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

№ 7 (1095). Год издания XIX | Суббота, 14 февраля 1948 года | Цена 45 коп.

Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели

Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г.

ЦК ВКП(б) считает, что опера «Великая дружба» (музыка В. Мурадели, либретто Г. Мдивани), поставленная Большим театром Союза ССР в дни 30-й годовщины Октябрьской революции, является порочным как в музыкальном, так и в сюжетном отношении, антихудожественным произведением.

Основные недостатки оперы коренятся прежде всего в музыке оперы. Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звукосочетаниях. Отдельные строки и сцены, претендующие на мелодичность, внезапно прерываются нестройным шумом, совершенно чуждым для нормального человеческого слуха и действующим на слушателей утомительно. Между музыкальным сопровождением и развитием действия на сцене нет органической связи. Вокальная часть оперы — хоровое, сольное и ансамблевое пение — производит убогое впечатление. В силу всего этого возможности оркестра и певцов остаются неиспользованными.

Композитор не воспользовался богатством народных мелодий, песен, напевов, танцовальных и плясовых мотивов, которыми так богато творчество народов СССР и, в частности, творчество народов, населяющих Северный Кавказ, где развертываются действия, изображаемые в опере.

В погоне за ложной «оригинальностью» музыки композитор Мурадели пренебрег лучшими традициями и опытом классической оперы вообще, русской классической оперы в особенности, отличающейся внутренней содержательностью, богатством мелодий и широтой диапазона, народностью, изящной, красивой, ясной музыкальной формой, сделавшей русскую оперу лучшей оперой в мире, любимым и доступным широким слоям народа жанром музыки.

Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы, претендующая на изображение борьбы за установление советской власти и дружбы народов на Северном Кавказе в 1918—1920 г. г. Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы.

ЦК ВКП(б) считает, что провал оперы Мурадели есть результат дожного и губительного для творчества советского композитора формалистического пути, на который встал т. Мурадели.

Как показало совещание деятелей советской музыки, проведенное в ЦК ВКП(б), провал оперы Мурадели не является частным случаем, а тесно связан с неблагополучным состоянием современной советской музыки, с распространением среди советских композиторов формалистического направления.

Еще в 1936 году, в связи с появлением оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», в органе ЦК ВКП(б) «Правда» были подвергнуты острой критике антинародные, формалистические извращения в творчестве Д. Шостаковича и разоблачен вред и опасность этого направления для судеб развития советской музыки. «Правда», выступавшая тогда по указанию ЦК ВКП(б), ясно сформулировала требования, которые пред'являет к своим композиторам советский народ.

Несмотря на эти предупреждения, а также вопреки тем указаниям, какие были даны Центральным Комитетом ВКП(б) в его решениях о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению, в советской музыке не было произведено никакой перестройки. Отдельные успехи некоторых советских композиторов в области создания новых песен, нашедших признание и широкое распространение в народе, в области создания музыки для кино и т. д., не меняют общей картины положения. Особенно плохо обстоит дело в области симфонического и оперного творчества. Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло свое наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как т.т. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам. Характерными признаками такой музыки является отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдает духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик.

Существенным признаком формалистического направления является также отказ от полифонической музыки и пения, основывающихся на одновременном сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий, и увлечение однотонной, унисонной музыкой и пением, зачастую без слов, что представляет нарушение многоголосого музыкально-песенного строя, свойственного нашему народу, и ведет к обеднению и упадку музыки.

Попирая лучшие традиции русской и западной классической музыки, отвергая эти традиции, как якобы «устаревшие», «старомодные», «консервативные», высокомерно третируя композиторов, которые пытаются добросовестно осваивать и развивать приемы классической музыки, как сторонников «примитивного традиционализма» и «эпигонства», многие советские композиторы, в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив его удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов.

Формалистическое направление в советской музыке породило среди части советских композиторов одностороннее увлечение сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т. д.

Все это с неизбежностью ведет к тому, что утрачиваются основы вокальной культуры и драматургического мастерства и композиторы разучиваются писать для народа, свидетельством чего является тот факт, что за последнее время не создано ни одной советской оперы, стоящей на уровне русской оперной классики.

Отрыв некоторых деятелей советской музыки от народа дошел до того, что в их среде получила распространение гнилая «теория», в силу которой непонимание музыки многих современных советских композиторов народом об'ясняется тем, что народ якобы «не дорос» еще до понимания их сложной музыки, что он поймет ее через столетия и что не стоит смущаться, если некоторые музыкальные произведения не находят слушателей. Эта насквозь индивидуалистическая, в корне противонародная теория в еще большей степени способствовала некоторым композиторам и музыковедам отгородиться от народа, от критики советской общественности и замкнуться в свою скорлупу.

Культивирование всех этих и им подобных взглядов наносит величайший вред советскому музыкальному искусству. Терпимое отношение к этим взглядам означает распространение среди деятелей советской музыкальной культуры чуждых ей тенденций, ведущих к тупику в развитии музыки, к ликвидации музыкального искусства.

Порочное, антинародное, формалистическое направление в советской музыке оказывает также пагубное влияние на подготовку и воспитание молодых композиторов в наших консерваториях, и, в первую очередь, в Московской консерватории (директор т. Шебалин), где формалистическое направление является господствующим. Студентам не прививают уважение к лучшим традициям русской и западной классической музыки, не воспитывают в них любовь к народному творчеству, к демократическим музыкальным формам. Творчество многих воспитанников консерваторий является слепым подражанием музыке Д. Шостаковича, С. Прокофьева и др.

ЦК ВКП(б) констатирует совершенно нетерпимое состояние советской музыкальной критики. Руководящее положение среди критиков занимают противники русской реалистической музыки, сторонники упадочной, формалистической музыки. Каждое очередное произведение Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Шебалина эти критики об'являют «новым завоеванием советской музыки» и славословят в этой музыке суб'ективизм, конструктивизм, крайний индивидуализм, профессиональное усложнение языка, т. е. именно то, что должно быть подвергнуто критике. Вместо того, чтобы разбить вредные, чуждые принципам социалистического реализма взгляды и теории, музыкальная критика сама способствует их распространению, восхваляя и об'являя «передовыми» тех композиторов, которые разделяют в своем творчестве ложные творческие установки.

Музыкальная критика перестала выражать мнение советской общественности, мнение народа и превратилась в рупор отдельных композиторов. Некоторые музыкальные критики, вместо принципиальной об'ективной критики, из-за приятельских отношений стали угождать и раболепствовать перед теми или иными музыкальными лидерами, всячески превознося их творчество.

Все это означает, что среди части советских композиторов еще не изжиты пережитки буржуазной идеологии, питаемые влиянием современной упадочной западноевропейской и американской музыки.

ЦК ВКП(б) считает, что это неблагоприятное положение на фронте советской музыки создалось в результате той неправильной линии в области советской музыки, которую проводили Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР и Оргкомитет Союза советских композиторов.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР (т. Храпченко) и Оргкомитет Союза советских композиторов (т. Хачатурян) вместо того, чтобы развивать в советской музыке реалистическое направление, основами которого являются признание огромной прогрессивной роли классического наследства, в особенности традиций русской музыкальной школы, использование этого наследства и его дальнейшее развитие, сочетание в музыке высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы, правдивость и реалистичность музыки, ее глубокая органическая связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством, высокое профессиональное мастерство при одновременной простоте и доступности музыкальных произведений, по сути дела поощряли формалистическое направление, чуждое советскому народу.

Оргкомитет Союза советских композиторов превратился в орудие группы композиторов-формалистов, стал основным рассадником формалистических извращений. В Оргкомитете создалась затхлая атмосфера, отсутствуют творческие дискуссии. Руководители Оргкомитета и группирующиеся вокруг них музыковеды захваливают антиреалистические, модернистские произведения, не заслуживающие поддержки, а работы, отличающиеся своим реалистическим характером, стремлением продолжать и развивать классическое наследство, об'являются второстепенными, остаются незамеченными и третируются. Композиторы, кичащиеся своим «новаторством», «архиреволюционностью» в области музыки, в своей деятельности в Оргкомитете выступают как поборники самого отсталого и затхлого консерватизма, обнаруживая высокомерную нетерпимость к малейшим проявлениям критики.

ЦК ВКП(б) считает, что такая обстановка и такое отношение к задачам советской музыки, какие сложились в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР и в Оргкомитете Союза советских композиторов, далее не могут быть терпимы, ибо они наносят величайший вред развитию советской музыки. За последние годы культурные запросы и уровень художественных вкусов советского народа необычайно выросли. Советский народ ждет от композиторов высококачественных и идейных произведений во всех жанрах — в области оперной, симфонической музыки, в песенном творчестве, в хоровой и танцовальной музыке. В нашей стране композиторам предоставлены неограниченные творческие возможности и созданы все необходимые условия для подлинного расцвета музыкальной культуры. Советские композиторы имеют аудиторию, которой никогда не знал ни один композитор в прошлом. Было бы непростительно не использовать все эти богатейшие возможности и не направить свои творческие усилия по правильному реалистическому пути.

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Осудить формалистическое направление в советской музыке, как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки.

2. Предложить Управлению пропаганды и агитации ЦК и Комитету по делам искусств добиться исправления положения в советской музыке, ликвидации указанных в настоящем постановлении ЦК недостатков и обеспечения развития советской музыки в реалистическом направлении.

3. Призвать советских композиторов проникнуться сознанием высоких запросов, которые пред'являет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой под'ем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа.

4. Одобрить организационные мероприятия соответствующих партийных и советских органов, направленные на улучшение музыкального дела.

Накануне 30-летия Советской Армии

Мастера изобразительных искусств Москвы деятельно готовятся к Всесоюзной художественной выставке, посвященной 30-летию Вооруженных Сил Союза ССР. А. Герасимов пишет картину «В. И. Ленин и И. В. Сталин в 1917 году», Д. Налбандян—картину «Заседание Политбюро ЦК ВКП(б) в годы Великой Отечественной войны», И. Тоидзе — «Товарищ И. В. Сталин на параде 7 ноября 1941 года». Портрет Генералиссимуса Советского Союза И. В. Сталина заканчивает А. Бубнов. Молодой художник С. Дузник воссоздает в своей картине эпизод исторического залпа орудий крейсера «Аврора». В картине запечатлены образы товарищей Ленина и Сталина, окруженных красногвардейцами.

П. Соколов-Скаля работает над картиной, посвященной героическому подвигу краснодонцев, В. Одинцов изображает в своей картине С. М. Кирова, руководящего переправой оружия по Волге для Царицына, форсированию реки воинским соединением в дни Великой Отечественной войны посвящает свою работу П. Покаржевский. А. Дейнека работает над картиной «Народ в войне». Молодые художники фронтовики А. Плотников и П. Судаков изображают в своих картинах сцены десанта на Курильских островах и капитуляции японской армии.

Государственное музыкальное издательство к 30-летию Вооруженных Сил СССР выпускает из печати 58 новых произведений, посвященных Советской Армии.

Впервые издается партитура увертюры к опере «Подводник» Б. Лятошинского, новые произведения для духового оркестра: марш «Балтиец» и «Торжественный марш» — Н. Иванова-Радкевича, «Матросская сюита» Е. Жаркевского, «Героическая сюита» А. Дзегеленка, «Марш летчиков» Н. Ракова, «Кавалерийский марш» В. Кочетова. В печати находится большой сборник «Новые марши советских композиторов».

К юбилею будут изданы новые массовые военные песни: «За родину»— Ал. Александрова, «Слушайте, товарищи»—М. Блантера, «Песня о Ватутине» — Д. Покрасса-Буглая, «Россия», «Размечтался солдат», «Марш комсомольцев Москвы» — А. Новикова, «Здравица» — Б. Александрова, «Советская Армия», «Паренек с Байкала» и «Дорогой полевой» — К. Листова, «Наш Сталинград» — З. Левиной, «Гвардейский марш-парад» — С. Каца, «Родной Севастополь» — Б. Мокроусова, «Слава армии советской» — Л. Шульгина, «Марш-кантата» — З. Компанейца, «Партизанская» — В. Юровского и другие.

Драматический театр Центрального дома Красной Армии имени М. В. Фрунзе выехал для художественного обслуживания гарнизонов, находящихся за рубежами советской страны.

В Москве состоятся отчетные вечера мастеров искусств, посвященные 30-летию Вооруженных Сил Союза ССР.

В течение февраля в ЦДРИ будут проведены творческие вечера Н. Хазиева, В. Марецкой, Н. Обуховой, Е. Турчаниновой, Д. Зерколовой, Е. Шатровой, К. Зубова, М. Царева, О. Андровской, С. Бирман, С. Гиацинтовой, И. Берсенева, Г. Васильева, С. Балашова, Государственного ансамбля народного танца СССР.

Будут проведены также вечера встреча работников искусств Москвы с представителями Советской Армии и Военно-Морского Флота и отчетный вечер молодых артистов Центрального театра Красной Армии.

20 февраля в залах ЦДРИ откроется выставка лучших работ советских военных фотокорреспондентов «Великая Отечественная война в художественных фотографиях».

Около ста концертов проведут артисты Московской эстрады в дни празднования 30-летия Вооруженных Сил СССР в воинских частях, в домах культуры и клубах Москвы.

В программах концертов будут использованы литературные композиции, посвященные Советской Армии: «Ночь полководца» Г. Березко (С. Акимов), «Они сражались за родину» М. Шолохова (Д. Орлов), «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры (М. Веревкин), «Предки и потомки» (С. Маслеевич). Состоится также литературно-музыкальный вечер «Советская Армия — Армия-победительница».

БАКУ. (Наш корр.). 50 художественных бригад будут обслуживать части Советской Армии во время трехмесячника культурного шефства. Театры Азербайджана покажут советским воинам свои лучшие постановки.

Ведущие мастера искусств прочтут для воинов доклады и лекции о развитии советского театрального искусства, о жизни и деятельности выдающихся композиторов. Для оказания помощи кружкам художественной самодеятельности офицеров и солдат к воинским частям прикреплены режиссеры, хормейстеры, балетмейстеры, художники.

Для командного состава Советской Армии в Баку организуется университет музыкальной культуры.

МИНСК. (Наш корр.). Новыми постановками отмечают театры Белоруссии 30-летие Советской Армии. В театрах Пинска и Могилева состоялись премьеры спектакля «Константин Заслонов».

В день юбилея зрители Витебска увидят на сцене Театра им. Якуба Коласа новую пьесу белорусских драматургов Губаревича и Дорского «Центральный ход». Драматический театр им. Янки Купалы заканчивает работу над пьесой бр. Тур и Шейнина «Губернатор провинции». Постановку пьесы «Хлеб наш насущный» осуществляет Государственный русский драматический театр БССР. Два новых спектакля — «Жизнь в цитадели» Якобсона и «Встреча с юностью» Арбузова—уже показал Театр имени Ленинского комсомола.

ТАЛЛИН. (Наш корр.). Театры покажут в дни юбилея Советской Армии новые спектакли: «Мужество» Г. Березко (Театр «Эстонии»), «Последние рубежи» Ю. Чепурина (Театр Краснознаменного Балтийского Флота) и «Сын полка» В. Катаева (Тюз).

Эстонские художники работают над картинами, графическими листами и скульптурами, отражающими славный 30-летний путь Советской Армии. Художник Пихелгас пишет картину «Колонна танков «За Советскую Эстонию» форсирует реку Эмайыги», художник Рудль работает над картиной «Пулеметчики». Портреты героев Великой Отечественной войны пишут профессор Адамсон-Эрик, графики Б. Лукате и А. Мильдеберг.

Серию скульптурных портретов командиров Эстонского гвардейского корпуса Советской Армии готовят скульпторы Ф. Сиимаесс, А. Казник и др.

Ко дню славной годовщины выйдет в свет «Сборник песен Великой Отечественной войны» на эстонском языке.

К 100-летию „Манифеста Коммунистической партии“

Центральный дом работников искусств организует цикл вечеров к 100-летию со дня выхода в свет «Манифеста Коммунистической партии».

В феврале и марте работники искусств Москвы прослушают в ЦДРИ лекции на темы: «Манифест Коммунистической партии» и его историческое значение», «Значение «Манифеста Коммунистической партии» для развития марксизма в России», «Развитие В. И. Лениным и И. В. Сталиным идей «Манифеста Коммунистической партии».

РИГА, 13 февраля. (ТАСС). Государственный музей Революции Латвийской ССР отмечает столетний юбилей «Манифеста Коммунистической партии» открытием выставки, на которой экспонируются уникальные документы и экспонаты изданий «Коммунистического манифеста».

В распоряжении музея имеется редчайшая коллекция рукописных иллюстрированных переводов первой страницы «Манифеста» на 24 восточных языках. Все эти документы украшены национальными народными орнаментами и рисунками. В частности, здесь имеются переводы на индусский, арабский, китайский, японский, корейский, турецкий, коми, чувашский, мордовский, монгольский и другие языки.

Здесь экспонируются также уникальные экземпляры первых изданий «Манифеста» на латышском и немецком языках.

ТБИЛИСИ, 13 февраля. (ТАСС). Государственное издательство Грузии выпускает в свет юбилейное издание «Манифеста Коммунистической партии» на грузинском языке. В основу грузинского перевода положено подготовленное институтом Маркса—Энгельса—Ленина при ЦК ВКП(б) массовое юбилейное издание «Манифеста Коммунистической партии». Книга иллюстрируется портретами Маркса и Энгельса, фотокопиями титульных листов первых изданий «Манифеста».

Искусство Московской области

Директоры, художественные руководители и творческие работники театров и филармонии Московской области собрались 12 февраля на совещание, созванное отделом пропаганды и агитации МК ВКП(б). С докладом об итогах работы учреждений искусств Московской области за 1947 год и задачах на 1948 год выступил заведующий отделом искусств Исполкома Мособлсовета С. Калинкин.

По докладу развернулись оживленные прения. В своих выступлениях участники совещания обстоятельно критиковали деятельность областных театров и филармоний.

В совещании приняли участие также заместитель заведующего отделом пропаганды и агитации МК ВКП(б) т. Горчаков и председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР т. Беспалов.

РАБОТНИКИ ИСКУССТВ — ПОСЕВНОЙ КАМПАНИИ

КИЕВ. (Наш корр.). Работники искусств Украины готовятся к художественному обслуживанию стахановцев колхозных полей во время предстоящего весеннего сева. Уже в феврале областные передвижные театры, районные театры и областные филармонии пошлют на село концертные группы и бригады артистов. Свыше 1500 спектаклей и 2 500 концертов будет дано в селах в феврале, марте и апреле. Шефские концерты состоятся в обезлюженные деревни в поле и на полевых станах. Перед спектаклями и концертами будут показаны интермедии о задачах колхозников во время сева.

Включились в обслуживание сева и работники кинофикации. С 20 января колхозные кинотеатры и кинопередвижки показывают лучшие советские художественные и агротехнические фильмы. Перед сеансами проводятся лекции и беседы на агротехнические темы. В глубинных пунктах каждой области побывают агитационные автокинопередвижки с лекторами-агитаторами. К началу сева дополнительно выделяется в действие 225 сельских киноустановок.

НАКАНУНЕ 30-ЛЕТИЯ СОВЕТСКОЙ АРМИИ

Героика советского воинства

П. СОКОЛОВ-СКАЛЯ

Галереи ленинградских дворцов, музеи Версаля, Потсдама и др. изобилуют батальными произведениями живописи, где главным сюжетом картины является общая панорама боя с командованием на переднем плане. Обычно стиль этих произведений очень парадный, пышный, все мундиры и снаряжение пригнаны «с иголочки», и командование, находясь на самом видном месте, имеет героический вид. Картины эти заказывались королями, императорами или курфюрстами для прославления их часто не существовавших доблестей и военных подвигов. Мировое искусство знает тысячи таких произведений, чаще всего академически-сухих и посредственных в живописном отношении.

Но вот наступает эпоха демократических тенденций в мировом искусстве. В русской батальной живописи Федотов, Т. Шевченко, Чернецов и др. раньше, чем в искусстве остальной Европы, показали настоящее лицо труженика-солдата. Их картины и рисунки на походной и казарменной жизни — это реалистическая повесть о николаевской тяжелой и долгой солдатской службе со всеми ее бедами и радостями.

Русские художники начала XIX века поняли и отразили душу и благородную доблесть русского солдата—героя и труженика. Позже замечательные художники-передвижники в ряде полотен развили эту тему, а в прекрасных произведениях В. Верещагина и В. Сурикова мы видим уже замечательное соединение больших батальных задач с жанровым, очень душевным, прямо-таки портретным показом отдельных персонажей — солдат, совершающих свое благородное и тяжелое дело защиты родины.

Такого крупнейшего баталиста, как В. Верещагин, не знает искусство ни одной страны. Только на русской почве мог родиться этот художник—поэт русского войска. Совершая тяжелые походы вместе с армией, участвуя во многих сражениях, В. Верещагин с огромной искренностью и точностью создал целую галлерею незабываемых картин о русской военной доблести и славе. Его последователь художник М. Греков, развивая замечательные традиции Верещагина, проделал с легендарной 1-й Конной армией ряд походов. Будучи непосредственным свидетелем боев за независимость молодой Республики Советов, Греков оставил нам блестящую, правдивую и романтическую серию картин из эпохи гражданской войны. Его произведения вошли в драгоценный фонд лучших произведений советского искусства.

В 1934 г. по инициативе К. Е. Ворошилова была создана студия имени этого замечательного художника — «Студия военных художников им. М. Б. Грекова». В состав студии вошли представители самодеятельного искусства — бойцы Красной Армии. В большинстве своем это была талантливые самоучки и лишь единицы имели некоторое художественное образование. Студия ютилась в темном казарменном помещении и выглядела обычным красноармейским изокружком. Но студия была окружена большим вниманием советской художественной общественности. Лучшие художники страны были шефами возрожденного детища советского искусства.

С каждым годом росло мастерство «грековцев», крепли среди них традиции лучших русских баталистов. На первых открытых студийных выставках строгий зритель, уже не делая скидки на «самодеятельность» молодых военных художников, отмечал в их произведениях высокий идейный рост и большую художественную правду.

В июне 1941 г. перед молодыми художниками встала во весь рост грозная правда войны. Задача отразить в своих полотнах беспримерные битвы советских войск с врагом, вооруженным до зубов, заставила «грековцев» занять свое место в рядах бойцов переловой линии фронта. Художники Студии им. Грекова, пройдя весь четырехлетний путь войны на бесчисленных фронтах, вместе с передовыми частями Советской Армии ворвались в Берлин. На горящих улицах фашистской столицы под не утихшим еще ливнем огня они в защитном обмундировании с палитрой и холстом писали этюды для будущих картин о великой битве за Берлин.

На выставках художников «грековцев» в военные годы мы видели серии прекрасных правдивых этюдов и зарисовок боевой жизни нашей армии от Сталинграда до Берлина.

Сейчас «грековцы» готовятся к большой юбилейной выставке, посвященной 30-летию Советских Вооруженных Сил. Мы посетили военных художников, заканчивающих свои работы к этой выставке. Как не похоже все то, что мы увидели сейчас, на изокружок 1934 года. В просторных индивидуальных мастерских стоят на мольбертах большие полотна. В отдельных студиях руками зрелых мастеров-скульпторов создаются величественные монументы.

Я не ошибусь, если назову основную тему выставки — «Победа». Сознанием силы победителя веет от каждой картины и скульптуры «грековцев». Неузнаваемо изменился и состав «грековцев». В годы великой войны студия пополнилась высококвалифицированными мастерами, уровень мастерства студийцев неизмеримо повысился. Сейчас это уже не студия, а скорее Государственные мастерские батального искусства. Молодые же кадры студии сейчас командированы в Московский художественный институт. Под руководством лучших профессоров живописи получают они здесь академическое образование, находясь в штате Студии им. Грекова.

Мы входим на «мостик» диорамы «Форсирование Днепра». Перед нами могучая река, вспенена разрывами снарядов и авиабомб. Под густым ливнем огня переправляются за правый высокий берег наши части на лодках, плотах и понтонах. Движется наша пехота. По наведенному мосту переходят танки и артиллерия. На левом берегу накапливаются новые части. Лавина наступления растет и ширится, и вот уже на изгорной стороне первые переправившиеся советские части пехоты и танков ведут бой на предмостном укреплении. Великолепно передана атмосфера современного насыщенного техникой боя.

Диорамное (панорамное) искусство — дело трудное. Оно настоятельно требует полной правдивости изображения, и малейшее отклонение от жизненной правды хотя бы в нельзя в мелких деталях отнимает у зрителя полностью всякую веру в подлинность изображаемого. И, несмотря на эти жесткие условия, которые ставит перед художником искусство такого рода, авторы диорамы А. Горленко и А. Стадник и их помощники Жигимонт, Марченко, Андрияка создали произведение, богатое живописными достоинствами. Прекрасно написана самая трудная часть диорамы — передний план с переходящими в бой бойцами у моста. Диорама имеет большую воздушность и глубину.

Мы переходим на «мостик» второй диорамы. Она посвящена битвам артиллерии на Одере. Авторы П. Корецкий, И. Евстигнеев и Андрияка создали драматическую картину боя на подступах к логову фашистского зверя. Прекрасно, до полной иллюзии, передана лучи прожекторов, освещающих, как днем, вражескую территорию, по которой ураганным огнем бьют сотни орудий, гвардейских минометов советских войск. Однако авторы, работая над «ночным» сюжетом, не сумели избежать некоторой черствости в близких к натуральному плану частях диорамы.

Но несомненно одно: эти произведения — большой вклад в диорамное искусство, искусство, специфическое по своим условиям работы.

В высокой светлой мастерской художника К. Китайка на мольбертах стоит ряд больших портретов. Один из них — композиционный портрет легендарного командира эпохи гражданской войны Григория Котовского. Полководец изображен руководящим переправой кавалерии через реку, возможно — Южный Буг. Замечательно написаны фигуры всадника и коня, как бы слитых вместе. Вся картина написана широко, просто и величественно. Молодой художник вырос в зрелого мастера. Рядом — портрет вдовы командира — Ольги Петровны Котовской. Мужественное лицо много видевшей и испытавшей женщины-коммунистки, спокойная красная поза. В громадном конном портрете министра Вооруженных Сил Советского Союза Н. А. Булганина смело и тактично решается тема парадного портрета. Тут же небольшой, прекрасный по живописи портрет генерал-майора Тутаринова и очень красивый портрет маршала Советского Союза К. К. Рокоссовского.

Переходим в мастерскую скульптора И. Макагона. Посреди мастерской громадная фигура «Народный мститель». Это фигура советского человека, восставшего против гитлеровских угнетателей для беспощадного мщения. Анатомическая проработка мощной фигуры гармонично сочетается в ней с прекрасным героическим образом, переданным высокими пластическими средствами. Вокруг скульптуры — масса хороших эскизов и вариантов. Видно, что художник много времени и трудов положил на создание этого произведения.

Скульптор М. Листопад готовит для выставки монументальную фигуру И. В. Сталина. Талантливый, уже широко известный Е. Вучетич выставит модель недавно открытого в Киеве памятника генералу армии Н. Ф. Ватутину и ряд бюстов героев Советского Союза. Скульптор Арипов закончил статую В. И. Ленина.

Живописцы В. Правдин и Н. Денисов работают над большим композиционным групповым портретом командующих фронтами «Курской дуги» тт. Конева, Рокоссовского и Ватутина. В. Правдин готовит также очень смелый и интересный портрет И. В. Сталина — полководца. Н. Денисов дает ряд прекрасных, лаконичных, тонких по цвету этюдов весеннего пейзажа. Список этот мог бы быть и продолжен.

Особое место занимает картина Н. Обрыньбы «Первый подвиг». Как по жанру, так и по стилю живописи она отличается от работ остальных «грековцев». Темная чаща леса, какая-то тревога, зловещая настороженность во всем. Маленькая фигурка мальчика, внимательно и чутко всматривающегося вперед, он подает знак об опасности двум раненым русским летчикам, которые из последних сил, помогая друг другу, преодолевают лесную чащу. Картина сразу захватывает и заставляет переживать тревогу за наших людей, попавших после аварии самолета в окружение врага. Но в то же время мы уверены, глядя на этого колхозного паренька, что он выручит их и выведет к безопасности. Художник показал ряд прекрасных подготовительных работ к картине и отдельных мастерских написанных пейзажей.

Молодой художник В. Дмитриевский написал картину «Над Волгой». Простором, шириной великой русской реки и очень красивой живописью поражает зрителя эта картина. Налево, на пригорке, — высокий как бы стремящийся в этот простор фигура молодого Горького. Задушевно-правдивы, очень тонки по живописи и отдельные пейзажи Дмитриевского.

Очень красивы этюды Москвы и эскизы к «Железному потоку» Серафимовича художника Коварина и пейзажи художника Жигимонт.

Пожалуй, самой серьезной является картина П. Кривоногова — «Победа». Это сложная массовая композиция. На лестницах рейхстага среди дымящихся развалин, на фоне разбитой колоннады советские воины торжествуют победу. В картине остро схвачен колорит времени. Дымный, насыщенный кирпичной пылью воздух окутывает фигуры бойцов. Правдиво, без пафоса показывает Кривоногов советских солдат.

Если прошлые выставки студии имели всегда графический уклон (об'ясняется это просто: во фронтовых условиях легче рисовать, чем писать красками), то нынешняя выставка при отнюдь не сниженном уровне графического мастерства студийцев, показывает очень высокий уровень живописных работ в скульптуре. И даже больше — графические работы «грековцев» стали тоньше, продуманней и глубже. Сюда относятся очень значительные серии работ Пинкисевича «Сталинград», А. Коверзнева «Военный дневник», литографии М. Матоурина, серия Баранова, посвященная Сталинграду. Мастерски исполнены серии героев Отечественной войны В. Высоцкого, серия «Берлин» В. Богаткина и серия военных зарисовок В. Климашина.

Н. Жуков выступает в несколько новом жанре. Использовав летнее путешествие по Закавказью, он создал серию портретов людей и пейзажей тех мест, которые связаны с деятельностью И. В. Сталина в юношестве. Путешествовавший вместе с Жуковым Н. Соколов создал серию пейзажей Закавказья в акварели.

Прекрасный график-анималист Р. Никольский проникновенно создает образы зверей.

В заключение хочется сказать, что нынешнее состояние Студии им. Грекова—это большая творческая зрелость. Она должна найти свое применение в создании больших произведений. Хочется создать нечто вроде пантеона Отечественной войны, в котором были бы собраны лучшие изображения крупнейших подвигов Советских Вооруженных Сил, совершавших под водительством великого полководца товарища Сталина дела, которых не знала история мира.

Хочется также, чтобы Студия им. Грекова не отгораживалась от широкого коллектива советских художников, создавших, как показала выставка этого сезона, также много прекрасных произведений на темы войны и героики советского воинства.

Военные художники Студии имени Грекова А. Стадник, Г. Марченко, Н. Андрияка, П. Жигимонт и А. Горленко за работой над диорамой «Форсирование Днепра».

Фото С. Шкатарева.

Творческий отчет архитекторов Воронежа

В Воронеже к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции была открыта большая выставка, посвященная восстановлению и реконструкции города. Экспонаты этой выставки—планы, чертежи, проекты, фотоснимки сооруженных после войны зданий — рассказывали о большой и плодотворной работе архитекторов и строителей, восстанавливающих один из крупнейших русских городов, разрушенный немецко-фашистскими захватчиками.

В начале февраля выставка была переведена в Москву и размещена в Центральном доме архитектора. В столицу приехала также группа воронежских архитекторов, выступившая на днях с творческим отчетом на расширенном заседании президиума правления Союза советских архитекторов СССР.

Проект Лесохозяйственного института в гор. Воронеже. Автор — архитектор А. Миронов.

Главный архитектор Воронежа Н. Троицкий рассказал собравшимся о том, как осуществляется восстановительное и новое строительство в городе. Коллектив воронежских архитекторов, насчитывающий около двадцати человек, за последние годы добился немалых успехов, о чем свидетельствуют экспонаты выставки.

Экспонаты выставки были подвергнуты на заседании подробному и всестороннему обсуждению. Архитекторы столицы, выступавшие в прениях, отмечали достижения в области восстановления Воронежа, останавливались и на недостатках генерального плана города и детальных проектов застройки.

Кандидат архитектуры П. Александров подробно остановился на проектах планировки Воронежа, разработанных под руководством действительного члена Академии архитектуры СССР Л. Руднева. Сравнивая утвержденный в 1946 году генеральный план города с детальными чертежами отдельных районов, он приходит к выводу, что автор не разнял положительных моментов генплана и не преодолел его отрицательных сторон. Как и прежде, остается неясным, какие из магистралей являются главными и какие — второстепенными. Центр города располагает только одной общественной площадью, которая одновременно служит и транспортным узлом. В таком большом городе, как Воронеж, функции общественного центра и транспортного узла должны быть разъединены.

О восстановлении главной магистрали Воронежа — проспекта Революции —говорил архитектор Г. Градов. Эта улица протяженностью в 2600 метров ведет от вокзала к общественно-административному центру города, и ее архитектурному оформлению следовало уделить особое внимание. Анализируя архитектуру зданий, восстанавливаемого проспекта Революции, Г. Градов насчитал в проекте свыше двенадцати различных стилей —от средневекового романского до стиля «модерн».

— Автор проекта Л. Руднев, — говорит Г. Градов, — возвел всю эту пестроту и разнобой в некую эстетическую закономерность. Но для нас ясно, что эта «лоскутная» архитектура не имеет ничего общего с идеей единого ансамбля.

На заседании выступили также тт. К. Афанасьев, М. Коржев, А. Поповшанин, Л. Богданов и другие. Но, к сожалению, почти все участники обсуждения останавливались главным образом на вопросах планировки города и почти ничего не говорили о проектах сооружений, разработанных местными авторами.

Резкой критике подвергся на заседании проект здания горсовета и обкома, разработанный Л. Руднеевым. По единодушному мнению выступавших, это здание, напоминающее средневековую ратушу, не соответствует духу советской архитектуры.

На заседании выступал автор генерального плана восстановления Воронежа Л. Руднев. Согласившись в основном с оценкой проекта дома горсовета, он полемизировал с архитекторами, отмечавшими недостатки планировки города. Но, доказывая правильность своих позиций, Л. Руднев проявил нетерпимое отношение к критике.

Выступившие в заключение Н. Троицкий и А. Миронов отмечали, что архитекторы Воронежа ожидали более обширной и разносторонней критики своей деятельности. Но и те критические замечания, которые были сделаны участниками обсуждения, по мнению воронежских архитекторов, несомненно помогут им в большой и ответственной работе по восстановлению родного города.

„О ложной концепции книги „Градостроительство"

11 февраля на очередном заседании Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР обсуждалась опубликованная газетой «Советское искусство» редакционная статья «О ложной концепции книги «Градостроительство».

Заместитель председателя Комитета Б. Рубаненко отметил большое значение этой статьи, правильно вскрывающей серьезные ошибки книги, которая не отвечает требованиям, пред'являемым к научному труду по истории градостроительства. — Необходимо, — указал т. Рубаненко, — продолжить почин газеты и подвергнуть книгу «Градостроительство» всестороннему обсуждению архитектурной общественности. Такое широкое обсуждение не только поможет Академии архитектуры СССР и авторам в переработке книги, но и привлечет внимание архитекторов и искусствоведов к серьезным недостаткам теоретического фронта архитектуры. Помимо дискуссии, организуемой в конце февраля Институтом градостроительства совместно с Институтом теории и истории Академии архитектуры СССР, необходимо обсудить материалы книги, являющейся учебным пособием, и на заседании Ученого совета и соответствующих кафедр Московского архитектурного института, а также на совещании критической секции Союза советских архитекторов с привлечением широкого актива.

Вице-президент Академии архитектуры СССР А. Мордвинов доложил Комитету о принятом президиумом академии решении по редакционной статье газеты «Советское искусство».

—Выпуск книги «Градостроительство»,—отмечает т. Мордвинов,—содержащей серьезные ошибки, свидетельствует об отставании теоретических работ от уровня задач, стоящих сейчас перед советской архитектурой. Президиум Академии архитектуры СССР считает необходимым усилить идейно-воспитательную работу среди научных сотрудников академии, чтобы избежать в дальнейшем повторения в теоретических трудах ошибок, допущенных авторами книги «Градостроительство».

После выступлений заместителей председателя Комитета В. Кусакова и В. Панова, секретаря парторганизации Комитета И. Фомина и др. Комитет по делам архитектуры при Совете Министров СССР принял решение, в котором отмечает, что редакционная статья газеты «Советское искусство» правильно подняла вопрос об ошибках авторов этой книги.

В решении Комитета содержится рекомендация председателю Союза советских архитекторов наряду с книгой «Градостроительство» обсудить и ряд других теоретических трудов, вышедших за последнее время в издательстве Академии архитектуры СССР и Государственном архитектурном издательстве.

Смотр талантов колхозной деревни

Шесть дней продолжался в Центральном доме работников искусств просмотр выступлений участников сельской художественной самодеятельности Российской Федерации.

Около 2000 певцов, музыкантов, чтецов, танцоров приехали в Москву из 56 областей, краев и автономных республик РСФСР.

На просмотре были отмечены талантливые коллективы — хор Шалакушского сельсовета Архангельской области, хор Больше-Солдатского района Курской области, хор села Нижний Кислай Лосевского района Воронежской области, Осинский хор районного дома культуры Молотовской области, хор села Журавинки Ряжского района Рязанской области, семейский хор Бурят-Монгольской АССР.

Заключительные концерты Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности состоятся в Москве в двадцатых числах февраля. В них примут участие 2500 человек.

Всероссийский смотр сельской художественной самодеятельности. Слева—участницы хора села Журавинки (Ряжского района, Рязанской области). Справа — солисты ансамбля песни и пляски донских казаков (Ростовская область) З. Белихова и М. Новицкий.

Фото Е. Яхно.

К 100-ЛЕТИЮ „МАНИФЕСТА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ"

ЗНАМЯ БОРЬБЫ ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ КУЛЬТУРУ

Проф. М. БАСКИН

I.

Сто лет назад основоположники научного коммунизма Маркс и Энгельс написали величайший программный документ международного рабочего движения — «Манифест Коммунистической партии». В этом историческом произведении, которое товарищ Сталин назвал «песнью песней марксизма», теоретически обобщен грандиозный опыт всемирной истории. В отличие от утопических социалистов, смотревших на мир глазами мечтателей-одиночек, оторванных от жизни, Маркс и Энгельс выступили в «Манифесте Коммунистической партии» как революционеры, ставящие своей целью коренное преобразование окружающей действительности, как «живые вожди живого пролетарского движения, которое растет и крепнет с каждым днем» (И. В. Сталин. Соч., т. I, стр. 350).

«Манифест Коммунистической партии» научно обосновал неминуемую гибель капитализма. Маркс и Энгельс увидели в пролетариате великую силу, способную стать могильщиком капитализма и вместе с тем создателем нового коммунистического общества.

В «Манифесте Коммунистической партии» разработан вопрос о пролетарской революции и диктатуре пролетариата, вопрос о коммунистической партии, как великой руководительнице народных масс. В этом выдающемся документе выдвинута программа основных мероприятий, осуществляемых пролетариатом в целях победы социализма. О ней товарищ Сталин еще в 1926 году на XV партийной конференции говорил: «...девять десятых этой программы уже осуществлено нашей революцией» (И. В. Сталин. Об оппозиции. ГИЗ, 1928 г., стр. 378).

Проникнутый боевым пролетарским темпераментом, преисполненный глубокой ненавистью ко всем врагам трудящихся, в какие бы одежды эти враги ни рядились, «Манифест Коммунистической партии» и по сию пору является острейшим оружием в руках трудящихся масс, ведущих борьбу против империалистов.

Критика Марксом и Энгельсом революционеров, двурушнически прикрывающихся «социалистической» фразеологией, зовет нас к беспощадной борьбе с новейшими представителями империалистической реакции в лице правых социалистов. Обличая себя сторонниками «социализма», они на деле являются злейшими врагами рабочего класса, гнусными поджигателями новой войны.

«Манифест Коммунистической партии» — знамя борьбы народных масс всех стран за прочный мир, за национальный суверенитет, за народную демократию, за социализм. Бессмертные идеи «Манифеста» получили свое дальнейшее развитие в трудах гениальных продолжателей дела Маркса и Энгельса — Ленина и Сталина. Ленинизм — это марксизм эпохи империализма и пролетарских революций, эпохи победоносного социалистического строительства. Руководствуясь марксистско-ленинским учением, советский народ одерживает всемирно исторические победы и уверенно идет к конечной цели международного рабочего движения, научно обоснованной в «Манифесте Коммунистической партии», — к коммунизму.

II.

В великой философской работе товарища Сталина «Анархизм или социализм?», написанной в 1906—1907 гг., с исчерпывающей ясностью показано, что «Марксизм — это не только теория социализма, это — цельное мировоззрение, философская система, из которой само собой вытекает пролетарский социализм Маркса» (И. В. Сталин. Соч., т. I, стр. 297).

Эти сталинские слова полностью относятся к «Манифесту Коммунистической партии», который является энциклопедическим документом, в котором изложены основы нового пролетарского мировоззрения.

В «Манифесте Коммунистической партии» имеется огромный материал, проливающий свет и на вопросы культуры и искусства. «Манифест» развивает и конкретизирует революционный тезис исторического материализма: каком способ производства у общества — таково в основном и само это общество, его идеи и теории, его взгляды и учреждения. Маркс и Энгельс показывают процесс перехода от феодализма к капитализму, как процесс, вызвавший большие изменения во взглядах и чувствах людей, во всех формах общественного сознания, а следовательно, и в искусстве. Основоположники марксизма всегда рассматривали искусство, как отражение действительности, как воспроизведение этой действительности в форме чувственных образов, как выражение интересов и стремлений борющихся классов.

Буржуазия разрушила все старые, средневековые, патриархальные взгляды. Она потопила в эгоистическом расчете тщетный для феодального общества «трепет религиозного экстаза»; она заменила эксплоатацию, прикрытую всевозможными религиозными и прочими иллюзиями, эксплоатацией открытой и прямой. Буржуазия сорвала сентиментальные покровы с семейных отношений и заменила их чисто денежными отношениями, отношениями купли и продажи. Буржуазная культура, так же как и культура феодализма, так же как и культура античного рабовладельческого общества, носит от начала и до конца эксплоататорский характер.

Буржуазное искусство не может не быть искусством, оправдывающим эксплоатацию человека человеком, а буржуазные деятели искусства не могут, в конечном счете, не выполнять функции прислужников наемного капиталистического рабства.

Современные буржуазные интеллигенты всячески кричат о своей «беспартийности». Они выдвигают реакционный и лживый лозунг: «Искусство ради искусства». На самом деле они, как это показывают Маркс и Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии», уже давно превращены «в платных наемных работников» капитала. Маркс и Энгельс доказывают в «Манифесте», что буржуазные идеи являются не чем иным, как продуктом буржуазных производственных отношений и, следовательно, в первую очередь отношений частной собственности на средства и орудия производства. И поэтому буржуазное искусство всегда диктуется отношениями частной собственности.

Маркс и Энгельс никогда не отрицали того ценного, что создавала мировая цивилизация. Они высоко ценили Шекспира и Гете, Лессинга и Дидро, но вместе с тем никогда не забывали, что даже в тот лучший период своего существования, когда буржуазия еще смотрела вперед и умела создавать замечательные произведения в области искусства, она ни на одну минуту не переставала оставаться классом, который глядит на мир с точки зрения интересов буржуазной собственности.

Вот почему, отдавая должное корифеям классического буржуазного искусства, Маркс и Энгельс никогда не раболепствовали перед буржуазной культурой. Творцы научного коммунизма беспощадно критиковали «олимпийцев» Гете, показывали ограниченность Шиллера, отмечали буржуазную «слащавость» и «сентиментальность» Диккенса. Кроме того, Маркс и Энгельс исходили из глубокого убеждения, что недоговорена «золотая пора» буржуазного искусства, ибо буржуазное искусство так же неминуемо идет к своему разложению, как идет к гибели капиталистическое общество его породившее.

Маркс и Энгельс раскрывают в «Манифесте Коммунистической партии» внутренние противоречия капитализма. Они показывают, что капиталистические производственные отношения вступают в непримиримый конфликт с развитием материальных производительных сил общества, являются тормозом для подлинного общественного прогресса.

В свое время Маркс, заполняя шуточную анкету, составленную его дочерьми, на вопрос: «Ваша антипатия?» ответил: «Мартин Теппер». Это был поэт, который в эпоху Маркса провозглашался в Англии сверхгением и пропагандировался в английской литературе, как самый выдающийся представитель английской поэзии, пришедший на смену Байрону и Шекспиру. На самом деле Мартин Теппер был пошлым ничтожеством, воспевавшим в бездарных стихах сентиментальные идеи английского буржуа. И Маркс увидел в неожиданной популярности Мартина Теппера не случайный эпизод в истории английского буржуазного искусства, но типичное явление в развитии буржуазного искусства в целом. Буржуазии больше не нужны Шекспиры, ей нужны Тепперы, ибо класс, идущий к своей гибели, не в состоянии создать ничего подлинно величественного.

Как блестяще подтвердились в наши дни эти гениальные мысли творцов научного коммунизма! Современная буржуазная культура дает нам образцы отвратительного кривляния и растления.

«В какую бы внешне красивую форму ни было облечено творчество модных современных буржуазных западно-европейских и американских литераторов, а также кинорежиссеров и театральных режиссеров, все равно им не спасти и не поднять своей буржуазной культуры, ибо моральная основа у нее гнилая и растворная, ибо эта культура поставлена на службу частнокапиталистической собственности, на службу эгоистическим, корыстным интересам буржуазной верхушки общества» (Жданов).

«Манифест Коммунистической партии» вооружает нас для борьбы с раболепством перед буржуазной культурой Запада. Он дает яркую научную критику буржуазной цивилизации, буржуазного сознания во всех его формах и проявлениях.

III.

Разоблачая буржуазную культуру, «Манифест Коммунистической партии» противопоставляет ей культуру социалистического общества, как культуру высшего типа. Маркс и Энгельс характеризуют социалистическую революцию, как самый решительный разрыв не только с отношениями собственности, унаследованными от прошлого, но и со старыми буржуазными идеями. Они видят нового, свободного человека социалистической эпохи, как человека честного, правдивого и благородного, как человека, глубоко преданного делу прогресса, делу народа. При социализме, доказывают авторы «Манифеста», люди будут работать с величайшим энтузиазмом, ибо они будут работать не для обогащения эксплоататоров, а для самих себя, для своего коллектива, для своей социалистической родины.

Маркс и Энгельс научно обосновывают в «Манифесте Коммунистической партии» расцвет производительных сил при социализме. Они видят общество, в котором сделаются невозможными кризисы перепроизводства, безработица, нищета и голод народных масс. В социалистическом обществе исчезнет волчий закон капитализма «война всех против всех», «человек человеку волк». На смену этому закону придет закон товарищеской солидарности людей, избавленных от жестокой капиталистической эксплоатации, закон морально-политического единства народных масс.

Маркс и Энгельс исчерпывающе доказывают преимущества социалистической эпохи и рассматривают победу социализма как начало подлинной истории человеческого общества. Этим самым они обосновывают и великий приоритет социалистического искусства над искусством всех прошлых эпох. Социалистическое искусство отражает пафос социалистического строительства, оно является оптимистическим, жизнеутверждающим искусством, бичующим все виды и формы эксплоатации человека человеком, искусством, проникнутым идеями социалистического гуманизма.

«Все до сих пор происходившие движения были движениями меньшинства или совершались в интересах меньшинства, — пишут Маркс и Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии». — Пролетарское движение есть самостоятельное движение огромного большинства в интересах огромного большинства» (см. К. Маркс. Избранные произведения, 1940 г., т. I, стр. 148).

Социалистическое искусство полностью выражает эту особенность пролетарского движения. Социалистическое искусство выступает, как подлинно народное искусство. Оно преодолевает буржуазный индивидуализм, показывает приоритет общего над частным и в то же время в противоположность аскетизму возвеличивает личность трудящегося человека.

Торжество социалистического искусства знаменует собою начало совершенно новой эры в развитии культуры, гигантский революционный скачок, оставляющий далеко позади даже самые смелые, самые дерзновенные мечты выдающихся корифеев старого искусства.

IV.

Идеи Маркса и Энгельса о социалистическом искусстве получили дальнейшее развитие в трудах Ленина и Сталина. Ленинизм провел сокрушительную борьбу против идеалистического лозунга «искусство для искусства». Он доказал, что невозможно жить в обществе и быть свободным от общества. Поэтому искусство в классовом обществе всегда носит классовый характер. Представители так называемого «чистого» искусства, кричащие о своей «беспартийности», «внеклассовости» и т. д., на самом деле являются утонченными защитниками эксплоататорского режима. Они хотят «уйти от политики», ибо они довольны буржуазной политикой, они «против классовой борьбы», ибо они хотят чтобы эксплоатируемые массы перестали бороться с эксплоататорами, они против народного искусства, ибо с барской ненавистью относятся к трудящимся и воображают себя «сверхчеловеками».

Этим рафинированным защитникам отжившего мира Ленин и Сталин противопоставили передовых деятелей искусства, которые посвятили свое творчество делу рабочего класса, делу коммунизма. Ленин и Сталин разработали великий принцип большевистской партийности искусства. Еще за 12 лет до Октябрьской социалистической революции Ленин в качестве решающей задачи социалистического искусства выдвинул задачу служения «не пресыщенной героине» или скучающему буржуа, а «миллионам и десяткам миллионов трудящихся» (см. Сочинения, т. VIII, стр. 86).

Товарищ Сталин во всех своих трудах говорит о народе, как творце истории, и требует, чтобы люди искусства, так же, как и люди науки, были верны народу и учились у народа. Обосновывая метод социалистического реализма, Ленин и Сталин рассматривают искусство, как орудие воспитания масс в духе социалистического патриотизма, в духе ненависти ко всем пережиткам прошлого, ко всем пакостям и мерзостям буржуазной культуры.

В СССР утвердились новые, социалистические производственные отношения, как отношения товарищеского сотрудничества и взаимопомощи свободных от эксплоатации людей. В СССР установилось морально-политическое единство народных масс, твердо и уверенно идущих под руководством своей коммунистической партии, своего великого вождя и учителя товарища Сталина к высотам коммунистической жизни. Пышным цветом расцвела в СССР подлинно передовая, прогрессивная культура, национальная по форме, социалистическая по своему содержанию. И советское искусство, отражая прекрасное социалистическое бытие, является самым передовым искусством в мире.

«Если феодальный строй, а затем буржуазия в период своего расцвета могли создать искусство и литературу, утверждающие становление нового строя и воспевающие его расцвет, то нам, строю новому, социалистическому, представляющему из себя воплощение всего, что есть лучшего в истории человеческой цивилизации и культуры, тем более по плечу создание самой передовой в мире литературы, которая оставит далеко позади самые лучшие образцы творчества старых времен» (Жданов).

Работники советского искусства выполняют великую функцию инженеров человеческих душ. Они действуют, исходя из ленинского принципа партийности в искусстве. Они вместе со всем великим советским народом вдохновляются непобедимым учением Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина.

Глазами современника

Ф. ПЛОТНИКОВ

Может быть, выход этого фильма на экраны совпал с окончанием Фархадского строительства случайно. Но когда смотришь его, невольно думаешь о том, как великолепно это совпадение. Седая старина сплетается с живой современностью так органично, так естественно, как будто художники, создававший этот фильм, задался целью заставить зрителя думать в одно и то же время о прошлом и настоящем, о древней легенде и о славных делах наших дней.

Успех фильма «Алишер Навои» предопределен прежде всего тем, что авторы его прочли историю глазами современников, что они глубоко осмыслили то, что обычно называется «историческим материалом». Нисколько не «модернизируя» историю и не увлекаясь бесстрастной и холодной экзотикой старины, они создали художественно-исторический фильм, полный раздумий о вековых путях народа к справедливости и счастью.

Узбекский народ долгие века мечтал о жизнительной воде, — и вода стала для него олицетворением счастья. Народ складывал легенды о Фархаде — строителе канала, — и Фархад стал для него воплощением высших идеалов труда и справедливости. Алишер Навои, воспевший Фархада, сам прожил жизнь, полную труда во имя народа и борьбы за его права. Он разделил судьбу Фархада, и в его жизни создатели фильма нашли поэтичный сюжет, полный глубокого драматизма.

Средняя Азия, пятнадцатый век... Земли потомков Тимура-завоевателя, разоренные бесчисленными междоусобицами, кровавыми распрями феодалов. Народ, измученный бесконечными войнами, жаждущий превратить знойные, безводные степи в мирные, цветущие поля. Здесь, в строе, раздираемой на части властолюбивыми, но бессильными тимуридами, подрастает юноша Алишер, будущий прославленный поэт Навои. Быть может, сценаристы и постановщик должны были несколько больше внимания уделить «народным» сценам фильма, — рассказать и показать, до какой степени отчаяния довели был узбекский народ деспотией Тимура и его потомков. Тогда понятнее было бы, откуда родилась неугасимая страсть Алишера к справедливости, как родилось в нем непреклонное рыцарское мужество, навсегда сделавшее его поборником народного дела. Тогда фильм по праву можно было бы назвать «народной эпопеей». Авторы сценария и постановщик ограничились несколькими массовыми эпизодами, которые не могут дать полного представления об этой стороне исторической действительности. Они как бы предполагают, что все это и без них известно зрителю. От этого картина проигрывает и в своей содержательности, и в эмоциональной выразительности.

Картина начинается безмятежно спокойными эпизодами, рисующими юношескую дружбу Алишера Навои и принца Хусейна Байкара — будущего султана. Они рассматривают колос пшеницы, по которому ползет к зерну муравей, Алишер высказательно говорит о цели, которая делает сильным даже этого жалкого муравья. Через весь фильм пройдет этот мотив «цели», — Алишер будет учить Хусейна мудрости, об'яснять ему, что, став полновластным султаном, он тем не менее окажется бессильным, если власть его будет лишена благородной цели...

Первые части фильма дают представление о высокой культуре Востока, воспитавшей Навои. Мы видим сады поэтов, напоминающие собрания эллинских мудрецов, древнюю обсерваторию Улуг-бека, чудеснейшие миниатюры и орнаменты из страниц старинных книг. Алишер Навои и его друг Хусейн растут в атмосфере величайшего уважения к поэзии и науке, удивляющей чужестранцев — послов далекой Венеции. Они решают посвятить свои силы высокой мечте — создать «идеальное государство», в котором народ благоденствовал бы и наслаждался всеми дарами науки и искусства.

Кадр из кинофильма «Алишер Навои». Артист Р. Хамраев в роли Алишера Навои.

Характер Хусейна развивается очень своеобразно и неожиданно, — и в этом сказалось мастерство замечательного актера Асната Исматова. Актер рисует сложный, противоречивый, как будто, характер этого последнего тимурида. Хусейн душевно мягок, скромен, иногда даже аскетически строг к самому себе. Он согласен называться «тенью Алишера» и выполнять все его наставления. Но то и дело в Хусейне просыпается кровь истинного тимурида, и мы видим в нем черты деспотически-жестокого властителя. До конца фильма актер строит роль на борьбе противоречивых страстей в Хусейне, и потому художественно-законченной выглядит развязка, в которой неотвратимо сказывается историческая закономерность: султан и Алишер расстаются врагами...

Почему же, в конце концов, эта дружба обратилась враждой? Быть может, в фильме и не соблюдена хронологическая точность повествования о сложных взаимоотношениях заурядного феодала и бессмертного поэта-гуманиста. Гораздо более существенно другое: здесь раскрыта закономерность и неизбежность крушения утопической мечты Алишера об «идеальном государстве» под властью султана, мечты о возможности облагородить Хусейна, внушить ему искреннее стремление к народному благу. В этом отношении фильм достигает большой силы художественного обобщения.

Исполнитель роли Алишера Навои Р. Хамраев раскрыл в образе своего героя не только черты духовного благородства, подлинного интеллектуализма и стоической верности долгу. Он обнажил трагедию бессилия Алишера, — бессилия «великого эмира», обманутого правила первого министра и все же оказывающегося в тупике всякий раз, как только он вступает в конфликт с кровными интересами феодалов.

Интересно задуманный, сложный образ Алишера раскрыт Хамраевым с подлинным драматизмом. Этот образ до-своему романтизирован, но ради «романтики» актер не увлекается холодной декламацией. Он скуп, верно, точно передает многообразие духовной, внутренней жизни героя, бурную смену его чувств и настроений.

В сценарии связь Навои с народом показана несколько поверхностно. Но постановщик, отдавая себе отчет в том, что образ Алишера Навои не мыслим вне этой связи, стремится возместить этот недостаток сценария чисто постановочными средствами. Он развернул эффектные массовые сцены, в которых Алишер предстает избранником народа. Толпы изнуренных людей слушают и смотрят на него с величайшим благоговением. Эти сцены, может быть, излишне стилизованы, декоративны, в них не чувствуется волнения и непосредственности настоящей народной массы, но для развития идеи фильма эти эпизоды необходимы, — в них Алишер Навои предстает глашатаем несбывшихся, плодотворных надежд народа на милость султанов.

Мастерство Камиля Ярматова проявилось в том, что он наполнил фильм пафосом борьбы Навои за счастье народа. В фильме часто звучит имя Фархада, и сам Навои приобретает черты легендарной доблести любимого героя узбекского народа. Ярматов мыслит крупными, эпическими образами, и это придает фильму особенную значительность и благородство. Он умело использовал достоинства сценария, написанного А. Спешневым, Н. Султановым, Р. Уйгуном и В. Шеловским. В сценарии очень много фабульных «усложнений», действие его, как это почему-то часто бывает в исторических фильмах, дробится на множество второстепенных и третьестепенных эпизодов. В главный сюжет вплетаются мало существенные, иллюстративные мотивы. Но Ярматов сумел донести до зрителя главное, чем интересен этот сценарий, — «основную линию» труда и борьбы Навои за интересы народа, за родную культуру. В сложной фабуле фильма не размениваются на детали его главная мысль, главная идея, центральный образ. И потому фильм по-настоящему содержателен и производит впечатление художественной цельности. Это значительный и умный фильм.

Правда, не все его образы одинаково цельны и самобытны. С. Таджиев и А. Джалилов, — исполнители ролей Ядгара и Маджелдина, простых врагов Навои, — далеки от той убедительной простоты, с какой, скажем, ведет свою роль Асат Исматов. Здесь уже дает себя знать и поза, и декламация, и бравурное «злодейство». Конечно, в этом повинны не только актеры, но и сценаристы, так же, как в примитивной, совершенно не соответствующей общему характеру фильма разработке роли возлюбленной Алишера — Гюли (арт. Т. Назарова). Наконец, «народные персонажи» — друзья Навои — каменотес Джалалдин и повар Абуль Малик (артисты Л. Назулаев и Р. Пирмухамедов) вовсе не занимают в фильме того места, какого требует его идейный замысел. И это сказывается на воплощении большой исторической темы. Но эти недочеты фильма не могут умалить его больших достоинств. А достоинства эти прежде всего в том, что авторы сценария, постановщик и главные исполнители трактовали историческую тему о идейных волнениях современности, разработали ее не ради банальных экзотических красот, а для того, чтобы близким, понятным, родственным нашему зрителю стал певец Фархада, славный Алишер Навои, великий гуманист «восточного Ренессанса».

* «Алишер Навои». Авторы сценария А. Спешнев, Н. Султанов, Р. Уйгун, В. Шеловский. Режиссер-постановщик Камиль Ярматов. Оператор М. Кригинский. Главный художник В. Еремин. Производство Ташкентской киностудии. Фильм дублирован на русский язык киностудией «Союзмультфильм».

20 ЛЕТ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

Ответственность перед зрителем

И. БЕРСЕНЕВ

Мы знаем своего зрителя, мы встречаемся с ним не только в собственном зрительном зале, но и в заводских клубах столицы, и в поездках по стране, которых немало на нашей памяти. На наши спектакли приходят чаще всего люди молодые, энергичные, безаветно преданные, как все юношество нашего государства, советскому народу. Но перед этим люди еще не вполне сознавшие, еще не определившие четко в всю свою устремленности, ищущие в жизни свое призвание, ожидающие от театра ответа на многие важные вопросы идейного, морального, этического содержания. И потому сказать, что мы играем для молодежи, — значит сказать очень мало. Важно уяснить, как мы влияем на наших зрителей, понять, чего они в первую очередь требуют от нас, в какой мере мы на их требования отвечаем.

Полностью отдавая себе отчет в том, насколько важно показать на сцене сверстников тех, кто приходит в наш театр, показать передовых молодых людей советского времени, мы не считаем, что этой важной задачей исчерпываются наши обязанности перед зрителем. Военный подвиг молодого героя, его самоотверженный труд в мирные годы волнуют и коллектив театра и зрителя, который посещает наш театр. Но для того, чтобы нашему зрителю открылись широкие перспективы жизни, для того, чтобы возбудить в нем живые и плодотворные мысли о будущем, мы выводим на сцену и героев старшего поколения, большевика по мировоззрению, чьи действия и мысли являются результатом опыта, накопленного за долгие годы борьбы и труда на благо народа.

Наш театр всегда ставил перед собой задачу духовной мобилизации молодежи. Мы считаем своим долгом предостерегать от благодушия, напоминать о том, что за рубежами Советского Союза ведется напряженная борьба между силами реакции и свободолюбивыми трудящимися массами, для которых социалистическое государство является символом свободы, путеводным маяком, свет которого зовет к подлинной демократии, к великим целям коммунизма.

На планшет нашей сцены неоднократно выходил молодой герой, комсомолец, советский юноша. Да, можно сказать, что это — любимый герой нашего творческого коллектива. Персонажи «Крылатого племени» А. Первенцева, «Больших надежд» В. Каверина, «Школьных товарищей» Б. Лавренева и др. по-разному удались актерам театра. Но это были подступы театра к его значительным и наиболее успешным работам, среди которых выделяются спектакли «Как закалялась сталь», «Парень из нашего города», «Юность отцов».

Мы, однако, нередко ставили спектакли и о старшем поколении современников, стремясь при этом выбирать пьесы, способные расширить идейный кругозор зрителя нашего театра, заставить его задуматься над серьезными политическими и моральными проблемами. И отнюдь не случайно появились в нашем репертуаре такие пьесы с этой точки зрения пьесы, как «Фронт» А. Корнейчука, «Под каштанами Праги» и «Так и будет» К. Симонова, «За тех, кто в морях» Б. Лавренева.

Антифашистские спектакли, проникнутые ненавистью к реакционному Западу, утверждающие принципы демократии, также давно и не случайно стали традицией нашего творческого коллектива.

«Продолжение следует» и «День жизни» Александры Бруштейн, «Мой сын» Ш. Гергеля и О. Литовского, «Новый порядок» Ф. Вольфа — пьесы, которыми началась важная линия в репертуаре театра, продолженная после войны постановками «Русского вопроса» К. Симонова и «Губернатор провинции» братьев Тур и Л. Шейнина.

На афише нашего театра немало названий пьес классического репертуара, «Зыкова», «Васса Железнова», «Сирано де Бержерак», «Живой труп», «Нора», «Месяц в деревне» — эти произведения, несущие в себе глубокие мысли, трактующие серьезные общественные и моральные проблемы, находят, как мы убедились, живой отклик у зрителей театра и обогащают их представления о жизни.

И. Берсенев, С. Гиацинтова, С. Бирман и В. Соловьев.
Фото С. Мешина.

Так складывается наш репертуар. Планы театра на ближайшее будущее не изменяют его основных тенденций. Близка к завершению пьеса К. Симонова, которая условно называется «Завтра в девять утра» и посвящена чести, достоинству советского ученого. В основном закончена Наталией Венжстери инсценировка романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Уже репетируется пьеса братьев Тур «Софья Ковалевская».

В своих поисках наиболее ярких и доходчивых средств выразительности наш театр считает самым важным донести до зрителей основную идею произведения. Это довольно обычное заявление, и мне могут сказать, что этим отнюдь не определяется лицо театра. Но я возразил бы на такой ответ, что подобные декларации далеко не всегда подтверждаются практикой иных театров. Мы часто видим еще и на столичной сцене спектакли, в которых «содержующие» актеры неожиданно выдвигают на первый план тему, отнюдь не самую важную в той или иной пьесе. Мы замечаем часто, как в погоне за относительно легким успехом, театр увлекается постановочными эффектами.

Не буду утверждать, что спектакли Театра им. Ленинского комсомола совсем лишены этих недостатков. Но надеюсь, что все практика театра за последние годы достаточно убедительно показывает, как активно мы боремся с подобными дефектами, как настойчиво стремимся мы к ясному, простому, доходчивому сценическому языку. Мы хотим говорить своими спектаклями о главном, о самом волнующем, о самом важном для зрителя, и говорить так, чтобы он, зритель, всю понял, что именно мы хотим сказать. Мы твердо знаем, что истинное — только во всенародном. Именно потому, обращаясь к молодому зрителю, мы говорим с ним о том, что занимает его мысли; во всяком случае убежденно, просто, и когда это нам удается, — ярко, горячо, страстно.

ПУТЬ К ЗРЕЛОСТИ

Исидор ШТОК

Двадцать семь лет назад на трибуну 3-го Всероссийского с'езда Российского коммунистического союза молодежи поднялся Владимир Ильич Ленин. Он говорил о молодом поколении коммунистов: «Тому поколению, представителем которого теперь около 50 лет, нельзя рассчитывать, что оно увидит коммунистическое общество. До тех пор это поколение перемрет. А то поколение, которому сейчас 15 лет, оно и увидит коммунистическое общество, и оно будет строить это общество. И оно должно знать, что вся задача его жизни есть строительство этого общества»[1].

Товарищи и сверстники Павла Корчагина слушали речь вождя.

Сбываются мудрые слова. Каждый день приближает нас к цели, ради которой отдала жизнь Павел Корчагин и многие его сверстники и товарищи.

В том самом здании, где прозвучала речь Владимира Ильича о задачах Союза молодежи, сотни юношей и девушек — новое поколение комсомольцев — смотрят спектакли своего театра. Театр им. Ленинского комсомола.

Московский театр им. Ленинского комсомола празднует 20-летие своего существования. Из маленькой самодеятельной студии коллектив молодых энтузиастов превратился в большой профессиональный театр — один из любимых театров столицы. Спектакли его смотрели на фронтах Великой Отечественной войны бойцы Советской Армии, колхозники Узбекистана, рабочие свободной Югославии...

Не легок был путь к нынешнему юбилею.

Все помнят, какое огромное количество самодеятельных коллективов, студий «синих блуз», театров Пролеткульта и трамов возникало в первые годы Великой Октябрьской социалистической революции. Туда шли молодые рабочие и крестьяне, они старались средствами искусства передать радость созидания нового мира. Много талантливой молодежи пришло оттуда, много молодых актеров, являющихся сейчас украшением и основной силой советского театра.

Но некоторые тогдашние «специалисты» театрального дела зачастую вели эту молодежь по неправильному пути. Одна за другой возникали теории о «самостоятельном направлении», о «баррикадах мертвецов» (подразумевалось классическое наследие мировой культуры), о «пролетискусстве», независимом от искусства прошлого.

Партия мудро руководила искусством, осуждая эти формалистические, заумные теории. А здоровый инстинкт и обострение чувства современности, ощущение нового помогали нашей театральной молодежи найти из единственно правильный путь в искусстве — путь социалистического реализма.

Двадцать лет назад на одной только Сретенке, шумной и маленькой улице, помещались четыре театральные студии: студия Малого театра, дававшая уже ежедневные спектакли, техникум им. Луначарского, студия Западского и Московский Трам — театр рабочей молодежи. Имена бывших учеников этих студий украшают ныне афиши крупнейших театров.

Союз, в Трам, пришли Владимир Соловьев, Николай Даленов, Валентин Поляков, Александр Бобров — комсомольцы с московских заводов. Днем они работали на производстве, вечерами и ночами учились, репетировали, писали коллективные пьесы для новых спектаклей, строили декорации и мечтали о будущем театре.

Много лет прошло с тех пор, много сменялось художественных руководителей и режиссеров, много пьес было поставлено, но подлинное рождение театра произошло, как это часто бывает, гораздо позже официальной даты открытия. И произошло оно только тогда, когда театр начал создавать свои спектакли на основе доброкачественной современной драматургии.

Успехи отдельных спектаклей Московского Трам зачастую был обязан юности и непосредственности исполнителей, воображению зрителей, дополнявшему то, что не удалось увидеть на сцене. Ощущение дилетантства, неумения выразить то, что, очевидно, волновало и зрителей, и актеров, не покидало нас на этих спектаклях. Театру нехватало умения, мастерства, необходимого профессионализма в творчестве.

Десять лет назад в театр пришел новый художественный руководитель И. Берсенев и с ним группа актеров, режиссеров, воспитанных Московским Художественным театром.

И. Берсенев решительно взял курс на превращение полупрофессионального Трама в профессиональный театр. Предыдущие десять лет были необходимой подготовкой, дерзким собиранием сил. Последнее десятилетие в жизни театра неразрывно связано с именами И. Берсенева, С. Бирман, С. Гиацинтовой. Эти опытные артисты и режиссеры, воспитанники МХАТ, отдали все свои творческие силы строительству молодого театра.

Театр им. Ленинского комсомола достиг необходимого уровня мастерства, без которого не может существовать советский театр.

Актеры разных школ и поколений здесь составили ансамбль, об'единенный общими творческими принципами. Успех многих молодых актеров, впервые выступивших на сцене театра в последние годы, доказывает, что театр выращивает способную молодежь.

В работе театра были срывы, были и неудачи. Немало было поставлено слабых, а порой и ошибочных пьес. Но гораздо проще сидеть и пассивно ожидать от авторов новых произведений, чем привлекать драматургов-дебютантов, помогать им. По этому единственно верному пути и пошел театр. Здесь дебютировал К. Симонов. После неудачи с постановкой первой его пьесы театр не отвернулся от драматурга. Театр продолжал работать с К. Симоновым, и в результате этой работы появился «Парень из нашего города», а затем и еще три пьесы К. Симонова, написанные для этого театра и получившие широкое распространение в театрах Советского Союза и далеко за его пределами. Многие советские драматурги дебютировали на сцене этого театра.

Театру им. Ленинского комсомола сегодня двадцать лет. Но следует ли юбиляру подводить жирную черту и успокаиваться достигнутыми успехами? Советская общественность горячо приветствует сегодня Московский театр им. Ленинского комсомола. Этот юбилей накладывает на театр еще большую ответственность.

Со сцены театра, где сейчас празднуется юбилей Театра им. Ленинского комсомола, Владимир Ильич Ленин двадцать семь лет тому назад говорил:

«Таким образом, быть коммунистом — это значит организовывать и об'единять все подрастающее поколение, давать пример воспитания и дисциплины в этой борьбе»[1].

Вот об этом славном примере должен рассказывать театр в своих будущих работах.

Художники Украины

Александр КАМЕНСКИЙ

Славное тридцатилетие своей республики украинские художники встретили новыми творческими успехами в области изобразительного искусства. Многие произведения художников Украины принадлежат к числу лучших работ, экспонированных на Всесоюзной художественной выставке. Однако Всесоюзная выставка не может дать исчерпывающего представления о современном изобразительном искусстве Украины. Что-настоящему широко и полно с творчеством художников Украины можно познакомиться лишь в Киеве, где сейчас открыта Всеукраинская художественная выставка.

Выставка очень велика по размерам. Она занимает все залы большого Музея украинского искусства и добрую половину Музея русского искусства. Эти гигантские масштабы, быть может, и радуют некоторых товарищей из Комитета по делам искусств и Союза художников Украины, но бесспорно сильно вредят художественному качеству выставки, как целого. Не в меру либеральное жюри отобрало для экспозиции немало вещей недоработанных, серых, беспечных, а иногда и порочных по своей основной идее.

И в живописи, и в скульптуре, и в графике ведущее место занимает тема Отечественной войны. Это вполне закономерно.

От произведений на тему Отечественной войны следует прежде всего требовать глубокой историчности. Этому требованию вполне отвечает интересно задуманная и хорошо выполненная картина молодого киевского живописца М. Хмелько «Н. Хрущев и Н. Ватутин под Киевом». Действие сосредоточено в левой части картины, правая изображает далекую перспективу боя под Киевом. На переднем плане, в левом углу полотна, — группа бойцов и офицеров в напряженных, динамичных позах. Ритм композиции становится более сдержанным к центру, где изображены Н. Хрущев и Н. Ватутин. В их спокойствии, контрастирующем с нетерпеливой горячностью воинов, раскрывается будущее великой битвы: руководитель украинских большевиков Н. Хрущев и полководец Н. Ватутин уверенно направляют ход сражения, предвидя победу.

Целая серия работ украинских мастеров посвящена незабвенным героям Краснодона. Образы молодогвардейцев наиболее удачно воплощены В. Бесединым в картине «Клятва молодогвардейцев» и М. Гельманом в скульптурной группе «Краснодонцы». Пафос священной ненависти, воля к борьбе, готовность к подвигу — вот те чувства, которые владеют героями картины В. Беседина. Страстно звучит их клятва верности Родине. Компактность композиции, острый, четкий рисунок способствуют силе и концентрированности впечатления, внушаемого полотном.

Лучшие традиции батального жанра в русской живописи продолжает работа С. Дученко «Хинганский переход». Тяжелый солдатский труд показан в картине без всяких прикрас и лживой бесшабашности, которые свойственны иным батальным произведениям. Медленно, с огромным напряжением движется отряд через горный перевал. Но неодолимо упорство советских воинов, стремящихся достигнуть цели. Оно чувствуется и в напряженном движении всего отряда, и в суровой решимости одной из лучших фигур полотна — бойца с забинтованным лбом, и в образе бывалого солдата-украинца с шевченковскими усами, который спокойно и ласково говорит что-то своему соседу — утомленному, вытирающему потное лицо бойцу. Убеждает и воспитывает суровая жизненная правда этой картины.

Талантливы батальные произведения И. Манеца — автора серии больших графических листов «На батарею», «На открытую позицию» и др. и полотна «Атака». Правда, в работах Манеца есть один серьезный дефект — отсутствие центральных персонажей, многогранных индивидуальных характеристик. Но какое-то центральное ядро композиции у Манеца всегда наличествует. Такой осмысленности в изображении боевой страды нет в двух огромных полотнах диптиха «Корсунь-Шевченковский», выполненного группой художников, и в батальных работах О. Будникова («Форсирование Днепра») и И. Киселя («Под Корсунь-Шевченковским»).

Несколько интересных портретов героев Отечественной войны представили на выставку украинские скульпторы. Наибольшим монументом отличается портрет танкиста Шелуденко работы Г. Петрашевич. Колоссальная фигура танкиста изнутри и резком, сильном движении. Скульптор попытался показать своего героя в момент, когда раскрывается в полную меру его звериная, боевая мастерство, воля к победе. Это в целом удалось автору, хотя и в некоторой степени за счет важнейшего качества портрета — психологичности.

Если огромные размеры статуи Г. Петрашевич оправдываются сложностью и большим размахом образного замысла автора, то своеобразная «гигантомания» портрет трех-четырехкратурные бюсты дважды Героев Советского Союза Голованова и майора Сурнуна работы М. Вронского и Я. Ряжбы. Трудно обработать такой массив материала с той тщательностью, которой требует психологический по своей задаче портрет. Внушительность масштабов и декоративность общего решения отвлекают на второй план главное: характеристику героя.

Из нескольких графических циклов, посвященных Отечественной войне, выделяется серия В. Любенка «Дорогами войны», особенно лист «Разговор по душам» — острый, запоминающийся жанр.

Тот, кому доведется побывать сейчас на Украине, воочию убедится в огромном размахе созидательной работы украинского народа. Но художники республики еще очень мало откликаются на основную тему сегодняшнего дня Украины — тему творческого труда на заводах и полях. Произведений на эту тему вообще мало, а хороших — буквально единицы.

Мастерски выполнена серия линогравюр А. Пашенко «Восстановление Днепрогэса». Ясно чувствуется, что, создавая цикл, художник ощущал себя не зрителем, а активным соучастником восстановления. Любовно и со знанием дела запечатлел он кипучую жизнь строительства, быстрый, напряженный ритм трудных процессов.

Наблюдательностью, пониманием творческой основы труда советских людей отличаются картины М. Мурельчахера «Бригада знатного грузчика Болтарова», В. Ладыженского «Смена», скульптура П. Бондаря «Шахтер». Наконец, Е. Светличный в жанровых полотнах «На колхозных полях» и «Комбайнерки» нашел верный ключ к изображению трудовой жизни молодой деревни. Живописец не только подметил важные характерные детали новой жизни в украинской деревне, от свободы общения с сельскохозяйственной техникой до приближения к «городскому» типу одежды; он сумел отразить в своих полотнах сплоченность, слаженность трудового коллектива, его социалистическое отношение к работе.

Перечисленные произведения, разумеется, не разрешают всего многообразия задач воплощения в изобразительном искусстве деятельности трудящихся Украины по восстановлению и развитию народного хозяйства.

Исторический, в том числе историко-революционный жанр представлен на выставке довольно широко, главным образом произведениями монументального плана.

Умение правдиво и красочно воссоздать обстановку исторического события, найти характерные для своего времени типы проявил Г. Котляр в полотне «Арест временного правительства». Несомненной удачей в области исторического жанра являются большие графические циклы В. Костина «Лепи и Украина» и М. Дорогуса «Украинские думы и исторические песни», известные зрителю по московской выставке.

На выставке представлено больше десятка первоклассных живописных и скульптурных портретов, свидетельствующих о многообразии и содержательности творческих поисков украинских портретистов.

Большой портрет товарища Сталина работы С. Григорьева — одно из лучших изображений великого вождя в советской живописи последних лет. Товарищ Сталин показан только что выходящим из кабинета. Сжимая в одной руке книгу, он на мгновение остановился. Зритель встречается с пристальным, всевидящим взглядом вождя, чувствует себя его собеседником. Главная ценность портрета — в единстве внутренней и внешней характеристики. В этом основа его глубины и значительности.

Удачный портрет Н. С. Хрущева создал И. Штильман. В его работе привлекают не только портретное сходство и безыскусственность изобразительных средств. Художник сумел показать в облике крупного деятеля нашей партии замечательное соединение большого человеческого обаяния, простоты, сердечности с силой и собранностью характера, его решительностью и действенностью.

Портрет Эдуарда Багрицкого кисти Г. Шполянского — кажется, первая попытка запечатлеть в живописи образ замечательного советского поэта. В распахнутой шинели, без шапки поэт идет по берегу моря. Сильный и дерзкий, немного грузный, слегка улыбающийся, он широко шагает, с наслаждением подставляя грудь ветру, жадно вдыхая воздух родной Одессы. А за ним высокое небо, взволнованное море — «мир, открытый настежь бешеному ветру». Надо глубоко проникнуть в самый дух поэзии Багрицкого, чтобы создать такой портрет!

Показалось бы отдельная статья, чтобы подробно остановиться на всех удачных произведениях портретистов Украины. Отдельного разбора заслуживают работы живописцев А. Шовкуненко, В. Костецкого, С. Беседина, М. Доброзракова, скульпторов И. Шаповала, А. Чубика, Е. Фридмана и других.

Следует, однако, указать украинским мастерам на ограниченность круга их моделей; на выставке очень мало портретных работ, посвященных образам простых советских людей.

Острота и свежесть чувства современности отличают многие работы украинских живописцев-жанристов.

Под термином «жанр» у нас еще часто подразумевают мелкое бытоописательство, непритязательные рассказы о повседневности в стиле «малых голландцев». Украинские жанристы убедительно опровергают это устаревшее представление о возможностях отображения в живописи «частной» жизни советских людей. Вот, например, дипломная работа Н. Кампанец «В мастерской скульптора». В сосредоточенной тишине взятель заканчивает огромную фигуру товарища Сталина. Возвышенный строй полотна, его торжественное спокойствие, строгая, мужественная лирика — все это воспринимается, как поэма о счастье творческого труда. Сюжет из «частной» жизни приобрел широкий общественный смысл.

Печатью сильного, своеобразного таланта отмечены жанры Т. Яблонской «Колыбель», «У скверА» и другие. Острая наблюдательность художницы помогает ей открыть в самой, казалось бы, обыденной ситуации бесконечную привлекательность, а сложившееся мастерство — свежо и ярко рассказать об увиденном.

Молодой, задорной жизнерадостностью проникнуты картины К. Крилова «В семье», Ю. Кириченко «Летний день», Л. Черепова «Мать», Умелым мастером жанровой композиции показал себя Г. Титов («В театре»).

Из пейзажистов наиболее широко представлены Н. Глушенко и И. Штильман. Н. Глушенко идет от импрессионистической традиции, и это часто вредит художнику. Но встречаются среди его работ и такие, где бодрое, радостное мироощущение художника, его искренняя влюбленность в природу находит ясное, продуманное выражение. Если бы в экспозицию были включены только такие работы Глушенко, от этого выиграли бы и художник и зритель.

Пейзажи Глушенко всегда остры и взволнованны. Штильман мягко, лирично. Ему особенно удаются деревенские пейзажи («Колхозный двор», «На колхозных полях» и др.) с их далекой перспективой, спокойной уравновешенностью, гармоничными красками.

Среди других пейзажистов отметим Ф. Самусева, Т. Яблонскую, М. Хрусталенко, С. Шишко, И. Бокшая.

Киевская выставка в целом свидетельствует о высоком расцвете украинского изобразительного искусства, его верной идейной направленности и большой художественной ценности. Однако есть на выставке произведения, заставляющие говорить о серьезных идейных ошибках некоторых украинских мастеров. Прежде всего, надо указать на группу работ, темой которых являются страдания народа в эпоху Отечественной войны. Сама по себе эта тема, разумеется, не может вызвать возражений. «Мы все помним, — говорил товарищ Молотов, — что Украина относится к той части Советского Союза, которая наиболее пострадала и принесла наиболее тяжкие жертвы в годы нашествия германского фашизма».

Но как и с какой целью воплощается эта тема? Обратимся к вещам. Вот большая графическая серия З. Толкачева «Цветы Освенцима». Первый лист. Огромный сапог немецкого солдата ломает позвоночник голому, кричащему в ужасе ребенку. Далее следуют листы «В крематорий», «Перед расстрелом», «Дети Освенцима» и другие — вереница кошмаров, по сравнению с которыми бледнеют самые мрачные измышления воспаленной фантазии Гойи.

Триптих В. Овчинникова «Бабий яр». Вместе с этюдами он занимает почти целый зал Музея русского искусства. Первая часть — немец с вершины высокого рва смотрит на скатившийся вниз труп ребенка. Центр — жуткая процессия людей, которых отводят на расстрел. Ни тени гнева, протеста, ненависти к фашистским извергам. Художник настойчиво подчеркивает пассивное приятие страдания, рисуя сцену беспомощности людей перед лицом неминуемой гибели.

Не будем продолжать описаний. Скажем лишь, что во многих произведениях сходные сюжеты трактованы в том же плане: нагромождение ужасов, безысходность горя, покорность, иногда животный страх перед смертью. «Враг над городом» Б. Герусл, «На немецкую каторгу» В. Сапита, «В рабстве» В. Ильина, «Родина моя» Г. Берковича, «Непокорная» А. Гришпуна, «Пленница фашизма» Т. Ярошек и другие составляют нечто вроде мрачного пиноктикума ужаса и мучительных кошмаров, иногда имеющих явно мистическую окраску. Неудивительно, что один из наиболее изощренных «мастеров ужаса» З. Толкачев додумался создать работы «Христос на Майданеке» и «Рождение религии» (разумеется, не выставленные).

Мы никогда не забудем ни Освенцима, ни Майданека, ни Бабьего яра. Советский народ свято хранит память о жертвах фашистского нашествия. Но разве не кощунство превращать страдания народа в сюжет для эффектного зрелища? Разве не прямым оскорблением памяти замученных советских людей является изображение их лишенными воли, стойкости, презрения к палачам? И, наконец, какие чувства могут воспитать в зрителе работы Толкачева, Овчинникова и других? Страх, душевную расслабленность, «нервотаскание злу»? Вольно или невольно, но некоторые украинские художники идут по пути многочисленных смертяшкиных Европы и Америки, запугивающих народ изображением неподвижности темных сил.

Характерно, что в творчестве указанной группы художников весьма сильны традиции преследуемого «бойчукизма» — реакционного буржуазно-националистического «направления» в украинском искусстве, тесно связанного с западным декадансом. Резкая деформация натуры, элементы экспрессионизма, нарочитое подчеркивание уродства в человеке — все эти присущие Бойчуку и его последователям приемы встречаются в работах Толкачева, Футермана, Овчинникова и других.

Еще не до конца изжиты из Украины формализм, влияние салонно-модернистского искусства. Их воздействие явно ощущается в картинах Д. Фрузиной «Утро», П. Колесова «Испания в 1934 году», в натюрмортах Т. Хитровой, графическом цикле А. Борецкого «Четыре времени года» и некоторых других работах.

Проникновение в украинское искусство чуждых тенденций и их живучесть об'ясняются прежде всего почти полным отсутствием критики и самокритики в среде художников Украины. Искусствоведов и художественных критиков в республике мало. Отдел изобразительного искусства — самый слабый в газете «Радянське мистецтво».

За последние годы украинское изобразительное искусство сделало большой шаг на пути овладения вершинами социалистического реализма. Тем более необходимо решительно покончить с остатками чуждых тенденций в творчестве художников Украины, максимально развить критику и самокритику.

КИЕВ.

ТВОРЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ

Пьеса и ее постановки

ОБСУЖДЕНИЕ В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ДРАМЫ Г. БЕРЕЗКО «МУЖЕСТВО»

В Центральном доме литераторов Союза советских писателей СССР 10 февраля обсуждалась пьеса Г. Березко «Мужество», поставленная уже в 25 театрах страны и вызвавшая весьма противоречивые отклики на страницах печати. В статьях газеты «Советское искусство» и в журнальных рецензиях (А. Борщаговский — «Знамя», С. Заманский — «Театр») пьеса получила положительную оценку. Напротив, в «Известиях» была помещена статья В. Щербины «Принижение творчества», в которой неудача двух театров столицы и одного периферийного, показавших «Мужество», ставится в прямую зависимость от коренных, по мнению критика, недостатков пьесы. В. Щербина считает «Мужество» даже не пьесой, а лишь неумелой инсценировкой повести «Ночь полководца».

Столь резкие расхождения критики в оценке пьесы, а также то обстоятельство, что во многих театрах периферии она идет с большим успехом, придавало дискуссии в Союзе советских писателей особый интерес.

Председательствовавший А. Крон подчеркнул большое принципиальное значение этого обсуждения и пригласил собравшихся литераторов, критиков и работников театров подвергнуть пьесу серьезному идейному и художественному анализу.

Дискуссия открылась вступительным словом Я. Варшавского, который сказал, что считает произведение Г. Березко отнюдь не инсценировкой, а вполне самостоятельным драматургическим произведением, отмеченным большими художественными достоинствами. Однако метод Березко — метод углубленной психологической характеристики героев с широким использованием подтекста, «второго плана», не понят некоторыми театрами. Именно потому этим театрам не удалось создать интересные волнующие спектакли.

Разбирая недостатки пьесы, он говорил, что ему представляются сомнительными колебания офицеров Богданова и Николаевского, возражающих командиру Рябинину единственно ради того, чтобы отвратить опасность от лучшего офицера дивизии Горбунова. По его мнению, слишком лаконична экспозиция пьесы, не дающая актеру, играющему Горбунова, необходимых подступов к важной сцене разговора с Рябининым. Излишней считает он последнюю картину пьесы, представляющую собой чисто театральный апофеоз, искусственно завершающий произведение.

Выступавший затем А. Софронов поддержал утверждение В. Щербины о том, что «Мужество» — неудачная авторская инсценировка повести «Ночь полководца».

События «Мужества», как полагает т. Софронов, — это всего только «цепь случайностей». Кроме того, он не видит в произведении Г. Березко никакого драматического конфликта. Он считает, далее, что по вине автора у зрителей возникает недоброжелательное отношение к главному герою произведения—генералу Рябинину. Наконец, т. Софронов заявляет, что Рябинин в «Мужестве» — одиночка, эгоист, холодный старик, который безучастен к людям.

Я. Вишневский считает, что в первой пьесе драматурга сказалось глубокое понимание войны и подвига советского человека. По мнению В. Вишневского, в своей работе с Театром им. Моссовета Г. Березко должен был более энергично добиваться точной и четкой сценической реализации авторского замысла.

— Духовный мир героев пьесы, — говорит Б. Чирков, — раскрыт во всем его богатстве. Произведению присущие большое интеллектуальное напряжение. Драма насыщена жизненным материалом.

Б. Чирков возражает также против утверждения, будто Рябинин одинокий эгоист. — Это, — замечает Б. Чирков,—глубокое заблуждение, которое проистекает из желания иных критиков видеть на сцене персонажи современности обязательно практичными во всех отношениях, непременно обаятельными и всегда симпатичными. Действительно, у Рябинина в пьесе нет того, что именуется обычно «личной жизнью». Но в его неразрывной связи с народом, в его постоянном опушении своей судьбы, как судьбы представителя народа, раскрывается отнюдь не одиночество героя, а нечто прямо противоположное — его единение со всеми советскими людьми, участвующими в войне, его оптимизм.

Б. Чирков подробно останавливается на финальных картинах произведения, которые его не удовлетворяют. По мнению Б. Чиркова, автор не довел до наивысшего драматического напряжения спору смерти Рябинина, которая не является, как считает оратор, осознанным подвигом.

В обсуждении приняли участие товарищи, видевшие весьма удачные постановки пьесы Г. Березко на периферии. З. Фельдман подробно и живо описала спектакль, поставленный в Витебском театре им. Якуба Колоса режиссером Г. Осиповым. Е. Сурков, который видел в Смоленске, Казани и Воронеже удачные спектакли пьесы «Мужество», вызывающие глубокое волнение зрителей, также подчеркнул в своем выступлении, что удача театров названных городов проистекает от правильного понимания конфликта пьесы и верного, яркого воплощения ее основного образа.

— Опыт этих спектаклей, — говорит т. Сурков, — опровергает суждения о мнимом одиночестве Рябинина. Рябинин в пьесе и в этих спектаклях нерасторжимо связан с армией, с партией, с народом.

Ю. Ральф говорит об успехе постановки «Мужества» в театрах Воронежа, Свердловска, Саратова, Куйбышева, Ставрополя и отмечает неправильность спектаклей в Калинине и Горьком. В одних творческих коллективах, — сказал он, — усилия были направлены к раскрытию идеи произведения, другие же театры ограничивались трактовкой пьесы, как заурядной батальной хроники.

Весьма поучителен приведенный т. Ральфом пример из практики Куйбышевского драматического театра. Доведя работы над постановкой «Мужества» до генеральной репетиции, но не добившись желаемого результата, режиссер вместе с участниками спектакля вернулся к первому этапу работы—к чтению пьесы за столом — и нашел новое, верное сценическое решение произведения.

Л. Малюгин отметил, что пьеса Г. Березко пред'являет театрам очень серьезные требования, и опыт ее постановки показывает, что нередко у нас в театрах с пренебрежением относятся к произведениям советских драматургов. Коллектив театра часто делает свою задачу в том, чтобы «спасти» или же «переделать» автора. Между тем, было бы гораздо полезнее, если бы театры стремились раскрыть и воплотить замысел автора. Театры далеко не всегда умеют раскрыть своеобразие автора. Пьеса Березко не лишена недостатков—бедно жизнь в ней порчас подменяется пышной литературы. Но тем не менее это серьезное и значительное произведение, ставящее театрам трудные и благородные задачи.

К. Рудницкий заметил, что одним из существенных пороков спектакля «Мужество» в Театре им. Моссовета было стремление возможно более тщательно воспроизвести мелкие бытовые детали произведения. Делалось это в ущерб развитию основных характеров драмы. Аналогичную ошибку совершили некоторые критики, подвергавшие сомнению ряд несущественных фактов военного быта в пьесе и не замечавшие самого ценного в ней—раскрытия характеров героев в драматическом подвиге.

Дискуссиям прозвучало выступление режиссера Театра им. Моссовета А. Шапса, который неожиданно, без веских на то оснований пытался обвинить критику в пристрастном и несправедливом отношении к театру. Но в то же время он заявил, что спектакль коренным образом перерабатывается театром, и тем самым по существу подтвердил выводы критики.

П. Герасимов, исполнитель роли Рябинина в Театре им. Моссовета, поделился с присутствующими своими мыслями о недостатках пьесы, в частности — ее центральной роли.

Интересные соображения о сценической трактовке пьесы высказал драматург Г. Березко.

Обсуждение пьесы Г. Березко в Союзе советских писателей носило серьезный творческий характер и подтвердило, что эта пьеса по праву занимает достойное место в репертуаре театров.

СПОР О КНИГЕ

ВО ВСЕРОССИЙСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ

Обсуждение книги В. Г. Сахновского «Мысли о режиссуре», проведенное 9 и 12 февраля об'единением театральных критиков, кабинетом актера и режиссера ВТО и кафедрой режиссуры Государственного института театрального искусства им. Луначарского, открылось вступительным словом И. Альтмана.

Г. Бояджиев в обстоятельном докладе подробно анализирует книгу В. Г. Сахновского, «написанную не до конца, не отделанную, очень спорную», но получившую, как он считает, совершенно незаслуженное осуждение за страницах «Литературной газеты». «Это не должно, однако, — говорит докладчик, — предопределить снисходительное к ней мое отношение к книге. Режиссер-художник, прочитав ее, скажет: она интересна, она волнует, она меня возбуждает, она мне помогает. И он будет прав, — книга обладает большими творческими достоинствами. Но теоретические положения книги носят подчас суб'ективный характер, формулировки Сахновского эмоциональны, импрессионистичны, зачастую спорны и ошибочны».

По мнению докладчика, В. Г. Сахновский неверно трактует вопрос об источниках творческого вдохновения режиссера. Автор видит эти источники прежде всего в мире искусства, в выдающихся произведениях литературы, живописи, музыки и т. д. Между тем, основным источником творчества режиссера должна быть реальная действительность.

Заблуждение автора состоит в том, что он, акцентируя необходимость творческого проникновения режиссера в замысел драматурга, и подсказывая плодотворные пути в этом направлении, фактически упускает из виду необходимость по-современному осмыслить и раскрыть пьесу и спектакле. Режиссер-идеолог в книге В. Сахновского отступает на второй план перед режиссером-истолкователем.

Касаясь развития советского театра в тот период, когда писалась книга, В. Сахновский высказывает целый ряд весьма плодотворных мыслей. Написанная рукой страстного художника, книга В. Сахновского принесет советским режиссерам большую пользу.

А. Попов в своей яркой речи резко охарактеризовал недостойные, возмутившие его статьи Н. Грекова о книге В. Сахновского. — У нас, — заметил А. Попов, — очень мало книг о режиссуре. Это обязывает критику очень серьезно и вдумчиво относиться к тому, чем мы располагаем в данной области. Очень был бы интересен для нас, режиссеров, тонкий глубокий анализ такой книги. Но скороспелые заушательские рецензии, подобные тем, какие написал Н. Греков, приносят только вред. Если писать по его «методу», то очень легко также расправиться и с бесконечно ценными книгами К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, которые близки по характеру «Мыслям о режиссуре». Да, в этой книге нет точных марксистских формулировок, да, в ней есть формулировки ошибочные. Все это печально. Но из этого не следует, что можно брать под сомнение общую ориентацию книги. Она проникнута здоровым реалистическим духом, — и это очень важно. Она воинственно выступает против многого, еще в сегодня мешающего советскому театру, в частности — против ходульности, против ложной патетики.

— Здесь правильно говорили, — продолжает А. Попов, — что в книге много неясного. Но, к сожалению, в искусстве режиссера в самом деле еще много неясного, особенно в начале процесса формирования замысла спектакля, и найти точные слова для того, чтобы об'яснить этот процесс, не так-то просто. Но эти неясности не мешают книге быть полезной для режиссера. Она расширяет кругозор постановщика, учит его черпать материал и в жизни, и в искусстве. «Мысли о режиссуре» не дают точных формулировок, но подсказывают реальные и верные пути к ним, что имеет огромное значение. Мне, например, книга эта помогает в работе.

Б. Захава также подчеркнул значительность книги В. Сахновского и заявил, что, по его мнению, автор «Мысли о режиссуре» выступает против бессодержательности в искусстве, за активное отношение режиссера-художника к создаваемым в спектакле образам.

Высказанные докладчиком серьезные критические замечания по книге В. Г. Сахновского были развиты и дополнены в прениях. Наиболее резко критиковали взгляды В. Сахновского А. Мацкин и И. Альтман.

А. Мацкин упрекает В. Г. Сахновского в идеалистических заблуждениях, считая их определяющим весь характер книги. Книга дает неверное представление и об источниках творчества режиссера, и о самом процессе этого творчества, и о стиле спектакля.

По мнению И. Альтмана, В. Сахновский ограничивает функции режиссера проникновением в замысел автора и лишает его важнейшей функции — философского и политического осмысливания произведения с современных партийных позиций. В книге В. Сахновского, по мнению И. Альтмана, анализ формы часто ведется в отрыве от содержания.

Многие из упреков в адрес книги «Мысли о режиссуре» были убедительными. Однако, вступая в спор с ораторами, критиковавшими книгу за то, что она далека от марксизма, Б. Ростоцкий, Б. Захава, Ю. Юзовский и др. находили весьма веские аргументы, которые показывали, что В. Сахновский правильно понимал искусство режиссера, как неразрывно связанное с современной жизнью.

Противоречия книги «Мысли о режиссуре», как неоднократно отмечалось на дискуссии, об'ясняются противоречивостью, незаконченностью, фрагментарностью самой книги. Эти противоречия не были полностью раскрыты в статье В. Комиссаржевского «Режиссер-художник», напечатанной «Советским искусством». Книга представляет собой попытку раскрыть перед читателем творческий процесс создания спектакля, попытку запечатлеть размышления режиссера-практика в работе над спектаклем и сделать, на основании этих размышлений, некоторые общие выводы.

Ясно, что задача критики отнюдь не сводилась только к тому, чтобы выявить ошибочные места книги. Задача критики состояла и в том, чтобы определить ее достоинства, о которых говорили буквально все участники обсуждения.

По мнению Б. Ростоцкого, в книге «Мысли о режиссуре» автор выступает представителем школы Художественного театра, школы Станиславского и Немировича-Данченко и старается применить их традиции к современному развитию советского театра. С глубоким пониманием жизни он выдвигает свою реалистическую программу, прямо противоположную устремлениям буржуазного искусства современного Запада.

Ю. Юзовский предостерегает против недостаточно обоснованных обвинений работы В. Сахновского в идеализме. Эта книга, — утверждает Ю. Юзовский, — направлена против формализма, против натурализма.

Н. Горчаков приводит весьма существенные недостатки написанного им предисловия к книге «Мысли о режиссуре», отмеченные, в частности, А. Поповым и Б. Ростоцким.

Л. Малюгин подчеркнул в своем выступлении необходимость решительно возражать против выступлений, подобных статьям Н. Грекова, чьи необоснованные «разоблачения» по существу были направлены к тому, чтобы об'явить порочной книгу, которая обладает большими достоинствами и принесет пользу деятелям театра. Только пренебрежением к судьбам советского искусства можно об'яснить характер печатных выступлений Н. Грекова о книге В. Сахновского. Наши критики должны не только отмечать ошибки, но утверждать нашу режиссуру, передовую режиссуру мирового театра.

Речь Е. Холодова разительно напоминала статьи Н. Грекова. Повторяя то, что высказал Н. Грековым о книге В. Сахновского, Е. Холодов преподнес аудитории в искаженном виде цитату из книги, а чем был тут же уличен докладчиком.

Все остальные участники дискуссии, в том числе те, которые подвергли книгу В. Сахновского резкой критике, решительно возражали против безответственных, недобросовестных статей Н. Грекова и опровергли его демагогическую аргументацию.

К сожалению, Н. Греков не решился открыто выступить на дискуссии. Представители «Литературной газеты» также не приняли участия в дискуссии.

С. М. Эйзенштейн

Художник, ученый, педагог

Умер Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Нет и не может быть честного кинематографиста вне и мимо, сердце которого мучительно не сжалось бы.

С именем Эйзенштейна связаны крупнейшие победы искусства советской кинематографии. Когда кинематограф был еще «кинооткой», когда на всех экранах Европы и Америки делались в «лаборатории» голливудские куклы и царил моральный сыщиков и гангстеров, возник «Броненосец «Потемкин».

Тогда народ узнал и надолго полюбил искусство Эйзенштейна. Это было страстное революционное искусство, переполненное любовью к народу и ненавистью к его угнетателям.

Эйзенштейну было тогда двадцать восемь лет. «Броненосец «Потемкин» был его второй картиной.

Великие идеи коммунистической партии направляли его искусство. Воодушевленный этими идеями, художник создал произведение, открывшее новую эпоху в кинематографии.

Бесились немецкие цензоры, французские блюстители нравов, американские хакиэ. Все мракобесие капиталистического мира было мобилизовано на то, чтобы не дать миллионам зарубежных зрителей увидеть развевающийся на мачте «Потемкина» красный флаг. Но красный флаг пронесся над всеми полицейскими кордонами, и голос революционного искусства услышал весь мир.

Искусство Эйзенштейна было прежде всего искусством нового, революционного содержания. Это содержание не могло быть выражено старыми формами, изрешеченными капиталистической кинематографией. Эйзенштейн сломал эти формы, отбросил опыт сложных французских драм, американской уголовной кинематографии, итальянских помпезных, немно-исторических картин. Смелый новатор, неутомимый изобретатель, он положил начало самобытным, особенным формам советской кинематографии, возникшим в поисках нового образного воплощения, нового революционного содержания. Впервые в мире была создана подлинная реалистическая кинематография, которая могла возникнуть только в социалистическом государстве. Поэтому именем Эйзенштейна открывается новая глава истории кинематографии.

Огромен вклад Эйзенштейна в искусство кинематографии. Образный строй его картин сочетает и эпос, и лирику, и трагедию. Эйзенштейн освободил кинематографию от пленов театра. Он обогатил ее с литературой, живописью, музыкой. Он сумел показать громадные масштабы исторических панорам. Когда впервые приходилось видеть его картины, казалось, что бесконечно расширяются рамки экрана, изображение становится огромным, подавляющим своей мощью. События становились эпическими, образы—монументальными.

Уже много лет прошло после создания «Броненосца «Потемкина», но разве кто-нибудь из зрителей его в состоянии забыть одесскую лестницу, подымающиеся сапоги пушек, гневную толпу революционных матросов, вздыбленных каменных львов. Так же живут в памяти замершие перед боем дружины Александра Невского, готовые к штурму ратники Ивана Грозного.

С именем Эйзенштейна навсегда будут связаны теория монтажа, законы построения кадра, методология массовых сцен и разработка сочетания звука и изображения.

Все великие прогрессивные кинематографисты Америки, Франции, Италии, Англии учились у Эйзенштейна. В их работах отчетливо видно влияние советской кинематографии, развитие которой неразрывно связано с работами Эйзенштейна.

Пробовали подражать искусству Эйзенштейна и ловкие ремесленники. Они пытались использовать и «русский монтаж», и подлинные типажи, и характерное для Эйзенштейна построение кадра. Но все эти попытки оказались тщетными. Формы, созданные Эйзенштейном, не отрывны от содержания его картин. Они не могут превратиться в ремесленные приемы, пригодные для оживления голливудских сюжетов.

Новое, советское искусство не создавалось на пустом месте—оно является единственным законным наследником всего лучшего, что есть в русской и мировой культуре. Презирая мертвящие штампы голливудских ремесленников, Эйзенштейн также настойчиво учился у всего лучшего, что есть в искусстве нашей родины и всего мира. Энциклопедически образованный, легко разбирающийся, как самый углубленный специалист, и в живописи, и в истории литературы, и в психологии и физиологии, он являлся в своих трудах и художником и ученым. Все, кто знал его подготовительные работы к картинам, кто видел его бесчисленные выписки из книг, его кропотливый анализ мельчайших элементов будущей картины, поражались соединению в его работе искусства и науки.

С первых лет своей деятельности в искусстве Эйзенштейн стремился отдать все свои огромные знания, все свои мысли молодым работникам кинематографии. Профессор, доктор искусствоведческих наук, он воспитал не одно поколение кинематографистов. Много лет он без перерыва преподавал в Институте кинематографии, и большинство наших режиссеров прошло его школу. Хотя путь Эйзенштейна — режиссера и ученого не всегда был прямым, хотя в его исканиях были порой и срывы, он очень много сделал для молодой науки о кино. В последний год своей жизни Эйзенштейн стал во главе организованного Институтом истории искусств Академии наук сектора истории кинематографии.

...Я сидел в его комнате, при солнце полдня. Сергей Михайлович говорил мне о том, что он составляет планы многотомной истории советской кинематографии, думает над исправлением ошибок второй серии «Ивана Грозного», рассказывал свои мысли о цветном и стереоскопическом кино, показывал план работы с режиссерским курсом ВГИК. Он был полон замыслов,—множество книг с заложенными страницами окружало его, на столе лежали листы начатой рукописи...

Сегодня у всех, кто работает в советской кинематографии, и кто любит ее,—большое горе. Умер художник, с именем которого навсегда связана прекрасная глава истории нашего искусства, нашей культуры. Смелый новатор, уверенный мастер, режиссер, ученый, педагог, он будет жить много лет в жизни своих картин, в произведениях своих учеников, на страницах своих книг.

Мы никогда не забудем Сергея Михайловича Эйзенштейна. Светлая память о нем будет с нами, когда мы будем готовиться к новым картинам, ставить их. В ателье, за монтажным столом, в просмотровом зале мы будем думать об ушедшем друге, бережно вспоминать встречи с ним, его работы, его мысли. Мы обязаны рассказать молодым кинематографистам все, что знаем о его жизни, трудной и благородной жизни смелого и большого художника, отдавшего все свои силы созданию революционного искусства советской кинематографии.

Г. КОЗИНЦЕВ.

ПЕРЕДОВОЙ ДЕЯТЕЛЬ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Советская кинематография понесла большую утрату. Умер один из крупнейших кинорежиссеров Сергей Михайлович Эйзенштейн. Смерть унесла из наших рядов выдающегося деятеля передовой советской культуры.

С. М. Эйзенштейн родился в 1898 году. С первых же дней Великой Октябрьской революции Эйзенштейн был в рядах революционной интеллигенции. С фронта гражданской войны он приходит в рабочий театр Пролеткульта, где организует творческую мастерскую и ставит спектакли как художник и режиссер.

25 лет назад С. М. Эйзенштейн начинает свою работу в области кино и первой же своей картиной «Стачка», посвященной рабочему революционному движению в России, выдвигает новые принципы советского киноискусства, лишает консервативные формы и методы дореволюционного кино. Герои первой его картины выступает революционный пролетариат.

Еще большего успеха в деле формирования советского кинематографического искусства С. М. Эйзенштейн достигает в картине «Броненосец «Потемкин», являющейся выдающейся победой советского кино. Картины Эйзенштейна «Октябрь», «Старое и новое» и особенно фильмы «Александр Невский» и первая серия картины «Иван Грозный» поставили Эйзенштейна в первые ряды мастеров международной кинематографии и создали ему имя выдающегося деятеля передовой демократической культуры.

Успех созданных Эйзенштейном фильмов на экранах всего мира оказал большое влияние на творчество прогрессивных кинодеятелей всех стран.

С. М. Эйзенштейн вел большую педагогическую работу в Государственном институте кинематографии и научно-исследовательскую работу в Академии наук СССР.

Неутомимая борьба Эйзенштейна за возвышение советского киноискусства, его творческая строгость, высокая требовательность к себе и к своим товарищам создали Эйзенштейну заслуженный авторитет и любовь среди советских киноработников.

В своих статьях, книгах, выступлениях Эйзенштейн всегда боролся за преобладание советского искусства и разоблачал деградацию и маразм буржуазной культуры.

За выдающиеся заслуги в деле советского киноискусства Эйзенштейн был награжден орденом Ленина, удостоен звания лауреата Сталинских премий, звания заслуженного деятеля искусств. За научные работы Эйзенштейну была присвоена ученая степень доктора искусствоведческих наук.

Образ передового деятеля советской культуры — Сергея Михайловича Эйзенштейна — будет жить в наших сердцах и вдохновлять нас на новые творческие подвиги, подобные тем, которыми отмечена четверть века его кипучей и плодотворной деятельности.

Л. Ильичев, И. Большаков, С. Вавилов, П. Лебедев, М. Калатозов, М. Хрипунов, Н. Сахонтиков, Н. Шитиков, Г. Александров, В. Агеев, Л. Антонов, П. Атаева, Н. Агаджанова, Л. Арнштам, С. Бирман, А. Бек-Назаров, С. Васильев, Вс. Вишневский, Б. Волчек, С. Герасимов, А. Головня, Б. Горбатов, С. Гусев, И. Грабарь, В. Головня, А. Довженко, М. Донской, И. Долинский, Д. Еремин, Ю. Завадский, А. Згуридзе, Л. Кулешов, И. Копалин, Г. Козинцев, Е. Кузьмина, М. Ладынина, Л. Луков, Л. Леонов, Н. Лебедев, А. Москвин, Т. Макарова, Г. Марьямов, В. Мухина, Л. Орлова, Н. Охлопков, К. Половский, В. Пудовкин, И. Пырьев, В. Петров, С. Прокофьев, П. Павленко, В. Пересыпкин, М. Ромм, А. Роом, Ю. Райзман, К. Симонов, Н. Садкович, И. Савченко, В. Степанов, Э. Тиссе, Л. Трауберг, А. Фадеев, И. Черкасов, М. Чиаурели, Б. Чирков, Э. Шуб, М. Штраух, В. Шкловский, И. Эренбург, Ф. Эрмлер, С. Юткевич, К. Юдин, К. Ярматов.

ПОСЛЕДНИЙ ПУТЬ

Вчера в Москве состоялось похороны кинорежиссера, лауреата Сталинской премии, заслуженного деятеля искусств Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Проводить в последний путь выдающегося деятеля советской культуры пришли руководящие работники Министерства кинематографии СССР, мастера кино, писатели, артисты, ученые, офицеры Советской Армии.

Гроб был установлен в помещении Дома кино. Были возложены венки от государственных и общественных организаций, от киностудий и театров. У гроба несли почетный караул кинорежиссеры — друзья, почитатели покойного, его ученики.

Перед выносом тела состоялось траурное собрание. Министр кинематографии СССР И. Г. Большаков отметил в своей речи огромные заслуги С. М. Эйзенштейна в развитии советской кинематографии.

— Первые работы Эйзенштейна — фильмы «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» — стали боевыми знаменами молодого советского искусства кино и выдвинули его в ряды первоклассных мастеров мировой кинематографии.

Тов. Большаков характеризовал покойного, как пламенного патриота Родины, всесторонне образованного человека, выдающегося педагога, крупного ученого, неутомимого борца за передовое, прогрессивное искусство, страстного обличителя прогнившей буржуазной культуры. Затем выступали деятели науки, искусства, литературы и ученики покойного.

По окончании гражданской панихиды траурная процессия направилась в крематорий. Здесь были произнесены прощальные речи кинорежиссеров С. Д. Васильевым и М. И. Ромм.

В 4 часа дня состоялась кремация.

Министерство кинематографии СССР с глубоким прискорбием извещает о смерти выдающегося мастера советского киноискусства, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Сталинской премии, доктора искусствоведческих наук, профессора, кинорежиссера

Сергея Михайловича ЭЙЗЕНШТЕЙНА,

последовавшей 11 февраля с. г. в Москве.

Центральный комитет профсоюза кино-фотоработников СССР с глубоким прискорбием извещает о преждевременной смерти режиссера, лауреата Сталинской премии, заслуженного деятеля искусств, профессора

Сергея Михайловича ЭЙЗЕНШТЕЙНА

и выражает соболезнование родным и друзьям.

Дирекция, партийное бюро и фабричный комитет ордена Ленина киностудии Мосфильм с глубоким прискорбием извещают о безвременной, скоропостижной смерти виднейшего кинорежиссера, лауреата Сталинской премии, заслуженного деятеля искусств, доктора искусствоведческих наук, профессора

Сергея Михайловича ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Всесоюзный Государственный Институт Кинематографии с глубоким прискорбием извещает о смерти выдающегося мастера советской кинематографии лауреата Сталинской премии, заслуженного деятеля искусств, доктора искусствоведческих наук, старейшего профессора Института

Сергея Михайловича ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Беглые марионетки из Голливуда

Г-ж Лау Бьюнин, американский кинорежиссер, его супруга и еще двадцать пять американских специалистов мультипликационного фильма, в том числе г-н Баббит, бывший сотрудник Уолта Диснея, переплыли океан и высадились во Франции с тем, чтобы экранизировать здесь известную сказку Кэрролла Льюиса «Алиса в стране чудес». Парижский кинеженедельник «Л'Экран франсе» отвел этому событию целую страницу текста и иллюстраций. Лау Бьюнин готовит свою «Алису» в сотрудничестве с 25 специалистами французского мультфильма, в том числе с г-ном де Ла-Барга. Кроме того, он ставит не графический, а об'емный мультфильм. Кстати, если французский киножурнал считает это оригинальной плеей Бьюнина, можно напомнить ему, что впервые она была осуществлена русской кинематографией еще до революции и что фирма Ханжонкова экспортировала свои об'емные мультипликации в страны Западной Европы и Америки. Первый же полнометражный об'емный мультфильм, обошедший экраны всего мира, назывался «Новый Гулливер» и был поставлен советским режиссером Птушко.

Далее нам сообщают кучу волнующих подробностей о том, что будет представлять собой «Алиса» Лау Бьюнина. В фильме 112 раз сменяются декорации, в нем будет участвовать деревянно марионеток, Г-жа Бьюнин, супруга режиссера, ведает их гардеробом и гримом. Куклы будут смеяться, плакать, разговаривать «гнусавым голосом» и исполнять все роли, за исключением самой Алисы. Это будет белокурая молодая особа человеческого происхождения, отнюдь не профессиональная актриса, с «бойкой нордочкой», одетая по моде 1860-х годов (кринолины и пр.). Английский режиссер Д. Вэуар привлечен к работе над картиной со специальной задачей—воссоздать в ней «английскую атмосферу» соответствующей эпохи и т. д. и т. п. Да, чтобы не забыть о крайне важной детали: у марионетки, играющей Белого Кролика, будут длинные уши, которыми она сможет шевелить совсем, как в жизни...

Но спрашивается: стоило ли ради всего этого пересекать Атлантику? Разве старая хартия американской демократии, знаменитая «Декларация независимости» 1776 г. и конституция 1787 г., с ее многочисленными добавлениями, в чем-либо ограничивает свободу кроликов, белых и цветных, натуральных и искусственных, носить ушами по своему усмотрению? Разве она запрещает персонажам старинной сказки плакать и смеяться на экране «гнусавыми голосками», или отнимает у белокурых Алис с «бойкими нордочками» право публично носить кринолины?

Однако хартия—хартиями, а в американской кинематографии пока что законодательствуют Дисней и его хозяева. Кто такой Уолт Дисней, мы теперь очень хорошо знаем: крупный делец и кинопромышленник миллиардерон; «король» мультфильма и сам мультимиллионер, бессовестный похититель славы работающих на него художников и техников, эксплоататор и «стервятник Фрейда, и естественно, с головы до ног враг демократии и прогресса.

Лет 12—15 тому назад, когда, подобно многим начинающим карьеристам, ему волей-неволей приходилось искать симпатий и популярности у широкой публики, он иногда осмеливался поигрывать и пощупывать кое-какими безобидно-гуманными идейками. Тогда он еще был настолько прогрессивен, что разрешал торжествовать невинным поросятам, посрамлял серого волка, и однажды смастерил даже с участием зверей и птиц короткометражную мультипликацию, в которой при желании можно было усмотреть тонкий-претонкий сатирический намек на американскую юстицию: какую-то птицу убили, какую-то, ни в чем невинную, пичугу усадили на скамью подсудимых, и «судьи» выколачивали из нее с помощью какого-то тяжелого предмета нужные признания.

С тех пор розоватый поросенок «разверзулся» в соответствии со своим природным данным, стал настоящим вепрем с торчащими наружу клыками и в этом качестве навеки породнился с серым волком. Теперь уже сам знаменитый и богатый Уолт Дисней под эгидой пресловутой комиссии Томаса искоренает прогресс и демократию в американском кино, воет и инюхает по-антисоветски, травит неугодных Уолл-стриту художников и если самолично не набрасывается на них с тяжелыми предметами, то уж, наверное, рычит на манер безумной королевы, которая приказала Алисе и у которой на все был один приговор:

— Башку долой! Башку долой!

Но чем же все-таки провинились перед великим фабрикантом «кривых» «артистов» Белый Кролик и другие трепетные марионетки Лау Бьюнина? Уже не заподозрил ли проницательный Дисней в этих беспокойных длинных ушах и писклых голосках тонкого-претонкого намека на какие-нибудь миллиардеров и их президентов, государственных секретарей, министров, парламентариев?! Кто знает, кто знает... Достоверно известно одно: мультипликационный босс — Дисней сам станет «Алисой», а так как реальное устройство американской жизни позволило ему обеспечить за собой свободу... от конкурентов, то этим последним ничего не оставалось, как почесться иглой в надежде, что по ту сторону океана Белый Кролик сможет, наконец, проявить свои дарования. Вот и все.

Выбравшись на французский берег и, так сказать, немного отдышавшись, Лау Бьюнин заявил сотрудникам цитрозного выше парижского киножурнала: «Нам трудно работать во Франции. Оборудование, которое мы ждем из Америки, прибывает с опозданием. Но та полная свобода, какой мы дышим у нас, искупает все остальное».

Конечно, надо быть по меньшей мере сверхжевлывым, но политически очень наивным человеком, а, кроме того, пожалуй, чрезмерно долго и много общаться с деревянными марионетками, чтобы так восторгаться «тотальной свободой» страны, где покуда еще правят американские марионетки.

За всем тем заявление Бьюнина не лишено известной об'ективной ценности. Это материал для сравнения. Уж если в воздухе современной Франции — Фрашоне Рамадье, Шуманов, Блюмов де Голлей, любезный кукольник учуял такую свободу, то можно себе представить, — да, нет, нельзя себе представить, — какова атмосфера там, вокруг Томасов и Диснеев.

М. ВОЛОДИН.

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

Адрес редакции и издательства: Москва, Пушкинская, 6. Телефоны: секретариат, отделы информации, архитектуры, агитации и пропаганды — К 4-15-48, отделы театра, музыки, изобразительных искусств, кино — К 3-49-12; издательство — К 1-49-44.

Б00293 Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 418.