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

№ 11 (1098). Год издания XIX | Суббота, 13 марта 1948 года | Цена 45 коп.

Интересы театра и зрителя — едины

Наши драматические и музыкальные театры решительно перестраивают свою работу. «Иждивенчеству» театров, ничем не оправдываемому расходованию огромных государственных дотаций положен конец. Отныне творческие успехи каждого театра будут измеряться естественной и самой точной мерой — вниманием и любовью к нему со стороны зрительских масс. Спектакли, не привлекающие внимания зрителя, свидетельствуют о том, что тот или иной театр не понимает своего общественного назначения, не выполняет своей роли в идейно-художественном воспитании народа. А таких спектаклей было поставлено за последнее время немало, и они принесли значительный материальный ущерб государству.

Как могло случиться, что некоторые театры, московские и периферийные, из года в год работали, не привлекая к себе зрителей, надеясь лишь на щедрую поддержку государства? Это было результатом нетребовательности и попустительства со стороны Комитета по делам искусств, покрывавшего идейную и художественную немощь ряда театральных коллективов, бесхозяйственность некоторых директоров и художественных руководителей, полагавших, что не обязательно считаться с запросами и интересами зрителей.

Расточительное меценатство со стороны комитетов и управлений по делам искусств позволяло безответственным руководителям составлять репертуарные планы, в которых не учитывались растущие культурные потребности советского зрителя. Репертуар — основа творческой деятельности театра. От того, насколько он интересен и содержателен, насколько позволяет он выявиться художественным особенностям артистического ансамбля, зависит посещаемость театра.

Переходя на бездотационную работу, каждый театр должен прежде всего решить для себя важнейший вопрос — какие пьесы включить в репертуарный план. Старые методы руководства со стороны Комитета по делам искусств, запрещавшего и мелочной опекой, тормозили работу театров. Сейчас театрам предоставляется возможность широко и полно проявить инициативу в выборе лучших современных и классических пьес. От их умения находить наиболее выигрышные для себя пьесы, от их предприимчивости в работе с драматургами профессионалами и непрофессионалами зависит успех составления репертуара.

Современная советская пьеса, посвященная важнейшим идейным проблемам нашего времени, должна быть основой репертуара. Некоторые театральные деятели могут подумать, что предоставление самой широкой инициативы театрам дает им возможность включать в репертуар низкопробные, бездейственные пьесы, рассчитанные на невзыскательные, мещанские вкусы. Нет, не о такой «инициативе» идет речь. Театры должны не снижать, а повышать идейно-художественный уровень своих спектаклей, не снижать, а повышать требования к своим авторам — только в этом решение проблемы «кассового успеха».

Естественно, что театры, как и вся советская общественность, предъявляют сейчас большой счет советским драматургам. В самом деле, за последнее время ведущие советские драматурги не проявляют той творческой активности, которой ждет от них зритель. Театры ждут новых произведений от Л. Леонова, В. Катаева, Вс. Вишневского, Б. Лавренева и других виднейших советских драматургов, чьи пьесы обычно составляли основу современного репертуара. В разных художественных формах и жанрах драматические писатели должны отражать важнейшие стороны жизни советского общества.

В последние годы в драматургию пришли многие новые люди — поэты, прозаики, журналисты. Они принесли в театр живое ощущение современности, новые темы, образы, драматические конфликты. Однако ряд постановок пьес драматургов-дебютантов не увенчался ожидаемым успехом потому, что сценическое искусство требует от писателя мастерского владения драматургической формой, глубокого знания законов сцены. Советские писатели, пишущие для театра, добились значительных достижений в разработке современных тем. Однако художественные достоинства ряда новых пьес уступают их тематической ценности. Проблема профессионального совершенствования, овладения художественной формой приобретает первостепенное значение для наших драматических писателей. И в этом огромную помощь могут оказать им театральные коллективы, режиссеры и актеры, с их ценнейшим сценическим опытом.

В последнее время театры совсем редко обращались к отечественной и зарубежной классике. Между тем, зритель постоянно проявляет интерес к лучшим произведениям классической драматургии, и театры не вправе забывать об этом. Золотой фонд театрального искусства — русская и мировая классика — поможет также театрам решить стоящие перед ними сложные задачи. Дело, однако, заключается в том, чтобы в необозримых богатствах классической литературы отбирать для постановки те пьесы, которые в наибольшей степени отвечают идейно-творческим задачам советского театра. Есть пьесы Островского, Шекспира, Мольера, которые никогда не сходили в советском театре, и есть подлинная, заграничная классика, которая годами не сходит с афиш. Отбор наиболее ценного, идейно-содержательного в классическом наследии — это тоже дело творческой инициативы театра.

Требование повышения идейно-художественного уровня репертуара отвечает в равной степени интересам театров и интересам зрителей. У нас не может, не должно быть противоречий между зрительскими запросами и идейно-художественной программой театра. Их интересы едины, и в этом залог всего подъема советского театрального искусства.

Зритель заинтересован в том, чтобы видеть в значительных ролях любимых своих актеров, лучших мастеров сцены и одаренную артистическую молодежь. Но из-за неумеренно раздутых штатов многие замечательные мастера сцены годами доживают в пустых ролях, а актерская молодежь — увы! — растет. Освободить труппы от актеров и актрис, которые с успехом будут использованы в других театрах, — значит сделать большое полезное дело. Театры сократят свои расходы, а актеры не будут мешать друг другу в слишком многочисленных труппах.

Большое значение в деле оживления театров, в деле оздоровления их творческой деятельности имеет снижение постановочных расходов, которые во многих зрелищных предприятиях стали совершенно недопустимыми. Вспомним лучшие спектакли в истории советской театральной культуры: «Бронепоезд» и «Любовь Яровую», «Егора Булычева» и «Человека с ружьем». Разве постановочной пышностью и роскошью отличались эти и подобные им спектакли? Наоборот, каждая большая режиссерская работа отличалась лаконизмом, сдержанностью, строгим отбором изобразительных средств и преобладанием актерского мастерства над всеми другими компонентами спектакля. Громоздкое оформление, отпугивающие затраты на декорации, костюмы, реквизит обычно свидетельствуют о том, что режиссура стремится восполнить недостатки пьесы и посредственность актерского исполнения дешевыми, но очень дорогими для государства, сценическими эффектами. В этом проявляется и бесхозяйственность руководителей театров и отсутствие подлинной художественной фантазии и изобретательности.

Строжайшая финансовая дисциплина во всем — в расходах на штаты, в заключении договоров с драматургами, в сметах на новые постановки — не только не сузит художественные возможности театров, но, наоборот, поможет мобилизации всех их творческих сил.

В связи с этим намного повышается роль директора театра, облеченного всеми правами, вытекающими из принципа единоначалия. Велики и почетны обязанности художественных руководителей, главных режиссеров, призванных воспитывать ансамбль, в идейной системе, осуществлять постановки, растить новые поколения мастеров сцены. И обязанности эти, как и авторитет в труппе, нисколько не умаляются от того, что общее руководство театром целиком и полностью возлагается на директора. Не служебным положением, а творческими успехами и высокой принципиальностью определяется авторитет режиссера в коллективе. Не может быть никаких противоречий между ним и директором театра, если оба они верно понимают задачи советского театрального искусства.

Однако принцип единоначалия не только дает директорам большие права, но и предъявляет им весьма сложные требования. Тем директора, занимающегося в театре только административно-хозяйственными вопросами, уходит в прошлое. Директор советского театра должен быть организатором высокой квалификации, марксистски образованным человеком, знающим театральное искусство. Комитет по делам искусств должен нести полную ответственность и за подбор руководящих театральных кадров, и за неуклонное повышение их идейно-политической и профессиональной подготовки.

Главное управление театров должно в корне перестроить свою деятельность в соответствии с новыми задачами, стоящими перед советским сценическим искусством. Театры должны приложить все усилия к тому, чтобы возможно скорее начать работать по-новому. Следует отметить, что ряд театров уже полностью подготовился к тому, чтобы с 15 марта начать работать не только без дотации, но и давать прибыль.

Борьба за подлинно советский порядок в театральном деле — это борьба за расчетливое использование каждого рубля, за образцовое хранение и эксплуатацию имущества, за полное использование сил и возможностей режиссеров, актеров, художников, наконец, за привлечение больших зрительских аудиторий. Театры до последнего времени в цветочных размерах использовали такие возможности повышения своих доходов как гастроли, обмен сценическими площадками, параллельные спектакли. Все это — дело инициативы директора театра. Почему, например, Одесскому оперному театру нужно круглый год находиться в Одессе, в то время как в соседних городах — Николаеве, Херсоне — годами не видят оперных постановок? Почему не ездят на гастроли ленинградские театры?

Изменения в характере работы театров, связанные с отменой дотаций, ни в коем случае не должны привести к возрождению делячески-торгашеского духа, к бесцеремонному «коммерческому» предпринимательству. Идейно-воспитательное значение каждого спектакля определяет успех работы руководителя театра, режиссуры и всего артистического коллектива.

Тридцатилетний опыт советского театра, полный напряженного труда, смелых дерзаний, интереснейших достижений, поможет всем жизнеспособным коллективам с честью выполнить сложные задачи, поставленные перед нами партией и правительством.

Заседания Верховного Совета РСФСР

Информационное сообщение

О ЗАСЕДАНИИ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР 12 МАРТА 1948 ГОДА

12 марта, в 11 часов утра, в Кремле, в Большом Кремлевском дворце, состоялось четвертое заседание Верховного Совета РСФСР.

Председательствует Председатель Верховного Совета РСФСР депутат **М. П. Тарасов.**

В порядке дня — обсуждение доклада Министра финансов РСФСР депутата **Сафронова А. М.** о Государственном бюджете РСФСР на 1948 год.

В прениях выступили: депутат **Джумухаметов Г. А.** (Бугульминский округ, Татарская АССР), депутат **Красавченко Н. П.** (Балашихинский округ, Московская область), тов. **Иванов П. Д.** — начальник Главного управления по делам сельского и колхозного строительства при Совете Министров РСФСР, депутат **Мавлютова М. З.** (Альшеевский округ, Башкирская АССР), Председатель Совета Министров РСФСР депутат **Родионов М. И.** (Красно-Баковский округ, Горьковская область), депутат **Смирнов Н. К.** (Пензенский — Южный округ, Пензенская область), Министр промышленности строительных материалов РСФСР депутат **Алехин Д. И.** (Советский округ, Курская область), депутат **Березин И. Е.** (Сальский округ, Ростовская область), депутат **Голубков П. В.** (Лешпский округ, г. Саратов), депутат **Рябов В. П.** (Омский — Сталинский округ, гор. Омск).

На этом четвертом заседании Верховного Совета РСФСР закрывается.

К 125-летию со дня рождения А. Н. Островского

На заседании юбилейного комитета

Вчера под председательством П. И. Лебедева состоялось первое заседание юбилейного комитета, утвержденного Советом Министров СССР в связи с исполнившимся 12 апреля 1948 г. 125-летием со дня рождения А. Н. Островского. На заседании были приведены цифры, характеризующие исключительную популярность драматургического наследия А. Н. Островского в стране. В репертуаре драматических театров Советского Союза — более 30 пьес Островского. В 24-х театрах ставится «Лес», в 20-ти театрах—«Волки и овцы», в 18-ти театрах—«Гроза». Большое место в репертуаре театров занимают пьесы «Бесприданница», «Доходное место», «Последняя жертва» и «На всякого мудреца довольно простоты». К юбилейным дням 230 театров поставят 28 пьес А. Н. Островского.

Помимо выпуска премьер, театры обновят спектакли, включенные в текущий репертуар. В день юбилея в театрах состоятся торжественные заседания и откроются выставки, посвященные жизни и творчеству драматурга. За две недели до юбилейных дат в клубах, дворцах культуры, в воинских частях и учебных заведениях будут проведены лекции и выездные концерты.

Во всех союзных республиках созданы юбилейные комитеты по проведению торжеств и готовятся научные сессии. МХАТ СССР им. Горького работает над спектаклем «Лес» и готовит выставку о роли и месте Островского в творческой жизни театра. Ленинградский театр им. Пушкина возобновляет спектакли «Таланты и поклонники», «Горячее сердце», заново ставит «Лес», совместно с отделением ВТО и Пушкинским домом организует научную сессию.

Специальный юбилейный комитет по проведению празднеств создан в Малом театре. К 12 апреля здесь будут пересмотрены и улучшены спектакли Островского, идущие на основной сцене и в филиале. К юбилею театр заново поставит «Доходное место» и «Бесприданницу», организует в основном здании и в Щепкинском выставки, посвященные жизни и творчеству драматурга. Намечена организация музыкального утренника, в программу которого войдут произведения русских композиторов, написанные на тексты и сюжеты Островского. К спектаклям, включенным в репертуар Малого театра, будут изданы специальные брошюры.

Деятельное участие в подготовке и празднованию принимает Всероссийское театральное общество, которое организует трехдневную конференцию, посвященную постановкам пьес Островского за годы советской власти. В конференции примут участие ведущие режиссеры, актеры и художники московских, ленинградских, национальных и периферийных театров. В отделении ВТО рассылаются справочные и библиографические материалы о жизни и творчестве великого русского драматурга.

Широко отмечает юбилейную дату Академия наук СССР. Как сообщил на заседании юбилейного комитета А. Еголин, отделение языка и литературы Академии наук совместно с Институтом мировой литературы им. Горького организует научное заседание, посвященное творчеству А. Н. Островского. Такое же заседание состоится на филологическом факультете Московского университета им. Ломоносова. Доклады и выступления о жизни и творчестве драматурга готовит в Ленинграде Пушкинский дом.

План мероприятий Института истории искусств доложил на заседании проф. С. Дурылин. В частности, институт совместно с ВТО готовит специальный том «Театрального наследства», посвященный А. Н. Островскому.

В обсуждении сообщений, сделанных на заседании, приняли участие секретарь ЦК ВЛКСМ Н. Михайлов, министр просвещения РСФСР А. Волосенский, народная артистка СССР А. Яблочкина, академик И. Грабарь и другие.

П. Лебедев, заключая заседание, дополнил обширный план мероприятий, которыми будет отмечена юбилейная дата. Центральное место в нем занимают торжественное заседание 12 апреля, организация научно-творческой сессии, проводимой силами Института истории искусств ВТО и Института мировой литературы им. Горького. Государственным издательством художественной литературы предпринято издание полного собрания сочинений А. Н. Островского в 16 томах.

Намечено также издать массовым тиражом биографию А. Н. Островского, портрет драматурга работы Перова, юбилейные почтовые марки. К юбилейным дням готовится выпуск кинохроники и организуются специальные радиопередачи.

СОБРАНИЕ АКТИВА МОСКОВСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

Вчера в Центральном доме архитектора началось собрание актива московских архитекторов, посвященное обсуждению постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели.

С докладом о творческих задачах советских архитекторов выступил председатель Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР Г. Симонов. В прениях приняли участие Л. Руднев, И. Соболев, Г. Захаров и другие.

В докладе и в прениях был затронут ряд важнейших творческих вопросов, живо волнующих архитектурную общественность столицы. Выступавшие указывали, что в творческой практике некоторых архитекторов наблюдаются проявления формализма. Резкой критике была подвергнута философская концепция академика архитектуры И. Жолтовского, которая исходит из идеалистического представления о незыблемости «вечных законов прекрасного». На собрании отмечались крупные недостатки в деятельности Комитета по делам архитектуры, правления Союза советских архитекторов и его московского отделения, Академии архитектуры СССР, Московского архитектурного института.

Продолжение собрания — 15 марта. Подробный отчет будет напечатан в следующем номере газеты.

«Горький на Волге». Картина работы В. Лень. (Выставка дипломных работ Московского художественного института).

Работники искусств — посевной кампании

КИЕВ. (Наш корр.). Коллектив Киевского 2-го областного театра, обратившийся ко всем работникам театрального искусства Украины с призывом включиться во всенародный поход за сталинский урожай, взял на себя обязательство дать во время весенних полевых работ не менее 20 сверхплановых спектаклей и концертов, из них не менее 10—в полевых станах и тракторных бригадах.

СТАЛИНАБАД. (Наш корр.) Коллективы Таджикского театра оперы и балета и Госфилармонии организовали выезды в колхозы, совхозы и МТС с творческими отчетами театров и ведущих артистов. Одновременно артисты будут помогать сельской художественной самодеятельности.

ТБИЛИСИ. (Наш корр.). Год назад, после февральского Пленума ЦК ВКП(б), работники искусств Грузии взяли шефство над колхозами республики. Коллективы крупнейших театров Тбилиси, Кутаиси, Сухуми, Батуми, Гори, Сталинири и других городов часто выезжают в села и дают там спектакли и концерты.

Государственный театр русской драмы им. Грибоедова, шефствующий над колхозами Тетрицкаройского района, показал колхозникам пьесы «Мещане» Горького, «Старые друзья» Малюгина, «Тартюф» Мольера. Артисты провели беседу с участниками колхозной художественной самодеятельности.

Хорошо живут в селах Мцхетского района артисты Тбилисского театра грузинской музыкальной комедии: работники театра организовали здесь колхозный самодеятельный драматический кружок.

ЛУЧШИЕ ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ЖИЛЫЕ ЗДАНИЯ

В Центральном доме архитектора открылась выставка фотоснимков жилых и общественных зданий, построенных в РСФСР в 1947 году.

Экспонаты выставки присланы на всероссийский конкурс на лучшие жилые и гражданские здания, проводимый Управлением по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР.

В ближайшее время жюри под председательством академика А. Щусева вынесет решение о присуждении премий участникам конкурса.

НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ИРКУТСК, 12 марта. (ТАСС). Здесь открылась межобластная научно-творческая конференция, посвященная 30-летию советского театра. В ней принимают участие артисты, режиссеры, художники театров Кемеровской, Томской, Новосибирской, Иркутской областей, Алтайского и Красноярского краев, Бурят-Монгольской АССР.

С докладом «Тридцатилетний путь советского театра» выступила кандидат искусствоведческих наук Л. Фрейдкина.

В музее им. А. М. Горького

К 80-летию со дня рождения А. М. Горького музей его имени организует выставки. В Горках, в доме, где жил последние годы писатель, открывается выставка «Горький в Горках».

Передвижные выставки, предназначенные для рабочих клубов и библиотек, содержат материалы, посвященные публицистическим выступлениям великого пролетарского писателя. На десяти стендах расположены книги, фотодокументы, рукописи, отразившие непримиримую борьбу, которую вел писатель против лицемерия буржуазной демократии. На одной из витрин представлены известные брошюры: «Если враг не сдается, его уничтожают», «С кем вы, мастера культуры?» и др.

В залах музея будут показаны подарки, полученные А. М. Горьким от рабочих, деятелей искусств, ученых и др.

Музей начал проводить на заводах, фабриках и в школах доклады и беседы о жизни, творчестве и общественной деятельности А. М. Горького.

СЕССИЯ МУЗЕЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Центральный музей музыкальной культуры занят подготовкой научной сессии, посвященной постановлению ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Сессия должна будет раскрыть процесс борьбы в русской классической музыке и музыкальной критике за утверждение принципов реализма, идейности, доступности музыкального языка.

В сессии примут участие научные силы Института истории искусств Академии наук СССР, Ленинградского научно-исследовательского института театра и музыки, музыковеды, композиторы, критики страны.

75-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ РАХМАНИНОВА

20 марта исполняется 75-летие со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова. Отмечая эту дату, Московская филармония организует в Большом зале Консерватории ряд концертов из произведений композитора.

17 марта Л. Оборин и С. Кнушевицкий исполнят сонату Рахманинова для виолончели с фортепиано. Л. Оборин сыграет также ряд его фортепианных произведений. 27 марта состоится концерт В. Давыдовой, которая включила в свою программу романсы С. Рахманинова.

В конце марта состоится два концерта Государственного симфонического оркестра СССР под управлением А. Гаука, в которых будут исполнены произведения С. Рахманинова.

Репертуарные планы театров

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР утвердил планы новых постановок нескольких московских и ленинградских театров за первое полугодие 1948 года.

В плане Малого театра — «Мишуткины годы» Н. Погодина, «Доходное место» А. Островского, «Московский характер» А. Софронова; на сцене филиала театра — «Дети Ванюшина» С. Найденова, «Бесприданница» А. Островского, «Семья пилота» Н. Сутонова и Н. Погодина. Переносятся с основной сцены в филиал спектакли «Мещане» М. Горького и «За тех, кто в море!» Б. Лавренева.

В плане Центрального детского театра — «Снежок» В. Любимовой и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Островского. Театр им. Моссовета поставит «Большую судьбу» А. Сурова, «Московский характер» А. Софронова, «Без вины виноватые» А. Островского; Московский театр драмы — «Хлеб наш насущный» Н. Вирты, «Честь» А. Штейна и возобновит «Ромео и Джульетту» В. Шекспира. В Театре им. Ленинского комсомола пойдут спектакли «Софья Ковалевская» бр. Тур, «Завтра я делать утра» К. Симонова; будет возобновлен также спектакль «Юность отцов» Б. Горбатова.

В плане Камерного театра спектакли: «Лев на площади» И. Эренбурга, «О друзьях-товарищах» В. Масса и М. Червинского, «В добрый час» З. Аграненко. Театр им. Ермоловой покажет «Невольницы» А. Островского, «Счастье Воровлева» П. Павленко и С. Радзинского, «Годы странствий» А. Гладкова и возобновит «Мачеху» О. Бальзака.

Утвержден также план новых постановок на первое полугодие 1948 года ленинградских Театра драмы им. Пушкина и Театра комедии. В плане Театра им. Пушкина — «Глубокая разведка» А. Крона, «Лес» А. Островского, «Великая сила» В. Ромашова; в репертуаре Театра комедии — «Вас вызывает Таймыр» И. Исаева и А. Галича, «Волки и овцы», А. Островского, «Лев на площади» И. Эренбурга и «Софья Ковалевская» бр. Тур.

ПЕРЕДВИЖНЫЕ ВЫСТАВКИ

Московское товарищество художников организует регулярные передвижные выставки в клубах крупных промышленных предприятий столицы. Очередная выставка, посвященная 30-летию Советской Армии, открыта в клубе завода малолитражных автомобилей. Здесь представлены работы А. Герасимова, В. Бельницкого-Бирули, Ф. Модорова, П. Мальцева, Б. Рыбченкова, В. Одинцова, И. Соколова, В. Бабикова и др. На днях в клубе состоялась встреча участников выставки с молодежью завода.

В ближайшее время выставка будет организована в клубе завода «Компрессор».

ПРОИЗВЕДЕНИЯ БУДУЩИХ МАСТЕРОВ

В Доме культуры Министерства трудовых резервов открыта выставка работ учащихся ремесленных училищ и школ ФЗО.

Наряду с изделиями будущих металлургов, строителей, текстильщиков и т. д. на выставке широко показаны работы учащихся школ художественных ремесел. Ученики Клинского училища представили на выставку образцы тончайшего художественного литья; молодые златоустовцы показывают мастерство гравировки на стали; уральцы демонстрируют художественную обработку самоцветов.

В числе экспонатов — инкрустация по дереву, фарфоровая скульптура и посуда, лепные архитектурные детали, барельефы в мраморе и камне, серебряная чеканная посуда, резьба по дереву, фрески и т. д.

Автор проекта оформления и главный художник выставки — А. Дмитренко.

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ «ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО»

Музей П. И. Чайковского в Клину заканчивает сбор материалов для готовящейся к печати энциклопедии «Жизнь и творчество П. И. Чайковского». Энциклопедия даст анализ оперных, симфонических и камерных трудов композитора, а также расскажет о Чайковском — критике, педагоге, дирижере и пропагандисте русской музыки.

Энциклопедия, об'емом в сорок печатных листов, выйдет в двух томах под редакцией академика Б. Асафьева. Первый том посвящен анализу музыкального творчества Чайковского, второй — биографии композитора, его литературному и музыкальному окружению, педагогической, критической и дирижерской деятельности.

50-летие 1-го с'езда РСДРП

Сегодня Центральный дом работников искусств организует для работников искусств столицы вечер, посвященный этой знаменательной дате.

На вечере выступят: Е. Д. Стасова, Ц. С. Бобровская, Н. Ф. Самойлов, Б. М. Волин, А. М. Пинкратова и другие.

В художественной части оркестр, хор и солисты Всесоюзного радиокомитета исполнят песни революционного подполья и гражданской войны.

С 15 марта 646 театров переводятся на самоокупаемость

Три дня продолжалось совещание Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР совещание председателей комитетов и начальников управлений по делам искусств при Советах Министров союзных республик. На совещании были обсуждены вопросы работы театров и концертных организаций в связи с переходом их на самоокупаемость.

Широкий обмен опытом работы, накопленным на местах, оказался весьма плодотворным. Участники совещания внесли ряд ценных практических предложений о мерах по улучшению деятельности учреждений искусств в новых условиях.

В заключение заседания были оглашены приказы Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, устанавливающие новый порядок работы театров.

В приказе Комитета отмечается, что по решению Совета Министров СССР с 15 марта 1948 г. снимается с государственной дотации и переводится на полную самоокупаемость 10 театров союзного подчинения (из 17) и 636 театров республиканского и местного подчинения (из 797). С 15 марта сокращаются дотации и всем остальным театрам, за исключением некоторых коллективов, которым, в виде исключения, дотация продлена временно до 1 января 1949 года.

В соответствии с этим Комитет по делам искусств принял решение снять с государственной дотации и перевести на полную самоокупаемость следующие театры союзного подчинения: им. Вахтангова, Еврейский театр, Ленинградский театр комедии, Оперно-драматический театр им. Станиславского и все коллективы Государственного об'единения передвижных театров. Председателям комитетов и начальникам республиканских управлений по делам искусств предложено немедленно представить на утверждение Советов Министров республик перечни театров республиканского и местного подчинения, переводимых на полную самоокупаемость, а также приступить к рассмотрению и утверждению производственно-финансовых планов и смет по каждому театру республиканского подчинения и по театрам местного подчинения, получающим дотацию после 15 марта.

При составлении и утверждении планов и смет должно быть предусмотрено максимальное увеличение количества спектаклей за счет удлинения режима работы на стационарах, проведения параллельных, выездных, обменных спектаклей и гастролей, организации концертов силами артистов театров, перехода на непрерывную рабочую неделю и круглогодовую работу.

В целях максимального повышения доходов театры обязаны увеличить количество мест, поступающих в продажу (включая в них отходные, дополнительно приобретенные и литерные места), решительно улучшить работу по организации зрителя, мобилизовать все другие источники доходов (плата за прокат костюмов, продажа либретто и программ, сдача в аренду помещений и т. п.).

Для максимального уменьшения расходов должны быть резко сокращены штаты театров по всем категориям персонала, до пределов, обеспечивающих полную загрузку каждого работника, сведены к минимуму затраты на привлечение исполнителей и работников со стороны. Не менее чем на 25 проц. должны быть сокращены административно-хозяйственные расходы и значительно уменьшены средства, расходуемые на текущий ремонт оформления, реквизит и электроэнергию.

Театрам предложено полностью отказаться от излишеств в оформлении спектаклей. Для оформления следует применять более дешевые материалы, широко использовать имеющиеся запасы декораций, костюмов, мебели и бутафории.

Комитет обязал свои местные органы принять меры к наиболее целесообразному территориальному размещению театров, допуская в виде исключения реорганизацию и слияние отдельных творчески неполноценных и не оправдывающих себя экономически театральных коллективов.

К 1 апреля 1948 года должны быть также пересмотрены производственно-финансовые планы музыкальных учреждений и коллективов, а также сметы на проведение централизованных мероприятий.

Специальный приказ Комитета возлагает на руководящие органы бесконтрольности в расходовании денежных средств театрами союзного подчинения. Новый порядок планирования, финансирования и контроля за расходованием средств в этих театрах должен обеспечить укрепление плановой и сметной дисциплины, соблюдение строжайшего режима экономии и повышение рентабельности.

На совещании было обсуждено положение о новом порядке планирования и утверждения репертуара, которое кладет конец излишней централизации в рассмотрении и утверждении репертуарных планов, составляемых театрами, повышает роль руководителей театров и их ответственность за идейно-художественное качество репертуара.

Репертуарные планы театров местного подчинения будут рассматриваться и утверждаться областными и краевыми отделами по делам искусств, театров республиканского подчинения — соответствующими комитетами или управлениями по делам искусств при Советах Министров республик, а театров союзного подчинения — Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР. Категорически запрещается вносить изменения и дополнения в планы без согласования с театрами.

Большое внимание было уделено на совещании вопросу о правах и обязанностях директоров и художественных руководителей театров. В обсуждении этого вопроса приняли участие директоры и художественные руководители ряда московских театров. В разработанном проекте положения подчеркивается ведущая роль директора, как единоначальника, отвечающего за всю работу театра.

Председатели комитетов и начальники республиканских управлений по делам искусств обсудили также проект плана межреспубликанских гастролей театров на 1948 год.

Вдумчиво изучать народные мелодии

Л. КУЛАКОВСКИЙ

Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели заставляет каждого советского музыканта со всей остротой почувствовать ненормальность положения, при котором мелодийность музыки игнорировалась, и композиторы отказались «...от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия...».

Не только музыкант, — каждый любящий музыку человек вправе задать сейчас недоуменный вопрос: почему создание напевной мелодии оказалось непосильным для ряда советских композиторов-мастеров, свободно, словно из рога изобилия, сыплющих симфонию за симфонией, виртуозно нанизывающих сотни, тысячи изощренных, сложнейших созвучий? Пытаясь проанализировать условия, благодаря которым стало возможным это невероятное положение, естественно прежде всего обратиться к постановке теоретической учебы в музыкальных училищах и консерваториях.

Первый же беглый взгляд убеждает, что огромная доля вины ложится именно на систему музыкально-теоретического преподавания, в которой игнорируются основы марксистско-ленинской науки, систему, и поныне царящую за старые, механически заимствованные у Запада, традиции. Среди этих «традиций» особенно вредно нежелание ввести в «теоретический цикл» мелодику, учение о мелодии, как самостоятельную и одну из важнейших дисциплин.

Роль мелодии в музыке признается в этой системе только на словах. А вся постановка теоретического образования в музыкально-учебных заведениях, по существу, до сих пор пренебрегает мелосом. Получая при изучении «элементарной теории музыки» жалкие, отрывочные сведения о мелодике, учащийся прямо переходит к гармонии, к изучению «вертикали», освоение которой ставится во главу угла. Разумеется, в педагогической работе некоторые преподаватели пытаются уделить внимание народной песне и изучению мелодики, но, к сожалению, работа их не обсуждается и не популяризируется в учебных планах и программах... Естественно, что наряду с фактическим невежеством в основных вопросах мелодики у учащихся — будущих композиторов появляется безразличие к мелосу, мелодичности. Особенно показательны в этом смысле итоги постановки учебного дела в Московской консерватории — крупнейшем музыкальном вузе нашей страны. Не случайно большинство молодых композиторов, окончивших Московскую консерваторию в последние годы, оказалось на неправильном, формалистическом пути. Мы пожинаем теперь плоды этой системы и должны, разумеется, добиться решительного и коренного изменения в этом вопросе.

Пока мелодика не займет надлежащего, а может быть, даже доминирующего положения в учебе, во всем теоретическом образовании музыканта, до тех пор не будет изжито одностороннее увлечение гармонией. Речь идет об увлечении сложнейшей гармонией диссонансов, пренебрегающей не только мелосом, но и всяким консонансом, как примитивом, уместным лишь для начинающих.

Разумеется, мы далеки от того, чтобы считать перестройку теоретической учебы музыканта полным решением вопроса. Только бюрократически мыслящие администраторы смогли бы ограничиться перестройкой учебных программ, конкурсом на составление новых учебников и т. д. Все это, конечно, необходимо, но, желая осуществить нелегкое дело подлинной перестройки воспитания, всей ориентации будущего композитора, необходимо прежде всего уяснить, почему же так избегает мелоса большинство педагогов-теоретиков?

Известны замечательные слова Римского-Корсакова, которого, надо полагать, никто не упрекает в недооценке гармонии, в пренебрежении «вертикалью». «Больше композиторы,—писал Римский-Корсаков, — всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию, как на ведущее начало в музыке. Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление... Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова — главная жизненная цель композитора». Сказано ясно, недвусмысленно, точно. Однако наши ведущие музыканты и руководители теоретической учебы не захотели, да и не были в состоянии, сделать для себя аналогичные выводы. Почему? Скажем прямо: мелодия —живая музыкальная мысль — требует надлежащего обращения с собой. Она является тем «пробным камнем», на котором поверяется правильность системы изучения музыкального искусства, тем «твердым орешком», разгрызть который не удавалось и не удается ни одному формалисту.

Издания выработаны приемы «безличного» обучения (на уроках гармонии) соединению созвучий по «всеобщим» законам «красивого голосоведения», приемы изучения «музыкальных форм» (точнее,—общих схем музыкальных произведений); но войдя с тем же методом и к анализу простейшей мелодии оказалось попросту невозможным. Ибо нельзя разлагать трепещущую экспрессией музыкальную мысль на элементы—попевки, мотивы, интонации, не говоря об их значимости в данном музыкальном образе. Только в связи с вопросом об образном выразительном значении этих элементов может ставиться вопрос о выведении определенных норм, об их систематизации. Внешний же и номенклатурный, по существу подход, которой по инерции сохраняется еще в учебниках музыкальных форм,—метод, отрывающий форму от содержания,—предельно бесплоден и нелеп в приложении к мелодии.

Попытки изучать мелодию с часто внешней стороны всегда демонстрировали полную беспомощность формалистических методов в изучении того, что и является, по словам Рахманинова, «главной основой всей музыки».

Именно поэтому мы и наблюдаем любопытное явление: теоретики-формалисты, так любящие толковать о форме художественного произведения, уклоняются от анализа мелодий.

Совершенно очевидно, что до тех пор, пока заимствованная из западноевропейской практики и недопустимая в советском музыкознании привычка изучать музыкальную форму и отдельные элементы музыкальной речи в отрыве от проблем содержания не будет преодолена, мелодика как наука, не будет создана, а мелодия — мелодийность не станет в центре забот педагога и учащихся.

Проблема мелодийности неразрывно связана с проблемой народности музыкального языка. Известно, что в народном музыкальном творчестве мелодийность обязательна, но нередко народное музыкальное искусство исчерпывается мелотворчеством, и что всегда мелодия лежит в основе его. Таким образом, проблема мелодики неразрывно связана с народным искусством.

Неумение и нежелание по-настоящему овладеть мелосом, изучать его, с особой остротой ощущается поэтому именно здесь, при изучении образцов народной музыки. Изучать ее немыслимо, не открыв пути к мелосу. Но единственный ключ к этой заветной шкатулке решительно отброшен в сторону не кем иным, как нашими фольклористами.

Богатейшее песенное творчество народов СССР, начиная с мелоса русской песни и кончая мелосом народов СССР, о музыке которых до революции не знали ровно ничего, собирается все еще непозволительно медленно. Еще медленнее оно публикуется и изучается. Мы буквально купаемся в море чудесного мелоса народной музыки, богатство которой раньше трудно было и представить, и в то же время на учебу музыкантов этот мелос не оказывает никакого воздействия, не формирует вкуса композиторов. Что может быть нелепей и возмутительней такого положения! С горечью приходится констатировать, что даже золотой фонд русской народной песни, ставшей могучей основой русской музыкальной классики, еще далеко не изучен.

Кафедра музыки народов СССР при Московской государственной консерватории (зав. кафедрой проф. Гиппиус) не является боевым штабом, которым она должна быть, центром борьбы за народность музыкального искусства, за его мелодийность. Пока это—«тихий кабинет», в который заглядывают лишь для справок.

«Курс фольклора» должен быть для студентов важнейшей дисциплиной, которая учит их понимать, ценить и любить народную песню, мелодию, а не дополнительной скучной нагрузкой. Надо вырабатывать у молодых музыкантов подход к народной мелодии, как к живой музыкальной мысли. Изучение всех реальных элементов мелоса должно быть подчинено общей цели, поставлено на службу серьезному, добросовестному познанию мелодии. Это изучение должно вскрывать ее оригинальное, неповторимое содержание.

Надо надеяться, что советское музыкознание сможет отыскать ключ к углубленному познанию народного мелоса. И если народные напевы будут по достоинству изучены, это сможет стать важнейшим фактором коренной перестройки методов музыкально-теоретического образования молодых композиторов. Они научатся тогда осуществлять в своем творчестве жизненные и великие заветы народного музыкального искусства: мелодийность и общепонятность.

Заметки о творчестве молодых мастеров

Ф. РОГИНСКАЯ

«Картина есть глубоко сложная вещь, и очень трудная», — так говорил Репин.

Советские мастера старших поколений вынесли на своих плечах всю тяжесть борьбы с формализмом за создание трудным и высоким искусством живописи. Мы видим, как зрелый художник с успехом решают сложные творческие задачи и поколения, вступающие в художественную жизнь 10—15 лет назад. Не боясь трудностей и не выискивая легких путей, они берутся за создание многофигурных сюжетных композиций и групповых портретов.

В настоящее время из стен художественных институтов из года в год выходят новые отряды квалифицированных мастеров. Нет другой страны, располагающей столь обширными кадрами талантливой молодежи, воспитанной в уважении и любви к великим реалистическим традициям.

Но есть еще в нашей живописи явления, мешающие ей развиваться в духе социалистического реализма. О них следует сейчас говорить, и говорить как можно конкретней.

Мы остановим здесь только один из этих вопросов, преимущественно в связи с творчеством младших поколений.

В одном из филиалов Всесоюзной выставки экспонируется картина В. Костецкого «Возвращение». На пороге своего дома солдат обнимает жену. Мы видим только спину солдата и руки его жены, порывисто охватившие его шею. Картина искренна и волнует. Композиция кажется оригинальной. Перед нами пока еще не возникает вопроса, почему художник не показал нам лица своих героев. Мы вспоминаем спину вдовы в «Похоронах крестьянина» Перова и полагаем, что художник выбрал то решение, которое показалось ему наиболее выразительным, которое больше всего отвечает складу художника, его художественному мышлению.

Но мысль зрителя невольно приобретает иное направление, как только вслед за «Возвращением» он подходит к картине А. Волкова «Освобождение». Слова на передних планах обнимающиеся чета, солдат и девушка, и снова — спиной к зрителю.

Сюжет «Освобождения» так же близок любому советскому человеку, как и сюжет предыдущей картины: отряд Красной Армии отбил у немцев вагон, в котором увозили в рабство русских женщин. Художник показывает момент, когда двери вагона только открылись и пленницы вырвались на волю.

Радость свободы, естественно, выражается в горячем приветствии освободителей. В этом смысле картина, так же как и общее ее строение, не вызывает возражений. Но почему мы снова не видим лиц героев картины или лишь смутно различаем их, так как они уведены в глубокую тень?

Правда, на переднем плане лицом к зрителю стоит старуха с девочкой. Но лицо старухи тоже в тени, а у девочки оно наполовину скрыто платком. Есть в картине и пятна света, но они освещают только кусок голубой юбки и плечо стоящего спиной бойца. На лица персонажей свет почти не падает.

Сопоставление этих картин показывает, что избранные художниками решения обусловлены не столько своеобразием творческой личности художников, сколько более общими причинами. Это убеждение крепнет по мере знакомства с некоторыми другими произведениями.

Вот, например, «Перед стартом» Т. Яблонской — свежо, жизнерадостно, чистыми красками написанное полотно. Умело, свободно переданы гибкие движения тел юных физкультурниц. Но художница проявляет положительно немалую изобретательность, чтобы при любых поворотах фигур лица оставались скрытыми. В виде исключения перед нами мелькает беглый очерк одного лишь смеющегося лица.

Приведем еще один пример, картину одного из очень даровитых младших мастеров В. Нечитайло «Колхозное собрание». Картина эта, несомненно, значительна. Дело не только в той непринужденности, с которой художник вместил в свое полотно около сорока действующих лиц. По общему духу и строю картины мы чувствуем, что художник — не случайный наблюдатель колхозной жизни, что она ему близка, что ему радостно писать о ней. Общий замысел сулит многое. Вся картина залита солнцем, пронизанным с удивительной наблюдательностью. Участники собрания сидят широким полукружием против солнца в очень сочной, красивой, богатой отсветами тени. Только кое-где одежд коснулись пламенные краски света. Поэтому, хотя лица колхозников к обращены к нам, удовлетворить законное желание получше познакомиться с ними, увидеть в общей массе отдельные наиболее интересные образы не так-то просто.

Вывод напрашивается сам собой: смело выбирая важные и увлекательные современные темы, молодые художники в то же время далеко не всегда дерзают показать в своих картинах завершенные образы людей нашей современности. Почему? Ответ может быть только один: они не уверены, что сумеют сделать их достаточно выразительными, способными обогатить жизнь.

Эти опасения не лишены оснований. Не всегда удача сопутствует художнику, когда он ставит своих героев лицом к лицу со зрителем. В далеко незаурядных полотнах — «Хозяева земли» А. Максименко, «Слава хлеба» К. Максимова и в некоторых других, как, например, «Соцдоговор» Б. Щербакова и «Колхозная кузница» Д. Тегина — лица героев, пожалуй, самое мало значительное и мало запоминающееся звено общего замысла.

То же самое можно сказать о «Клятве» А. Лысенко. Эта картина, показанная на последней выставке дипломников, заставляет с интересом ожидать последующих работ молодого автора. Прекрасно воспринимается торжественный строй композиции картины — ряды склоненных бойцов, как бы ведущих наш глаз к знамени, к образу товарища Сталина. Но создается впечатление, что все бойцы написаны с одного и к тому же случайного натурщика. При этом Лысенко не пренебрегает теми приемами, которыми пользовались и его сотоварищи: он круто поворачивает лица персонажей от зрителя к центру картины. Мы снова видим почти один лишь спины. Это особенно заметно в группе слева, в народной массе, присутствующей при этом торжественном акте. Поэтому некоторые важные грани идейного замысла так и остаются почти нераскрытыми. Безусловно неудачны образы двух девушек в левом фрагменте — росписи Радомана (на той же выставке). Эти банальные, незначительные лица вносят фальшивую ноту в жизнерадостную, смелую и красочную композицию.

Иногда художник, создав в картине одну-две убедительные фигуры, выдыхается. Пример тому — «Высокая награда» Ю. Кугача. К основным двум фигурам — награжденному сыну и поздравляющему отцу — у зрителя возникает теплое чувство близости. Они правдивы, жизненны, их уносишь с собой. Но зато как безразличны остальные участники, или, скорее, свидетели семейной радости! Художник будто стремится поскорее отделаться от них: поза матери пассивна, ее лицо почти полностью закрыто платком; жена где-то в темном углу безучастно наблюдает происходящее. Между тем, в картине статисты не термины, может быть, еще больше, чем на сцене.

Произведенный нами анализ, возможно, несколько педантичен, даже придирчив. Однако он необходим, ибо вряд ли какой-нибудь другой элемент играет такую огромную роль в сложном синтезе картины, как образ человека. Разумеется, образ человека создается не только посредством показа лица его. И особенности фигуры, и поза, и жест, и одежда — все помогает художнику раскрыть типические, психологические и социальные черты своего героя. Но нет в распоряжении художника при его работе над образом более мощного средства художественной выразительности, чем характеристика лица человека. Избегая глубоко и завершенно показывать образы героев, рожденных нашими днями, они тем самым обедняют и изнашивают своих произведений, и глубину отражений в них правды.

«...Истинная жизнь—жизнь ума и сердца. Она отпечатлевается в выражении лица, всего ясней в глазах...» говорил Чернышевский. Чтобы использовать лицо, как отражение «жизни ума и сердца», чтобы основать характер взаимоотношений между отдельными персонажами, надо владеть передачей сложной и тонкой мимики лица, экспрессией взгляда. Здесь требуется воспитать и меткость глаза, и особую меткость штриха в рисунке, и особую четкость мазка в живописи.

Изображение в картине лица персонажа, действительно, связано с особыми трудностями. Не мешает вспомнить, каким неисчерпаемым богатством, гибкостью и сложностью мимической характеристики отличаются образы, созданные Репиным и Суриковым.

В свое время формалистические влияния разрушительнее всего отразились именно на изображении лица человека, его духовной жизни. Слабость рисунка поэтому может сказаться в этой области сильнее, чем в других.

Решительную помощь молодым художникам должна здесь оказать художественная школа. К сожалению, до сих пор она уделяет этому вопросу недостаточно внимания.

Но все же не здесь скрываются основные тормозящие начала, мешающие нашим живописцам создать глубокие и многогранные образы современных советских людей. Сделать их по общему уровню своего мастерства художники могли бы. Они продемонстрировали свои возможности в историко-революционных картинах,— и самое младшее поколение, например В. Цыплаков («В. И. Ленин»), и более старшие, например В. Серов, в своих последних полотнах. Беда в том, что художники, посвятившие себя современной теме, еще недостаточно осознают необходимость неустанных поисков типической натуры, типических характеров в самой действительности в недрах народа.

Постановление ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» еще раз напомнило нам о великих классических традициях. А ведь одна из драгоценнейших традиций великих русских классиков заключается именно в этих настойчивых поисках, в требовательной и самой принципиальной работе над собой. Непрерывное обращение к народу и общение с ним питали творчество Репина, Сурикова и многих передвижников, оно помогало создавать образы живые, реальные и в то же время содержавшие глубокое обобщение.

Недавно состоявшаяся выставка работ Сурикова (из частных собраний) еще более расширила и пополнила наши представления об этом великом труде, который, конечно, хорошо известен всем советским художникам. Но они порой воспринимают это отвлеченно, безотносительно к своей личной творческой деятельности. Они надеются запастись на то, что воображение поможет им сообщить типические черты случайной модели. Но «Воображение заключает процесс изучения, отбора материала...»,—говорил Горький, а без этого предварительного этапа художники бессильны создать правдивый жизненный образ.

До сих пор, к сожалению, далеко не каждый мастер живописи отводит в своей творческой лаборатории основное место зарисовкам и этюдам, возникающим в итоге изучения человека и его подлинной деятельности, в его реальной жизни.

Некогда Крамской писал: «Я стою за национальное искусство. Я думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным. А если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выражено каждой, стоявшей впереди общечеловеческого развития. И если когда-нибудь России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим».

Советский Союз занял сейчас то положение, которое предчувствовал этот выдающийся художник-мыслитель еще во второй половине XIX века.

Младшим поколениям советских мастеров суждено будет играть все более возрастающую роль в исторической миссии носителей наиболее передового искусства мира. Поэтому особенно важно сейчас осознать характер, как сложный органический синтез, где образ человека, и в первую очередь советского человека, является основным звеном воплощения идеи.

О традициях русской пианистической культуры

Г. КОГАН

Давно уже прошло то время, когда на Западе культивировалось искусство «поиск на фортепиано». Уже со времен Листа в западноевропейском пианизме наметилась все усиливающаяся тенденция отойти от «вокальной» трактовки фортепиано, одностороннего увлечения пассажами и аккордами в ущерб кантилене. Один из крупнейших представителей западноевропейского пианизма послелистовского периода, Бузони, критиковал «ложный взгляд, будто инструментальная техника должна искать свой прообраз в пении и будто она может быть названа тем более совершенной, чем больше она уподобляется этому исполнительскому образцу». Он утверждал, что «исполнение протяжных мелодий на фортепиано не только трудно, но прямо противоестественно».

Падение роли «протяжных мелодий» в фортепианной музыке и умения их исполнить имело самые губительные последствия для судеб зарубежного пианистического искусства. Это искусство быстро выродилось в эстрадную виртуозность, в пустую акробатику, интересную только кучке пресыщенных «гурманов», но абсолютно чуждую, не нужную народным массам. Лучшие пианистические традиции были забыты. Рояль превратился в безудержный «ударный» инструмент. В предисловии к одной из своих фортепианных пьес немецкий композитор Хиндемит предупреждал исполнителя: «Не обращай никакого внимания на то, чему тебя учили на уроках фортепианной игры. Не раздумывай долго, взять ли ре-диез четвертым или шестым пальцем. Играй эту пьесу очень дико, но очень ритмично, как машина. Смотри на рояль, как на род любопытного ударного инструмента, и обращайся с ним соответственно».

Чем дальше шел буржуазный пианизм «вперед» по этому пути, тем больше он заходил в тупик. Всё громче стали раздаваться на Западе голоса о том, что пианистическое искусство «кончилось», отжило свой век. Процесс разложения зарубежного пианистического искусства нашел свое завершение в ритмической какофонии джазовой музыки, в игре кулаками и локтями, введенной некоторыми современными американскими фортепианными композиторами.

Иным путем шло развитие русского пианизма. Западные тенденции умаления мелодического начала в пианизме встретили отпор со стороны русской музыкальной школы. Известно мнение Глинки об игре Листа. Отдавая должное другим качествам великого пианиста, Глинка в то же время весьма недружелюбно отнесся к его недостаточно певучему, «котлетному» удару. Лучшие представители русской пианистической школы разделяли взгляд Чернышевского, видевшего в пении не только прообраз, но и идеальный образец великой инструментальной музыки. По свидетельству С. М. Майкапара, величайший русский пианист Антон Рубинштейн «придавал огромное значение пению, считая, что вся инструментальная музыка произошла от вокальной: «Тот не музыкант, кто не умеет петь»—говорил он». В бытность директором Петербургской консерватории Рубинштейн даже завел для учащихся-инструменталистов, включая пианистов, класс обязательного пения. Пианизм самого Рубинштейна сложился под сильнейшим влиянием вокальных идеалов. По его собственному признанию, образцом для него служили знаменитые певцы его времени. Несравненная певучесть рубинштейновской игры, «пение его рук» (Игорь Глебов) составляли один из главных секретов его артистического обаяния, служили предметом зависти и подражания для знаменитейших пианистов мира.

Замечательно «пели» на фортепиано и другие великие русские пианисты: Есипова, заботливо растившая это качество во всех своих ученицах. Рахманинов «Возьмите в руки ноты, что-либо из Рахманинова» — передает академик Б. В Асафьев записывание Скрябина, — и ознакомьтесь «на слух глазами», а потом послушайте это же в рахманиновском исполнении: ноты те же, а качество музыки стало иным, безусловно прекрасным, бесспорным, убедительным; всё зажило. Оказывается, читая глазами, вы слушали инструмент, а это музыка, насыщенная человечнейшей вокальностью, где даже ритм — дыхание...».

Задушевными мелодиями, «человечнейшей вокальностью» насыщены и фортепианные произведения Глинки, Чайковского и других русских композиторов.

Русская традиция напевной трактовки фортепиано продолжает жить в советской пианистической культуре. Достаточно вспомнить игру К. Игумнова и его ученика Л. Оборина. Но, чтобы шагать и развиваться, эта традиция должна иметь поддержку в советском фортепианном репертуаре. Такую поддержку она пока что имеет в очень недостаточной степени. В фактуре советских фортепианных произведений преобладает тоскатичность или муниципированная пианистичность в духе мертвого пианизма буржуазных стран, с особой назойливостью эксплоатирующая крайние, каменные повучие, регистры фортепиано. Мало сочинений мелодичных, изложенных в увлекательной для исполнителя и слушателя пианистической форме. Пора нашим композиторам восстановить в правах средний регистр фортепиано, фортепианную кантилену, сочную, полнокровную пианистическую фактуру.

Поработать над собой придется и пианистам, даже из числа тех, кто все время не забывал о важности «пения» на фортепиано. Петь можно по-разному. Есть большое отличие между итальянской манерой bel canto и русской школой пения, величайшим представителем которой был Ф. И. Шаляпин. Некоторые наши пианисты «поют» на итальянско-оперный манер, слишком гонятся за «звуком». На фортепиано это выходит еще менее убедительно, чем в пении без кавычек. Секрет «фортепианного пения» — больше всего в способе ритмического и динамического сочетания звуков, в интонации, в фразировке.

Этим, разумеется, не исчерпываются проблемы, стоящие перед советскими пианистами в связи с постановлением ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба». Поработать придется над многим. «Пережитки буржуазной идеологии» не изжиты еще полностью не только в композиторской среде. Мы, пианисты, тоже грешим порой, — кто пошловатой салонщиной, кто формальной выхолощенностью исполнения в ущерб его идейному содержанию, кто экспрессионистской деформацией произведения. Кое-кто из пианистов культивирует сухой, деличный рационализм; кое-кто, наоборот, находится в плену у порочных теорий «интуитивности», «стихийности» исполнительского творчества. Для разрешения этих и многих других актуальных проблем советской теории пианизма за последние годы почти ничего не сделано, кроме разного рода казенных деклараций.

Постановление ЦК ВКП(б) призывает 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 бы двинул вперед советскую музыкальную культуру и привел бы к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа».

На этот призыв должны откликнуться и мы, советские пианисты — исполнители, педагоги, теоретики.

К 50-летию Первого с'езда РСДРП

И. ШИЛОВ

Пятьдесят лет назад, 13 марта 1898 года (1 марта по старому стилю), открылся I с'езд Российской социал-демократической рабочей партии. В маленький деревянный домик, стоявший на окраине Минска, с разных концов страны, ежеминутно рискуя быть арестованными, съехались 9 делегатов подпольных марксистских организаций. Они сделали первую попытку об'единиться в одну марксистскую партию и провозгласили создание Российской социал-демократической рабочей партии (РСДРП). В истории революционной борьбы рабочего класса России I с'езд РСДРП является знаменательным событием: он послужил важным этапом в создании партии, прошедшей долгий и славный путь от маленьких марксистских кружков и групп, возникших в России в 80-х годах прошлого века, до великой партии большевиков — руководителя первого в мире социалистического государства рабочих и крестьян.

В. И. Ленин писал, что первому с'езду партии предшествуют два периода в истории марксизма в России. Первый из этих периодов (1884—1894 годы) связан с деятельностью группы «Освобождение труда», возглавляемой Г. В. Плехановым. Группа эта провела значительную работу по распространению марксизма, но она еще не была связана с рабочим движением, и деятельность ее носила узко-пропагандистский характер. «Это был, — указывает Ленин, — период возникновения и упрочения теории и программы социал-демократии. Число сторонников нового направления в России измерялось единицами. Социал-демократия существовала без рабочего движения, переживая, как политическая партия, процесс утробного развития» (Соч., т. V, стр. 483).

Созданный Лениным в 1895 году петербургский «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» открывает новый период в развитии социал-демократического движения, когда впервые в России произошло соединение социализма с рабочим движением. Ленинский «Союз борьбы» развернул широкую агитационную работу, умело связывая экономические нужды рабочих с политическими задачами их борьбы против царизма и капитализма. Ленин руководил первыми революционными схватками пролетариата с его классовыми врагами и вел непримиримую борьбу против народничества, «легального марксизма» и первых проявлений «экономизма».

Деятельность Ленина отнюдь не ограничивалась пределами Петербурга. Книга Ленина «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?», написанная им в 1894 году, была распространена в марксистских кружках Петербурга, Москвы, Вильно, Киева, Чернигова, Полтавы, Ростова-на-Дону и ряда других городов. Эта книга оказала громадное воздействие на формировавшиеся тогда социал-демократические организации. Она явилась подлинным манифестом рождавшейся революционной марксистской партии в России. В 1897—1898 годах с этой работой Ленина знакомил своих учеников товарищ Сталин, руководивший марксистскими кружками в Тифлисе.

Ленин разоблачал в своей книге тактовшее лицо народников, рекламировавших себя «друзьями народа», а на деле шедших против народа. Более 50 лет назад Ленин определил великую историческую роль российского пролетариата и указал на крестьянство, как его союзника в революционной борьбе. Перед русскими марксистами Ленин поставил задачу создания пролетарской партии, особенно подчеркивая при этом необходимость «...выработать наиболее ПОДХОДЯЩУЮ для наших условий форму организации для распространения социал-демократизма и сплочения рабочих в политическую силу» (Соч., т. I, стр. 302). Ленин видел, что социал-демократические партии Запада отнюдь не могут быть приняты за образец, по которому следует строить марксистскую партию в России. Ленинский «Союз борьбы» был зачатком подлинно революционной марксистской партии, принципиально отличавшейся от социал-демократических партий Запада. Это была хотя и узкая организация, но организация, спаянная железной дисциплиной, опиравшаяся на революционную теорию марксизма и тесно связанная с широкими массами рабочих.

Петербургский «Союз борьбы» провел под руководством Ленина большую работу по установлению связей с социал-демократическими группами других городов. Ленин лично связался с находившейся за границей группой «Освобождение труда» и с социал-демократами некоторых промышленных центров России. По инициативе Ленина была предпринята попытка договориться с социал-демократическими организациями других городов об издании нелегальной газеты и о подготовке к созыву с'езда социал-демократической партии.

Под прямым влиянием ленинского «Союза борьбы» во многих местах России рабочие кружки об'единялись в такие же союзы. Создается московский «Рабочий союз», который тесно связывается с рабочими, руководит стачками, издает прокламации. Возникают «Союзы борьбы» в Иваново-Вознесенске, Екатеринославе и др. В Закавказье товарищ Сталин, вступивший в 1898 году в социал-демократическую группу «Месаме-даси», ведет интенсивную пропагандистскую работу в рабочих кружках, пишет листовки, организует стачки. Образцом, которому неизменно следовали революционные товарищем Сталиным тифлисские революционные социал-демократы, был ленинский «Союз борьбы».

Арест Ленина и почти всего руководящего центра петербургского «Союза борьбы» в декабре 1895 года был очень тяжелым ударом, но организация, созданная Лениным, продолжала жить. Из камеры одиночного заключения Ленин продолжал руководить движением, пересылая из волю письма, листовки, давая указания товарищам. Мысль о необходимости об'единения социал-демократических организаций в одну партию, о создании единого руководящего центра не покидает его и в тюрьме: тайно он составляет здесь проект программы партии, записывая его в щелях между строк одной книги.

В конце 1897 года в ссылке Ленин написал брошюру «Задачи русских социал-демократов», которую заканчивал следующими словами: «Русским социал-демократам предстоит масса дела по удовлетворению запросов пробуждающегося пролетариата, по организации рабочего движения, по укреплению революционных групп и их взаимной связи; по снабжению рабочих пропагандистской и агитационной литературой, по об'единению разбросанных по всем концам России рабочих кружков и социал-демократических групп в единую социал-демократическую рабочую партию!», (Соч., т. II, стр. 322—323).

Созыв I с'езда, предпринятый по почину киевского «Союза борьбы», был результатом больших успехов социал-демократического движения. Этим с'ездом завершился второй период в истории русской социал-демократии, период, неразрывно связанный с деятельностью ленинского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса». Ленин указывал, что образование партии весной 1898 года было самым рельефным и вместе с тем последним из того, что успели сделать социал-демократы этой эпохи.

Важнейшим в повестке дня с'езда был вопрос об образовании партии. С'езд принял решение слить местные организации в единую Российскую социал-демократическую рабочую партию, «...Действующая в России социал-демократическая партия называла себя Российской (а не русской),—писал товарищ Сталин в 1904 году, разъясняя большое принципиальное значение такого названия.—Очевидно, этим она хотела нам показать, что она под своим знаменем будет собирать не только русских пролетариев, но и пролетариев всех национальностей России, и, следовательно, она примет все меры для уничтожения возникнутых между ними национальных перегородок». (Соч., т. I, стр. 42).

При обсуждении вопроса об отношении к Польской социалистической партии (ППС) с'езд принял важное решение по национальному вопросу, указав, что партия признает за каждой национальностью право на самоопределение.

Некоторые решения с'езда по организационным вопросам отражали незрелость тогдашнего социал-демократического движения, переживавшего, по словам Ленина, период детства и отрочества. С'езд предоставил местным комитетам излишне широкую автономию, вплоть до права не выполнять в исключительных случаях постановлений Центрального Комитета.

Такое решение не соответствовало задачам построения единой революционной партии пролетариата. Партия не обладала бы единством воли и единством действий и не могла бы руководить борьбой рабочего класса.

С'езд избрал Центральный Комитет в составе трех человек и утвердил в качестве центрального органа партии «Рабочую газету», созданную киевской организацией. В. И. Ленин, находившийся в далекой ссылке, был заочно избран редактором центрального органа.

С'езд поручил Центральному Комитету выпустить от имени партии «Манифест», который провозглашал создание РСДРП. В «Манифесте» указывалось, что на долю российского пролетариата выпала особенно большие культурные и политические задачи, что завоевание политической свободы необходимо пролетариату для борьбы за социализм. Однако во многом «Манифест» был еще неудовлетворительным: в нем ничего не было сказано о задаче завоевания пролетариатом политической власти, о гегемонии пролетариата, о союзниках пролетариата в его политической борьбе. Несмотря на это, «Манифест», получивший широкое распространение в стране сыграл известную положительную роль.

Товарищ Сталин, определяя историческое значение I с'езда РСДРП, пишет в «Кратком курсе истории ВКП(б)»:

«С'езд в своих решениях и в «Манифесте» провозгласил создание Российской социал-демократической рабочей партии.

В этом формальном акте, сыгравшем большую революционно - пропагандистскую роль, состоило значение I с'езда РСДРП» (стр. 23).

С'езд проходил в условиях жестокого полицейского террора. Девять социал-демократов, собравшиеся в Минске, отлично понимали, что немногим из них удастся остаться на воле и проводить в жизнь принятые решения. Тотчас же после с'езда Центральный Комитет, избранный на с'езде, со всеми членами и документами с'езда, а также типография «Рабочей газеты» были арестованы. Одновременно в разных городах было арестовано около 500 социал-демократов.

С'езду не удалось об'единить марксистские социал-демократические организации России в единую партию. Не было ни программы, ни устава, ни централизованного руководства. Не было единой линии в работе местных комитетов партии. Задача создания единой революционной социал-демократической партии оставалась нерешенной. Более того: российская социал-демократия переживала после с'езда состояние идейной и организационной раздробленности, а «экономисты» стремились окончательно подорвать самостоятельное пролетарское движение и подчинить рабочий класс буржуазии.

Решения I с'езда партии, несмотря на их недостатки, послужили оружием в руках революционных социал-демократов в их борьбе против экономизма, против организационной раздробленности, за фактическое создание марксистской рабочей партии в России. Разоблачая экономистов—противников самостоятельной политической партии пролетариата—Ленин указывал, что I с'езд РСДРП был «громадным шагом вперед», что экономисты отступают от тех принципов, которые получили особое партийного с'езда.

В 1900 году с выходом созданной Лениным газеты «Искра» начинается новый период борьбы за создание партии—период действительного образования из разрозненных групп и кружков единой Российской социал-демократической рабочей партии. Газета «Искра» (Борьба), созданная по инициативе товарища Сталина, являлась лучшим органом ленинско-искровского направления. II с'езд РСДРП (1903 г.) принял программу и устав партии, закрепил победу революционных социал-демократов над экономистами, создал рамки для единой партии. Но место разбитых уже экономистов заняли появившиеся на II с'езде новые оппортунисты—меньшевики, выступившие врагами боевой революционной партии ленинского типа. Путь к созданию боевой пролетарской партии Ленин и Сталин прокладывали в решительной борьбе против оппортунистов разных мастей—агентов буржуазии в рабочем движении. Они создали партию социальной революции, партию, непримиримую к оппортунизму, сплоченную и монолитную, способную повести пролетариат на решительный бой и обеспечить его победу.

Полвека отделяет нас от I с'езда РСДРП, от времени, когда в трудных условиях подпольной борьбы зарождалось и делала первые шаги пролетарская партия. Нелегок был ее путь. Много препятствий приходилось ей преодолеть, с многими врагами встретиться в жестоких битвах. Но из всех испытаний она вышла победительницей и еще больше окрепшей, сплотившейся в великую и могучую силу. Ленинизм стал знаменем миллионов пролетариев и трудящихся всего мира.

Вместе с Лениным товарищ Сталин развивал учение о партии и вместе с Лениным строил ее. Всемирно-исторические победы, одержанные партией большевиков за всю ее славную путь, неоспоримо свидетельствуют о могучей силе передовых идей партии Ленина—Сталина и о том, что только коммунистической партии, воплотившей в себе ум, честь и совесть нашей эпохи, принадлежит будущее.

НАВСТРЕЧУ РАСТУЩИМ ТРЕБОВАНИЯМ НАРОДА!

* * *

Актеры в репертуаре

К. МУРАВЬЕВ

Ни для кого не секрет, что труппы многих наших крупных театров слишком велики. Большое число артистов театра оказывается силой обстоятельств «вне игры». Нередко у талантливого, популярного актера в репертуаре вдруг не оказывается ролей. Еще чаще случается так, что одаренный молодой артист годами ждет, когда ему будет предоставлено право выйти на подмостки. А бывают и такие казусы, когда театр, располагающий огромной труппой, все же не в состоянии подобрать исполнителя на ту или иную роль. Известно, например, что Московский Художественный театр намеревался осуществить инсценировку «Обломова», но отказался от этого намерения; в частности и потому, что не нашлось исполнителя заглавной роли.

Эти вопросы требуют всестороннего и глубокого обсуждения. Нельзя дальше закрывать глаза на те несомненно существующие в жизни театров аномалии, которые мешают их творческому развитию и в конечном счете подрывают авторитет театра в глазах советских зрителей.

Загляните в программу любого спектакля Московского Художественного театра. Обратите внимание на перечень актеров, исполняющих эпизодические роли. Вы увидите, что почти каждая из этих ролей имеет трех исполнителей. Почти бессловесную роль почтового чиновника в «Вишневом саде» играют артисты Недзвецкий, Чернов, Остроухов. Начальника станции—Сухарев, Голосов, Людников. Дворецкого лэди Сипрупл в «Школе злословия» — Хощанов, Буш, Смуглю. Дедушку в «Синей птице»—Истрин, Шишков, Курочкин. Клубного лакея в «Последней жертве» — Ларин, Шавыкин, Баташов. Тургенева в «Последних днях»—Ковшов, Леонидов, Даиский. Предстоятеля вертепа в «Платоне Кречете» — Некрасов, Туманов, Антонов. Этот перечень можно было бы продолжить. Но вот что примечательно: мы назвали 7 мужских ролей, 21 исполнителя, однако ни одной фамилии нам не пришлось повторить! В Художественном театре есть еще целая плеяда актеров «на маленькие роли» — Бутюгин, Ефимов, Еремеев, Озеров, Северный, Честяков, Фертман и многие другие. Никогда не играют они серьезных ролей, годами ждут и не могут дождаться настоящей самостоятельной работы. Может быть, это бесталанные артисты? Напротив, в большинстве это одаренные, интересные артисты, и даже в небольших ролях им порой удается блеснуть своим незаурядным талантом.

Не так давно Туманов, например, очень остро и выразительно сыграл коротенькую роль в «Победителях» — и разве это единственный на сцене МХАТ значительный успех в эпизоде? Но кто будет утверждать, что Художественному театру необходимо иметь множество артистов, специально предназначенных на подобные роли? Кто признает нормальным то обстоятельство, что в стенах МХАТ «консервируются» таланты весьма и весьма способных актеров и актрис? Кстати сказать, число актрис, пребывающих в перманентном ожидании значительной работы в новом спектакле, — еще более велико.

Ясно, что театр не может предоставить всем этим артистам возможность полностью проявить свое дарование. То же самое можно наблюдать и во многих других больших коллективах. Хуже того, целый ряд популярных в народе, любимых публикой актеров в той или иной степени разделяет участь тех, кому еще не удалось завоевать расположение зрителей.

Игорь Ильинский занят всего в пяти спектаклях Малого театра. С. Гиацинтова за последние годы сыграла в Театре им. Ленинского комсомола только одну небольшую роль. О. Андровская в Художественном театре не получала новых ролей после постановки «Идеального мужа», т. е. уже более двух лет, и в новых планах театра нет пока перспектив применения ее блестящего таланта. Б. Добронравов и Б. Ливанов после длительного перерыва получили полгода назад большие роли в спектакле «Дядя Ваня», но в ближайшем будущем для них новых работ не предвидится.

В таком же примерно положении уже годами находятся такие актрисы, как В. Марецкая (Театр им. Моссовета), М. Бабанова, Ю. Глизер (Театр драмы), Ф. Шевченко, К. Еланская (Художественный театр) и др.

Особенно печально складывается сценическая судьба некоторых артистов, приглашенных в столичные театры из театров периферии. Замечательный воронежский актер А. Поляков, удостоенный звания народного артиста республики, в 1943 году был переведен в Малый театр. Прошло пять лет. За это время Поляков сыграл в Москве всего две роли: в пьесе Вс. Рожда «Инженер Сергеев» и в «Мещанах». Он играет в среднем 30 раз в году! Можно ли с этим примириться?

Аналогична история заслуженного артиста республики Н. Колесникова. Один из популярнейших мастеров сибирской сцены, он за год работы в Малом театре получил только одну небольшую роль—Шеглова в спектакле «На белом свете».

Оправдано ли приглашение видных актеров в Москву? Когда думаешь о том, сколько радости зрителям, сколько пользы театрам могли бы принести эти большие мастера, оставаясь они в своих театрах, становится ясной расточительность столичных театров, так бесцельно тратящих (иногда и впустую) силы актеров.

Возникает в связи с этим и другой вопрос — не лучше ли было дать возможность играть на периферийной сцене тем актерам, которые хорошо зарекомендовали себя в столице, но практически не могут принять серьезное участие в работе того или иного коллектива? Ведь есть артисты, которые за целый год выходят на сцену всего пять—десять раз! Волей-неволей зрители забывают этих артистов, и их сценическая судьба складывается самым неудачным образом. В то же время их дарования не вызывают сомнения, и в других условиях они могли бы раскрыться более полно.

Вставшая нами на повестку дня борьба за рентабельность театров требует большего внимания к тем артистам, которых раньше принято было называть «любимцами публики». В этом простом определении скрывается глубокая характеристика истинного большого таланта, высокая оценка мастерства, энергии, трудолюбия артиста. Нелепо было бы закрывать таким актерам путь на сцену. Однако случилось же так, что замечательный комедийный актер С. Мартинсон оказался вообще вне театра. Не дает в настоящее время ролей такой большой артист, как А. Дикий. Часто ли видит зритель М. Жарова (Малый театр), С. Бирман (Театр им. Ленинского комсомола), М. Штраух (Театр драмы)? Между тем, сами по себе участие этих крупных мастеров сцены привлекает зрителей на спектакль, помогает в борьбе за повышение сборов.

Следует коснуться также вопроса о существующих в театрах «нормах», определяющих минимальное количество выступлений того или иного артиста в течение месяца. Считается, например, что актриса Д. Зеркалова должна выступать не менее 11 раз в месяц. Но то, что является «нормой», к сожалению, вовсе не считается максимумом. Наоборот, если актер, имеющий минимум в 11 выступлений, выступает 6—9 раз в месяц, то принимается это, как должное. И. Ильинский, например, сыграл в январе в шести спектаклях, в феврале—в девяти. «Ильинский у нас хорошо занят!»—говорят по этому поводу в театре.

Ведь играет же Д. Зеркалова чаще, чем положено по норме, и от этого не страдают ни актриса, ни тем более не зритель. Ведь играют М. Царев, Е. Гоголева 15—16 раз в месяц, а В. Владиславский—даже 25 раз в месяц! И потом нельзя же все выступления считать одинаковыми. Есть разница в затрате сил актера в разных ролях. Зеркалова—Элиза Дулитл в «Пигмалионе» и Зеркалова — Шабунина в «За тех, кто в море!», Еланская—Катюша в «Воскресении» и Еланская—Ирина в «Царе Федоре» — все это с точки зрения существующих норм расценивается одинаково. И это, конечно, несправедливо.

Известно, что Вл. И. Немирович-Данченко при составлении репертуара исходил, например, из того, что в роли Тузенбах («Три сестры») «Качалов отдыхает». И, действительно, после Аматова и Бронцта актер в этой роли «отдыхал». Театр не использовал его сила и расчетливо и широко — к радости публики.

Именно такой творческий подход к исполнителю должен быть присущ нашим театральным руководителям в противоположность подходу формальному, «цифровому», укоренившемуся кое-где.

Нельзя не указать в этой связи и на такой важный момент, как инициатива самого актера. Любой артист может назвать несколько ролей, о которых он мечтает, которые он страстно хочет сыграть. Но далеко не каждый может похвастать тем, что он уже в какой-то мере подготовил себя к исполнению этих ролей, что он способен доказать свое право на ту роль, о которой мечтает. В. Грибоедов, к примеру, хотелось сыграть Градобоева и «Горячем сердце». Такая возможность предоставилась — случилось так, что эта роль в Художественном театре оказалась временно «вакантной». Но тут выяснилось, что актер не знает даже текста роли. Подобное пассивное выжидание никак не способствует их развитию и раскрытию дарования артиста, не, следовательно, его признанию зрителями. Есть весь ли примеры, показывающие, что от актерской инициативы зависит многое. В. Бендиц, самостоятельно работавшая над большой ролью леди Тизл («Школа злословия»), сумела, когда того потребовали обстоятельства, за неделю «войти» в спектакль. Молодые артисты МХАТ Л. Пушкарева и Ю. Леонидов подготовили труднейшие роли Катюши Масловой и Нехлюдова в «Воскресении», сумели доказать, что их работа заслуживает внимания, и имеют право надеяться на то, что скоро получат эти ответственные роли. Если же обратиться к истории русского театра, то она даст десятки примеров подобного рода.

Со своей стороны, руководство театра должно всячески поощрять инициативу артистов, предоставлять им, как это принято, например, в Художественном театре, право свободного посещения репетиций, в которых они непосредственно не участвуют. Руководство обязано помогать каждому члену труппы в его творческих поисках.

Следует положить предел совершенно недопустимому положению, когда в нашем, к сожалению, довольно многочисленных, театрах при распределении ролей исходят не из соображений творческого характера, а из складывающихся приятельских и иных личных отношений, из «протекционизма», из уважения к авторитету, сложившемуся внутри театра, но никак не поддерживаемому зрителями. Такие порядки мешают выявить истинные таланты, ведут к снижению художественной ценности спектаклей, отталкивают зрителей от театра. Пора понять, что право на роль дается только талантом и трудом. Других критериев в подлинном сценическом искусстве быть не может.

Необходимо беречь живые творческие силы театров, обеспечить их применение, всячески способствовать их развитию — это и означает найти известную возрастающим запросам советских зрителей. Актер должен играть в полную меру его актерских сил. Если для этого некоторым переполненным труппам придется отпустить часть своих артистов в другие театры, — это нужно сделать немедленно.

Но следует при этом помнить о недопустимости формального и казенного подхода к решению вопросов судьбы каждого артиста.

* *

Против косности

Н. ПАЩИН

Выполняя исторические решения ЦК ВКП(б) и ЦК КП(б)У по вопросам литературы и искусства, театры Украины добились значительных успехов. На сценах театров широкое распространение получили пьесы русских и украинских советских авторов, составляющие сейчас основной фундамент репертуара украинских театров.

Повсеместное распространение получили такие пьесы, как «Правда», «В стенах Украины», «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Русский вопрос» К. Симонова и др. С большим успехом на сцене Харьковского театра им. Шевченко осуществлен в прошлом году спектакль «Ярослав Мудрый» И. Кочерги, а сейчас «Генерал Катутин» Л. Дмитерко. Киевский театр им. Леси Украинки обогатил свой репертуар спектаклями «Бессмертие», «За тех, кто в море!» и др. Перестраивают свой репертуар и оперные театры.

Однако далеко не все театры добились больших успехов в области коренной перестройки своей производственной деятельности. Наряду с театрами, давшими значительную прибыль (Театр им. Леси Украинки—1,5 млн. руб.), в наших театрах имеет место не всегда целесообразное расходование государственных средств. Расходы на постановки часто достигают огромных размеров. В некоторых театрах стоимость одного спектакля выражается в сумме, необходимой для полного годичного дотационного содержания театра областного значения. Часто это об'ясняется косностью руководства, пренебрежением государственными и творческими интересами.

Оплата работы художников и режиссеров, приглашенных на разовые постановки, до сих пор никак не регламентированная Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР, резко увеличивает стоимость постановок. Достаточно сказать, что сумма, выплачиваемая художнику за оформление одного спектакля или режиссеру за постановку, колеблется от 8 до 25 тысяч рублей.

Упорядочение штатов позволит театрам быть более подвижными. Это особенно важно для театров небольших городов, где бесконечное пребывание одного коллектива в течение круглого года влечет за собой снижение сборов. Передвижение театров, организованное так, чтобы одна труппа в течение года обслуживала два-три ближайших к ее базе областных, городских либо районных центра, безусловно, повысит интерес зрителей к сценическому искусству. Очевидно, обслуживание периферийных центров по принципу «кустового» театров должно планироваться республиканскими управлениями искусств.

Не следует откладывать в долгий ящик и разрешение вопроса о работе студий при периферийных театрах, особенно в тех городах, где существуют театральные институты. Учеба в студиях при театрах не носит систематического характера. Студийцы обычно используются в качестве вспомогательного состава. Учебный план студии строится в зависимости от занятости преподавателей — актеров театра. Руководитель и педагоги студии часто рассматривают свою деятельность в ней только с точки зрения дополнительного заработка. Известно также, что в студию часто попадают молодые люди, не выдержавшие приемные экзамены в театральных институтах. Сохранив студии при отдельных ведущих театрах Союза, следует сеть студий пересмотреть, переведя способных учащихся на соответствующие курсы театральных институтов и консерваторий.

В новых условиях очень остро встает вопрос о принципах отбора студентов в высшие художественные учебные заведения. Далеко не всегда удается при этом должное внимание творческим данным будущих артистов, не учитываются их перспективы. Новые задачи безотлагательной работы театров потребуют от наших учебных заведений подготовки и выпуска специалистов, которых теперь нужно будет направлять на работу не по казенной служебной линии, а в зависимости от амплуа, в зависимости от определенных требований театра.

Вредной является понравившаяся у отдельных театральных работников мысль, что бездотационность якобы требует изменения репертуарных принципов. Лишь игнорирование интересов нашего советского зрителя и неуважение к нему может вызвать желание перейти на мещанский, низкопробный репертуар. Хороший современный советский спектакль, равно как и успех постановки классической пьесы, несомненно, привлечет к театру внимание зрителей. Итти на компромиссы с собственной совестью и показывать публике пьесы мало содержательные, пустые было бы в высшей степени неразумно. Только настойчивая борьба за создание высокохудожественных в идейном и художественном отношении постановок пьес наших советских драматургов, русской, украинской и иностранной классики даст театрам возможность в условиях бездотационной работы добиться подлинного творческого успеха, а значит — и успеха у зрителей.

Руководитель коллектива

К. ШАХ-АЗИЗОВ

Много лет в среде работников искусств обсуждается вопрос о роли директора, художественного руководителя и об их деловых взаимоотношениях.

Многие наши художественные руководители за последние годы увлеклись «общим» руководством. Их заметно тянет к кабинетной работе, а не к встрече с актером на сцене. Между тем, К. С. Станиславский говорил, что судьба театра решается не в конторе, а на сцене, в работе с актером, актером, художником.

Комитет по делам искусств и его местные органы должны серьезно задуматься о круге обязанностей художественного руководителя. Пусть не подумают читатель, что речь идет о его чрезмерной загруженности на основной работе. Да, освободить его от лишних нагрузок нужно, и как можно скорее! Но прежде всего — от приватных работ на стороне. Большинство наших крупных художественных руководителей систематически и каждодневно заседает, просматривает спектакли, обсуждает их, вновь просматривает, консультирует другие театры, коллективы, олимпиады, смотры, преподает в учебных заведениях и т. д. А своему театру они уделяют очень немного времени.

Необходимо укрепить кадры директоров театров, в особенности на периферии. Много у нас есть еще директоров, которые случайно попали в театр, не знают его, не понимают, не любят. И бывает стыдно, когда директор театра, претендующий на единоначалие, боится войти в те или иные инстанции без художественного руководителя. Он не знает репертуара, актеров и условий их работы, он не может отстоять интересы театра, доказать правоту своей точки зрения. Вот тогда-то привлекается на помощь «тяжелая артиллерия» — художественный руководитель, которого отрывают от творческой работы и заставляют «проталкивать» те или иные вопросы и даже посещать вместе с директором финансовые и снабженческие организации. Нам не нужны директоры, прикрывшиеся за спины художественных руководителей при первой же творческой неудаче театра. Директор в первую очередь должен отвечать и за театр, и за спектакль, и за работу художественного руководителя.

„МЕСТНЫЕ" И „СОЮЗНЫЕ" ФИЛЬМЫ БАКИНСКОЙ СТУДИИ

Не так давно на экранах Баку демонстрировался большой документальный фильм «Земля великих прав». В свет он вышел почти одновременно с другой картиной — «По ту сторону Аракса». Выпуск в течение короткого времени двух полнометражных картин—явление для бакинской студии отнюдь не частое—вызвал здесь оптимистическое настроение. Однако радость оказалась преждевременной. Если фильм «По ту сторону Аракса» — волнующий, политически острый кинодокумент, посвященный Иранскому Азербайджану, увидела и достойно оценила вся страна, то фильм о Советском Азербайджане дальше кратковременного пребывания на экранах Баку так и не пошел.

Тем не менее в Министерстве кинематографии Азербайджанской ССР и бакинской студии не особенно злоупотребляют этой неудачей. Здесь утешают себя успехом картины «По ту сторону Аракса» и надеждами быстро исправить фильм «Земля великих прав». Хочется верить, что именно так и будет. Однако чрезмерный оптимизм бакинцев становится непонятным, когда ближе знакомишься с работой бакинской студии.

Почему фильм, посвященный Советскому Азербайджану, снятый бакинскими операторами, смонтированный бакинским режиссером, оказался по своему идейному уровню, художественным достоинствам и публицистической злостности несравненно ниже правдивой, заволновавшей картины, посвященной жизни по ту сторону Аракса, тоже снятой бакинскими кинематографистами? Газета «Бакинский рабочий» поспешила уделить много места восхваленно фильма «Земля великих прав», назвала его кинопоэмой и «значительным явлением в кинематографии Азербайджана». Действительно, этот фильм мог бы стать поэмой. Материал, запечатленный в нем, значителен и интересен. Однако этого не случилось. Яркие кадры, добросовестно снятые коллективом операторов, плохо смонтированы по неудачному сценарному плану. Режиссер и соавтор сценарного плана М. Микаилов сухо, бессодержательно, с репортерской поспешностью, небрежно перечислил все, что, по его мнению, «можно и нужно было сказать».

Содержание фильма передано бледно, нет ни одного запоминающегося монтажного перехода, ни одной свежей режиссерской находки. Людей не показаны в труде, в творчестве, отражающем исторический поворот в судьбе всего азербайджанского народа. Дикторский текст поэтому рассказывает о событиях и людях не более содержательно, чем подпись под газетной фотографией. Задавшись целью создать кинопоэму о Советском Азербайджане (тема достойна поэмы!), авторы ограничились лишь тем, что снабдили фильм стихотворным текстом. Но стихотворный дикторский текст едва ли уместен в документальном фильме. В этой картине стихи не всегда соответствуют изображению на экране. Неудачно прочитанные артистом Б. Бельским, они отвлекают от экрана, мешают смотреть.

Хороший операторский материал позволяет надеяться, что после переделок зритель увидит произведение, достойное Азербайджанской ССР. Пока же зритель не получил во-время нужной картины, а государству нанесен материальный ущерб.

Случай этот характерен для бакинской студии, и бакинцам необходимо сделать из этого серьезные выводы.

Студия существует не первый год, и тем не менее до сих пор она не воспитала необходимые ей режиссерские кадры. Не будет ошибкой сказать, что в Баку плохо растят местные режиссерские кадры. Прежде всего, они не специализируются в определенных жанрах. Бакинская студия—и художественная и хроникальная, хотя бывало, что по нескольку лет тут не работали над художественными фильмами. Дабы не сидеть сложа руки, режиссеры и операторы занимались и занимаются работой над сюжетами для киножурнала или снимают короткометражные фильмы. В конечном счете в Баку не оказалось режиссеров специалистов ни в области художественной кинематографии, ни в области документальной, ни даже квалифицированных хроникеров.

Это положение лучше всего подтверждает продукция студии за 1947 год. В количественном отношении студия сделала много. В прошлом году закончены съемки художественного фильма «Фатали-хан», сделаны два полнометражных документальных фильма, о которых мы уже сказали, сняты шесть киносборников и 48 номеров журнала «Вазовия» продукция солидная. А качество? В нашу задачу не входит оценка фильма «Фатали-хан». Но тут невольно вспоминаешь историю этой картины. Долго варился фильма в свое время был полностью снят и не увидел света. Режиссер Е. Дзиган, приглашенный для съемок нового варианта, не использовал ни одного старого кадра. Все снято заново. Можно представить себе, во сколько обошелся этот фильм государству! Мы просмотрели все, что было выпущено студией на экраны в прошлом году. И шесть очерков, и большой фильм «Земля великих прав», и киножурнал не отражают главного — не видно, чем живет республика. «Нефтью не пахнет», — образно отозвался об этих фильмах один инженер-нефтяник. Формально главному богатству республики—нефти—уделено внимание в журналах и в отдельных очерках, но внимание это настолько поверхностно, люди показаны так невыразительно, что зритель и вправе не чувствует борьбы за нефть.

На каждом из шести очерков лежит печать спешки, в каждом оказывается желание передать внешнюю сторону события. Не чувствуется стремления раскрыть суть воспроизведенного события, публицистически осмыслить и обобщить материал. Большинство очерков правильнее было бы назвать тематическими помарками киножурнала. Вот, например, фильм «Низами». Название замысловатое. Но 800-летие со дня рождения великого поэта Низами Гянджеви, отмеченное всей страной, достойно лучшего фильма. Разрозненные кадры, плохо связанные даже дикторским текстом, воспроизводят приезд гостей на празднества, показывают торжественные заседания в Баку и в Москве, киноходом пробегают по памятникам памятным местам. А каков это благодарная тема для настоящего очерка, который с интересом смотрелся бы не только в Азербайджане, но и в любом уголке страны!

Вот другой очерк «Азербайджан—Узбекистан» (режиссер А. Гасанов, оператор Алиперов). Речь идет о соревновании двух основных хлопковых районов страны. Но авторы даже не попытались раскрыть эту глубочайшую тему. Люди не показаны во время работы. Узбеки приезжают в Азербайджан, потом азербайджанцы—в Узбекистан. Гости дарят друг другу приятные вещи, кушают плов, разгуливают в праздничных одеждах. И все! Весь очерк отличается от обычной хроники разве только метражом.

Вот еще один очерк, первый цветной фильм, снятый в Азербайджане,— «От Баку до Гек-Гели». Авторы (режиссер И. Касумов, оператор Г. Сеидбейли) решили показать красоту высокогорного озера Гек-Гель. Смотришь этот фильм и видишь давно уже примелькавшиеся планы Баку, потом—пустынную дорогу, потом — пустынное озеро. Ни человека, ни птицы—никаких признаков жизни!

Значительно лучше справилась с задачей группа студентов Государственного института кинематографии, сделавшая фильм «Золотая долина». Авторы отошли от штампа, показали себя наблюдательными художниками-публицистами, внесли в свое произведение задор юности, много оживляющих штрихов, лирику, теплый юмор. Это, пожалуй, единственное киноотражение бакинской студии, показывающее труд людей во всем его величии, оставляющее глубокое впечатление.

В бакинской студии принято делать выпущенные фильмы на «большие»—для стационарного экрана и на короткометражные—для «местного» зрителя. Эта вредная «теория» снижает требования, которые должны ставить перед собой творческие работники—авторы фильмов. До каких же пор будет существовать эта нелепая, оскорбительная для советского зрителя градация — «местный» и «союзный» экраны! Разве любая из тем, которые посвящены очерки, снятые в Азербайджане, не интересует зрителя, живущего за пределами этой республики? Тем не менее все эти фильмы печатаются лишь в двух-трех экземплярах, хотя средств на них израсходовано не меньше, а иногда и больше, чем обычно расходует Центральная студия документальных фильмов на такие же произведения, печатающиеся большими тиражами.

В студии нет подлинной творческой обстановки, способствующей росту режиссеры, операторов, авторских кадров. Проблема художественного и документального сценария все еще остается нерешенной. А ведь в Баку немало талантливых писателей, высококвалифицированных литераторов, способных принять активное участие в работе студии.

Министр кинематографии республики тов. Расул Рза, который сам является писателем, почему-то считает, что кинематографистам трудно найти общий язык с литераторами. Отсюда, очевидно, происходит нежелание студии работать с писателями, дружить их для совместной творческой работы.

То же можно сказать и о документальных фильмах. Литераторы, журналисты не принимают участия в работе студии лишь потому, что сама студия не проявила инициативы. Этим и объясняется тот факт, что продукция студии так плохо отражает большую жизнь республики.

В живописном месте, на берегу Каспия для бакинской студии создают сейчас солидную производственную базу, оснащенную новейшей техникой. Производственные возможности кинематографии Азербайджана значительно возрастут. Но даже в существующих условиях студия может добиться значительно больших успехов. Это показывает тогда, когда она создает все условия для подлинного творческого роста местных кадров.

С. ГАРИН.

Цена беззаботности

С. ВУЛЬФСОН,
Ф. ШАРФ

Руководящие работники советских театров и тех учреждений, которые призваны направлять деятельность наших зрелищных предприятий, до последнего времени уделяли поразительно мало внимания финансовым вопросам. С удивительной беззаботностью, порой без всякой серьезной нужды, они допускали увеличение расходов театров. А ростом доходов театров никто по-настоящему озабочен не был.

Казалось бы, падение сборов должно было пробудить инициативу работников театров, заставить их задуматься о причинах снижения посещаемости спектаклей, должно было натолкнуть их на мысли о возможном сокращении расходов. Но лишь немногие руководители театров всерьез занимались этими вопросами.

Комитет по делам искусств при Совете Министров РСФСР не добивался рентабельной работы театров. Из года в год он увеличивал им дотацию, поощряя тем самым бесхозяйственность, покрывая безответственность директоров. Расходы систематически росли, доходы неуклонно уменьшались. Вот характерный пример. В 1946 году дотация тридцати республиканским театрам, подчиненным Комитету по делам искусств при Совете Министров РСФСР, планировалась в сумме 7801 тысячи рублей. В 1947 году сумма дотации этим театрам увеличилась почти вдвое. В то же время по плану доходы этих театров снижались на 7604 тысячи рублей.

Горьковский театр оперы и балета выполнил план по обслуживанию зрителей лишь на 68 процентов. В то же время расходы его превышены против сметы на 221 тысячу рублей.

Убытки Воронежского драматического театра составляют 999 тысяч рублей. Саратовский драматический театр принес государству убытков в размере 851 тысячи рублей. Подобных примеров немало. 13 театров, состоящих из республиканском бюджете, не только не уложились в дотации, планируемые на покрытие разрыва между доходами и расходами, но дали, несмотря на дотацию, убытков в 3896 тысяч рублей.

Та же картина наблюдается и в концертных организациях. В частности, Свердловская филармония за прошлый год допустила перерасход в 483 тысячи рублей. Челябинская филармония только за первое полугодие 1947 года — 297,5 тысячи рублей и т. п.

Чем же об'ясняется это недопустимое положение? Почему театры безубыточны? Причина проста. Многие театры составляют репертуар без учета запросов зрителя, затрачивая неимоверные суммы на постановку посредственных пьес. Можно ли удивляться огромным убыткам, понесенным Московским театром Дзержинского района, если этот коллектив вложил все свои средства «на выручку» двух незрелых пьес А. Авдеенко — «Повесники» и «Под вечным солнцем». Зрителя не любит этот театр. Зал его во время спектаклей почти пуст. А ведь убытки, причиненные этим коллективом, превысили уже миллион народных рублей!

Дорого обходится государству подобное неуважение к интересам зрителей. А когда коллектив театра с увлечением работает над постановкой произведения, в художественной ценности которого он глубоко убежден, чаще всего результатом бывает и зрительский успех.

Серьезно отражается на выполнении плана доходов неумение организовать и привлечь в театр зрителей. Многие директоры театров продолжают действовать по-старинке, не учитывая изменившихся условий. Спектакли недостаточно пропагандируются. Театры очень слабо связаны с крупнейшими предприятиями, редко и не систематически проводят зрительские конференции с докладом и обсуждением спектаклей. Забыт и обеспечивший верный способ привлечения зрителей, как выпуск пакетных и межтеатральных абонементов. Никто специально не занимается обслуживанием студенчества и учащихся.

Сказываются на посещаемости театров также отмена и замена спектаклей, нерациональное использование ведущих актерских сил. Только в четырех ленинградских театрах (им. Ленинского комсомола, Большом драматическом, Новом и Ленинградском драматическом театре) в 1947 году было отменено 20 спектаклей и заменен 31 спектакль. Разве зритель может быть уверен, что, купив билеты, он попадет на интересующий его спектакль?

Давно прошло время, когда зритель шел на любой спектакль, с любым составом исполнителей. Требования советской публики неизмеримо возросли. Это обязывает театры заботливо подходить к распределению ролей, повысить требовательность к актерам, дублирующим состав исполнителей. Надо так строить репертуар, чтобы ведущие актеры выступали чаще и не только по особо торжественным дням, но и в рядовых спектаклях.

Не менее важно в борьбе за рентабельность театров заботиться о правильном, рациональном и экономном расходовании материальных средств. Во многих театрах все еще наблюдается чрезмерная расточительность. Театры обычно не укладываются в установленные лимиты расходов на новые постановки. Московский театр драмы и комедии в прошлом году имел право израсходовать на пять новых постановок 445 тысяч рублей. Выпустив только три новых спектакля, театр затратил на каждый из них в среднем вместо 85 тысяч рублей по 196 тысяч рублей. Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко предельно смелую стоимость постановки — 150 тысяч рублей. Московский театр юного зрителя также перерасходовал в среднем по каждую постановку по 58 тысяч рублей.

Подобные факты обычно об'ясняют техническим об'ективным причинам. Но спрашивается, почему же Московский театр им. Ленинского комсомола смог работать без дотации? Полностью выполнив план по всем постановкам, театр не только уложился в плановые ассигнования, но по расходам на новые постановки сэкономил 89 тысяч рублей. Очень характерный пример. Он свидетельствует о необходимости по-хозяйски расходовать средства на постановки, полностью загружать штатных режиссеров и художников, не расходуя без крайней нужды средства на приглашение людей со стороны.

Театральные художники должны работать с большей выдумкой, проявлять больше изобретательности в выборе изобразительных средств, стараться достигнуть сценического эффекта при минимальных затратах. В Саратовском драматическом театре штатные режиссеры и художники не были полностью загружены, однако за особую плату для постановок приглашали сторонних лиц. Театр содержал сверхштатных работников, производил доплату к получаемым окладам. Общая сумма всех незаконных выплат в этом театре составила 178 тысяч рублей.

Челябинская филармония за первое полугодие минувшего года выплатила сверхштатным работникам и переплатила артистам по замещаемым окладам 54,6 тысячи рублей.

Совершенно неудовлетворительное положение с загрузкой актеров. В большинстве театров, особенно периферийных группы, штаты артистического персонала раздуты. Почти в каждом из театров имеются люди, совершенно не загруженные, но получающие тем не менее полные оклады содержания.

Театральная общественность не раз поднимала вопрос о недопустимости бригадной театрально-концертной деятельности, разлагающей актеров. Но есть, к сожалению, директоры театров, разрешающие отдельным группам артистов давать спектакли и концерты из репертуара театра на стороне, в свою пользу. Так, артисты Свердловского театра оперы и балета и Театра музыкальной комедии выручили от спектаклей и концертов 268 тысяч рублей и распределили полученные деньги между участниками этих выступлений. Группа работников Московского театра драмы и комедии сыграла 22 спектакля и собрала более 120 тысяч рублей. Средства эти через кассу взаимопомощи были распределены среди работников театра. Подобная незаконная концертная деятельность в этих театрах допускалась в то время, как план по доходам не выполнялся.

Нельзя допускать и практику бесплатных представлений, весьма широко распространенную сейчас. Только в 15 городах РСФСР в 1947 году было дано 525 бесплатных спектаклей и концертов. Государство понесло на этом убыток в 1170 тысяч рублей.

Отныне полную ответственность за финансовую дисциплину театров будут нести их директоры. Но все театральные работники должны понять, что вопросы экономии должны составлять заботу не только руководителей, но и всего коллектива театра.

Борьба за бездотационную работу в театрах должна стать борьбой за порядок, дисциплину и культуру труда. Директорам театров необходимо самым тщательным образом проанализировать работу каждого члена коллектива. Надо полностью загрузить творческий состав, определить права и обязанности рабочих производственных цехов. Не пора ли, наконец, по-серьезному получить о возможностях совмещения профессий и перехода на максимальное уплотнение рабочего дня рабочих постановочных цехов?

Особое значение приобретает вопрос своевременного и правильного составления смет на новые постановки. Эти сметы необходимо тщательно продумать, отбросив все то, без чего можно обойтись без ущерба для замысла постановки.

Надо помнить, что бессмысленная пышность оформления, подменяющая подлинную красоту и благородство стиля, вредит театру не только экономически, но зачастую и в художественном отношении. Многие наши театральные художники забыли опыт ряда великолепных, действительно выразительных постановок, сделанных без миллионных затрат.

Творческую работу театра нельзя отрывать от его экономики. Художественный руководитель обязан не только хорошо знать финансовые возможности своего театра, но и вместе с директором отвечать за своевременное выполнение репертуарного плана, доходы и правильное расходование средств на новые и возобновленные постановки. Тот художественный руководитель, который по-настоящему связывает свою судьбу с театром, его творческим коллективом, будет вместе с директором бороться за укрепление экономики.

Год только начался. Необходимо всесторонне пересмотреть репертуарные планы, разработать серьезные практические мероприятия, направленные на повышение доходности и резкое сокращение расходов в театрах.

Строить всю свою творческую деятельность на собственной экономической базе — таков закон жизни театра.

«ВОКРУГ ЭСТРАДЫ»

В № 6 газеты «Советское искусство» напечатана статья С. Балашова «Вокруг эстрады», в которой затронут ряд важнейших творческих и организационных вопросов, живо волнующих работников советской эстрады.

Редакция получила ряд откликов на статью С. Балашова. Артисты эстрады в своих письмах указывают, что статья «Вокруг эстрады» правильно и своевременно вскрывает многочисленные недостатки в работе концертных организаций, и приводит новые дополнительные факты и примеры, свидетельствующие о серьезном неблагополучии на этом важнейшем участке советского искусства.

О равнодушном, деляческом отношении концертных организаций к искусству художественного слова пишет в редакцию чтец Л. Петрейков.

Не уделяет достаточного внимания мастерам художественного слова и Московская областная филармония. Зам. директора филармонии т. Федоров, как указывает в своем письме т. Горячих, прославился грубым обращением с творческими работниками, чинит всяческие препятствия чтецам, стремящимся чаще выступать в колхозах области, обогащать свой репертуар.

П. Горячих вносит предложение созвать в ближайшее время в Москве творческую конференцию чтецов, на которой обсудить все волнующие творческих работников вопросы.

Уполномоченный Гастрольбюро по Закавказью И. Назаршвили пишет: «С. Балашов в своей статье убедительно и исчерпывающе вскрывает недочеты, имеющие место в концертных организациях. Такая объективная критика правильно ориентирует руководящих работников и дает возможность учесть оценку зрителя, а также и законные требования исполнительских кадров».

И. Назаршвили выражает надежду, что материалы, приведенные в статье «Вокруг эстрады», станут предметом специального обсуждения многих концертных организаций.

Однако, отдел эстрады Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, ВГКО, Мосэстрада и другие центральные эстрадные организации, по адресу которых было сделано немало справедливых упреков в статье, в продолжение месяца хранят упорное молчание и никак не реагируют на выступление газеты. Статья «Вокруг эстрады» не была обсуждена на собраниях творческих работников. Нет нужды доказывать, что такое отношение к критике не может способствовать искоренению большевистского порядка на советской эстраде.

„Русский вопрос"

Е. ГАБРИЛОВИЧ

Человеку, поверхностно знакомому с трудом кинодраматурга, может показаться, что экранизация пьесы, в особенности столь талантливой и широко известной, как симоновский «Русский вопрос», не представляет особого труда.

Работа сценариста М. Ромма в фильме «Русский вопрос» коренным образом опровергает такое мнение. Сохранив тему, сюжет, основной идейно-образный строй пьесы Симонова, М. Ромм подошел к своей задаче творчески, не обратившись к помощи ножниц и клея. Достаточно сличить сценарий и пьесу, чтобы увидеть, что лишь немногое из пьесы оставлено в неприкосновенности. Огромное число сцен переработано, целый ряд их написан заново. Так, например, заново написаны такие отличные сцены, как встреча Смита на аэродроме, первый разговор Смита и Джесси в такси, финальный митинг, многие сцены Макферсона и Гулда, почти весь драматургический комплекс, рассказывающий о последних часах пребывания Джесси в доме Смита, и т. д. Эта работа придала фильму не только чтение выразительные краски, но и более точную современную политическую направленность. Сценарист постарался показать то, о чем театральный драматург, стесненный рамками театральной коробки, мог только рассказать. Так появилась своеобразная интродукция к картине — монтажный киноочерк, где хроникальные кадры дают краткую, правдивую и безжалостную характеристику трумэновской Америки. Показана зрителю в превосходная панорама американской газетной редакции, когда кинокамера повествует о быте и нравах американских журналистов ярче и саркастичней, чем это могло быть выражено доброй сотней слов. Все же следует отметить, что сценарист мог бы значительно чаще выносить кинокамеру из «интерьеров» и демонстрировать зрителю наглядную картину того, что представляет собой сегодняшняя Америка.

Большую работу проделал Ромм как сценарист для того, чтобы отобразить в некоторых персонажах Симонова тот сдвиг американской политики, который произошел в последние годы. Престон у Ромма, например, уже не обычный представитель газетного бизнеса, беспринципный газетчик-делец. Нет, это, так сказать, сознательный идеолог бестыжей газетной брехни, служащей целям экспансионистской политики американских империалистов. «Нам нужна война!» — восклицает он. Гулд в транскрипции Ромма — ярый поклонник атомной внешней политики, неофашист, не скрывающий своего мнения о том, что «Гитлер был прав», разглагольствующий о высшей англо-саксонской расе, о том, что «несколько атомных бомб, и не будет Москвы, Ленинграда и коммунистов». «Я торопилось воевать!» — восклицает Гулд. Макферсон у Ромма соглашается с Гулдом, что «Гитлер был прав». Он не согласен лишь с тем, что следует торопиться. «Гитлер ошибся, что поторопился, не следует торопиться...»

Одновременно Ромм творчески переосмысливает и политический дуэт Смита. Смит вступает в фильм, как человек левых взглядов, но шаткой, неопределенной позиции и доходит до осознания необходимости открытой и решительной борьбы с силами империализма и черной реакции, несущими гибель его стране. Сцена митинга, выражающая эту эволюцию Смита,—одна из самых ярких и волнующих сцен картины.

Таким образом, в итоге серьезных раздумий сценариста Ромма над возможной политической эволюцией персонажей драматурга Симонова получился сценарий, отражающий именно сегодняшнюю Америку. Сценарий дает, с одной стороны, картину тех темных сил, которые дирижируют политикой, прессой, государственным департаментом и «демократическими институтами», а с другой стороны,— тех сил, которые вступают в борьбу с монополиями, продажной прессой, долларовой политикой.

Это о работе Ромма-сценариста. Теперь о работе Ромма-режиссера.

Есть у нас кинорежиссеры, чей творческий стиль обезличен, чьи работы никак не отличишь от множества других соседних работ. Этого упрека никогда нельзя сделать Ромму. Его режиссерская рука, его творческая манера видны в любой его картине с первых же кадров.

Острая трактовка образов, сложный и точный рисунок мизансцен, умение скупыми, даже как-будто суховатыми деталями передать целую гамму человеческих чувств — вот основные черты этой творческой манеры. Все они полностью выражены в «Русском вопросе».

Дела и люди американской действительности вылеплены в фильме с остротой политического памфлета и в то же время замечательно своей жизненной достоверностью.

Следует отметить еще и великолепный темп картины. Поиски должного темпа для кинофильма, темпа сцен, диалога, монтажа, которые бы наиболее четко и впечатляюще передавали идейно-художественный замысел, вообще характерны для Ромма. Монтажные листы фильма «Русский вопрос» пестрят диалогом: диалога здесь почти вдвое больше, нежели в других картинах. Тем не менее длинот диалога не замечаешь. Достигается это темпом речи, точностью мизансцен, где речь персонажа никогда не звучит сама по себе, а всегда сочетается с действием.

Основной упрек режиссеру Ромму совпадает с упреком, который мы сделали ему как сценаристу. Он недостаточно использовал возможности кинематографа показать, хотя бы вторым планом, ту вторую Америку широких масс и их борьбы, ту Америку нищеты, бесправия, зыбкого существования, которая наглухо прикрыта пышными речами и отчетами.

В фильме на одном титре с режиссером значится фамилия оператора В. Волчека. Это в точности соответствует роли Б. Волчека в создании картины. Его операторское искусство органически слилось с творчеством режиссера. Та творческая достоверность фильма, о которой мы говорили, в равной степени заслуга и оператора: перед оператором стояли здесь сложнейшие задачи. Фотография Волчека приобрела ту степень мастерства, которая выдвигает его в первый ряд наших художников кинокамеры.

Вс. Аксенов играет в фильме роль Смита. Он выразительно передает стойкость, спокойствие, благородство Смита. Но ведь это еще не весь Смит. И вот вторую сторону Смита— его любовь к Джесси, его внутреннюю борьбу, связанную с написанием книги, его решение написать книгу, как итог именно этой внутренней борьбы, как победу человеческого мужества и благородства над серьезнейшими жизненными препятствиями,—все это отнюдь не всегда умеет передать Аксенов. Его Смит слишком уверен в себе, слишком победоносен с самого начала. Между тем ведь по началу это далеко еще не сознательный боец, а лишь честный человек, живущий в стране, где честность не стоит и цента. Поэтому в исполнении Аксенова нет развития образа.

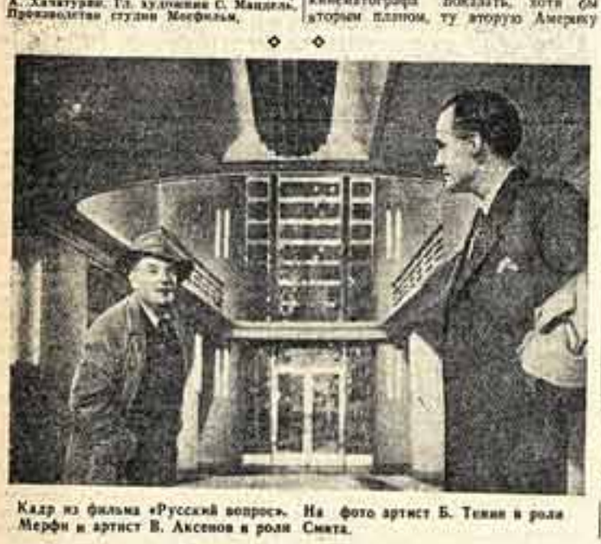
Прекрасно сыграл Б. Тенин роль Мерфи. Вот где жизнь, сколь безапелляционен и обречен простой человек в стране трумэнов, маршаллов, даллесов, кэнзибергов. В образе, созданном Тениным, при всей мягкости исполнения, различествует гневное, обличение того строя политической жизни и социальных отношений, который губит, коверкает людей.

Роль Джесси по-разному играется нашими театральными актрисами. Многие видят в ней лишь несчастную женщину, чья жизнь разбита капиталистическим обществом, так же как и жизнь Мерфи. Талантливая Е. Кузьмина трактует роль Джесси по-иному. Ее Джесси прошла сквозь огонь и воду, это цепкая, даже, пожалуй, деловая, практичная женщина, она мечтает о доме, семье, она вся в своей любви. Жизнь опрокинула эти мечты, и, ни мало не колеблясь, она покидает любимого человека и возвращается на прежнюю стезю, пусть со слезами на глазах и с горечью в сердце, Джесси человек не только несчастный, но и растленный капиталистическим миром.

Такое понимание образа Джесси кажется нам убедительным, социально и художественно оправданным. Эта трактовка требует сложной игры — показа двух сторон души Джесси, столь диаметрально противоположных и постоянно переплетающихся. Не все удалось Е. Кузьминой в решении столь сложной задачи. Но даже ее неудачи на трудном пути, почетнее «удач» некоторых других актрис, играющих Джесси в стиле классических буржуазных мелодрам. Нет, Джесси не дама с камелиями, и нельзя ее так играть — это будет художественной и политической неправдой. Сцена расставания с Гарри Смитом, сцена прощальной выпивки наедине с Мэг, ухода из дома и целый ряд других сцен сыграны Е. Кузьминой отлично.

М. Астангов в роли Макферсона не оставляет желать лучшего. Выразителен Гулд — М. Названов. На месте и весь остальной актерский ансамбль, в особенности Харди—В. Поспавский и молодой артист В. Драгунский в острой роли радиокомментатора.

В целом «Русский вопрос»,—мастерская картина, разоблачающая действительные силы, управляющие странами так называемой «парламентской демократии», вскрывающая то, что прячется за хлесткими фразами о свободе печати и о прочих «гражданских свободах». Фильм — воинствующий, публицистический в самом высоком смысле этого слова. Фильм, прямо и точно указывающий на то, какими путями и средствами готовят американские монополии войну против нашей Родины.



Кадр из фильма «Русский вопрос». На фото артист Б. Тенин в роли Мерфи и артист В. Аксенов в роли Смита.

«Русский вопрос» (по пьесе К. Симонова). Сценарий и постановка М. Ромма. Гл. оператор Б. Волчек. Композитор А. Хачатурян. Гл. художник С. Мандель. Производство студии Мосфильм.

Жилые дома на Ленинградском шоссе

Обсуждение проектов в Центральном доме архитектора

Ленинградское шоссе — красивейшая магистраль столицы. По сталинскому плану реконструкции Москвы будет застроена новыми благоустроенными жилыми домами и монументальными общественными зданиями.

На днях в Центральном доме архитектора было выставлено для просмотра и обсуждения несколько проектов новых зданий, которые будут возведены на Ленинградском шоссе.

Все они (за исключением здания Автодорожного института) представляют собой проекты жилых домов. Это обстоятельство определило и весь ход дискуссии, которая развернулась, в основном, вокруг архитектурных проблем жилого дома.

Наиболее близко к правильному решению архитектурного образа жилого многоэтажного дома, по мнению большинства участников дискуссии, подошел архитектор Е. Иоэлес (жилой дом работников издательства «Правды»). Не перегружая фасадную плоскость декоративными украшениями, автор в то же время достигает высокого художественного и архитектурного качества здания. Во многом удаче общего решения способствовало применение малых архитектурных форм (ограда, фонтан, зелень и т. д.). К сожалению, в других проектах авторы зачастую используют средства, не свойственные жилому дому: мощные колонны, башни на крышах, монументальные скульптурные украшения и т. д.

Обращает на себя внимание тот факт, что почти никто из авторов проектов жилых домов не представил на обсуждение планов и чертежей внутреннего устройства зданий, видимо, считая вопросы удобного расположения квартир второстепенными. Это наложило отпечаток и на ход дискуссии, так как выступавшие поневоле вынуждены были ограничиваться лишь оценкой архитектурных качеств фасадов.

Н. Соколов, Д. Аркин и другие участники обсуждения говорили о неправильной практике проектирования, которая с особой силой сказалась на работе авторов зданий на Ленинградском шоссе. Архитекторы разрабатывают проекты без учета того, как здание будет гармонировать с окружающими строениями. Не чувствуется сильной руки, направляющей усилия архитекторов к созданию единого архитектурного ансамбля, который должна представлять собой такая магистраль, как Ленинградское шоссе. И вполне справедливыми поэтому следует считать упреки, адресованные на дискуссии магистральному архитектору А. Сурясу, в обязанности которого входит правильная ориентировка авторов проектов.

Недостаточное внимание архитекторов к вопросам экономики—такова еще одна неутешительная черта, который вытекает из этого обсуждения. Стремясь обогатить фасады, авторы часто забывают не только об экономии, но и о необходимости облегчить производство работ индустриальными методами.

Обсуждение проектов зданий на Ленинградском шоссе показало, что архитектурная общественность живо интересуется вопросами жилищного и гражданского строительства в столице и пред'являет высокие требования архитекторам, осуществляющим сталинский план реконструкции Москвы. Принципиальная товарищеская критика, проявившаяся на дискуссии, несомненно поможет авторам проектов исправить имеющиеся в их работах недочеты и добиться того, чтобы новые дома были красивыми, удобными и экономичными в строительстве.

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

ТЕАТР

● Малый театр поставил новую пьесу И. Погодина, посвященную жизни первых сталинских пятилеток,— «Мирными годы». Главные роли в спектакле исполняют В. Григорьев, В. Коншина, Н. Тарасова, К. Гурчиненко, М. Царев, С. Шатров. Спектакль поставлен Н. Зубовым и А. Кротко в декорациях П. Вильямсового и музыкальном оформлении Ф. Фишмана. Премьера состоится 17 марта.

● 11 марта Музыкальный театр им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко покажет премьеру балета для детей «Доктор Айболит». Балет написан молодым композитором Н. Морозовым на либретто П. Абелиовича по мотивам сказки К. Чуковского. Поставщики этого балета Н. Холфин, дирижер В. Ядельман, художник В. Рындин.

● В Оперно-драматическом театре им. Станиславского состоялась премьера спектакля «Навстречу жизни» А. Успенского. Спектакль поставили А. Лапьковский, оформление В. Шестакова и А. Дежкиной.

● Московский драматический театр подготовил новый спектакль — «Чайка» по одноименному роману И. Бирюкова. Инсценировка и постановка С. Майорова, художник К. Урбетис, роль Чайки исполняет молодая артистка З. Кузнецова.

● Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР выплатил народного артиста РСФСР В. Л. Пуккина художественному руководителю Государственного Еврейского театра.

КИНО

● В Тимирязевском районе столицы сооружается новый кинотеатр. До конца года в Москве будут сданы в эксплоатацию еще три кинотеатра. Для одного из них вблизи Павелецкого вокзала строится здание с зрительным залом на 600 мест.

● В Научно-исследовательском кинофотоинституте сконструирована новая электроакустическая аппаратура для кинотеатров, позволяющая устранять искажения и шумы при демонстрации фильмов.

● На днях в отделении усовершенствования знаний и повышения квалификации творческих и руководящих работников при ВГИК состоялся первый выпуск группы режиссеров, операторов и директоров киностудий московских, национальных и периферийных студий.

МУЗЫКА

● Редактором журнала «Советская музыка» назначен М. Кобяк.

● Завтра ВОКС и Московская филармония организуют в Большом зале Московской консерватории вечер венгерской музыки. Государственный симфонический оркестр СССР под управлением В. Кожевникова исполнит ряд произведений Листа. В концерте примут также участие Д. Ойстрах, Л. Шпиллер и Ю. Алексеев.

● Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР утвердил Художественный совет по записи грампластинок известных лиц под председательством А. Толстой-мерзляковой. В состав совета — К. Державина, К. Голованов, Е. Бакулина, А. Свешников и другие.

● В марте Центральный дом работников искусств открывает Университет музыкальной культуры для деятелей искусств столицы. Университет рассчитан на 600 слушателей.

● На днях Московская филармония открыла музыкальный лекторий в клубе завода им. Владимира Ильича. Свыше 200 рабочих прослушали лекцию «Русская народная песня и сказка» и «Представители и современники Глинки».

СКУЛЬПТУРА, ЖИВОПИСЬ

● В бронзолитейной мастерской Управления строительства Дворца Советов началась отливка скульптурной фигуры А. М. Горького для памятника, который будет открыт в Москве на площади Белорусского вокзала. Скульптура выполнена по модели Н. Шадра бригадой под руководством В. Мухиной. Памятник изобразит во весь рост с непокрытой головой.

● На заводе художественного литья в Мытищах отливается бронзовая скульптура великого русского физиолога И. П. Павлова. Монумент, высотой в 3½ метра, изготовляется по модели народного художника Белорусской ССР А. Глубе. Памятник будет установлен на родине великого ученого — в Рязани.

● Московский Союз советских художников открыл в ЦДРИ СССР выставку произведений живописи, графики, скульптуры и декоративного искусства, выполненных женщинами-художницами.

● К 100-летию со дня рождения В. Васнецова в залах Оргкомитета союза советских художников организуется выставка произведений Васнецова, хранящихся в частных коллекциях.

● Закупочной комиссией Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР приобретен эскиз Сварогова и его картина «Грачи прилетели».

АРХИТЕКТУРА

● Дискуссия, посвященная архитектуре колхозного клуба, была проведена недавно Московским отделением Союза советских архитекторов. В Центральном доме архитектора была развернута выставка проектов, присланных на Всесоюзный конкурс на лучшее здание сельского клуба и избы-читальни.

● Комитет по делам архитектуры при Совете Министров СССР утвердил серийные типовые проекты жилых домов для промышленных районов Средней Азии, Закавказья и Центрального Казахстана.

Выступление Н. Никитина с группой дрессированных лошадей.

ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ В МОСКОВСКОМ ЦИРКЕ

На новых началах

Виктор ЭРМАНС

Московский цирк показал очередную новую программу. Традиционный мартовский смотр новых номеров и аттракционов советского цирка в текущем сезоне не состоялся. От перенесся из осени, с тем чтобы артисты успели подготовиться к нему более серьезно и глубоко, чем это делалось раньше.

В программе, идущей вместо смотрового представления, участвуют два старейших мастера советского циркового искусства — Борис Эдер и Николай Никитин.

В 1932 году гамбургский укротитель Карл Зембах наказывал дрессировщика Московского цирка неправомерные условия своих выступлений, грозя бросить зверей и уехать за границу. Эдер, в то время еще воздушный гимнаст, желая проучить чванливого, якобы незаменимого гастролера, в течение шестнадцати дней ставил на дрессировщиком лишнюю и выступает на арене Московского цирка с группой знаменитых львов-великанов. Этот дебют явился началом непримиримой борьбы передового артиста с иностранным засильем и низкопоклонством перед Западом в советском цирке.

Было время, когда считалось, что для того, чтобы стать укротителем, необходимо лишь обладать физической силой и громким голосом. Борис Эдер обогатил искусство дрессировки новыми приемами, создал свою систему воспитания зверей, и показал замечательные образцы приручения. Так и отличается его работа от работы дрессировщиков-иностранцев.

...На арену выходит обыкновенный «штатский» человек, не клоун, и не факир, и не добрый молодец в голубых сапогах.—Это и есть укротитель? —шепчутся зрители.

Да, это укротитель Борис Эдер. Он работает просто, легко и культурно. Без крика, без выстрелов. Таков его стиль.

Сначала Эдер выступал со львами, потом с белыми медведями, тиграми и, наконец, сейчас спора с медведями. «Медведи-канатоходцы под куполом цирка — аттракцион мирового класса. Без рисовки, позы и шумихи Эдер показывает превосходные образцы дрессировки.

В своем творчестве Эдер опрокидывает привычные понятия и нормы в искусстве дрессировки, заставляя изумляться прославленных деятелей старого цирка. Так, например, Эдер взялся дрессировать взрослых тигров и добился в этом деле полного успеха, несмотря на то, что крупнейшие деятели цирка предсказывали неминуемый провал этой «затеи». Любопытно отметить, что, подготовляя новые группы дрессированных животных, неутомимый экспериментатор советского цирка с завидной щедростью передает их молодым артистам.

Другим замечательным участником новой программы является старейший и искуснейший русский дрессировщик Н. Никитин, 50-летняя артистическая деятельность которого недавно отмечалось в Московском цирке. Никитин не только хранитель лучших традиций конного цирка, искусства отцов и дедов, но и создатель своеобразного стиля благородной, строгой классической дрессуры на советском манеже. Причем делается все это без «испанской» и «марокканской» экзотики, без побрякушек и гарнитанов, обручей и прочей мишуры и парадности. У Никитина лошадь выступает «как актер», к которому приковано все внимание зрителей.

Очень тепло был встречен и другой талантливый конник — артист Н. Ольховиков, блестяще возрождающий забытый жанр жонглера на лошади.

В новом представлении хочется также отметить обаятельных куплетистов Г. Рашковского и Н. Скалова. Им одинаково удаются и острая сатира, и теплая лирика. Они в меру юмористы, они наблюдательны и умны.

Без скоморошьих кривляний и коверканья русского языка выступают буффонные комики С. Любимов и В. Гурский. Это уже знаменует собой отказ от слепого подражания иностранным клоунам. У Любимова и Гурского сочиненный репертуар. Свои реплики они произносят четко и осмысленно, памятуя слова Анатолия Дурова, который утверждал, что «русский клоун острит словами, а немецкий — ногами».

Есть в программе и ряд старых номеров, в которых от неточности замысла возникает и неточность «попадания» — они не доходят до зрителя. К числу таких режиссерских недосмотров следует отнести провинциальный номер В. Сербиной (русская пляска на проволоке) и номер братьев Сосиных, названный в программе «акробаты с собачками», тогда как на самом деле на арене выступают собачки с акробатами, никак не демонстрирующими своего искусства.

Поставлена новая программа строго, сдержанно, в ней почти нет тех формалистических приемов, которыми грешат отдельные работы цирковой режиссуры, создающей немало аттракционов, отличающихся суетливостью и мишурой, нагромождением внешних эффектов и полным отсутствием смысла. Эти дорогостоящие аттракционы, в которых трюк механически соединяется с надуманным сюжетом, неоправдали далеко не лучшие образцы «космополитического» цирка, капитулировавшего перед мюзик-холлом, варьете и эстрадой. Многие из этих аттракционов в свое время появлялись на арене Московского цирка (Океанос, Кнес, Кио), другие более слабые, минуя столицу, двигались по периферийному конвейеру, насаждая чуждое нам упадочническое, эклектическое искусство.

Советский цирк — в долгу у зрителя. Отдельные удачи последней московской программы не снимают, конечно, этого обвинения. Новое руководство Главного управления цирками не должно мириться с недопустимым отставанием одного из самых любимых народом искусств. В кратчайшие сроки необходимо создать новые произведения циркового искусства, которые отвечали бы вкусам и растущим запросам трудящихся нашей страны.

Театральный импорт дяди Сэма в Германию

И. ФРАДКИН

Политическая и экономическая экспансия американского империализма в Европе, и в частности в Германии, сопровождается интенсивной идеологической обработкой умов. Книги, кинофильмы, театральные пьесы призваны расчистить путь плану Маршалла.

Американский импорт в Европу душит национальную экономику и культуру европейских народов. Жертвами его являются не только английское судостроение или французская кинематография, но и слабые еще ростки молодого прогрессивного немецкого искусства, в частности театра. Известный немецкий драматург, участник антифашистского подполья и узник гитлеровских концлагерей Гюнтер Вейзенборн недавно в беседе с сотрудником газеты «Тегляше Рундшау» тревогу всех демократических деятелей немецкого театрального искусства.

«Художественные руководители театров, — заявил Вейзенборн, — забывают, что они все же находятся в Германии и руководят немецкими театрами. Если они и дальше будут так переворачивать и неправильно дозировать то к концу сезона ни одна человек не захочет больше смотреть О'Нейла или Уайлдера. Пресыщенности подобным импортным товаром весьма различного качества противостоит резкий недостаток, голод по отечественной пище».

Вейзенборн, житель американского сектора Берлина и издатель по американской лицензии журнала «Ульеншпигель», выразиться определеннее, чем он это сделал, конечно, не мог. Он направляет свои упреки руководителям театров, чтобы избежать необходимости обращаться к более высокому адресату. Дело в том, что три оккупационные державы в Германии передали пьесы своих национальных драматургов и права на их постановку различным немецким театрально-прокатным издательствам, которые уже сами организуют рекламу, распространение и ведут переговоры с театрами. Лишь американская военная администрация придерживается другого порядка. Она сама издает пьесы и сама распределяет их по театрам, оказывая тем самым административное давление при составлении репертуарных планов. Художественный руководитель театра имеет дело не с немецким издателем, а с оккупационной властью. Он не свободен в принятии или отклонении пьесы, контрагент в американском военном мундире, с которым он ведет переговоры, диктует ему свою волю.

Вся эта процедура представляет собой прямой шантаж в целях как политических (пропаганда через театр «американских идей»), так и коммерческих (негласные репарации в виде 10-процентной тантьемы со всех сборов идут в карман американского правительства). Таким образом условный вес американских пьес в репертуаре немецких театров не служит доказательством их успеха ни у публики, ни у театральных деятелей.

Службой контроля над информацией американской военной администрации в Германии издано уже несколько десятков пьес. Половину из них составляют бесспретенциозно развлекательные комедии и скетчи. Взрочем, в самой их назначенной бездейственности и бессодержательности заключена определенная претензия: забить головы чепухой, чтобы не было в них места серьезным (а серьезные суть всегда опасные!) мыслям. В этих комедиях жизнерадостность алкогольных досуга дураков и бездельников (Роза Фрамжен — «Клаудиа»), рассказывается о нелепых недоразумениях между «современной, эмансипированной» (т. е. просто бесстыдной и похабной) дочкой и старомодными пуританами-родителями (Марк Рид — «Да, мой любимый!»), изображаются злоключения и переменчивое счастье азартных игроков (Джон Холм и Джордж Аббот — «Трое мужчин на одной лошади») и т. д. и т. п.

Ряд пьес представляет собой грубую политическую рекламу прелестей американской «демократии», американского образа жизни, американских принципов. Не желая выносить сор из избы, американская военная администрация закрыла доступ в Германию прогрессивным драматургам, авторам социально-разоблачительных пьес. Немецкий зритель не должен знать правды о США, не должен смотреть пьес Артура Миллера, Гоу и Д'Юссо, Клиффорда Одетса и др., изображающих расовую дискриминацию, террор со стороны фашиствующих реакционеров, преступления капиталистов и погоню за сверхприбылями и т. д. Зато в Германию направлен поток пьес, изображающих жизнь в США в духе крикливой рекламы и слащавой идеализации.

Такова пьеса Бермана «Биография и любовь», в которой «истинно американское» великодушие, широта взглядов, высокая объективность и безграничная терпимость (не в комиссии ли по расследованию антиамериканской деятельности воплощены все эти добродетели?!) противопоставлены «большевистскому фанатизму». Ту же рекламную функцию выполняют и исторические драмы, например «Патриотка» Сидней Кингсли, где на сцену выводятся Георг Вашингтон, Томас Джефферсон, Лафайет, Гамильтон и другие деятели войны за независимость, или пьеса Роберта Шервуда «Абрам Линкольн в Иллинойсе». Этими пьесами Америка даллесов и гарриманов демагогически пытается выдать себя за колыбель наследницу демократических революционных традиций Вашингтона и Линкольна.

В наиболее примитивной и наглой форме пропагандирует «американские идеалы» пьеса Леоноры Коффе и Вильяма Коузка «Семья». В ней изображена семья Иисуса Христа и на сцену выведены Мария, Иосиф и прочие библейские персонажи. С постным, ханжеским благочестием, по которому в Америке узнается бостонский клюкер, авторы изображают добродетельный домашний быт «святого семейства», богомазень с половой щеткой и перед кухонной плитой и Иосифа, обладающего суковатой палкой и большими мозолистыми руками. Но этнографическая обстановка древнего Назарета подменена в пьесе обстановкой современной провинциальной Америки: «святое семейство» оказывается не чем иным, как средней американской семьей. Таким образом, в пьесе безбожия, красной опасности и потрясения священных основ США являются Галилея XX века, богом избранной страной, оплотом и обителью веры христовой.

Это «произведение», пригодное разве лишь в качестве подарка благочестивым феферсским детям в воскресных школах Америки, было с превеликим шумом разрекламировано еще задолго до премьеры через подконтрольную американским властям печать. Для исполнения роли Марии американцы специально привезли из Вены известную немецкую артистку Кете Дорш. Для широкой организации рекламы и «публисити» на американский лад из Нью-Йорка прилетела звезда Бродвея, исполнительница той же роли—Юдифь Андерсон. Репортеры радио и прессы, фотографы и кинооператоры неотступно следовали за обеими дивами Марией. Но усилия всех святош из штаба генерала Клея оказались тщетны.

Премьера состоялась в Берлине в Немецком театре им. Макса Рейнгардта. Полного провала пьесы не смогли осилопать даже театральные критики крайне правых реакционных газет. После пяти спектаклей «Семья» была снята с репертуара и была бы благополучно забыта берлинцами, если бы не наделавшая много шума публичная пощечина, нанесенная Кете Дорш одному неугодному критику. Этим экстазу христианским методом полемики оскорбленная дева Мария безуспешно пыталась защитить поруганную честь американской пьесы. Неисчислимые берлинцы еще долго вспоминали злополучный дебют американских миссионеров на немецкой сцене.

Но наибольший интерес (и наибольшую опасность) представляют собой пьесы «высокого», «философского» жанра, трактующие не менее, как вопросы смысла жизни, смерти, человеческой истории... Именно эти пьесы служат организованному массовому отравлению умов и призваны вытравить из сознания немцев веру в прогресс, стремление к борьбе и социальной активности, чувство человеческого и национального достоинства, чтобы на их месте воцарился дух покорности и фатализма.

Премьера пьесы Поля Осборна «Украденное время» состоялась в Берлине в Хеббель-театре с Паулем Вегенером в главной роли. Эта пьеса — типичное блюдо мистической кухни сюрреализма. В ней действует смерть, материализованная в образе старомодного вежливого джентльмена Брикла, персонажи ее существуют в двух ипостасях и, умирая, продолжают действовать, как живые. Все действие пьесы протекает в некоем призрачном мире, где стерлись границы между смертью, безумием и реальностью.

Глубокий старик Джулиан Нортруп стремится продлить свою жизнь ради маленького внука, оставшегося сиротой. Ему удается хитростью задержать смерть на яблоне и заколдовать ее; без разрешения старика она не может слезть, не может выполнять свои функции в мире. Проходят сутки, другие, — ни одно живое существо в мире не умирает. И вот, оказывается, что эта невозможность умереть приводит людей к ужасу, страданиям и проклятиям.

Человечество жаждет смерти-благодетельницы, учит Осборн. Смерть — высшее благо. Она есть лишь продолжение жизни в ином, лучшем, счастливом и гармоничном мире. Смерть должна мерной поступью обходить землю и разрежать слишком густые посевы. Без нее, — изрекает автор устами одного из персонажей старый мальтузианский телес, — «через пять лет мир будет настолько перенаселен, что для жизни не останется пространства». Пусть же возникают новые войны, пусть свирепствуют эпидемии, пусть возникают людей всяческие неурожаи и стихийные бедствия,—это все справедливый закон природы, «гигиена мира», и любая попытка позавать или умерить действия этих потребителей человечества — опасная фантазия.

Эта философия могильщиков человечества, при помощи которой американские оккупационные власти отравляют сознание немецкого народа, стоит в гротескном противоречии с благородными усилиями всех передовых умов человечества и прежде всего советских государственных деятелей и ученых, с их усилиями победить смерть или, по крайней мере, отговорить у нее одну позицию за другой, создать прочный барьер против поджигателей новой войны, продлить человеческое долголетие.

Большой шум произвела в Германии трилогия Юджина О'Нейла—«Электра должна носить траур». Состоявшаяся во Франкфурте-на-Майне премьера, продолжавшаяся (13 актов!), несмотря на все купюры в тексте, шесть с лишним часов, привлекла внимание всей немецкой прессы. Все газеты единодушно признали, что автору, с помощью режиссера Карла Гейнца Штрукса, удалось создать атмосферу напряженной до взрыва патологической психики. Нет ни секунды передышки. Весь мир — лишь мерзость и низость» («Дармштедтер Эхо»). «Ведущие к безумию муки особенной жизни,—писала газета «Берлин ам Маттаг», — были тяжелым испытанием для нервов многих зрителей. Ни одного светлого проблеска нет в этом полном моральных пыток произведении».

Трилогия О'Нейла охватывает сюжет древнегреческой Орестеии, начиная от возвращения Агамемнона и кончая до мучений преследуемых эринниями Электры и Ореста. Но, следуя установившейся из Западе моде (см. Сартра, Ануйля и др.), О'Нейл модернизирует классический сюжет и переносит действие в Америку во вторую половину XIX века, в семью генерала Мэннона (Агамемнона). Модернизируя сюжет, автор как бы подчеркивает свою идею — извечность и неизменность всех человеческих пороков и извращенных инстинктов.

Но О'Нейл не только изменяет исторический колорит действия. Он изукрасил все убийства, самоубийства и помешательства садистскими узорами современного «психоанализа» по Фрейду. Он внес в сюжет новые мотивы, отсутствовавшие у греческих трагиков. Так, например, в отношениях Лавинии (Электры) и Орина (Ореста) повторяется конфликт Христины (Клитемнестры) и Мэннона (Агамемнона). Лавиния хочет жить без всяких ограничивающих ее законов и моральных предписаний. Ее тяготит соучастие ее преступления Орина с его мужем и напоминание о прошлом. Она толкает его к самоубийству. Порочный круг замкнут: вчера еще она, руководимая пафосом Долга, направила руку своего брата против матери и ее любовника, извечных Долгу во имя Жизни. Сегодня она сама изменяет Долгу во имя Жизни, и где-то за кулисами новая мстительница уже заряжает пистолет, чтобы убить Лавинию. В этом бесконечном круговороте событий и повторении ситуаций О'Нейл видит закон мира, где «все течет и ничего не меняется». Революционеры в молодости становятся в зрелом возрасте оппортунистами. Мечты об остров мира и гармонии остаются несбыточными. Бороться не за что, стремиться не к чему, нужно смириться и предоставить человечеству брести по его бесконечному пути, где ноги утопают в крови и грязи.

Этой «радостной и обнадеживающей» философией (не иначе как ее названной вдохновлять немцев к борьбе за демократизацию Германии?!) проникнута и изрядная во многих театрах Германии драма Торнтона Уайлдера «На волосок от гибели», драма о трех катастрофах, пережитых человечеством: ледниковом периоде, всемирном потопе и мировой войне. Иронически-сострадательным взглядом окидывая историю человечества, автор приходит к выводу о банкротстве человеческого разума и бессилии человека перед разрушительными стихиями. Прогресс, к которому стремятся слепые, упрямые люди, — это лишь фикция. «Трезвое» позикание глядят устами одного из персонажей: «Откуда мы можем знать, что будет лучше, чем было прежде? Когда-нибудь земля неизбежно остынет, а до того все эти вещи будут вечно повторяться: войны, ледники, потопы и землетрясения... И я вам советую: не спрашивайте: «почему» и «отчего», а наслаждайтесь вашим мороженым, пока оно у вас на тарелке, — таков мой жизненный принцип».

Таков должен быть и наш жизненный принцип! — поучают американские драматурги через посредство американской военной администрации немецкую публику. — И даже если у вас, как это имеет место в Бизонии, и ничего нет на тарелке, все равно не спрашивайте: «отчего» и «почему»!

Могут ли американские колонизаторы Европы желать для немцев лучшей философии, нежели та философия покорности и смирения, которую внушают им со сцены духовные агенты плана Маршалла — Осборн, О'Нейл, Уайлдер и К°?!

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, эстрады и цирка — К 4-15-66, отделы театра, музыки, изобразительных искусств, кино — К 5-63-12; издательство — К 1-48-66.

Б00319. Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 882