещания — работники кинофикации и проката Российской Федерации — обсудили постановление Совета Министров СССР от 30 марта 1948 года, в котором с исчерпывающей ясностью и полнотой вскрыты основные причины неудовлетворительного состояния кинообслуживания.

С докладом «Об улучшении кинообслуживания населения» выступил министр кинематографии РСФСР тов. А. Копытов.

— Придавая большое значение вопросам развития кинематографии, правительство постоянно выделяет крупные ассигнования на увеличение киносетей, — говорит тов. А. Копытов.— За 1946—1947 гг. в нашей республике введено в эксплоатацию 5 123 новые киноустановки. Это увеличило киносеть на 65 проц. по сравнению с 1945 годом. Однако охват зрителей еще сильно отстает от темпов развития киносети.

Совет Министров Союза ССР в своем постановлении от 30 марта 1948 года указал, что Министерство кинематографии СССР, министерства кинематографии союзных республик и их местные органы, а также ВЦСПС и ЦК профсоюзов, отвечающие за постановку работы по кинообслуживанию, неудовлетворительно руководят киносетью, допустили удорожание цен на билеты в сокращение количества дешевых мест за счет увеличения количества дорогих.

В практике работы киносетей, особенно ведомственной, принял широкие размеры бесплатный кинопоказ, который наносит ущерб кинематографическому хозяйству. В большинстве кинотеатров и клубов нет должной заботы о зрителе. Во многих кинотеатрах качество кинопоказа неудовлетворительно.

Снижение посещаемости кинотеатров вызывается тем, что часть новых фильмов слаба в идейном и художественном отношении и что выпуск новых кинокартин на экран происходит неравномерно. Недостаток копий на узкой пленке вызывает частое повторение одних и тех же фильмов. Естественно, это сказывается на посещаемости сельских кинотеатров.

Далее тов. А. Копытов проанализировал работу по кинообслуживанию в отдельных республиках, областях и районах Федерации.

Исходя из необходимости как можно шире показывать советские фильмы населению, Совет Министров СССР обязал Министерство кинематографии усилить работу всех киноустановок. Значительно большее количество сеансов будут давать профсоюзные киноустановки.

Одним из решающих условий выполнения плана является улучшение фильмоснабжения. Тираж фильмов увеличивается с 700 до 1000 копий. Все новые фильмы будут одновременно печататься на узкой пленке в 200 копиях. Новые кинокартины не позднее чем через 15 дней после премьеры в Москве будут отправляться во все областные центры.

Союзное Министерство обязало Главкинопрокат за месяц до выхода картины на экран обеспечить каждую копию фоторекламой. Во всех городских кинотеатрах будет организована предварительная продажа билетов. Их будут продавать также на предприятиях, в учреждениях и учебных заведениях.

В развернувшихся по докладу тов. А. Копытова прениях выступили представители с мест. Они поделились опытом своей работы и внесли ряд деловых предложений. Выступление резко критиковали идейно-художественное качество многих фильмов, неравномерность выпуска художественных кинокартин, плохую работу органов проката, отсутствие рекламы, качество подготовки киномехаников.

Выступивший на совещании министр кинематографии СССР тов. И. Большаков подробно остановился на огромном значении решения правительства по вопросам кинообслуживания. Он говорил о том, что перед советской кинематографией поставлена задача резкого улучшения идейно-художественного уровня фильмов.

В течение 1948 года на экраны страны выйдут 40 новых художественных фильмов, 25 документальных и 5 научно-популярных.

Значительное место в своем выступлении тов. И. Большаков уделил вопросам укрепления финансовой дисциплины и культурного обслуживания зрителей.

В работе совещания принял участие заместитель председателя Совета Министров РСФСР тов. И. Далматов.

Современные пьесы на языках братских народов

Для пополнения репертуара национальных театров союзных и автономных республик Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР предложил своим местным органам осуществить в месячный срок переводы на языки народов СССР ряд пьес советских драматургов.

Будут переведены пьесы «Честь» Штайна, «Московский характер» Софронова, «Молодые годы» Погодина, «О друзьях-товарищах» Массы и Черанинского, «Вас вызывает Тайшир» Исаева и Галича, «Крылья» Бражнина и др.

В качестве переводчиков к работе будут привлекаться лучшие писатели, поэты и драматурги национальных республик. Театрам рекомендовано включить переведенные пьесы в свои репертуарные планы.

По родной земле

СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКОВ ЭСТОНИИ

ТАЛЛИН. (Наш корр.). Союз советских художников ЭССР провел совещание, посвященное обсуждению постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели. В прениях по докладу председателя Союза Б. Лукатса выступила группа художников-коммунистов (И. Кеердо, А. Пеек, Э. Куузик и др.), подвергшая резкой критике формалистические тенденции в эстонском изобразительном искусстве. И. Кеердо, решительно осудив примиренческую позицию докладчика, указала на то, что носителями формализма в эстонском искусстве являются эстонские художники, определяющие пути всего эстонского изобразительного искусства: Адамсон-Эрик, Б. Лукатс и другие, возглавляющие правление союза и художественные учебные заведения.

О вредном влиянии Адамсона-Эрика на молодое поколение говорит А. Пеек, которого поддержали А. Бах, Э. Куузик и И. Вейлуп.

Начальник Управления по делам искусств ЭССР т. Ирд в заключительном слове признал критику правильной. Он указал на необходимость широко развернуть борьбу со всеми проявлениями формализма в эстонском искусстве.

СТУДИЯ ДЛЯ ЖИВОПИСЦЕВ-САМОУЧЕК

ВИЛЬНЮС. (Наш корр.). Здесь открылась студия для начинающих художников-самоучек. В течение 6 месяцев слушатели под руководством высококвалифицированных художников ознакомятся с началами теории изобразительного искусства.

В студии многие художники-самоучки получат подготовку для поступления в художественные учебные заведения республики.

НАКАНУНЕ ЮБИЛЕЯ АЛИШЕРА НАВОИ

ТАШКЕНТ. (Наш корр.). 15 мая отмечается 500-летнее со дня рождения великого узбекского поэта Алишера Навои. Для проведения празднеств создана правительственная комиссия во главе с председателем Совета Министров Узбекской ССР А. Абдурахмановым. Во всех областях республики организованы юбилейные комиссии.

Узбекское государственное издательство выпускает на русском и узбекском языках крупнейшие произведения поэта, а также многокрасочный портрет Навои работы художника В. Кайдалова.

Широко отмечают памятную дату театры Узбекистана. Театр им. Хамзы поставил написанную И. Султановым и Уйгуном пьесу «Навои». В Музыкальном театре им. Мукими идут спектакли, созданные по мотивам произведений поэта — музыкальная драма «Фархад и Ширин», балет «Сухайль и Мехри».

Композитор М. Бурханов работает над созданием оперы «Навои», композитор Т. Садыков пишет романсы на стихи поэта. Великому сыну узбекского народа посвятили свои новые произведения композиторы В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель и др. В кинотеатрах республики с большим успехом демонстрируется на узбекском и русском языках кинофильм «Алишер Навои», удостоенный Сталинской премии.

В юбилейные дни в Узбекском театре оперы и балета откроется посвященная Навои выставка, на которой будут широко представлены живопись, скульптура, графика, книжная графика и плакат.

На улице, носящей имя Навои, будет сооружен памятник поэту, разработанный ленинградским скульптором Л. Дитрихом.

На юбилей ожидается приезд крупнейших ученых, деятелей науки, искусства и литературы из братских республик Советского Союза.

ОРКЕСТР ЛАТЫШСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

РИГА. (Наш корр.). Осенью прошлого года впервые в Латвии был создан оркестр народных инструментов. Им руководит композитор дирижер С. Крескопоров, проведший большую работу по собиранию, изготовлению и усовершенствованию латышских народных инструментов.

На кокле—инструменте, напоминающем гусли, в оркестре играют 15 человек. В составе оркестра также стабуле (свирель), тану-рагу (пастушьи рожки), дигу (смычковый инструмент, имеющий форму ящика, с одной струной).

Состоялось свыше 50 концертов нового коллектива. В его репертуаре популярные латышские народные песни и танцы. Сейчас оркестр готовит песни советских композиторов. Намечено подготовить программы из песен народов братских советских республик, а также специальные композиции, которые будут написаны для оркестра.

ПОЛИТИЧЕСКОЕ САМООБРАЗОВАНИЕ В КОЛЛЕКТИВЕ ТЕАТРА

КАЗАНЬ. (Наш корр.). В Татарском театре оперы и балета работает несколько кружков по изучению основ марксистско-ленинской теории. Успешна деятельность кружка, в котором занимаются ведущие работники театра.

С докладом о книге Ленина «Что делать?» выступил т. Тухватуллин. О работе В. И. Ленина «Две тактики социал-демократии в демократической революции» сделала доклад т. Абросимова, о работе И. В. Сталина «Класс пролетариев и партия пролетариев» — т. Павловская и т. д.

Сейчас кружок приступил к изучению философского раздела Краткого курса истории ВКП(б). В связи с этим слушатели кружка глубоко знакомятся с работами И. В. Сталина «Анархизм или социализм?» и др.

На высоком уровне прошла теоретическая конференция, посвященная «Коммунистическому Манифесту».

РАБОТНИКИ ИСКУССТВ— НА ПОСЕВНОЙ

КИЕВ. (Наш корр.). Вместе с сотнями колхозниками выехали на поля многие работники искусств Украины, помогающие труженикам деревни в борьбе за сталинский урожай 1948 года.

В районах и селах республики уже состоялось больше тысячи спектаклей и концертов. В этой работе принимают участие коллективы всех театров, Государственного симфонического оркестра УССР и артисты филармонии.

Музфонд Союза советских композиторов Украины выпустил 6 песен на колхозные темы.

Большие многокрасочные плакаты, посвященные севу, выпущены издательством «Мистецтво». Отпечатан и рассылается на места сборник одноактных пьес, песен с нотами и другие материалы для кружков сельской художественной самодеятельности.

40 НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ КАРТИН

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). Студия научно-популярных фильмов будет снимать в этом году 40 картин.

Научно-популярный фильм «Бог войны» (сценарий А. Штейна, режиссер Л. Анцев-Половский) посвящен истории советской артиллерии. «Вдохновенные искатели» (сценарий М. Витухновского, режиссер А. Чигинский) — так называется фильм о работе академика Е. Павловского и его учеников, об их борьбе за сохранение здоровья советских людей. О достижениях современной физической науки в области исследования строения вещества расскажет фильм «Тайна атома». Авторы Б. Юдин и П. Клушанцев.

Из серии кинолекций в помощь изучающим историю ВКП(б) будут сниматься две картины: «Борьба партии за индустриализацию страны» и «Борьба партии за коллективизацию сельского хозяйства».

Студия выпустит также учебные фильмы из серии «Беседы инженера-механизатора сельского хозяйства».

НА ГАСТРОЛИ В МОСКВУ

МИНСК. (Наш корр.). Коллектив Белорусского государственного драматического театра им. Янки Купалы готовится к предстоящим летним гастролям в Москве. Эта поездка явится своеобразным творческим отчетом старейшего театра республики, который в этом году празднует свое 30-летие.

В Москву театр выезжает в полном составе, со всеми декорациями. Московскому зрителю будут показаны комедия Янки Купалы «Павлинка», спектакли «Последние», «Константин Заслонов», «Ромео и Джульетта» и новая пьеса Кондрата Крапивы «С народом».

ЛАУРЕАТЫ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ

К. В. Скоробогатов — М. Ф. Астангов (Ружников) — Е. А. Кузьмина — Ф. И. Киселев — Б. И. Агапов — С. А. Семенов — Г. М. Козинцев

НАКАНУНЕ ПЕРВОГО ВСЕСОЮЗНОГО С'ЕЗДА СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

„Создает музыку народ..."

Е. ГИППИУС

Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» осуждает композитора за то, что он «не воспользовался богатством народных мелодий, песен, напевов, танцовальных и плясовых мотивов, которыми так богато творчество народов СССР...». Партия требует от советских композиторов глубокой органической связи с народом и его музыкальным и песенным творчеством.

Пренебрежение к народному искусству, характерное для современной буржуазной культуры, проявляется не только в творчестве западных композиторов-модернистов: оно присуще и современной буржуазной фольклористике.

Основная идея современной буржуазной фольклористики — отрицание творческой роли народа в создании произведений народного искусства — была высказана еще Ф. Ницше в конце 60-х годов XIX столетия в его речи «Гомер и классическая филология». Ницше утверждал, что народ — это абстрактная категория, изобретенная романтиками. Единственный реально существующий творческий фактор в истории, по Ницше,—не абстрактная категория «народ», а конкретная «личность». Отсюда вывод: «Творит личность, а не народ». Романтики, приписывавшие народу способность к творчеству, «напяливали лавровый венок на лысую голову народа», издевательски замечает Ницше.

Этому тезису «пророка» современного буржуазного модернизма прямо противостоит взгляд на художественное творчество, выраженный в известном высказывании М. Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем», — взгляд, созвучный с высказываниями русских революционных демократов.

Отрицание определяющей творческой роли народа и утверждение самодовлеющего значения творящей личности прямо ведет к отрыву художника от своего народа, к стремлению композитора говорить индивидуалистически музыкальным языком.

Тяготение к индивидуалистической тенденции в музыкальном творчестве логически привело композиторов к порочной идее космополитического языка музыки, доступного отдельным «избранным» личностям, идее, воплощенной композиторами-индивидуалистами в форме нарочитого усложнения музыки и выхолащивания из нее всего национально-народного.

Бесплодное стремление к созданию космополитического языка музыки возникло на почве абстрактного восприятия композиторами-формалистами разнонациональной музыки в отрыве от ее национальных народно-песенных корней, абстрактного восприятия инструментальных тембро-интонаций вне их национальных народных смысловых связей. Каждый народ слышит свою классическую музыку в ее смысловых, образных связях с народной песней. Для того чтобы содержательно, а не формально познать музыку другого народа, нужно знать его народное песенное искусство. Великие музыкальные произведения создавались и могут быть созданы только на национальной народно-песенной основе. Мировое значение музыки определяется не космополитичностью музыкального языка, а общечеловечностью идей, образно раскрываемых средствами национальной музыкальной речи.

Тупик, к которому пришли советские композиторы-формалисты, во многом определяется порочными навыками внешнего восприятия произведений разнонациональных европейских композиторов, неумением слышать национальные народно-песенные интонации, звучащие в этих произведениях. Так, Шостакович абстрактно воспринимает и усваивает творчество Малера, Мясковский—Брамса, французские импрессионисты — Мусоргского.

Утверждение в советском симфоническом и оперном творчестве абстрактного инструментального мышления и развития в нем на этой почве формалистических творческих приемов привело к отрыву от вокального начала в музыке, на почве которого развивалось русское классическое музыкальное искусство. Это ярко сказалось, например, в опере С. Прокофьева «Война и мир». Мелодичность этой оперы не доходит до широкого слушателя именно потому, что она имеет часто инструментальный характер, она оторвана от вокально-песенного дыхания. Требование мелодичности музыки, выдвинутое в постановлении ЦК ВКП(б), должно быть отнесено не только к ариозным моментам советской оперы, но и к оперному речитативу. Мелодический язык речитативов также должен быть основан на живых интонациях народной речи.

Преобладание таких речитативов в опере отнюдь не лишает ее мелодичности, как это было блестяще доказано Даргомыжским в «Каменном госте», целиком построенном на мелодических речитативах, в оперном творчестве Мусоргского. Речитативам, нарушающим законы вокального дыхания народной речи, подобным речитативам оперы «Воцек» Альбана Берга, в советской опере не может быть места. Абстрактно-инструментальное мелодическое мышление проявилось и в обработках русских народных песен некоторых советских композиторов (например, С. Прокофьева), произвольно разрушивших закономерности мелодии и ритма народных русских песен.

Отказ от вокального реалистического начала в музыке, лежащего в основе народной песенности, ведет к утрате смыслового восприятия композиторами интонаций народной музыкальной речи. Вокальное начало определяет человечность музыки. Не всякая мелодика реалистична. Реалистична лишь мелодика, основанная на вокально-песенном дыхании, развивающаяся из живого музыкального говора и речи народа. Исторически прогрессивный характер славянской музыки определяется прежде всего ведущей ролью в ней интонаций естественных тембров человеческого голоса, интонаций живого вокально-песенного дыхания. Даже в инструментальной музыке господствуют интонации, возникающие из уподобления естественным тембро-интонациям человеческого голоса. В наиболее яркой и сильной форме это находит выражение в русской классической музыке. Не только оперное, но и симфоническое творчество Глинки, Бородина и Чайковского являет собой искусство, развивающееся из естественных вокальных тембров, из песни и песенности. Именно это качество русской классической музыки определяет ее глубокую реалистичность, человечность, историческую прогрессивность. Эта реалистическая тенденция должна быть подхвачена и развита всеми национальными композиторами, ибо именно она является прогрессивной мировой гуманистической тенденцией.

Отказ от формалистического мышления в музыке должен повлечь за собой и отказ от абстрактного понимания основных закономерностей музыкального искусства — ритмики, лада, мелодики, полифонии и гармонии. А. Кастальский в своей работе о русском народном многоголосии принципиально правильно ставил вопрос о необходимости теоретического исследования национально-своеобразных закономерностей русской народной хоровой полифонии, определяемых особенностями русской народной музыкальной речи. Он правильно указывал, что гармонические нормы, выводимые из немецкого хорального голосоведения, не могут быть положены в основу творчества русских композиторов, так как идут в разрез с характером народной русской песни. Давно назрела необходимость теоретической разработки и выявления закономерностей ритмики, лада, мелодики и полифонии русской народной музыки. Курсы теории композиции в консерватории должны быть перестроены на основе того, что уже сделано в этом направлении.

Абстрактное инструментальное мышление наложило свой отпечаток и на характер обращения советских композиторов к народной песне. Нельзя сказать, чтобы советские композиторы не цитировали народных песенных напевов. Однако цитирование это чаще всего представляло собой проявление формалистического подхода к народной музыке. Цитируя народные песни, композиторы рассматривали их напевы, как абстрактные инструментальные темы, игнорируя живое звучание песен и их смысловое эмоциональное содержание. Народная мелодия разрабатывалась в формах абстрактно-инструментального мышления в форме инструментальных вариаций или инструментального тематического развития. Подобного рода «использование» народных мелодий является не чем иным, как перенесением приемов формалистического мышления на произведения народного музыкального творчества.

Этому ли учили русские музыкальные классики — Глинка, Даргомыжский? Эти композиторы сравнительно мало цитировали народно-песенные напевы, но зато гениальным чутьем они слышали народную музыкальную речь в ее содержательном значении и развивали ее в своем творчестве. Они умели говорить языком народной музыкальной речи, чего нельзя сказать об авторах многих оперных и симфонических произведений советских композиторов.

Советские композиторы должны научиться слушать и слышать народную песню, а не извлекать только ее напевы из песенных сборников; нужно научиться понимать мелодический язык народной песни с содержательной стороны, услышать в народной песне ту глубину чувства, которую вкладывает в нее народ. Нужно отказаться от понимания народной песни, как абстрактно-инструментальной темы, с которой композитор может делать что угодно и как угодно, считая, что чем «оригинальнее» и чем более «по-своему» будет исковеркан напев песни, тем лучше.

Для того, чтобы научиться содержательному восприятию народной песни, композиторы должны учиться слышать то, о чем поет в своих песнях народ. Нужно чутко вникать в поэтическое содержание песни, в слова песни и, слушая ее в народном исполнении, столь же чутко воспринимать живую интонацию песни в ее образном, содержательном значении. Само собой разумеется, что следует пользоваться также и песенными сборниками. Но многие композиторы не усвоили до сих пор простой истины, что при отсутствии слуховых впечатлений от песни нельзя правильно услышать нотную запись. Всякая нотная запись условна, она всегда заполняется музыкантом определенными слуховыми ассоциациями. Композитор, никогда не слышавший песни и воспринимающий ее только по нотной записи, восполняет свое восприятие слуховыми ассоциациями, не имеющими никакого отношения к реальному звучанию народной музыки. Так большая часть композиторов воспринимает нотные записи песен, восполняя их ассоциациями европейской инструментальной музыки, из которых их воспитали консерватория и посещение концертов. Русские музыкальные классики (Глинка, Даргомыжский, Серов, композиторы «могучей кучки», Чайковский) обладали тонким и верным ощущением русской народной песни именно потому, что они много слышали ее в народном исполнении и умели поэтому правильно «читать» внутренним слухом и чужие нотные записи.

Перед советскими композиторами стоит важнейшая задача избежать опасности формалистического восприятия народного песнетворчества. На этот путь очень легко скатиться, если начать развивать воспринятую с внешней стороны народную музыкальную речь. Задача обращения к народной песне, выдвигаемая постановлением ЦК ВКП(б), должна быть понята прежде всего в смысле обращения к идейному содержанию и образности народной песни, созвучной современности и имеющей перспективы развития в будущем.

Нужно научиться критическому отношению к песням, имеющим распространение в народной среде. Нельзя забывать, что среди деклассированных элементов бытуют низкокачественные в идейном и художественном отношении песни. Западные «объективные» собиратели относят их к народному творчеству, а западные композиторы охотно обращаются к этому мутному источнику. Такие песни не имеют никакого отношения к народному творчеству, ибо народное творчество, по совершенно правильному определению А. М. Горького, является творчеством трудового народа. Этим определением Горький вводит идейный, этический и эстетический оценочные критерии в отношения явлений устного творчества, понимавшегося до этого к многими советскими фольклористами в духе порочных взглядов, господствующих на Западе. Горький учит оценочно подходить к явлениям народного искусства и различать в них явления пережиточные, отживающие и живые, созвучные современности, имеющие перспективы развития.

Важнейшие теоретические высказывания Горького о народном художественном творчестве недостаточно усвоены советскими композиторами, поэтому некоторыми из них свойственен нездоровый интерес к мещанскому фольклору. Это относится прежде всего к отдельным композиторам-песенникам (в первую очередь к Никите Богословскому). Однако надо прямо сказать, что в этом же направлении шли и некоторые обращения Шостаковича к бытовой музыке. Не в этом ли следует искать причину смакования ужасов, в духе бульварных романов, в опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», которое вызывает такое отвращение.

Задача советских композиторов, обращающихся к народному песнетворчеству, — встать на путь строгого идейного, этического и эстетического отбора поэтических образов и интонаций народных песен и отказа от внешнего, бессодержательного подхода к народной песне.

Советские композиторы должны развивать интонации народной музыки в их народном образном значении. Однако этого мало. Народное образное значение песенного фольклора должно быть переадаемо композиторами правдиво, в соответствии с правдивым отражением действительности в образах народных песен. Нельзя забывать того, что композиторы-модернисты, обращающиеся к народной песне, передавали образность народных песен не правдиво, а нарочито искаженно, «в кривом зеркале». В обращении к народной песне, точно так же как и в своем творчестве в целом, советские композиторы должны руководствоваться требованиями эстетики социалистического реализма, т. е. правдивого отражения действительности средствами естественной музыкальной речи.

Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» дает советским композиторам развернутую программу действий и открывает огромные исторические перспективы в области развития музыки по пути социалистического реализма. Оно дает композиторам боевое оружие для борьбы за новые музыкальные произведения, которые будет любить весь советский народ.

Творческое единение

Р. ГЛИЭР

Всесоюзный с'езд композиторов — важнейший этап в жизни нашей творческой организации. Он должен стать началом новой жизни Союза советских композиторов как в центре, так и на местах.

До сих пор мы жили раз'единенно. В Москве, Ленинграде, Свердловске, в союзных республиках, в автономных республиках РСФСР композиторы занимались главным образом своими местными делами, решали творческие вопросы без взаимной творческой связи и порой без тесного творческого общения даже между членами одной организации.

Сложилось неестественным, чтобы, например, в Грузии, всерьез обсуждали произведения армянских композиторов, не говоря уже о композиторах Таджикистана, Узбекистана, Прибалтики и других республик.

Мы мало интересовались музыкальной жизнью братских республик. Лишь отдельные крупные мастера выезжали на места к, изучив музыкальную культуру того или иного народа, принимали участие в творческой жизни местных союзов. Еще реже посещали Москву, Ленинград, Киев и другие крупные музыкальные центры композиторы национальных республик. Словом, у нас не было единства интересов, и общее важное дело развития национальной музыкальной культуры каждая из организаций решала по-своему.

С'езд должен положить начало творческому и организационному единению всех музыкальных сил Советского Союза. Это обогатит каждого из нас, ибо в любой из братских республик есть многое, чему следует поучиться. Мне кажется, что композиторы должны отныне ощущать себя членами единого творческого Союза советских композиторов СССР. И ни одна из местных организаций не вправе отмахиваться от проблем развития музыки в любой из республик, ссылаясь на то, что там, дескать, есть свой союз.

Хочу надеяться, что виднейшие композиторы Москвы, Ленинграда и других крупных центров будут теперь уделять больше внимания вопросам, волнующим композиторов братских республик, что они значительно расширят обмен опытом, творческую и практическую помощь друг другу. Мы должны понять, что формализм и антинародность расцветают в условиях работы в одиночку, когда нет заботы об успехе общего дела.

Речь идет не о каком-то коллективном творчестве, а о высшей форме творческого общения, когда любой художник чувствует себя одним из бойцов единого фронта и работает плечом к плечу со своими товарищами, помогая им и пользуясь их помощью.

Разрешив в этом направлении ряд организационных вопросов, мы тем самым во многом облегчим и решение вопросов творческих.

Во многих братских республиках местные театры активно работают над созданием оперного репертуара, находясь в тесном содружестве с композитором с самого начала создания оперы. Композитор учитывает мнения и советы дирижера, режиссера, исполнителей. Я по опыту знаю, как ценны бывают замечания и советы исполнителей, отчетливо представляющих себе, что удобно или неудобно для голоса, что естественно или неестественно для инструментовки музыкальной ткани произведения. Их советы оказают порой ценнее, чем советы композиторов или критиков, оценки которых касаются более общих проблем. Я не говорю здесь об идейном замысле оперы, о музыкальных способностях авторов: речь идет о профессиональной реализации созревшего замысла, о его сценическом воплощении, и здесь нужно особенно внимательно учитывать и возможности сцены и возможности певцов-исполнителей. Начинать писать оперу без известной подготовки нельзя: нужно учиться обращаться с голосом на романсах и малых формах. Глинка писал романсы, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин прекрасно знали законы вокала. Этим знанием должен обладать каждый автор оперных произведений и он должен любить сцену не меньше, чем любит песню композиторы-песенники.

Нет никаких об'ективных причин к тому, чтобы у нас не было большого числа хороших советских опер. Писать мы умеем, а пишем часто не то, что нужно, лишь из-за отсутствия ясной идейной целеустремленности у авторов и широкого творческого общения между композиторами. Вспомним, сколь тесно было общение композиторов «могучей кучки». А ведь у нас, советских композиторов, возможностей для дружеских творческих встреч и обмена опытом неизмеримо больше!

С'езд должен решить все вопросы, не решенные до сих пор. И тогда, вооруженные сознанием единства важных целей, которые так четко сформулированы в историческом решении ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба», организационно сплоченные, мы добьемся творческого единства, необходимого для бурного расцвета социалистической музыкальной культуры.

Перестроить систему музыкального воспитания

А. КИСЕЛЕВ

Антинародное формалистическое направление в советской музыке оказало весьма пагубное влияние на подготовку молодежи в музыкальных учебных заведениях. Ознакомление с сочинениями студентов-композиторов Московской консерватории показало, что подавляющее большинство из них находится на неверном пути. Их творчество проникнуто формалистическим духом. Студенты-композиторы мало интересуются народным песенным искусством, классической музыкой, плохо знают хор и оркестр, слепо подражают своим педагогам, среди которых немало теоретиков и практиков формалистического толка.

В ныне действующих учебных программах консерваторий значительное место уделяется некритическому изучению порочных произведений композиторов Московского, Прокофьева, Шостаковича и Шебалина, а также декадентских произведений западных композиторов.

Но этим далеко не исчерпываются недостатки в деле подготовки новых музыкальных кадров.

Учебные планы и программы специального цикла вокального и теоретико-композиторского факультетов консерватории во многом дублируют учебные планы и программы музыкальных училищ. В результате в училище и вузе учащиеся минимум по два раза проходят одни и те же теоретические и исторические дисциплины.

Например, весь курс музыкальной литературы и истории музыки проходится в училище. Знание этого курса требуется при сдаче экзамена в вуз. Однако почти в том же виде весь этот курс снова проходится в консерватории. Будущие дирижеры-хоровики также повторно изучают некоторые предметы. Подобные примеры, к сожалению, далеко не единичны.

Консерватории и училища плохо обеспечены учебниками и учебными пособиями. Совершенно нет учебников по таким основным дисциплинам, как история советской музыки, история музыки народов СССР, инструментоведение, сольфеджио и т. д. В имеющихся учебниках по истории музыки и теоретическим дисциплинам содержатся грубейшие методологические ошибки, проявления низкопоклонства перед Западом, тенденции принижения русской музыкальной культуры.

Особенно скверно обстоит дело с подготовкой кадров вокалистов. В училища и консерватории приходят совершенно неподготовленные или обученные неверными методами певцы. Это предопределяется плохой постановкой преподавания хорового пения в общеобразовательных школах, кружках художественной самодеятельности, отсутствием сети хоровых училищ. Из имеющихся в стране 120 музыкальных училищ — всего два хоровых. В большинстве учебных заведений нет высококвалифицированных педагогов-вокалистов. Даже в Московской консерватории, крупнейшем вузе страны, среди преподавателей почти нет видных певцов-исполнителей. Авторитетные вокалисты не привлечены к педагогической работе.

Вокальные факультеты уделяют мало внимания подготовке вокалистов-мужчин. Из 90 учащихся на вокальном факультете Московской консерватории лишь 15 мужчин; в Саратовской консерватории из 47 — 13, в Свердловской из 51 — 11 человек. В итоге за последние 10 лет крупнейшие консерватории не выпустили ни одного выдающегося певца.

Во многих консерваториях нормальный учебный процесс нарушается из-за целого ряда «трудностей», которые вполне могли бы быть преодолены. В Белорусской консерватории, например, вокальная и хоровая кафедры не обеспечены руководителями, занятия со студентами ведут лица, не имеющие специального образования.

В Горьковской консерватории в 1946—47 учебном году программы, предусмотренные учебным планом, пройдены лишь наполовину. Несмотря на это, студенты были переведены на второй курс. В первом полугодии 1947—48 учебного года вместо 30 обязательных дисциплин для первых двух курсов преподавалось 15. Таково же положение на дирижерско-хоровом факультете. Курс всеобщей истории музыки в Горьковской консерватории вообще не читался. В Ташкентской консерватории из-за отсутствия преподавателей не проводятся занятия по 13 дисциплинам. Во Львовской, Алма-атинской, Таллинской консерваториях из-за отсутствия педагогов не читается курс истории русской музыки. Комитет по делам искусств не оказывает реальной помощи музыкальным вузам периферии, не укрепляет их квалифицированными педагогами. Организуя новые учебные заведения, Комитеты по делам искусства при Советах Министров СССР и РСФСР совершенно не учитывают наличия на местах педагогических кадров и материально-учебной базы. Это приводит к тому, что вновь созданные консерватории влачат жалкое существование. Алматинская консерватория, организованная в 1944 году, до сих пор не имеет квалифицированных педагогов по основным предметам. Из 54 преподавателей консерватории 20 не имеют высшего образования, а 4 педагога являются студентами III и IV курсов. В консерватории нехватает инструментов, нет мебели, классы не оборудованы.

Таково же в общем положение в Горьковской консерватории.

Прием студентов в консерватории производится без плана. В результате налицо серьезные противоречия: по антилетнему плану для различных научных и педагогических учреждений требуется 53 историка и теоретика музыки, а в консерваториях за этот период будет подготовлено только 21 человек. По таким крайне важным специальностям, как народные, деревянные и медные духовые инструменты, кадры почти не готовятся, хотя потребность в них велика.

В консерваториях союзных республик вопреки их профилю и установкам учебного плана студентов коренной национальности насчитывается едва 30 процентов.

Кроме того, прием студентов в музыкальные вузы и училища часто проводится без серьезной проверки их профессиональной пригодности. В результате отсев студентов из учебных заведений очень велик.

Весьма несерьезно поставлена в музыкальных учебных заведениях политико-воспитательная работа. Как правило, доклады, беседы, лекции по политическим и специальным вопросам проводятся очень редко. Дирекция, партийная, комсомольская и профсоюзная организации мало заботятся о том, чтобы студенты постоянно общались с рабочей молодежью, с представителями передовой советской интеллигенции — писателями, артистами, учеными. Не практикуются встречи студентов с рабочими, представителями советской интеллигенции. Творческие кружки существуют лишь в немногих консерваториях. Совершенно не проводятся обсуждения произведений композиторов и советских писателей.

Среди некоторой части студентов распространено «убеждение», что в области музыки можно якобы стать хорошим специалистом без изучения марксизма-ленинизма. Как это ни странно, подобные «воззрения» разделяют и иные преподаватели Московской консерватории. Неудовлетворительно работающие кафедры марксизма-ленинизма не занимают ведущего положения в консерваториях, и это в значительной мере способствует распространению подобных нелепо нигилистических взглядов.

В большинстве своем преподавательский состав кафедр марксизма-ленинизма в Московской, Киевской, Кишиневской консерваториях не соответствует своему назначению. Лекции по марксизму-ленинизму часто читаются на низком уровне, в отрыве от современности, от теории и истории искусства. Семинары по марксизму-ленинизму не являются политической школой. Проводятся они формально, часто превращаясь в форму вопросов и ответов.

Комитет по делам искусств и Министерство высшего образования СССР плохо руководят консерваториями и плохо контролируют работу этих учебных заведений и, главное, не оказывают им реальной помощи.

Необходимо в самый короткий срок принять действенные меры, обеспечивающие подготовку полноценных кадров в области музыкального искусства. С'езд советских композиторов должен серьезно обсудить вопросы воспитания молодых музыкантов.

За идейность и принципиальность науки о музыке

Продолжавшееся три дня собрание научных работников Института истории искусств Академии наук СССР было посвящено обсуждению постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Это обсуждение вылилось в широкую критику деятельности института и его пяти секторов — истории музыки, театра, живописи и скульптуры, архитектуры и кино.

Докладчик проф. Т. Ливанова, заведующая сектором истории музыки, подробно остановилась на историческом значении постановления ЦК ВКП(б) для дальнейших судеб советской музыкальной культуры. В докладе была подвергнута критике деятельность Института истории искусств.

Однако тов. Ливанова почти ничего не сказала о грубейших ошибках в работе сектора истории музыки.

О крупных недостатках в работе института говорили все участвовавшие в прениях: директор института академик И. Грабарь, члены-корреспонденты Академии наук В. Лазарев и А. Сидоров, член-корреспондент Академии наук Армянской ССР А. Дживилегов, профессора М. Григорьев, С. Дурылин, В. Всеволодский-Гернгросс, В. Алперс, С. Скребков, кандидаты искусствоведения А. Гольдман, А. Гозенпуд, М. Нейман, аспиранты А. Образцова, Б. Бродский и др.

Основное внимание собрания было, естественно, приковано к работе сектора музыки.

Выступавшие отмечали, что музыкальный сектор института замыкается в основном в круге проблем, относящихся к XVII и XVIII векам. Именно этим темам посвящены монографии проф. Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века», проф. С. Скребкова «Русская хоровая музыка XVII века», подготовленный под редакцией Т. Ливановой сборник «Канты XVIII века».

На собрании были вскрыты грубые ошибки, допущенные в основных статьях подготовленного музыкальным сектором тома по истории советской музыки. Эти статьи представляют собой панегирики по адресу композиторов формалистического толка. Весь том, подготовленный сектором, ныне забракован, как содержащий неверные идеологические и эстетические концепции.

Выступавшие указывали также, что Т. Ливанова не случайно в своем докладе обошла молчанием глубокие и принципиальные указания ЦК ВКП(б) на связь формалистического направления с современной буржуазной культурой, низкопоклонство перед которой — характернейшая черта декадентов. На собрании была подвергнута критике докторская диссертация Т. Ливановой «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры», к сожалению, имеющая хождение в качестве учебного пособия. Эта работа в своей основной концепции заражена низкопоклонством перед Западом. Основные тезисы книги сводятся к тому, что русская музыка не является самостоятельной, а сложилась под влиянием Запада.

Выступавшие в прениях подчеркнули, что идеологические ошибки в прежних работах проф. Ливановой продолжают определять ее взгляды и в настоящее время. Не случайно она не допустила организации в институте истории искусств группы по изучению народной музыки, пренебрежительно отнесясь к этой теме и отрицая ее значение для теоретического музыкознания.

Проф. М. Григорьев подверг критике последнюю, еще не опубликованную работу Т. Ливановой «Кванты». Эта работа формалистична по методу анализа материала и безидейно-бесхребетна по своему содержанию.

В прениях были отмечены также существенные недостатки в научной работе в других секторах института. Выступавшие указывали, что в работах секторов нет необходимого контакта и что каждый сектор вытаскивает самостоятельно разрешить, например, такие важнейшие проблемы, как периодизация истории искусств. Ученый совет собирается сравнительно редко и не всегда занят вопросами большого научного значения. Рукописи по ответственным вопросам истории того или иного вида искусства, как правило, не обсуждаются на Ученом совете.

Многие участники прений отмечали тенденции ряда аспирантов и докторантов отойти от острых вопросов современности. Чрезмерно велико количество тем, посвященных древним и отдаленным эпохам.

В институте собраны ценные представители нашего искусствознания. Допущенные институтом ошибки, как это показали прения, всы самим работникам института. Нужны об'единенные усилия сотрудников и значительно более активная работа партийной организации, чтобы преодолеть эти ошибки и обеспечить выпуск высококачественных трудов советских искусствоведов.

А. ФЕДОРОВ.

На пленумах композиторов Прибалтики

Недавно состоялись пленумы союзов советских композиторов Латвии и Эстонии. Они должны были отразить состояние музыкального творчества в этих республиках и выяснить, с чем приходят композиторы Латвии и Эстонии на Первый всесоюзный с'езд.

Каковы же предварительные итоги этих важнейших пленумов? В последнее время творчество композиторов Латвии и Эстонии развивалось довольно интенсивно. Появилось значительное количество новых произведений, написанных в различных жанрах, — опер, симфоний, кантато-ораториальных форм, сольных и ансамблевых камерных пьес для различных инструментов, разнородных вокальных сочинений.

К сожалению, на пленуме Союза композиторов Эстонии не был организован развернутый показ музыкальных произведений. В силу этого не представляется возможным дать обобщающую характеристику творчества эстонских композиторов за последние годы. Речь может итти лишь об отдельных жанрах и произведениях. Так, например, можно отметить, что авторы хоровых песен ограниченно используют возможности своих замечательных хоровых коллективов. В их сочинениях почти полностью отсутствуют полифонические методы развития материала. Во многих хоровых песнях обращает на себя внимание одностороннее использование лишь старинного эстонского фольклора.

Среди произведений, исполненных в дни пленума Союза советских композиторов Латвии, наиболее последовательными по своему формалистическому направлению представляются второй струнный квартет Я. Иванова и третья фортепианная соната В. Уткина. Квартет Иванова — типичное экспрессионистское произведение с изломанными мелодическими линиями, изначенное по характеру выразительности, перенасыщенное резко диссонирующими гармониями. Этот квартет свидетельствует о том, что отрицательные стороны пятой симфонии не только не были изжиты композитором в его следующих произведениях, но, наоборот, оказались усугубленными. В то же время кажется несомненным, что Я. Иванов способен преодолеть формалистические заблуждения и писать музыку совсем иного типа. Это подтверждают исполненные во время пленума две части одного из прежних произведений Иванова — третьей симфонии (особенно ее широко напетая медленная часть). Соната Уткина отличается нарочитой сухостью, самодовлеющей тонкостью и в значительной степени какофоническими звучаниями. Среди других произведений Уткина, более простых и естественных, она стоит особняком. Появление ее скорее всего говорит о силе «формалистического поветрия», захватывавшего в последние годы даже композиторов, ранее от него далеких.

Из произведений иной направленности несомненно интересен балет эстонского композитора Э. Капа «Калевипоэг». Широкое использование народных эстонских мелодий, мастерская инструментовка вызывают к нему симпатии слушателя. Ряд танцев — «Конка мечей», «Танец девушек» — образны яркой, доходчивой, оригинальной танцовальной музыки. К сожалению, приходится подчеркнуть, что балет вызывает симпатии лишь «слушателя», но не «зрителя». Недостатки либретто и постановки в значительной степени снижают достоинства спектакля.

Общим для латвийских и эстонских композиторов серьезнейшим недостатком, повидимому, является слабая связь их творчества с традициями русской классики. Нужно думать, что не случайно в новом балете А. Лепина «Лайма» неудачна именно характеристика русских воинов и русские пляски отличаются примитивностью и даже фальшью.

Композиторам Латвии и Эстонии предстоит значительно расширить тематику своих сочинений. Даже в таком массовом жанре, как песня, до сих пор еще очень мало произведений на современную тему. Другие музыкальные жанры композиторы трактуют недостаточно широко. В Латвии, например, более всего разрабатываются лирика, танцовальный жанр, большое место занимает чистая картинность. В этих областях есть целый ряд несомненных достижений (симфонические произведения Як, Мелнис, Грауберз, Зариньш, сюита Скулте «Принцесса Гундега», концерт для кларнета Мелнис, ряд хоровых произведений. Однако в работах латышских композиторов еще редко встречаются темы большого идейного значения. Ограниченность тематики преодолевается медленно, с большим трудом.

С основными докладами на пленумах выступили Э. Капп и Н. Грюнфельд. В Эстонии по докладу Э. Капа в прениях выступило 19 ораторов. Содержательным было выступление музыковеда-этнографа Миловского, проанализировавшего эстонский народный фольклор и его связи с русской народной песней.

На пленуме в Латвии наблюдалась странная пассивность композиторов. В прениях по докладам композиторы выступали главным образом по вопросам, непосредственно связанным с критикой их собственных произведений (Янсон, Уткин). Большая часть композиторов участников пленума вообще «отмолчалась».

Перед композиторами Латвии и Эстонии стоят огромные задачи. Они должны решительно изменить стиль работы, теснее связать свое творчество с латышской, эстонской и русской народной музыкой, смелее использовать в своих сочинениях темы большого идейного значения, стремиться воплотить средствами музыкального искусства героические образы нашей современности. Значительной части композиторов необходимо серьезно поработать над повышением своего профессионального мастерства.

Первоочередной задачей композиторов и музыковедов является решительное выкорчевывание корней формализма во всех его проявлениях: от увлечения «чистым» экспрессионизмом и конструктивизмом до односторонней пристрастия к абстрактной, рассудочной, инструментальной музыке. Успешное решение этой основной задачи позволит добиться коренного изменения на музыкальном фронте Прибалтики. Оно создаст предпосылки для могучего расцвета советской музыки в Латвии и Эстонии.

Вл. ВЛАСОВ.
В. ЦУККЕРМАН.

В ДНИ С'ЕЗДА

○ 19 апреля в 6 часов вечера в Колонном зале Дома союзов открывается Первый всесоюзный с'езд советских композиторов. В этот день участники с'езда заслушают доклад «30 лет советской музыки и задачи советских композиторов». Докладчики — председатель Оргкомитета Союза советских композиторов СССР Б. Асафьев и генеральный секретарь Оргкомитета ССК Т. Хренников. Затем состоится концерт Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии, который исполнит лучшие песни советских композиторов.

○ 20 апреля с'езд продолжит свою работу в Центральном доме работников искусств СССР. Будут заслушаны содоклады представителей делегаций ССК братских республик. Вечером 20 апреля Московская филармония и Союз советских композиторов организуют в Большом зале консерватории концерт для делегатов с'езда. Государственный симфонический оркестр Союза ССР под управлением К. Иванова. Н. Аносова и Е. Акулова исполнит первую часть Первой симфонии А. Баланчивадзе, песню Алеся из оперы «Алеся» и дуэт Марыси и Михася из оперы «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого (солисты — Л. Александровская и Н. Болотин), концерт из Второй симфонии Л. Ревуцкого, фрагменты из оперы «Мазепа» В. Власова, А. Малдыбаева, В. Фере (солисты — М. Надиян и С. Хромченко), увертюру к опере «Патриоты» В. Власова и В. Фере, четвертую картину из оперы «В бурю» Т. Хренникова (солисты — Ю. Прейс и Н. Пермяков), концерт для скрипки с оркестром (вторая и третья части) А. Хачатуряна (солист — Л. Коган). В этот же вечер в ЦДРИ состоится встреча делегатов с'езда со знатными людьми Советской страны. В концерте «Нам песня строить и жить помогает» выступят композиторы — делегаты с'езда И. Дунаевский, М. Блантер, В. Соловьев-Седой, А. Новиков, В. Кручинин, Дм. Покрасс, К. Листов, Б. Мокроусов, С. Кац и др.

○ 21 и 23 апреля в Колонном зале Дома союзов Всесоюзный радиокомитет и Союз советских композиторов организуют концерты из произведений советских композиторов. Эти концерты будут транслироваться по радио.

○ 22 апреля с'езд перейдет к прениям по докладу и содокладам, которые продлятся два дня.

○ В Малом зале Московской консерватории 22 апреля состоится концерт из произведений советских композиторов. В программе — романсы Ю. Шапорина (в исполнении артистки В. Давыдовой), четвертый струнный квартет Р. Глиэра (в исполнении квартета им. Бетховена), прелюдии для фортепиано Дм. Кабалевского (Я. Флиер), сюита из балета «Калевипоэг» Э. Каппа (фортепианный дуэт в составе Анны Класс и Бруно Лукк), сюита для скрипки и фортепиано А. Кулиева (исполнители Р. Дубинский и Е. Фукс), «Негритянские песни протеста» Л. Шварца (исполнит В. Андриевский и автор).

○ 24 апреля делегаты с'езда заслушают доклад «Устав Союза советских композиторов СССР», (докладчик — секретарь Оргкомитета Союза советских композиторов СССР В. Захаров). Вечером в Концертном зале им. Чайковского ансамбль солистов Государственного симфонического оркестра Союза ССР под управлением Л. Юрьева исполнит произведения С. Баласанян, Ю. Бирюкова, В. Власова, Н. Иванова-Радкевича, Г. Крейтнера, Н. Крюкова, Л. Степанова, А. Хачатуряна, Н. Чемберджи, В. Юровского. Во втором отделении концерта выступит хор им. Пятницкого.

○ 25 апреля на заключительном заседании с'езда состоятся выборы правления и ревизионной комиссии Союза советских композиторов СССР.

«Хлеб наш насущный»

Я. ВАРШАВСКИЙ

Е. Страдомская, ставившая пьесу Николая Вирты «Хлеб наш насущный» в Московском театре драмы, нашла великолепную мизансцену для главнейшего момента действия. Только что секретарь райкома Рогов, вместе с Гавриилом Зотовым и другими колхозниками уличил Тихого в преступлениях против народа и государства. Больше изворачиваться немыслимо, и Тихой, оставив наглую бравуду, в ужасе закрыл лицо руками. Одиночество... Но вот Тихой вспоминает, что есть у него покровительница и соучастница — Твердова, и выпрямляется во весь рост. Он стоит на возвышении, огромный, широкоплечий, страшный в своей отчаянной откровенности и кричит Твердовой сверху вниз, как хозяин ее: «И ты, Твердова, тут! Ага! Вот ты где у меня, Анна Сидоровна! В три увла вовлекла!». И у Твердовой, сильной, упрямой, гордой женщины, ноги подгибаются, когда она видит перед собой этого человека, еще недавно такого смиренного и угодливого, а сейчас пред'являющего ей грозный и неотвратимый счет. Эта мизансцена, в которой Тихой напоследок, хоть на минуту, властвует над своей бывшей «хозяйкой» Твердовой, образно раскрывает смысл пьесы и спектакля. Вот они — хищник и его жертва, окруженные толпой крестьян, внимательно смотрящих на Твердову и запоминающих каждое слово Тихого.

Сцена эта заставляет вспомнить другую пьесу того же автора — «Землю», шедшую лет десять назад. Место действия — то же заурядное село Дворики на Тамбовщине. В той пьесе крестьянский люд боролся с кулаком Сторожевым за землю, за простое человеческое право — трудиться на ней. В новой драме Вирты «райсчетчик» Рогов и колхозники борются с Тихим за хлеб, за честную трудовую жизнь. У Н. Вирты есть свой излюбленный жизненный «материал» — земля, хлеб, простые люди, сильные земные страсти, в которых художник сцены должен найти глубокую философию борьбы советских людей. Село Дворики не узнать, и люди здесь живут, как будто, другие. Но борьба за хлеб продолжается, хотя выглядит она совсем не так, как выглядела в те годы, когда свирепствовал на Тамбовщине Антонов.

Помнится, «Земля» до ее появления на сцене также вызвала среди критиков немало дискуссий, а театральные работники сомневались в ее сценичности. Сомнения положены конец премьеры пьесы в Художественном театре и на пенсфере. Пока шли споры о «Хлебе нашем насущном», пьеса пробивала себе дорогу на сцену. Она видоизменилась, появились новые варианты, и вот мы видим постановку Московского театра драмы, которая дает возможность судить и о сильных, и о слабых сторонах пьесы. В пьесе есть персонажи, без которых автор как будто легко мог обойтись. Некоторые весьма важные для действия образы, например Ковалев, Рогова, выписаны неуко нечетко, как будто автор знаком с ними вовеслышке. В то же время в пьесе есть традиционные, а точнее говоря, банальные «развлекательные» мотивы, вроде двух влюбленных, но постоянно сорвавшихся пар. Все это так.

Но если подсчитывать плюсы и минусы пьесы арифметически, просчет неминуем. Надо увлечься той борьбой, теми сдержанными, но могучими страстями, которыми живут герои Вирты, и тогда картина получится иная. Тогда мы поймем, что «Хлеб наш насущный», как все лучшие советские пьесы последнего времени, посвящен главным жгучим проблемам наших дней.

Только ли о колхозном строительстве написана эта пьеса? Так можно подумать лишь при поверхностном знакомстве с ней. Читая пьесу впервые, вы увидите в ней прежде всего живой отклик на те вопросы, которым посвящены известные партийные решения об укреплении колхозов. Разбазаривание колхозных земель, утаивание хлеба от государства, косность и бесправнинное дилетство в руководстве колхозами со стороны некоторых партийных организаций — вот «печатлевший круг» пьесы.

Но если драматург не просто «откликается» на злободневную тему, а пишет о живой жизни, тогда пьеса бывает шире темы. И глядя спектакль Московского театра драмы, вы думаете о том, что «Хлеб наш насущный» — произведение, обобщающее большие проблемы нашей жизни. В этом вас убеждают также исполнители спектакля и прежде всего — Александр Ханов, блестяще играющий роль Тихого. Он увидел в роли Тихого нечто большее, чем злую сатирическую зарисовку отрицательного типа колхозной действительности.

«Живуч старый мир», — говорит агроном Ковалев в финале спектакля, после того как Тихой обнажил свое подлинное лицо перед Роговым и колхозниками. В «Земле» старый мир в образе Петра Сторожева был воинствующим и агрессивным, он нападал яростно, с злобой злобой. Петр Сторожев был обезоружен и уничтожен. Прошли годы, и старый мир принял иное обличье. Конечно, Тихой и ему подобные не могут сравниться с Сторожевыми ни в силе, ни в активности. Но живет в Тихом все та же острость приобретателя, психология индивидуализма, уходящая глубоким корнями в прошлое. И этот индивидуализм выступает в спектакле, как живучая сила старого мира, сломить которую не так-то просто. Н. Вирту обвиняли в том, что он преувеличил значение Тихого в современной жизни. На наш взгляд, заслуга драматурга как раз в том, что он расширил в психологии Тихого общественное явление, и создал рельефный и действенный, «кучурленный» образ индивидуалиста, противостоящего советской идеологии, индивидуализма, мастерски владеющего новейшими способами маскировки, усилично читающего наши книги, чтобы лучше усвоить тактику приспособления.

А. Ханов изображает не просто хитроумного и ловкого человека, умело использующего слабости Твердовой ради того, чтобы присвоить себе кое-что из колхозного добра. Его Тихой убежден в том, что все окружающие — такие же хитрые индивидуалисты, как и он сам, но только зла не поздают, а он-то умеет отлично найти ход к каждому, потому что знает, на чем держится мир, в чем заключается истинная «политика». Тихой — Ханов убежден, что в каждом крестьянине живет индивидуалист, а потому так оптимистичны его планы. Но подобно тому, как Сторожев не понимал, какой правды ищет трудовой народ, так и Тихой не понимает Марию Рогову — своего «конкурента», председательницу лучшего колхоза, или, скажем, дряхлого старика-сторожа, которому он в минуты пьяной откровенности доверчиво выбалтывает свои задушевные секреты, свою «платформу». Тихой оказался в конце концов в таком же одиночестве, как и его предшественник Сторожев, и не только потому, что его во-время схватили за руку. Прочь него весь народ, живущий другими мечтами. Советское крестьянство — за коммунизм, против Тихого. Схватка двух мировоззрений: индивидуалистического и коммунистического — вот подоплека конфликта Тихой — Рогова. Именно потому, что постановщик и актеры поняли содержание пьесы широко, масштабно, спектакль поднимается над уровнем чисто колхозного бытописания и приобретает характер большого проблемного сценического произведения.

Тот же конфликт более сложно преломляется во взаимоотношениях Рогова (С. Вечеслов) и Твердовой (Е. Тяпкина). Наверно, Твердова в свое время раскулачивала Сторожева, честно служила партии и советской власти. Но незаметно для самой себя она стала препятствием на пути честных колхозников, невольной пособницей Тихого. Как это могло случиться? Твердова не просто «отстала от жизни», постарела. Дело вовсе не в этом и не в тех мотивах личной, женской неприязни к Роговой, которые неизвестно зачем подчеркнуты в спектакле. Коммунистка Твердова забыла о коммунизме. Она утратила партийную идеологию и партийную честь, превратилась в беспринципного дельца, и тут-то в ней заговорили силы «старого живучего мира», наиболее полным воплощением которых является в пьесе Тихой.

Вот поэтому и выступает против нее Рогов, уверенный, что Тихой и Твердова связаны тонкой, но прочной цепочкой. У Твердовой есть уже свои «тенеалогии» в советской драматургии — Горлов из «Фронта», Осередько и Костюшин из пьес А. Сурова, Ратников из пьесы А. Софронова «В одном городе». У этих людей — разные судьбы, и авторы относятся к ним хоть и сурово, но с чуткой внимательностью. Осередько во-время понял свои ошибки и сам выправил их. Может быть, и Твердова вернется на верный путь. В том, что театр смело и страстно изобличает таких людей, как Горлов, Ратников, Твердова, сказывается кипящее критическое начало в нашей драматургии, стремление воспитывать в зрителе большевистскую зоркость и непримиримость ко всему, что противоречит ленинским принципам коммунистической идеологии.

В игре Е. Тяпкиной — очень живой, полной неподдельных человеческих чувств — нет, к сожалению, той за конченности, ясности и определенности, которых требует этот сложный образ. С наибольшим под'емом играет Е. Тяпкина те эпизоды, где Твердова с гордостью говорит о своем прошлом, о смелых, которых она отдала Родине. «В чем виновата, отчет буду держать, глядя прямо...» — запальчиво говорит Твердова — Тяпкина в финале спектакля, и зритель готов верить, что у Твердовой хватит мужества нести ответ за свои промахи. Но не это главное в роли. Гораздо важнее первая ее половина, в которой актриса должна была бы показать источники ошибок и драмы Твердовой. Но в этой части спектакля Тяпкина не иллюстрирует противоречивый характер своей героини и не дает зрителю ясного ответа на иоолне закономерный вопрос: каким образом могла эта «хозяйка района» так грубо ошибаться и заблуждаться.

Весьма важную роль секретаря райкома партии Рогова играет С. Вечеслов. Признаться, мы были немного удивлены таким выбором режиссуры, зная С. Вечеслова по интересно сыгранным, но совершенно неложким роли в других пьесах. Удивление это быстро рассеялось: С. Вечеслов нашел верный тон для своего Рогова — выдержанного, уравновешенного и сердечного человека. Но актеру мешало «развернуть» характер своего героя то же самое обстоятельство, которое не раз сказывалось в подобных случаях: автор не дал ему сложных задач, поторопил действие таким образом, что Рогову приходится главным образом концентрировать происходящее на его глазах события.

Возьмем, и в пьесе и в спектакле многое осталось незавершенным, случайным, несущественным. Режиссер Е. Страдомская хорошо поработала с А. Хановым, К. Пугачевой (бухгалтер колхоза Лукерья Соловьева), В. Бакаревым (Андриан Федотич), В. Орловой (Наташа Балашова), А. Москалевой (Марья Рогова), А. Терехиной (Елена Озерова) и некоторыми другими исполнителями главных и эпизодических ролей, но не добилась художественной цельности и стройности ансамбля. Поэтому некоторые образы, например Лукерья Соловьева в виртуозном исполнении К. Пугачевой или Балашова — Орлова, выглядят своеобразным аттракционом, а другие, иначе не менее существенные (например Ковалев — Е. Самойлов), остаются неоконченными эскизами. Впрочем, большая доля вины в этом падает и на драматурга. Художница С. Вишневецкая так же, как и режиссер И. Меерович, поиграет режиссеру оживить действие, там, где оно может показаться вялым и скучным, но при этом (в который раз!) зрителю предлагается добиваться испытаниями светотехническими эффектами — тропическим ливнем на Тамбовщине и тому подобными некстати и малоинтересными эффектами.

В центральных эпизодах спектакль глубоко драматичен и серьезен в лучшем смысле этого слова, а местами появляются «разводья», пустоты, которые автор и режиссер заполняют пустяшными вмешательствами вроде об'яснения жениха и невесты — Мохова и Озеровой, как будто действительно интересных жизненных наблюдений и впечатлений драматургу и театру на весь спектакль нехватило.

Но в спектакле живет атмосфера времени, горячее и страстное желание театра вмешаться в жизнь, воевать с Тихими и Твердовыми, научить зрителя видеть и распознавать осколки «старого живучего мира», в это делает его живым и современным.

«За тех, кто в море!». Сценарий М. Котова по пьесе Б. Лавренева. Постановка А. Файнциммера, операторы М. Магид и Л. Спольский, композитор А. Солдатенков. Производство Ленфильма.

О славе подлинной и мнимой

К. НИКОЛЬСКИЙ

Герои знакомой пьесы, еще так недавно впервые увидевшей свет рампы, выходят на экран. Произведение драматурга начинает новую жизнь в кадрах кинофильма. И зрители, которые знают и помнят недавние спектакли, надеются увидеть в кино то, чего не смог им показать театр. Они хотят увидеть своих любимых героев на широком фоне реальной жизни, не ограниченной рамками сцены. Они хотят ощутить весь размах деятельности героев, всю динамику событий, в которых раскрываются характеры.

В картине «За тех, кто в море!» (сценарий М. Котова, режиссер А. Файнциммер) советский зритель найдет ответ на вопросы, которые не могут его не волновать. В фильме, как и в пьесе, сталкиваются два героя — Максимов и Боровский. Оба они отважны, оба обладают большими военными знаниями и опытом, оба искренне говорят о том, что в сражениях против гитлеровцев они дают любовь к советской родине. Но на поверку только один из них — Максимов — оказывается настоящим патриотом. Для другого труднейшая из войн — всего только арена борьбы за личную славу.

Зрители не сразу догадываются о том, насколько различны стремления этих людей. Г. Карнович-Валуа, играющий в фильме роль Боровского, сперва почти не оттеняет эгоизм и тщеславие своего героя. Перед нами в первых кадрах фильма — образ пылкого романтика, увлеченного своим благородным и опасным делом.

Боровский с пафосом говорит за офицерской вечеринкой о «капризной воинской славе, которая величиней всего на свете», о том, что «лишь немногим дано взлететь соколом в ясное небо победы».

Красивые слова! Но товарищи по оружию не поддерживают Боровского. Никто не пьет с ним за такую славу. Не пьет и Максимов, хотя и он в исполнении Д. Павлова тоже несомненно романтик, и он честолюбив, и он мечтает о боевых победах. Максимов отвергает тост Боровского: «Не пью за это. Вредная чушь! Не наше дело гоняться за личной славой». Ему не своя слава нужна, а слава общего дела.

Так завязывается основной драматический конфликт фильма. И успех всей картины в большей мере предопределяется тем, что романтической позе индивидуалиста Боровского сразу противопоставляется подлинная романтическая увлеченность Максимова.

Моральная победа Максимова над Боровским очевидна и несомненна. Очевидны и предпосылки этой победы. Боровский думает лишь о себе и потому теряет свое честное имя, остается одиноким в среде морских офицеров. Максимов думает лишь о разгроме врага, лишь о победе общего правого дела — и потому к нему тянутся люди. В фильме, богатом актерскими удачами, это подмечено и выражено зрительно отчетливо.

М. Жаров, играющий роль командира дивизиона Харитонова, создал колоритную фигуру советского офицера-воспитателя, умеющего властно приказывать, но в то же время отзывчивого, душевного, способного в трудную минуту поддержать и направить на верный путь любого из своих воинов. Сцена, когда Харитонов, растроганный самоотверженностью Максимова, вручает его «от имени, от флота», — одна из самых впечатляющих, и здесь благородная нравственная тема картины звучит с особенной силой.

К Максимову, чуждому всякой позе, человечному, храброму, сильному, умеющему итти на оправданный риск, тянутся симпатии всех героев фильма. Мы видим вокруг него дружную семью морских офицеров. Непосредственный, открытый, наивно-бесстрашный Рекало (Д. Сагал), одержимый, принципиальный, мужественный Лишев (И. Любезнов) вместе с Максимовым и Харитоновым завоевывают любовь зрителей. Эти образы обрисованы в фильме убедительно и четко. Сравнительно менее выразителен образ механика Клобукова в исполнении В. Шпрингфельда. Артисту не удалось наделить Клобукова живыми, индивидуальными свойствами. В. Шпрингфельд как-то неуверенно-комичен в этой роли, требующей более тонкого и глубокого юмора.

Интересные женские роли пьесы обеднены и обескровлены сценарием. Картине в целом, думается, тем самым причинен известный ущерб. Актрисы оказались в невыгодном положении, и если Е. Мышкова (Шабунина), а также А. Тришко (мать Харитонова), с честью выполнили свою задачу, то Э. Лущенко не смогла преодолеть трудности чересчур скромной роли Гореловой. Ее Горелова однообразно-холодна и женщина, не доступна волнениям и вряд ли дает зрителям возможность понять увлечение Максимова.

Сравнивая текст сценария с текстом пьесы, замечаешь удачно найденные сценаристом реплики, заново написанные эпизоды, которые в большей мере способствуют раскрытию характеров действующих лиц динамичным языком кинофильма.

Кадр из фильма «За тех, кто в море!». Максимов — арт. Д. Павлов и Боровский — арт. Г. Карнович-Валуа.

Заслуга сценариста заключается также в том, что он сумел искусно показать то, что не в состоянии показать театр. Волнующие эпизоды морского боя коротко и точно написаны в сценарии М. Котова. Автор сценария широко пользуется всякой возможностью вывести действие фильма из интерьеров. Впрочем, постановщик, покидая павильон, к сожалению, проявляет очевидную неловкость к с'емкам крупным и средним планом на натуре. Он гораздо более склонен к далеким перспективам. И потому фильм порой вызывает некоторое ощущение камерности, так сказать, сценичности, отчасти проигрывая в фактической достоверности фона, на котором развертываются события.

Батальные сцены, весьма удачные в сценарии, воплощены не всегда убедительно. Они могли бы быть более выразительны, более эффектны.

Следует также пожалеть о том, что ине поля зрения создателей фильма оказалась повседневная боевая жизнь советских моряков.

Все же возможности кинематографа позволили сценаристу и постановщику создать наиболее закономерный финал произведения. Уходя со спектакля «За тех, кто в море!», мы могли сомневаться в том, что жестоко наказанный и раскаявшийся рядовой Боровский сумеет загладить вину Боровского-офицера и вернуться в ряды честных советских людей. Фильм не оставляет почвы для таких сомнений. Мы видим, как Боровский совершает храбрый поступок, который на этот раз не сулит ему славы, но зато обещает вернуть уважение боевых соратников. Мы видим также блестательное осуществление смелой операции, задуманной и выполненной Максимовым, — дерзкий разгром гитлеровской эскадры на защищенной прибрежной стоянке. Мы видим, наконец, счастливое возвращение победителей в военный порт и вновь ощущаем огромное превосходство славного содружества людей, обладающих общими целями в борьбе, общим передовым мировоззрением, над одинокими, снедаемыми тщеславием искателями «частных», собственных успехов.

В этом поражении отсталой индивидуалистической морали, проникнутой буржуазной идеологией и неизбежно толкающей на конфликт с народом, в этом торжестве советской общественной морали, побуждающей к высоким подвигам во имя родной страны, — ценность фильма «За тех, кто в море!».

«Конек-горбунок». Сценарий Е. Помещикова и И. Рожкова, текст П. Ершова обработан А. Сурковым. Постановка И. Иванова. Гл. художник Л. Мильчин, оператор Ю. Шенков. Производство Союзмультфильм.

Русская сказка на экране

В. БАЛАШОВ

Десять-пятнадцать лет назад еще всерьез обсуждался вопрос, итти ли советской мультипликации по протоптанной дорожке дешевой развлекательности американских мультфильмов или искать свои пути, опираясь на художественное творчество народов СССР? Передовые советские мультипликаторы отказались от подражания западным образцам, и настойчивые поиски привели их к положительным результатам. Еще до войны им удалось создать ряд хороших короткометражных цветных рисованных фильмов («Лимпопо», «Джабка» и др.).

Хуже обстояло дело с «большими формами» мультипликационного кино. Добиться успеха в постановке полнометражных мультфильмов оказалось значительно труднее. Цветные фильмы «Сказка о царе Салтане» и «Пропавшая грамота» были еще несовершенны по форме.

«Конек-горбунок» — первый советский полнометражный цветной рисованный фильм, в котором содержание русской волшебной сказки воплощено с глубоко поэтической и цельной изобразительной манерой.

Сюжет сказки изменен сценаристами Н. Рожковым и Е. Помещиковым только в частностях. Действие стало динамичней и целеустремленней. Первая и вторая части сказки умело сокращены и содержание сконцентрировано вокруг борьбы царского спальника против Ивана (вторая часть сказки). Введены новые сцены, усиливающие основной конфликт.

Создатели фильма не гримируют мультипликационное изображение под натуру, а создают на экране свой, отличный от натурного фильма условный мир. Основываясь на традициях древней русской фрески и народного лубка, они, как правило, не стремятся создавать иллюзию глубины пространства. Наоборот, они добиваются плоскостного решения кадра. Подвижность света и фактуры предметов вводится только там, где этого требует сюжет. Так, например, когда царь вынимает украденное у Ивана перо жар-птицы, по фигуре плачущего Ивана пробегают волны света. Таким же приемом решен кадр прилета жар-птиц.

И. Вано и его художники не украшают кадр. Обстановка, окружающая персонажи, изображена скупо. В кадре присутствуют только действующие в настоящий момент персонажи и предметы, играющие какую-либо роль в сюжете. Так, в кадре, изображающем первый донос спальника, нет ничего, кроме эффектно нарисованной постели, царя и спальника; в кадре, изображающем мытье царя, мы видим только громадную шайку, в которой сидят царь, двух банщиков с венниками и спальника.

В серии комических выразительных движений персонажей зрелищно передан русский народный юмор сказки П. Ершова. Особенно выделяется образ царя. «Игра» этого персонажа насыщена исключительно богатой для мультипликационного героя мимикой, движение — множеством по-настоящему смешных жестов.

Рисунки точно мультипликованы, плавное движение персонажей, не прерывающееся на стыке сцен и эпизодов, почти безупречный ритм, энергичный темп выдержаны в большинстве кадров. Удачна музыка композитора В. Оранского, запоминающаяся, основанная на народных напевах и сливающаяся с действием.

Успешно решив стоящие перед ними трудные задачи, авторы фильма оказались, однако, недостаточно последовательными в решении характеров персонажей.

И. Вано ориентируется на детскую аудиторию. Только так можно понять и превращение в ребенка Ивана, и введение танцовальных и песенных номеров, не всегда необходимых для развития действия.

Но в фильме немало моментов, противоречащих этой установке, а в ряде случаев рассчитанных явно на взрослых зрителей.

Иван у И. Вано по виду наивный мальчик. Но Иван-мальчик совершает все поступки взрослого Ивана из сказки Ершова. Отсюда серьезное расхождение между образом и сюжетом. У П. Ершова Иван безрассудек, но смел и решителен и поэтому укрощает кобылицу. В фильме Иван играет на дудочке и, приласкав, скачет по дорожке. Непонятно, благодаря каким качествам этот ребенок умудряется укротить огромную волшебную кобылицу. Так же неясно, почему братья Ивана — оба по виду годятся ему в дедушки — разговаривают с ним, как со взрослым. В сказке любовный сюжет уместен и Иван естественен, в фильме он не мотивирован.

По манере поведения Конек-горбунок в фильме похож на комнатную собачку. При знакомстве с Иваном он трется своим носом о его нос. Семеня за Иваном, он играет с птичками. В конце фильма он, как собака, юлит вокруг идущих в церковь Ивана с царевной. Злой спальник хватает его одной рукой и зажимает в мешок. И в то же время Конек сохраняет сказочный дар всевидения и предвидения, невероятную силу и скорость.

Труден для детского восприятия и прием изображения мыслей персонажей, требующий от зрителей усиленной ассоциативной работы. Посылая Ивана в дозор, братья намерены поспать — на экране стог сена наплывом переходит в постель, постель — в стог сена...

Но недостатки фильма никак не меняют его общей положительной оценки. «Конек-горбунок» является серьезным достижением нашей мультипликационной кинематографии.

Минувшее и близкое

В. ЗАЛЕССКИЙ

Меньше всего новую пьесу Николая Погодина «Минувшие годы» можно назвать исторической. Если задача писателя в исторической драме состоит в том, чтобы воспроизвести художественными средствами образы участников минувших событий, чтобы мы живо представили себе, какие побуждения заставляли этих людей думать, чувствовать и поступать именно так, как это было в определенный период истории, то в пьесе Н. Погодина все это лишь часть более широкого и глубокого авторского замысла.

Исторический «колорит» служит в пьесе главной задаче: воссоздать подлинный дух современности, в отблесках недавнего прошлого увидеть силу настоящего, предсказать победу грядущего.

Можно, понятно, спорить, насколько сюжет пьесы Н. Погодина помогает осуществлению этого широкого замысла, насколько удалось драматургу конкретные образы-характеры. Можно, наконец, утверждать, что в пьесе много случайного и не совсем органично связаны отдельные сюжетные линии. С этой стороны «Минувшие годы» легко уязвимы. Но ясно, что общая атмосфера пьесы, ее идейная направленность, ее политическое содержание шире и глубже конкретной фабулы.

Достоинство пьесы в том, что она утверждает новый характер героя, показывает в образе Черемисова и его друзей (пусть не всегда развернуто и полно) морально-политическую силу советского общества, которое возрастало в 30-х годах «молодой лес», уставший в бурю военного времени и расцветший в наши дни чудесную крону буйной листвы.

Идейной направленностью отмечены все поступки Черемисова. В нем чувствуется прочная моральная основа, независимость духа, темперамент бойца.

Герой Погодина умеет смотреть далеко вперед. В борьбе за новые сплавы, за высокие показатели выплавки меди Черемисов видит начало еще незримой, но уже ведущейся войны.

Возьмем, к примеру, его поединок с врагом народа Трабским. Лукав и опытен этот матерый предатель. Но Трабский просчитался, когда пытался на мятеж, так катиньем взять Черемисова. Трабский проиграл. Тогда-то и разразился выстрел: Трабский самоубийством кончил свою гнусную жизнь. На этом можно было бы поставить точку и опустить занавес.

Однако вряд ли правомерно принимать столкновение Черемисова — Трабского за основной конфликт этой пьесы. Границы конфликта здесь шире и в основе его — антагонистическое столкновение сил социализма и капитализма. Эту борьбу нового со старым хорошо понял Черемисов еще в тот момент, когда Серго Орджоникидзе, об'являя ему выговор за низкий процент использования руды, говорил: «Да что ж вы думаете, уважаемые строители, слова об окружении социализма Сталин вам бросает для пламенных дискуссий? Вы думаете избежать смертельной схватки... Ступай, работай и никогда не обижайся, если с тобой будут очень строго обходиться».

И Черемисов больше не обижался, он готовился к этой схватке, вели войну со всем, что стояло на пути его родины. Поэтому он и пошел на разрыв с Кряжиным, вступил в борьбу с Трабским и сдружился на Ждановича. Он понял, что без борьбы новое не может побеждать старое, косное, враждебное. И он, как вся его страна, вел эту борьбу. В ней закалялся характер, мужало сердце, тверже становилась рука.

Но, уделив решающее внимание образу Черемисова, автор почти растерял его сверстников. От общей темы борьбы за социализм отслоилась и затем как-то растворилась тема «молодого леса». Эта тема, возникшая как поэтический запев всей пьесы, не нашла своего образного развития. Вся эта молодежь, приехавшая на стройку в пустыню, стремительно атаковавшая Черемисова, затем куда-то пропала. Правда, судьбой отдельных представителей этой молодежи автор еще как-то сознательно распоряжался, отсылая, например, на долгие годы Катеньку в институт, на учебу. Но зато все остальные комсомольцы появляются только под оркестр в торжественном финале. Автор не сумел развить эту тему, которая так хорошо гармонировала бы с основной темой пьесы.

Перегружена некоторыми подробностями и линия семейного конфликта. Хотя разлад в семье Черемисова возникает на почве столкновения личного и общественного, на противопоставлении эгоистических, мещанских идеалов общественным интересам, самый конфликт показан в достаточной степени традиционно и шаблонно.

В финале пьесы мы снова видим «хвосты» семейной истории, когда на пепелище семейного очага возвращается бывшая жена Черемисова. И как бы в свидетели посрамления неверной жены автор еще приглашает родителей Черемисова, почтенного уральского сталевара Григория Варламовича и его достойную супругу Марию Дмитриевну.

Между тем, вся логика драмы давно требовала предать забвению судьбу легкомысленной Ангелины и направить наши симпатии к светлому образу Катеньки.

Все эти частности уводят автора в сторону от главного, вносят пестроту и дробность в развитие основной темы и отвлекают наше внимание на детали, без которых с успехом можно было бы обойтись. Правда, в этих сюжетных подробностях иногда рождается интересный материал для игры актеров, но они приобретают слишком самодовлеющее значение.

Но эти недостатки не могут умалить значения пьесы Н. Погодина. Своими основными коллизиями, своей центральной темой, зорким видением прошлого связь пьесу современности пьеса волнует наших актеров и зрителей.

В «Минувших годах» немало ярких, характерных ролей, которые дают богатый материал для актерской игры. Талантливо и ярко воплотил образ инженера Ждановича Е. Велихов. Он сохранил в нем слабобитные черты старого интеллигента, до поры, до времени наблюдающего со стороны, чем кончится борьба Черемисова. В самой экспозиции образа мы видим все эти сомнения и колебания человека, который с некоторой долей рисовки может еще сказать: «Я с большевиками в некоторых пунктах расхожусь». Впрочем, в устах Велихова — Ждановича эти слова звучат иронически по отношению к самому себе. Он не слишком в них верит, ибо сердцем уже поверил в молодость и силу тех людей, которые пришли в пустыню зажечь огни новой жизни. Этой силы он не видит ни в лондонцах от индустрии эмеравлище Купере, ни в погрязшем в мещанстве и отставшем от жизни Кряжине, ни тем более в Трабском, к которому инстинктивно чувствует неприязнь.

Однако Велихов не сумеет подтолкнуть своего героя в об'ятия Черемисова. Ждановичу долго еще приходится наблюдать, думать, взвешивать. И вот уже в словах, вернее, в их интонации — «с одними работают, с другими только служат» — мы слышим, что выбор сделан. Когда Ждановичу — Велихов тихо и просительно говорит Черемисову: «Слушай, Черемисов, возьми меня с собой», мы понимаем, что он уже определил свой путь. Ему по пути только с таким человеком, как Черемисов.

В игре Велихова ощущается проникновенное понимание сущности героя. Он не наблюдает его со стороны, он живет с ним, верит в него.

С тонкой насмешкой над своей героиней играет роль Ангелины Е. Шатрова. Давно мы не видали столь яркой, свободной, непринужденной игры этой талантливой актрисы. Ее Ангелина, особенно в сцене запоздалого возвращения в дом Черемисова, откуда она когда-то так легко ушла, образ, быть может, несколько театрально подчеркнутый и заостренный, но до конца продуманный и «отделанный».

Ф. Григорьев в роли Кряжина несколько упрощает образ, который у автора выглядит более масштабным и значительным. Актер своей мягкой, склонной к юмору и бытовой интонационности игрой как бы внутренне извиняет Кряжина. А между тем, фигура Кряжина заслуживает не столько извинения, сколько осуждения. Ведь даже тот жестокий урок, который получил Кряжин во всей истории с Трабским, не пошел ему на пользу.

Из последней реплики Ангелины мы узнаем, что Кряжин не сумел подняться из духовного болота, куда завело его самодовольство и беспринципное дилетство. Партия изгнала Кряжина из своих рядов. Так почему же мы должны относиться к нему с добродушным юмором? Актер всей манерой игры располагает нас к такой снисходительности.

Зловещим оскалом матерого врага оборачивается к нам облик злобного оппозиционера Якова Трабского в исполнении Н. Комиссарова. Когда Жданович предостерегал Черемисова: «А он уже летит сюда. Летит! Прислушайтесь...», нам было далеко не ясно, чем кончится столкновение этих людей. Нам не была ясна вся мера подлости и лжи этого человека. Не знал об этом и Черемисов, и тем драматичнее разразилась эта борьба.

Перед появлением на сцене Трабского в его кабинете происходит разговор Черемисова с Ждановичем. Этот разговор дает как бы экспозицию образа Трабского. В коротких репликах Ждановича раскрывается его отношение к этому суб'екту. В эту небольшую сцену режиссура спектакля сумела внести атмосферу той напряженности, которая ощущается в дальнейшем развитии действия.

И вот на пороге Трабский — Комиссаров. Грузной походкой направляется он к огромному письменному столу. Из-под нахмуренных бровей настороженно смотрят его глаза.

Кто же этот новый директор завода? Барин, сибарит, уставший и ко многому уже безразличный вельможа. Но первое впечатление быстро уступает новому — он груб, нетерпим, самоуверен, но и это еще не все. Он может быть лисой, прикинуться доверчивым, поиграть в дружелюбие. Он, несомненно, хитер. Опасный и опытный враг.

Все эти грани характера Трабского раскрывает в своей игре Комиссаров, но это еще не все, что вносит в спектакль артист. Он показывает в Трабском душевную опустошенность, бесплодность его уловок, обреченность его подлой затеи. И нам становится ясно — перед нами живой мертвец. Уже мертвы его глаза, бессильны его ярость и злоба. В этом портрете жизненная достоверность теснейшим образом переплелась с идейным «приговором» художника.

Н. Погодин слишком скупо показал образ Миньярова, имеющий большое значение для идейного замысла пьесы. Роль Миньярова наименее действенна. Только в одной картине Миньяров решает серьезную задачу — он должен разобраться в существе обвинений, выдвинутых против Черемисова. Но и эту задачу решают, по существу, без него.

Таким образом, материалом для актера могут служить только те реплики, которыми в часы досуга Миньяров обменивается с Черемисовым. Из них мы узнаем, что Миньяров друг Черемисова, оказывающий на него большое влияние, как старший товарищ по партии, как его партийный наставник. Всего этого слишком мало, чтобы актер мог создать живой, убедительный образ большевика. Это обстоятельство сузило возможности Н. Далматова, который весьма добросовестно пытался создать образ Миньярова, в котором билось бы горячее, честное сердце большевика.

Трудная обязанность выпала также на долю Т. Еремеевой (Катенька), которая должна была связать воедино две части роли, разделенные почти целым десятилетием. Если в первой картине мы увидели и полюбили эту застенчивую, такую милую и чистую девушку, то в финале перед нами только мелькнуло что-то похожее на былую Катеньку. Но это была уже не Катенька, а взрослая, деловитая женщина. Однако заново познакомиться с ней мы не успели, — помешал занавес. Поэтому и впечатление от игры осталось беглым.

Но Черемисова играет М. Царев. Без Черемисова нет цельного спектакля. Однако того Черемисова, который нам представил М. Царев, мы не можем принять. Это совсем другой образ, т. е. слова те же, что и у автора, а вот вся их мелодия, эмоциональная основа иная, чисто-театральная и условная. В таком театральном Черемисове мы не узнали и не признали того волевого большевика-строителя, который мог строить медеплавильный завод в казахской степи, любить Миньярова и Месницева, ненавидеть Трабского, думать о войне, воевать за будущую победу, дерзать, страдать и драться за счастье Родины и честь партии.

Когда мы смотрели игру М. Царева, образ Черемисова перед нами все время двоился: одного мы знали по пьесе, другого нам показывал артист. Между ними стояла непреодолимая преграда холодной декламационности. В игре актера не было жизненной непосредственности, теплоты чувств, искренности переживаний. Мы тосковали по более простому, всамделишному, менее живописному герою.

Не оказалось в постановке и единой об'единяющей мысли и воли режиссера. Подчас она совсем утрачена, и спектакль шел так, как его вели отдельные актеры. Поэтому во всей постановке заметен стилевой разнобой, непонятная обнаженность ритмов. В одних тонах, например, проходит весь первый акт, затем в спектакль вторгается новая тональность, не имеющая ничего общего с характером первого акта, и, наконец, мы слышим новые интонации, по преимуществу уже бытовые, в самом финале.

Ставили пьесу два постановщика и два режиссера (К. Зубов и А. Кручко, М. Гер и В. Турбин) и это очевидно также оказало свое влияние на характер спектакля.

Не ощущается художественное единство и в декоративном оформлении (В. Кавлуновский). В нем часто преобладает иллюстративный момент с элементами внешней нарядности и слащавости. Особенно это заметно в финальной картине.

И тем не менее, несмотря на все эти серьезные недостатки, мы должны отметить значительность самого факта постановки пьесы Н. Погодина на сцене Малого театра. Этот спектакль заставил нас не только вспомнить прошлое, но думать о настоящем и будущем нашей Родины.

Сцена из спектакля «Минувшие годы» в Государственном академическом Малом театре. Мария Дмитриевна — арт. Е. Турчанинова, Черемисов — арт. М. Царев. Фото С. Шенгерова.

ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ КНИГИ

А. СИДОРОВ

Самое понятие «художник книги» сложилось у нас в эпоху советского строя. До революции говорили только о «художнике в книге», и в этом оттенке таилось нечто от «гаслролерства»: как будто художник в книжном деле лишь «гость», а не подноправный создатель. Но иное большой и вдохновенный мастер нашей печатной книги Иван Федоров называл себя «делителем» книги. С уважением говорил о «книгоделателях» Л. Толстой, а для великого Горького создатель книги, пусть безыменный, являлся «подлинным героем».

Выставка, открывшаяся 4 апреля в Доме культуры Арсенал, дает повод для очень существенных размышлений о качестве и принципах нашей книжной графической культуры.

«Художником книги» мы назовем того мастера, который ответственен за образ книги, который, придавая советской книге ее подлинное лицо, работает над тем, чтобы наша книга стала самой массовой и самой демократичной, достойной своего народа и своей эпохи.

С гордостью мы отмечаем такие капитальные издания, как Сталинская Конституция, сборник приказов Верховного командования 2-му Белорусскому фронту, выполненные не только художественно достойно, но и технически безупречно. Достойно оформлены собрания трудов наших великих учителей, классиков марксизма. Самым зрелым и серединным примером книжного оформительского искусства на выставке являются, несомненно, издания сочинений Ленина и Сталина. И в них особенно ярко проступают характерные черты стали советской книги, ее лица — простого и строгого, содержательного и полного глубокого смысла.

На выставке об'единены тридцать шесть художников. В это число, разумеется, вошли далеко не все советские мастера, работающие над книгой. Сюда не вошли художники-лекториадцы; нет и иллюстраторов, толкователей текста — художников, может быть, самых ответственных на книжном фронте.

Индивидуальную характеристику хочется дать прежде всего старейшим, наиболее заслуженным мастерам, работающим в советской книге с самого ее возникновения. Это Д. Митрохин — живое звено, связующее нашу книжную графику с дореволюционной, декоратор, специализировавшийся на цветочном орнаменте. Это два мастера, сделавшие, пожалуй, больше других для советской книги, — Н. Ильин и И. Рербер — оба по образованию архитекторы. Ни обоим присущ традиционализм, переделенный глубоким уважением и любовью к русской книге классического прошлого. Н. Ильин — художник неоспоримой культурной широты и огромного умения, превосходный мастер силуэта, тонко чувствующий красоту старых шрифтов. Если его обложка к «Избранному» Пушкина несколько теряет от обильной орнаментации фона, то фуршетский «Чапаев», «Сталин» Леонидзе в оформлении Н. Ильина — работы, подлинно монументальные. И. Рербер — специалист по оформлению научной книги, в частности, архитектурной, строгой, отчетливой, «академической».

Ряд мастеров, участвующих на выставке, занят проблемой использования для советской книги, посвященной историческому прошлому русского народа, шрифтов и орнаментов эпохи Ивана Грозного и Дмитрия Донского. Старая русская печатная и рукописная книги были и красивы и содержанны. Приходится отметить, что «Задонщина» в оформлении Н. Ильина выглядит и скромней и серьезней, чем посвященные фольклору книги в трактовке Б. Никифорова, что молодым мастером М. Сергиным заставки к «Ивану Грозному» Костылева выполнены изящно и тонко, но не так точно, как Г. Фишером, оформлявшим монографию об Иване Грозном академика Виппера.

На особом месте стоят работы С. Тиленгатера. Один из передовых новаторов советской книги, ищущий, требовательный к себе, он находит все новые и новые решения образа нашей политической, художественной и научной книги. Очень хороши книги, оформленные Б. Титовым, Е. Коганом, а также отдельные работы Я. Егорова, С. Пожарского, И. Кричевского. Иные из советских книжников специализируются на шрифте — и надпись на переплете у них оказывается предельно четкой и выразительной. Другие посвящают свое творчество отдельным элементам оформления: заглавной букве (здесь выделяются работы А. Гончарова), заставке, орнаментике.

Передать национальные черты в произведениях наших братских республик — особенно важная и почетная задача, стоящая сейчас перед мастерами книги. Превосходно справился с этой задачей С. Чахирян. Но есть на этой выставке работы, которые нуждаются в критике и, надо думать, ждут ее.

Правомерна ли, например, трактовка темы «Русский фольклор» в стиле дешевого лубка, а «Советский фольклор» — чуть ли не в стиле иранской миниатюры? А ведь именно такие «образцы» дал на выставке Б. Никифоров. Типичным примером перенесения в советскую книгу приемов западного фотомонтажа являются работы А. Родченко и В. Степановой. Есть примеры стилизации русского шрифта под восточный — такие, в которых шрифт теряет всякую удобочитаемость («Мгер из Сасуна» у Г. Бершадского). Есть примеры и просто неудачного или неловкого рисунка, не согласованного с набором (например, у В. Фаворского в книге «Москва»), и такого сочетания цветов в переплете, при котором трудно понять замысел художника (оформление «Русской гравюры» у С. Тиленгатера).

В работе мастеров книги есть немало недостатков, — не нажаты еще элементы формализма, стилизаторства, западничества. Но в целом выставка свидетельствует о значительных достижениях в области оформления книг. Эти успехи обязывают к еще более интенсивной, творческой деятельности. Художники книги должны итти в ногу с передовыми мастерами советской живописи и скульптуры.

«Беспокойное счастье»

Виктор ЭРМАНС

На совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) композитор В. Соловьев-Седой, посвятивший все свое выступление вопросам советской оперетты, говорил о том, что «...руководящие творческие кадры большинства театров музыкальных комедий весьма консервативны, они боятся вторжения живой жизни в оперетточный жанр...».

Эти справедливые упреки в полной мере относятся и к Московскому театру оперетты, который очень медленно и неохотно расстается с привычными навыками, методами трафаретами, прекраснодушием перед западноевропейским оперетточным искусством.

Лишь за последние полтора-два года в жизни Московского театра оперетты наступил резкий перелом к лучшему.

Стремясь к тому, чтобы новыми средствами решать новые сложные художественные задачи, театр повел решительную борьбу со штампами актерского исполнения, «отсебятинами» и прочими рецидивами провинциализма.

В Московском театре оперетты так уже повелось, что большинство постановок осуществляли режиссеры-совместители (актеры) и режиссеры-гастролеры, художники разных манер, систем, методов работы и творческих особенностей. Эта «текучесть» режиссуры не могла не отразиться на творческом облике театра, который, по сути дела, мало чем отличался от своих периферийных собратьев, а некоторым на них даже уступал.

Последние три новые постановки Московского театра оперетты осуществлены его художественным руководителем И. Тумановым.

Некоторая медлительность выпуска этих постановок об'ясняется тем, что Туманов вел не только режиссерскую, но и педагогическую работу с каждым исполнителем, создавая, сколачивая крепкий ансамбль артистов, об'единенных единым творческим методом, умеющих раскрывать образ, искать и находить характеры своих героев, слушать партнера.

Две первые постановки Туманова были своего рода экспериментом, этюдами к ответственной работе над современной советской опереттой. И в классической «Летучей мыши» и в «Вольном ветре», написанном на злободневном зарубежном материале, ощущаются новые творческие принципы и приемы, которые решил осуществить на опереточной сцене Туманов. В полной мере они раскрылись в «Беспокойном счастье».

Андрей Балашов — герой либретто Е. Помещикова, Н. Рожкова и В. Типота — прямой и прост. Он об'единяет в себе лучшие черты советского русского человека. Балашов, воспитанник Московской консерватории, отважно дрался на полях Великой Отечественной войны. Ранение сломало его карьеру пианиста, и он, расставшись с любимой девушкой, едет в родную Сибирь и поступает чертежником на новостройку в далекой тайге. Но из искусства не уходит. По субботам Балашов играет в чайной на аккордеоне и поет народные песни, а посетители этого своеобразного клуба с редким воодушевлением подпевают «таежному соловью». Балашов при поддержке народа, лучшего ценителя искусства, лучшего вдохновителя художника, становится композитором, автором замечательной «Кантаты о пятилетке».

В лице Балашова современный положительный герой, быть может, впервые переступил порог оперетточной сцены, затоптанной титулованными безделыжниками, прожигателями жизни и ветрогонами.

Балашов вместе с ними живет, работает, терпит серьезную личную неудачу, но не сгибается, не сдается и в конце концов побеждает.

Перед Балашовым было два путаника, простая, спокойная жизнь и борьба за свое место в большой созидательной работе в искусстве. Балашов выбрал беспокойное счастье.

Произведения, воспроизводимые в театре и в кино, чаще всего сперва идут на сцене, а потом в кинематографе.

«Сказание о земле сибирской», наоборот, москвичи увидели раньше на экране и лишь сейчас на сцене. Если учесть при этом, что образы, созданные актерами кино, переросли сценарий, станет понятным, почему зрители, побывавшие в кино, вновь пришли на оперетту «Беспокойное счастье», потребовав многого от ее исполнителей.

Корней Завирюх — арт. В. Володин и Капитолина Кондратьевна — арт. Е. Савицкая.

Ревнители пресловутой «оперетточной специфики», посмотрев «Беспокойное счастье», произносят тирады о якобы гибнущем оперетточном жанре. Но кто сказал, что оперетта — это только смех, что ей чужды глубокие чувства и волнующий драматизм?

Наоборот, мы склонны упрекнуть отдельных исполнителей Московского театра оперетты в том, что они несколько поверхностно раскрыли характеры своих героев.

Андрея Балашова играет молодой артист Н. Рубин. Еще совсем недавно он выступал на смотре творчества молодежи театров РСФСР. Эта «многообещающая» Рубина, вероятно, и привлекла режиссера Туманова. Но Рубин не оправдал надежд постановщика, — ему не удалось полностью показать замечательные черты и свойства нашего современника, советского гражданина, русского человека, сибиряка. Зритель не всегда верит словам и поступкам Балашова — Рубина.

Не получил также в оперетте достаточного развития и образ юной, непосредственной Настеньки Гусевой. Исполнительница этой роли А. Степанова не увидела и не почувствовала лучших качеств земляка Балашова, надолго задержавшейся в нашей памяти именно такой, какой создали ее актриса кино.

Метко, искренно, с благородной сдержанностью изображает молодую советскую девушку Наташу Малинину Е. Лебедева, одна из лучших вокалисток и обаятельнейших актрис Московского театра оперетты.

Трудно представить более удачного исполнителя роли Корнея Нефедовича, заведующего чайной, чем В. Володин. Здесь победа полностью на стороне театра, сумевшего специфическими своими, оперетточными средствами создать образ широкого, приветливого, любящего шутку и песню русского человека. Вот когда большой, самобытный, типично русский, изучаемый главным образом от чувства, от души талант Володина заиграл особенно блистательно и искренне.

Ярким, жаровыми красками рисует свою буфетчицу Капитолину Кондратьевну Е. Савицкая.

Трогательный образ консерваторского сторожа, старика-слушателя Назара Филипповича, с увлечением рассказывающего молодежи о тех днях, когда в «музыкальное святилище» приходил сам Чайковский, создает артист Б. Алтевский. Это очень трудная и ответственная роль. Драматурги доверили Назару Филипповичу, полагаясь на его народную мудрость, весьма важные высказывания о музыке, и он с честью выполняет их поручение.

Просто и убедительно играет профессора Игоньева М. Днепров.

Слишком уж откровенно подражает вахтанговской Поповой (настоятельница в «Нитуше») артистка Е. Грановская (Юлия Петровна).

«...Я вообще сюжетов иностранных избегаю, — писал Чайковский, — ибо только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю... Средневековые герои, рыцари и дамы плевают мое воображение, но не сердце. А где сердце не затронуто, не может быть музыки».

Затронула ли сердце композитора Ю. Милютина, автора оперетт «Жизнь актера» и «Девичий переполох», пьеса Помещикова, Рожкова и Типота? Бесспорно, да. Композитору, видимо, приятно было после XVII века («Девичий переполох») перейти к чувствам современных советских людей. Музыкальный язык Милютина мелодичен и понятен каждому слушателю. «Беспокойное счастье» — это не набор отдельных номеров, а подлинная музыкальная комедия с лейтмотивами, развернутыми финалами, ансамблями и портретными характеристиками. Стремление к народному мелосу всегда чувствовалось в творчестве Милютина, — в «Беспокойном счастье» это стремление сказалось особенно сильно.

Режиссер И. Туманов в новом спектакле почти начисто освободился от традиционных оперетточных масок, заменив их полнокровными, типичными для нашей эпохи образами. Спектакль «Беспокойное счастье», в особенности его второй акт с лихорадочным танцовальным финалом (балетмейстер Галина Шаховская), отмечен неподдельным весельем, искренностью чувств и переживаний, тонким театральным вкусом.

Почему «Беспокойное счастье» так же, как и «Сказание о земле сибирской», пользуется успехом у зрителей? Потому, что и спектакль и фильм являются тем искусством, которое Вахтангов называл «кудесником выстрелу народной души».

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

МУЗЫКА В КИНОТЕАТРАХ

Указанные в Постановлении ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» вредные формалистические извращения, «увлечения сумбурными неврастеническими сочетаниями», подражания западноевропейской и американской музыке — джазу — широко пропагандируются музыкальной эстрадой наших кинотеатров.

Изгнав из репертуара эстрады и кинотеатров русскую классическую музыку и лучшие образцы мировой музыкальной классики, руководители киноотдела Мосгорэстрады (Лукомников, Зясман) с помощью ложных около-музыкальных людей, именующих себя композиторами-аранжировщиками (Арский, Александров, Ватанов, Лядк-Олах, Кадомцев и др.), в течение длительного времени создавали репертуар, рабски копировавший приемы европейского и американского джаза.

Лядк-Олах, написавший «Фантазию на славянские темы», умудрился настолько выхолостить эти темы джазовыми ритмами и сумбурными звучаниями, что слушатель не в состоянии уловить мелодии. Арский в «Вальсе для оркестра» также нагромождает всевозможные хаотические звучания, так что пропадает пластическая основа формы вальса. А. Семенов, исполняя на трубе песни советских композиторов в своей обработке, умудряется неукоснительно исказить их природу.

В ухах этих псевдокомпозиторов многие замечательные жанрово-лирические советские песни приобретают оттенок специфически джазового «излома» в упадничества («Фантазии» Александрова, Дормана, Кожеурова, Ватанова, Кадомцева и др.).

Вдохновителями и закулисами всей этой вредной музыкальной макулатуры являются начальник киноотдела Лукомников и художественный руководитель Зясман. Навязывая киноотделу собственные порочные вкусы, они в течение долгого периода безнаказанно насаждали безвкусицу и бездарность на киноэстраде.

Критика этих вредных тенденций, развившихся среди артистов киноэстрады, грубо зажималась и подавлялась руководителями киноотдела.

На все это возмутительное «творчество» опускались сотни тысяч рублей. Киноотдел оказался «хлебным местом» для большой группы людей разбазаривающих государственные средства. Известно, что Лукомников и Зясман единолично просматривали и принимали все эти «фантазии на темы».

Своеобразную «заботу» киноотдела о массовом слушателе ярко характеризует и такой факт. Каждый музыкальный коллектив, обслуживающий кинотеатры, обходится театру на 40 процентов дороже его действительной стоимости. Эта надбавка лишила многие кинотеатры музыкального обслуживания.

Комитет по делам искусств и Министерство кинематографии должны срочно заинтересоваться положением киноэстрады. Пора, наконец, разрешить давнишний спор о том, в чьем ведении должны быть музыкальные коллективы, работающие в кинотеатрах.

Следовало бы в оргкомитету Союза советских композиторов принять участие в создании репертуара для киноэстрады.

М. ЗАЗОВСКИЙ.

Советский театр в Потсдаме

Драматический театр группы советских оккупационных войск в Германии (художественный руководитель С. Алексеев) после «Губернатора провинции» показал зрителям свои новые работы — пьесы Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» и «Без вины виноватые», подготовленные к юбилею драматурга. Коллектив работает над пьесой «Мужество» Г. Берегко, премьера которой будет выпущена к 1 Мая. В ближайшее время намечена постановка комедии В. Мосса и М. Чернявского «О друзьях-товарищах».

Наряду со спектаклями на сцене Дома офицера в Потсдаме театр систематически выезжает в клубы частей и гарнизонов советских оккупационных войск. Армейские зрители любят свой театр, тепло встречая артистов, приезжающих к ним со спектаклями.

„Русская классическая музыка"

Отдел научно-исследовательских учреждений Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР и Государственный центральный музей музыкальной культуры открывают завтра выставку «Русская классическая музыка».

Главные разделы выставки посвящаются жизни и творческому пути Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Даргомыжского, Серова, Стасова, Балакирева, А. Рубинштейна, представителей петербургской и московской музыкальных школ конца XIX—начала XX вв.: Танеева, Аренского, Рахманинова, Скрябина, Глазунова, Лядова и др.

Новые книги

Агажанов А. Сборник двухголосных диктантов из музыкальной литературы. Учебное пособие для консерваторий и музыкальных училищ. Музгиз, 72 стр., 5.000 экз., 3 руб.

Афиногенов А. Пьесы. (Чудак. Страх. Далекое. Салют. Испанец. Машенька. Накануне). «Искусство». 316 стр., 10.000 экз., 17 руб. 50 коп.

Каверин Ф. Советы руководителю драматического кружка. Госкультпросветиздат (Библиотечка «Художественная самодеятельность»), 80 стр., 50.000 экз., 3 руб.

Пьесы для самодеятельного театра. «Искусство», 140 стр., 15.000 экз., 7 руб. 50 коп.

Федорова Г. А. К. Глазунов. Музгиз (Классики мировой музыки). 52 стр., 10.000 экз., 2 руб. 50 коп.

Полянская Г. А. В. Александров. Музгиз, 100 стр., 15.000 экз., 4 руб. 50 коп.

Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. Музгиз, 244 стр., 3.000 экз., 18 руб.

Юдин С. Певец и голос. Музгиз, 140 стр., 4.000 экз. 10 руб.

Алексеев А. Русские пианисты (очерки и материалы по истории пианизма). Выпуск II. Музгиз, 316 стр., 5.000 экз., 22 руб.

Доливо А. Певец и песня. Музгиз, 252 стр., 5000 экз., 13 руб.

Блюм Д. Краткий курс инструментоведения. Музгиз, 100 стр., 5.000 экз., 5 руб.

«Песенник» (сборник, включающий 53 русские народные песни и песни советских композиторов и поэтов). Музгиз, 128 стр., 100.000 экз. 4 руб.

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

○ По решению Министерства высшего образования СССР за Комитетом по делам искусств в консерваториях об'являются конкурсы на написание одноактной оперы, песни, произведения для хора и оркестра; вводится практика открытого исполнения и обсуждения произведений студентов-композиторов.

○ Государственный дом-музей П. И. Чайковского проводит научную сессию на тему «Чайковский и Островский». На сессии будут заслушаны доклады о творческом содружестве Чайковского и Островского. Один из докладов посвящен опере Чайковского «Воевода», написанной на сюжет одноименной пьесы Островского.

○ С 1 мая Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР организует в городах Донбасса и Кузбасса гастроли театров, хоровых и балетных коллективов и музыкальных ансамблей Москвы и Ленинграда.

○ На днях секция пантов ССП провела совещание, посвященное советской поэме. С докладом выступал А. Жаров. В обсуждении приняли участие В. Соболев-Седой, М. Табачников, С. Островой, Я. Шведов и др.

○ 13 и 14 апреля в Центральном доме композиторов состоялся третий тур Всесоюзного конкурса на арию-балладу песню. Вокальная группа артистов Краснознаменного ин. А. В. Александрова исполнила песни и пляски Советской Армии в исполнении ВРК А. Королева исполнили выдвинутые на третий тур песни советских композиторов. Слушатели из солдаты и офицеры Советской Армии, представители домов народного творчества и др. — приняли активное участие в обсуждении песен и высказали свои критические замечания. Итоги конкурса будут опубликованы на днях.

○ Центральная студия документальных фильмов закончила полнометражную картину «Концерт новых талантов», показывающую смотру художественной самодеятельности трудящихся регионов. Режиссер М. Слепков, главный оператор С. Семенов.

○ В Московском Камерном театре премьера режиссуры пьесы «О друзьях-товарищах» В. Мосса и М. Чернявского. Постановка Л. Лукьянова и А. Богатырева, художник Е. Ковалевич. Премьера состоится в мае.

○ В Институте кинематографии состоялся второй выпуск художников кино. В числе выпускников 8 художников-декораторов и 5 художников-мультипликаторов.

○ Первая всесоюзная выставка работ женщин-архитекторов открылась в Центральном доме архитекторов. На выставке представлены проекты, фотоснимки сооруженных зданий и научные работы женщин-архитекторов Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Баку, Тбилиси, Еревана и других городов.

○ Московский театр юного зрителя готовит к постановке пьесу А. Берга «Голос исканий». Премьера состоится в середине мая.

○ Новосибирский театр оперетты приступил к постановке новой оперетты О. Фельцмана «Воздушный замок». Либретто В. Винникова и В. Крахта, спектакль ставит И. Туманов.

○ В залах Центрального дома работников искусств 15 апреля открылась выставка новых графических работ выдающихся советских художников. На выставке представлены произведения в экспозицию Всесоюзной художественной выставки 1947 года рисунки, акварели, гравюры и линейные иллюстрации Г. Верейского, М. Радионова, Л. Бруни, А. Дейнеки, В. Богатыкина, К. Финогенова и др.

○ Государственной заготовочной комиссией Комитета по делам искусств приобретены Верейским акварели полотна В. Суриковой «У гро» строгинской залив», «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове» и «Степан Разин». Эти работы переданы Третьяковской галерее.

○ 27 апреля Центральный детский театр отмечает 30-летие творческой деятельности заслуженного артиста РСФСР П. Чинарова. В день чествования юбиляра будет дан спектакль «Особое задание», в котором П. Чинаров исполняет роль судьи Феди.

ПОПРАВКА

В № 15 «Советского искусства» в подписи под портретом А. Н. Островского, относящемся к последнему периоду жизни драматурга, ошибочно указан 1884-й год. В статье А. Яблочкиной «Незыблемые основы русской сцены» в третьем абзаце следует читать: «...в исполнении роли Софьи в «Горе от ума» Островский мечтал поставить и хотел даже заинтересовать в драматический класс».

ПАМЯТИ Н. О. ВОЛКОНСКОГО

Умер заслуженный артист РСФСР Николай Осипович Волконский. Советское искусство понесло тяжелую утрату. С первых дней Великой Октябрьской социалистической революции Н. О. Волконский активно включился вместе с лучшими представителями художественной интеллигенции в дело строительства советского театра. Свою большую творческую работу он сочетал с интенсивной общественной деятельностью.

За 30 лет своей режиссерской деятельности Н. О. Волконский осуществил ряд интереснейших постановок: «Горе от ума», «Недоросль», «Доходное место» (Малый театр), «Без вины виноватые» (Центральный театр транспорта) и др. Последняя его работа — «Каширская старина» (Театр драмы и комедии). Смерть оборвала работу Волконского над «Ревизором» в этом же театре.

Деятельность Н. О. Волконского была многообразна. Он был одним из создателей художественного радиовещания. Под его художественным руководством было поставлено свыше 70 радиопостановок.

Он был мужественный и благородный художник, а для друзей большой и нежный друг. Светлая память о нем будет жить в наших сердцах.

А. Пузин, С. Лапин, В. Пименов, А. Яблочкина, В. Рыжова, Е. Турчанинова, В. Барсова, З. Дальцев, А. Плотникова, Н. Озеров, А. Дорошевич, Ю. Левитан, В. Катаев, Л. Славин, Н. Вирта, К. Финн, А. Макаров, О. Литовский, В. Хенкин, Ф. Каверин, Н. Боголюбов, С. Бирман, Н. Горчаков, А. Дикий, С. Гиацинтова, В. Зускин, М. Астангов, В. Хмелев, Н. Ильинский, Б. Ливанов, Д. Орлов, Н. Смирнов-Сокольский, П. Павленко, В. Колесаев.

В Академии художеств СССР

В беседе с сотрудником нашей газеты президент Академии художеств СССР А. Герасимов поделился планами работы академии.

20 мая в Ленинграде откроется сессия, посвященная художественному образованию. В ее работе примут участие представители республиканских высших и средних учебных заведений. Сессия всесторонне обсудит постановку образования в художественных школах, рассмотрит учебные планы, программы, методы преподавания и т. д.

— В центре внимания, — сказал А. Герасимов, — мы ставим вопрос о рисунке. Рисунок пока все еще остается слабым местом в практике не только выпускников-дипломантов, но и художников старшего поколения. Этот крупный недостаток — следствие формалистических влияний, которые выражаются в пренебрежении к реалистической форме. Сессия обсудит также вопросы политического воспитания художника.

Большое место в трудах академии будет принадлежать новому созданному научно-исследовательскому институту. Его возглавляет народный художник РСФСР К. Юон.

В Ленинграде уже функционируют высшее учебное заведение и средняя школа изобразительного искусства Академии художеств СССР, Музей скульптуры, архитектуры и живописи.

Для поощрения молодых художников в этом году академия намерена провести конкурс на лучшие произведения живописи, скульптуры и графики.

Выставка „30 лет Советской Армии"

Состоялись заседания комитета Всесоюзной ретроспективной художественной выставки «30 лет Советской Армии». На заседании были просмотрены и отобраны работы, выполненные военными художниками студии им. Грекова, и произведения, хранящиеся в фондах Центрального дома Красной Армии.

В числе произведений, включенных в экспозицию, — картины выдающихся мастеров советской батальной живописи, отразивших в своих полотнах боевые подвиги армии в годы гражданской войны: «Бой за Ростов», «Штаб бригады в станице», «Кавалерийская тачанка», «Пленный» М. Грекова, «Атака» Н. Самокиша.

В экспозицию будут также включены широко известные картины «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке», «Портрет М. В. Фрунзе» И. Бродского, «Приказ И. В. Сталина в Первую Конную в 1919 году» М. Авилова, «Таманский поход» Г. Савицкого, «Ворошилов и Горький в тире ЦДКА» В. Сварога.

Из работ художников-грековцев выставочный комитет отобрал картины: «Переправа через Днепр», «Ночной бой», «Подмосковье. 1941 г.» И. Евстигнеева, «Победа» и две работы, посвященные разгрому немецко-фашистских захватчиков в районе Корсунь-Шевченковский, П. Кривоногова, конный портрет генерал-майора Тутаринова и полковника Туринина, портрет генерал-полковника Чибисова К. Китайки, «Мать» Б. Неменского и др.

Пленум ЦК профсоюза кино-фотоработников СССР

Закончился II пленум ЦК профсоюза кино-фотоработников СССР.

С докладом о ходе выполнения постановления президиума ВЦСПС об усилении работы профсоюзных организаций по воспитанию интеллигенции в духе советского патриотизма и преданности интересам советского государства выступил председатель ЦК профсоюза С. Гусев.

Выступивший в прениях министр кинематографии СССР И. Большаков рассказал участникам пленума о творческих и хозяйственных задачах советской кинематографии.

Участники пленума заслушали доклад секретаря ЦК союза Е. Хахаловой о работе с профсоюзными кадрами.

Поговорим об эстраде

Ю. ДМИТРИЕВ

Летом прошлого года в г. Горьком — одном из крупнейших промышленных и культурных центров страны — некий Я. Кудрявцев построил балаган, где показывал «женщину-русалку», якобы подпимную рыбаками возле острова Борнео (!).

Этот вопиющий пример пошлости в известной мере характеризует беспринципное состояние, в котором находится эстрада во многих пунктах нашей страны. Отсутствие новых и интересных номеров привело к тому, что даже в Москве крайне трудно составить полноценную эстрадную программу.

Конечно, большая доля вины за такое положение ложится на руководство эстрадой, которое не обеспечило еще условий для повышения исполнительского мастерства эстрадных артистов, улучшения качества их репертуара.

Но главные пороки эстрады все же не административные, а творческие. И в неудовлетворительном состоянии нашей эстрады повинны в первую очередь сами артисты, которые больше, чем кто бы то ни было, должны быть заинтересованы в развитии своего искусства.

Особенно сказываются свойственные эстраде недочеты в творчестве так называемых «совместителей» — артистов театра и кино, выступающих в эстрадных концертах.

На концерте в Политехническом музее выступала недавно талантливая артистка театра и кино В. Марецкая. Она читала монолог из картины «Сельская учительница». В фильме, в контексте роли, этот монолог производил большое впечатление, он давал возможность еще лучше понять, еще глубже полюбить замечательную русскую женщину, образ которой с таким искусством создала В. Марецкая.

Но, прочитанный на эстраде, этот монолог, вырванный из контекста, оказался неубедительным и даже невнятным. Характерно, что публика встретила артистку овацией, а проводила сдержанными аплодисментами. Это произошло потому, что В. Марецкая равнодушно отнеслась к своей работе на эстраде.

Приведем другой пример. Артисты МХАТ СССР Б. Ливанов, В. Белокуров и Е. Калужский исполняют на эстраде сцену из спектакля «Мертвые души», ту самую, где Ноздрев составляется с Чичиковым в шашки. Н. Гоголь создал гениальную сатирическую поэму, инсценированную Художественным театром. В книге и на сцене театра перед читателями и зрителями проходит вся дворянская Россия. Но на эстраде ничего этого не существует, ибо нет ни предыдущего, ни последующего развития действия, взаимоотношения персонажей непонятны. В концерте просто разыгрывалась сцена о том, как два жулика хотят обыграть друг друга в шашки.

Эстрада — особый вид искусства. Ее специфика заключается в том, что за несколько минут, пока идет номер, артисты, исполняющие его, должны раскрыть образы и идею произведения. Поэтому эстрада требует законченных вещей, а не кусков и отрывков, даже из выдающихся произведений. Другое дело, когда исполнение отрывка дает представление о произведении в целом. Так, виртуозно законченным номер артистов Театра им. Вахтангова М. Астангова и Ц. Мансуровой, играющих на эстраде сцену у гроба из трагедии Шекспира «Ричард III». Краткое вступление, прочитанное М. Астанговым, и все потом происходящее дают ясное представление о характерах Глостера и Анны.

Если бы эстрадные артисты в своей массе были достаточно квалифицированны, а их номера интересны и разнообразны, руководителям концертных организаций не пришлось бы так часто обращаться к «совместителям», а выступающие на эстраде артисты театров должны были бы больше считаться с эстрадной спецификой. Но в том-то и дело, что на эстраде мало хороших номеров, а самое главное заключается в том, что многие способные «кадровые» артисты уходят с эстрады и эта потеря не восполняется притоком новых молодых кадров.

Эстрадные авторы В. Поликов, В. Масс, М. Червинский, В. Дыхович стали писать многоактные пьесы. Можно назвать немало талантливых эстрадников, ставших режиссерами и актерами театра. Театры безусловно обогатились, но эстрада от этого потеряла.

Серьезную тревогу вызывает и то обстоятельство, что многие крупные эстрадные мастера стали отставать в своем творчестве, растерялись перед новыми требованиями, предъявляемыми их нашей действительностью. Г. Афонин лет двадцать назад выступал в Мюзик-холле. Он создавал образ молодого шута, души обаятельских вечеринок. Шли годы. Молодых людей, которых изображал Г. Афонин, становилось все меньше. От фельетониста потребовали сатирического показа того, что мешает создаваться новому, мешает строить социализм. Подлинный пафос должен был звучать при показе положительного. Г. Афонин, понимая, что стальные его приемы уже не могут удовлетворить возросших требований зрителя, не нашел все же нового в своем творчестве. Нынешние его фельетоны все больше напоминают собой «мозаику», где старые шутки механически переплетаются с дидактикой. То, что Афонин стал выходить на сцену в скромном пиджаке и джемпере, еще не означает, что он стал другим. Если раньше он нес какой-то образ, то теперь он лишился его.

Ряд серьезных упреков можно пред'явить и такой популярной артистке эстрады, как Л. Русланова. Кокетко продолжает называть русскими песнями артисток, которые появляются на сцене в сарафанах и лаптях и исполняют частушки под саратовскую гармонь. Но эти наряды выходят из моды даже в самых глухих деревнях, а еще больше выходит из моды «разлюе удалое и сердечная тоска». Не случайно Л. Русланова, продолжающая линию этих песен, с таким трудом осваивает новый репертуар. Ей надо очень серьезно подумать о своем положении на советской эстраде.

Образ — вот то главное, о чем надо задуматься артистам эстрады. Каждый эстрадник должен твердо уяснить себе, от чего умрет он сегодня, что представляет собой тот человек, которого он изображает, чему он может научить или от чего он может отвратить зрителя.

Обо всем этом эстрадникам прежде всего стоило бы поговорить в своей среде, так как известно, что профессионал лучше, чем посторонний человек, может увидеть ошибки своего товарища по работе. Возможности для такого откровенного и принципиального разговора есть, но они не используются. Недавно, например, состоялось собрание актива московских эстрадников, посвященное обсуждению постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба». Казалось бы, этот исторический партийный документ обязывал артистов эстрады по-большевистски вскрыть многочисленные недостатки в их творческой практике и наметить пути их ликвидации. Но выступления на этом собрании, которое длилось всего четыре часа, оказались сухими, лишенными самокритики и волнения за судьбы своего искусства. Равнодушие и скука царили на этом собрании.

Центральный дом работников искусств организовал специальные вечера под названием «Поговорим об эстраде». Но эти вечера превратились в «посиделки», на которых в беседах и воспоминаниях принято скоротать время, но ничего полезного для своего творчества артисты получить не могут. Так, на этих вечерах говорилось о конферансье, но никто не заметил того, что А. Менделевич дальше путок прошлого века так и не пошел, что А. Белов эксплуатирует в полном отрыве от программы, сам по себе, как гастролер. А самое главное, на этих вечерах ничего не говорилось о том, что слишком мало современности в репертуаре и в образах большинства наших конферансье.

На вечерах «Поговорим об эстраде» следовало бы уделить больше внимания чтецам. Почему руководители эстрады так легко дают возможность рядовым чтецам выступать с самостоятельными творческими вечерами? Ведь надо обладать очень большим талантом, чтобы заставить публику в течение целого вечера слушать одного чтеца, да к тому же исполняющего, в большинстве случаев, широко известное произведение. На это мог рассчитывать В. Яхонтов и сейчас — С. Кочарян, А. Шварц, С. Балашов и еще несколько человек. Большинство чтецов обязано выступать в смешанных концертах, исполнения небольшие, но идейно насыщенные и художественно полноценные вещи.

Конечно, говоря об эстраде, нельзя указывать только на ее недостатки. Огульное охаивание, которому иногда подвергают эстраду, не только несправедливо, но и не приносит никакой пользы. Примером такой заушательской критики может служить недавняя статья в газете «Московский комсомолец», посвященная эстраде. В таком оскорбительном тоне нельзя писать о советских артистах, даже когда они ошибаются и заблуждаются. Можно и нужно критиковать, но нельзя издеваться.

На вечерах в Центральном доме работников искусств следовало бы поговорить о положительном опыте многих эстрадных артистов, выяснить, в чем заключаются причины успеха таких мастеров, как Л. Утесов, Н. Смирнов-Сокольский, К. Шульженко, А. Райкин, П. Муравский, Л. Миров и Е. Дарский, А. Шуров и Н. Рыкунин, В. Сапожник.

Но достижения отдельных мастеров — это еще не достижения эстрады в целом. А в целом эстрада очень отстала от тех требований, какие пред'являются к советскому искусству. На эстраде мало образов советских людей и очень много только исполнителей, а не артистов.

То, что на эстраде так много пороков, во многом об'ясняется отсутствием постоянного эстрадного театра. Речь, разумеется, идет не о простой прокатной площадке, а о создании такого творческого организма, где артисты эстрады смогут повышать свое исполнительское мастерство, где будет настоящая творческая атмосфера, без которой нет и не может быть подлинного искусства.

Недавно Комитет по делам искусств принял решение о ликвидации Всесоюзного гастрольно-концертного об'единения, ставшего помехой в общем развитии эстрадного искусства. Надо надеяться, что это организационное мероприятие, наряду с проводимыми в текущем году конкурсом на лучшее эстрадное произведение и третьим Всесоюзным конкурсом эстрадных исполнителей, будет способствовать скорейшей ликвидации недостатков в творческой практике артистов эстрады, поможет им занять одно из первых мест среди строителей социалистической культуры.

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

Адрес редакции и издательства: Москва, Пушкинская, 8. Телефоны секретариат, отделы информации, архитектуры, эстрады и цирка — К 4-14-00, отделы театра, музыки, изобразительных искусств, кино — К 5-43-13; издательство — К 1-49-88.

БОЗИЗ. Типография «Гудок». Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 1031.