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

№ 37 (1125). Год издания XIX | Суббота, 11 сентября 1948 года | Цена 45 коп.

Праздник советской театральной культуры

Приближается торжественный и радостный для всех тружеников советского искусства день празднования 50-летия Московского Художественного академического театра Союза ССР им. М. Горького.

Решение Совета Министров СССР об учреждении Всесоюзного комитета по проведению 27 октября 1948 г. юбилея МХАТ, о популяризации среди трудящихся его деятельности подчеркивает значение этой знаменательной даты в культурной жизни страны. Самые широкие круги общественности примут участие в юбилейных торжествах, в чествовании театра, полувековая деятельность которого вызывает чувство патриотической гордости за нашу советскую художественную культуру.

В творчестве Московского Художественного театра воплощены лучшие черты русского искусства — подлинная народность, реализм, высокая идейность. МХАТ прославил русское театральное искусство, утвердил его неоспоримый приоритет в мировой театральной культуре. Нет такой цивилизованной страны, где были бы неизвестны шедевры МХАТ, где не изучались бы труды его основоположников — К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. У МХАТ учатся прогрессивные режиссеры, актеры, драматурги всех стран. Последователи МХАТ есть всюду, где дорожат правдивым и высокоидейным искусством, где живут и развиваются традиции реализма.

Не может быть подлинного новаторства без усвоения лучших традиций классического искусства, невозможно сохранить эти благородные традиции, не развивая их на новой основе. История МХАТ подтверждает эту истину. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко создали коллектив единомышленников, который шел вперед в лучшем смысле слова традиционный и в то же время подлинно новаторский. Это был театр традиционный потому, что он следовал заветам М. С. Щепкина и других великих реалистов прошлого века, пристально изучал законы мастерства самых выдающихся художников сцены того времени. Это был театр новаторский потому, что он не ограничивал свои задачи воспроизведением лучших образцов сценического реализма, а искал непроторенные пути к еще более совершенному искусству, способному передать мысли и чувства, идеи и образы современников.

Основатели МХАТ назвали его «художественно-общедоступным». В этом сказалось тяготение прогрессивных театральных деятелей к демократическому зрителю. Широкие демократические круги России поддержали новый театр, откликнулись на его страстное стремление к жизненной правде. Первые горьковские спектакли МХАТ будили общественную мысль, вызывали исключительно широкий общественный резонанс. Недаром царская цензура чинила всяческие препятствия молодому театру — она видела в нем глашатая правды и из-за одного этого готова была считать его чуть ли не революционным театром.

Но МХАТ стал революционным театром только в нашу, советскую эпоху. Революция спасла театр от творческого кризиса — от модернистских и формалистических увлечений, от влияний буржуазной идеологии. В годы, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, на сцену МХАТ проникли пьесы, выражавшие настроения пессимизма, символизма, буржуазного индивидуализма. Актерскому и режиссерскому искусству МХАТ грозил застой, омертвение. Новый зритель, пришедший в театр в революционные годы, вновь пробудил в его замечательных мастерах стремление к искусству жизненной правды и передовых идей.

Решительное обновление принесла МХАТ советская драматургия и прежде всего такие пьесы, как патетическая революционная драма Вс. Иванова «Бронепоезд». В этом спектакле, блестящие мхатовские актеры — В. Качалов, Н. Хмелев, Н. Баталов, М. Кедров и другие создали незабываемые образы людей революционной эпохи. Так начался новый этап в истории славного Художественного театра, ставшего во главе всех прогрессивных творческих сил в нашем театральном искусстве.

МХАТ сыграл выдающуюся роль в разгроме формализма — он на деле доказал, что только реалистическое искусство способно выражать революционную идеологию, служить средством воспитания масс в духе идей нашей партии. Великий принцип партийности все более глубоко внедряется в творческую жизнь лучшего театра страны и ведет его к новому под'ему и расцвету.

Жизнеспособность МХАТ сказалась в том, что на смену мастерам старшего поколения пришла достойные их ученики, высоко державшие знамя театра, со славой продолжающие их дело. МХАТ создал целую семью советских театров, выросших из студий и ставших зрелыми творческими ансамблями.

Руководители Художественного театра создали последовательную и цельную программу работы над спектаклем, которая служит мне образцом для любого сценического ансамбля. В основе ее лежит величайшая требовательность к драматургии, как основе театрального искусства. Самая строгая взыскательность к идейно-художественному качеству пьесы и активнейшая помощь драматургу — вот одна из важнейших принципов МХАТ. Если в первые годы своего существования МХАТ способствовал росту драматургического творчества М. Горького и А. Чехова, то в годы становления советского театра он помог стать драматургами Вс. Иванову, В. Катаеву, А. Афиногенову, Н. Вирте и многим другим советским писателям.

В творческой практике МХАТ стало правилом изучение действительности, отраженной в пьесе, для наилучшего выражения замысла и образов драматурга. И в этом также сказалась его новаторская сущность. Теперь никого не удивит режиссер, собирающий вслед за драматургом «жизненный материал» для спектакля. Но это было новшеством в пору создания горьковского спектакля «На дне». Работая над пьесой «Земля» Н. Вирты, режиссеры и актеры МХАТ изучали на месте, в Тамбовской области, историю событий, описанных драматургом. Ставя любой современный спектакль, мхатовцы стремятся поближе узнать те «первосточники», которые послужили предметом изображения в пьесе. Этот принцип Художественного театра в высшей степени характерен для нашего социалистического искусства, и он получает повсеместное распространение.

МХАТ воспитал актера нового типа, актера-мыслителя, необычайно чуткого к замыслу автора и жизненной правде, врага сценических штампов и ремесленничества. Творческий путь таких ярких представителей МХАТ, как И. Москвин, В. Лужский, Л. Леонидов, М. Тарханов, как изумительный художник сцены В. Качалов или О. Книппер-Чехова, это пример высокого и благородного служения искусству. Еще в годы рождения МХАТ передовая критика того времени отмечала, что этот театр сумел воспитать «интеллигентного актера», и это было одним из решающих условий его дальнейшего расцвета. Мы видим сейчас, что принципы К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, ставшие своей целью не ремесленническое «обучение», а творческое воспитание актера, принесли замечательные плоды. Недаром многие ученики этих великих режиссеров — Н. Хмелев, М. Кедров, их сверстники и товарищи сами стали превосходными воспитателями актеров, изыскателями и умельцами учителями сложного искусства сцены.

Всей стране известны имена таких выдающихся артистов и артисток МХАТ, как О. Андровская, К. Елинская, А. Зуева, А. Степанова, А. Тарасова, Ф. Шевченко, Н. Боголюбов, А. Грибов, Б. Добронравов, Б. Ливанов, В. Станицын, В. Топорков, М. Яншин и другие.

МХАТ стал ведущим советским театром потому, что высокая идейность составляет основу его творческого метода, потому, что его метод, подробно разработанный и четко сформулированный Станиславским и Немировичем-Данченко, становится достоянием всех театральных коллективов страны.

Художественный театр называется академическим. Это, действительно, театр-академия, хранитель важнейших принципов передового реалистического искусства. Его считают своим учителем театральные деятели Украины и Белоруссии, Латвии и Эстонии, Армении и Азербайджана, всех национальностей Советского Союза.

В последние годы творческий коллектив МХАТ посвятил все свои силы достойному выполнению требований ЦК ВКП(б) об улучшении репертуара драматических театров.

Театр, приходящий к своему 50-летию, сохранил молодость молодой мысли. Не угасла, в окрепла его творческая воля, и, как в годы юности, он готов искать, дерзать, решать самые трудные задачи в искусстве.

Широко открыт перед ним путь в будущее, к высотам социалистического искусства. Недаром на его знамени начертано славное имя Максима Горького — основоположника социалистической художественной культуры.

Великий Ленин бережно хранил Московский Художественный театр в суровых испытаниях эпохи гражданской войны. Партия большевиков, советское правительство и лично товарищ Сталин всегда помогают мастерам МХАТ в их устремлениях к высокоидейному искусству, к образам, полным жизненной правды и художественной силы. Горячая любовь советского народа к своему лучшему драматическому театру — залог успешного решения всех стоящих перед ним творческих задач.

О 50-летнем юбилее Московского Художественного театра им. Горького

27 октября 1948 г. исполняется 50-летие со дня основания Московского Художественного Академического театра им. Горького.

Принимая во внимание выдающиеся заслуги театра в развитии советского театрального искусства, Совет Министров СССР учредил Всесоюзный комитет по проведению 50-летнего юбилея Московского Художественного Академического театра Союза ССР имени М. Горького в следующем составе: тт. Лебедев П. И. (председатель), Беспалов Н. Н., Берсенев И. Н., Глебов-Сорокин Г. П., Головин И. С., Голованченко Ф. М., Данилов Н. Н., Далматов И. П., Добронравов Б. Г., Ермилов В. В., Завадский Ю. А., Зубов К. А., Качалов В. И., Кедров М. Н., Книппер-Чехова О. Л., Кожевников В. М., Климов А. Г., Коваль М. В., Крушельницкий М. М., Лаутер А. М., Марков П. А., Мосжухин И. М., Погодин Н. Ф., Пырьев И. А., Ржанов Б. С., Сарычева М. В., Силантьев Н. П., Сиоков Р. Н., Сокольский Э. Я., Софронов А. В., Тарасов П. А., Тарасова А. К., Федоровский Ф. Ф., Хедюков А., Хорава А. А., Черкасов Н. К., Шатилов С. С., Юра Г. П., Яблочкина А. А., Яковлев А. С., Чирков Б. Ф.

На Всесоюзный комитет возложены разработка мероприятий по популяризации среди трудящихся СССР значения деятельности МХАТ, а также подготовка и проведение юбилея МХАТ.

В связи с юбилеем в театрах, клубах, на предприятиях и в учреждениях устраиваются доклады и лекции о значении МХАТ в развитии советской культуры. Организуются также творческие встречи мастеров художественного театра с рабочими, служащими, колхозниками, студенчеством.

Театры страны в новом сезоне

МОСКВА

Начался новый театральный сезон столицы.

Вслед за Большим и Малым театрами, МХАТ СССР им. Горького, Драматическим театром им. Станиславского, Еврейским театром им. Михоэлса, Театром драмы и комедии 5 сентября открыл сезон Центральный театр Красной Армии, ежегодно возобновляются спектакли Театра им. Ермоловой, 15 сентября — Московского театра драмы, 18 сентября — Театра им. Ленинского комсомола, в начале октября — Камерного и Театра им. Моссовета.

В течение ближайшего месяца ряд московских театров покажет новые спектакли.

В филиале Малого театра сегодня премьера — «Бесприданница» в постановке К. Зубова и в декорациях В. Колпинского. В Московском театре драмы в начале октября зрители увидят пьесу К. Финна «Не от мира сего» (постановка Ф. Каверина, оформление Б. Эрдмана), в Театре им. Ленинского комсомола — «Не ждали» В. Поликова (режиссер А. Вознесенский, художники В. Шестаков и Л. Демидова) и др.

Ближайшая премьера в Театре им. Ермоловой — комедия «До новых встреч» А. Гладкова в постановке А. Лобанова и С. Гушанского, художник А. Васильев, в Театре им. Моссовета — «Закон чести» А. Штейна (постановка Ю. Завадского и И. Вульф, художник Я. Штоффер). В Театре драмы и комедии — инсценировка романа Тургенева «Дворянское гнездо» (постановка А. Плотникова, художник В. Пимфилова) и др.

Все московские театры готовят новые постановки к 31-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

ЛЕНИНГРАД

Открылся сезон в трех оперных театрах Ленинграда.

В Театре им. Кирова сейчас осуществляется постановка оперы Мусоргского «Борис Годунов». Затем намечено показать «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова, «Отелло» Верди и «Фауст» Ш. Гуно.

В сентябре Малый оперный театр покажет первую премьеру «Вертер» Массэ (постановщик Н. Соловьев, дирижер Э. Грикуров). Репетируются также опера «Черевички» П. Чайковского и балет И. Моисеева «Доктор Айболит». Продолжается работа над балетом о советской молодежи — «Юность» М. Чулаки.

Ближайшая постановка Театра им. Пушкина — пьеса ленинградского писателя И. Бражнина «Крылья». Затем будут показаны «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу и возобновленный спектакль «Половодье» Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского. Из пьес на современную советскую тему намечены к постановке «Новое время» Л. Лошина и А. Меттера, «Зеленая улица» А. Сурова. Из русской классики театр покажет «Живой труп» Л. Толстого и к 150-летию со дня рождения А. Пушкина его гениальную трагедию «Борис Годунов».

Театр им. Ленинского комсомола открыл сезон «Молодой гвардией» А. Фадеева. Сейчас труппа репетирует пьесу ленинградского драматурга Г. Ягдфельда «Коронный удар». 30-ю годовщину ВЛКСМ театр предполагает отметить постановкой пьесы И. Штока о Героях Советского Союза капитане Гастелло. Театр наметил показать также ряд классических пьес, в том числе «Учитель танцев» Лопе де Вега и «Двенадцатая ночь» Шекспира.

Большой драматический театр им. Горького поставит пьесу Мана и Мичиокского «Усмех». Драматический театр готовит спектакль по роману П. Павленко «Счастье» в инсценировке автора романа и С. Радзинского. Вторая премьера «Строгое воспитание» Л. Леонова посвящена советской молодежи. Новый театр по возвращении из гастрольной поездки в Крым покажет пьесу Б. Горбатова «Юность отцов», «Женитьбу» Гоголя, инсценировку повести Тургенева «Вешние воды».

КИЕВ

Художественный совет Театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко рассмотрел репертуарный план на 1948—1949 гг.

До конца 1948 г. театр покажет новые постановки: оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, «Наталка-Полтавка» Н. Лысенко, «Демон» А. Рубинштейна, «Фауст» Ш. Гуно и балет «Золушка» С. Прокофьева.

Во второй половине сезона театр будет работать над оперой «Богдан Хмельницкий» по либретто А. Корнейчука и В. Василевской. Музыку пишет композитор К. Данькевич.

К постановке намечены также опера «Мазепа», балет «Спящая красавица» П. Чайковского, опера Н. Лысенко «Утопленница», балет Р. Глиэра «Медный всадник» и оперы «Сказки поэта» Ж. Оффенбаха и «Аида» Д. Верди.

Коллектив украинского драматического театра им. Ив. Франко покажет в первой половине сезона ряд премьер, в том числе «Житейское море» Н. Тобилевича в постановке художественного руководителя театра Г. Юры и главного режиссера Б. Норда, «Сагайдачный» Л. Смелянского в постановке Г. Юры. Театр работает над новой пьесой молодого автора А. Блинова «По ту сторону» о героической работе советских разведчиков.

Кроме того, театр включил в свой репертуар пьесу Б. Шоу «Ученик дьявола» в постановке главного режиссера Б. Норда и пьесу Шекспира «Двенадцатая ночь», которую поставит режиссер Ш. Варшавер.

Театр русской драмы им. Леси Украинки покажет ряд новых спектаклей, в том числе «Московский характер» А. Софронова, инсценировки романов «Обрыв» и «Овод». В репертуарном плане театра также пьеса П. Павленко и С. Радзинского «Счастье».

Театр музыкальной комедии покажет новую советскую комедию «Воздушный замок», музыку О. Фельцмана, в постановке главного режиссера Н. Зенчаго и «На нашем берегу» М. Блантера в постановке молодого режиссера М. Шеремета.

Ряд премьер готовит также харьковский ТЮЗ и Кукольный театр.

АЛМА-АТА

Оперой композиторов Хамидя и Жубанова — «Абай» — открыл сезон Казахский государственный театр оперы и балета.

Казахская труппа театра работает над оперой «Кармен», русская — над оперой «Самсон и Далила». В репертуаре театра — оперы «Князь Игорь», «Кыз-Жибек», «Пиковая дама» и др.

ЕРЕВАН

Новый театральный сезон открыл Ленинаканский драматический театр постановкой пьесы Н. Зарьяна «Ара прекрасный». Театр работает над пьесой молодого драматурга Гозанова «Хачатур Абовян», которая будет показана в день 100-летия со дня смерти великого армянского писателя.

Театр им. Сундукяна покажет зрителю свою последнюю работу — пьесу Габриелиа и Чаминова «Девушка из Араратской долины», в которой отображены трудовые подвиги людей колхозной деревни.

В течение этого года Русский театр им. Станиславского пополнит свой репертуар постановками пьес «Зыковы» М. Горького, «Вишневый сад» А. Чехова, «Закон чести» А. Штейна.

Театр оперы и балета откроет сезон оперой «Тоска». Впервые на сцене этого театра в нынешнем году будет поставлена опера А. Бородина «Князь Игорь».

ТБИЛИСИ

Оперой З. Палиашвили «Абесалом и Этери» открыл новый сезон Театр оперы и балета. Драматический театр им. Руставели показал пьесу классика грузинской литературы А. Казбеги «Цамца Кетевана».

Через несколько дней откроют сезон и другие театры столицы Грузии. Драматический театр им. К. Марджанишвили в связи с 100-летием со дня рождения А. Казбеги ставит его пьесу «Пастырь». Свою последнюю работу — пьесу А. Арбузова «Таня» — покажет зрителю Русский драматический театр им. Грибоедова.

РИГА

Открыл сезон Русский драматический театр Латвийской ССР.

Ближайшей премьерой станет постановка пьесы А. Успенского «Жили три друга» (режиссер А. Мартынов, художник А. Аболинь). Этот спектакль будет показан в середине сентября. К октябрьским праздникам готовится пьеса А. Софронова «Московский характер» (постановка А. Ефремова, оформление московского художника К. Куленова). В этом сезоне предполагается также показать комедию В. Полякова «Не ждали», «Мать» и «Яков Богомолов» М. Горького, «Женитьба Фигаро», «Дворянское гнездо» и «Вей, ветерок» Я. Райниса.

БАКУ

Раньше всех бакинских театров начал новый сезон Театр юного зрителя.

Театр покажет новую пьесу молодых драматургов — актеров театра А. Атаева и А. Ахмедова — «За счастье». Пьеса рассказывает о трудовых подвигах молодых нефтяников — воспитанников ремесленного училища. Режиссер-постановщик Керим Гаганов, художник Шариф-Заде.

Ближайшие премьеры для детей младшего возраста — «Гаджи газ» старейшего азербайджанского писателя Абдулла Шэмси и «Крупеничка» — русская народная сказка в обработке писателя А. Малеревского.

СЫКТЫВКАР

Государственный национальный драматический театр Коми АССР пьесой А. Н. Островского «Таланты и поклонники» открыл свой 12-й сезон.

Начался театр покажет комедию «Вас вызывает Таймыр» в постановке художественного руководителя П. Мысова.

Навстречу 30-летию ВЛКСМ

В связи с предстоящим празднованием 30-летия Ленинско-Сталинского комсомола Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР разработан обширный план мероприятий в области драматургии, театра, музыки и изобразительного искусства.

Намечено решение создать в течение 1948—1949 гг. по государственным заказам Комитета 15 пьес о комсомоле и советской молодежи. С 1 октября по 1 ноября будет проведена проверка творческой работы театральной молодежи. Будут осуществлены мероприятия по улучшению работы в театрах с молодыми актерами, художниками и режиссерами.

План намечает также создание новых музыкальных произведений, посвященных советской молодежи, в частности, симфонии «Молодость», кантаты «К 30-летию комсомола», комсомольского гимна и марша, оперы о советском молодом человеке, детской оперы и детского балета, 30 песен о комсомоле. Будут выпущены новые молодежные балетные спектакли: «Бесог счастья» А. Спадинского, «Юность» М. Чулаки и «Юные патриоты» К. Корнилова.

Во время юбилейной декады по всей стране организуется широкий показ исполнительского мастерства молодых музыкантов, вокалистов, танцоров и танцовщиц. В день 30-летия ВЛКСМ в Москве в концертных залах Московской консерватории им. Чайковского и Дома союзов будут проведены юбилейные концерты лучших молодых исполнителей всех союзных республик.

К праздничным дням в Москве будет открыта Всесоюзная художественная выставка, посвященная 30-летию ВЛКСМ. В 1948—49 гг. намечено подготовить и издать альбом «Молодежь в советском изобразительном искусстве».

Цирки Москвы и Ленинграда подготовят специальные программы с участием молодых цирковых артистов РСФСР и братских республик. Издательства «Искусство» и «Музгиз» выпустят юбилейные плакаты, открытки, альбомы, эстрадные и песенные сборники. Будет произведена грампластинка записей выступлений 15 лучших молодых исполнителей и старых песен о молодежи.

В связи с юбилеем в театральных, музыкальных и художественных учебных заведениях организуются отчетные концерты, спектакли и выставки работ учащихся. Будет проведен смотр творчества композиторов-студентов.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР, Министерство просвещения РСФСР совместно с ЦК ВЛКСМ организуют в этом году Всесоюзную выставку изобразительного творчества детей, посвященную 30-летию Ленинского комсомола. На выставке будут широко представлены произведения живописи, скульптуры, рисунка и различные виды декоративно-прикладных работ детей.

К 30-летию ВЛКСМ театры страны готовят специальные постановки, посвященные советской молодежи. Многие театры ставят «Молодую гвардию» А. Фадеева, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Юность отцов» Б. Горбатова, «Старые друзья» Л. Малюгина, «Двадцатилетие» Е. Рагозинской-Николаенко, «Воробьевы горы» А. Симукова и др.

Государственное музыкальное издательство выпускает сборник «Песни комсомола», в который включено 18 песен, в их числе — «Молодая гвардия» К. Листова (слова А. Жарова), «Комсомол» Б. Мокроусова (слова А. Софронова), «Комсомольская слава» М. Табачникова (текст С. Островского) и др.

Кроме того, Музыкальное издательство выпускает отдельными изданиями новые комсомольские песни.

К 30-летию ВЛКСМ издательство «Искусство» выпускает массовым тиражом серию многокрасочных плакатов: «Да здравствует гвардия орденоносный Ленинско-Сталинский комсомол!» И. Ганфа, «Гимн демократической молодежи мира» П. Чернышева, «Верно служим Родине» Б. Зеленского, «Мой ученик!» В. Говорова, «Комсомольцы, на трактор!» В. Корнилова.

Образы В. И. Ленина и И. В. Сталина в изобразительном искусстве

Закончился об'явленный Художественным фондом СССР Всесоюзный конкурс на лучшее произведение на тему «В. И. Ленин и И. В. Сталин — вождь ВКП(б) и советского государства». 8 сентября жюри конкурса в составе Ф. Федоровского (председатель), В. Касиян, Г. Верейского, С. Меркурова, Ф. Молорова, П. Сысоева, С. Герасимова, Н. Томского, Н. Машковцева, Г. Шегаль, В. Журавлева и М. Керзина закончило просмотр работ. Были присуждены премии за лучшие эскизы произведений, представленных скульпторами, живописцами и графиками Москвы, Ленинграда и всех союзных республик.

На конкурс поступило около 600 работ. Большинство из них свидетельствует о серьезном творчестве художников, обращающихся к тематическим произведениям.

Первая премия за эскизы скульптурных фигур и портретов присуждена Д. Шварцу (Москва), вторая премия — Е. Захарову (Ленинград) и П. Кенг (Москва), третья премия — В. Акимову (Куйбышев) и М. Гельман (Киев); поощрительные премии выданы В. Ингалу (Ленинград), П. Яцыно и Н. Шильниковой (Москва).

За эскизы двухфигурных скульптурных композиций первая премия присуждена Л. Ситнику (Ленинград), вторая премия — В. Пинчуку и Р. Таурит (Ленинград), поощрительная премия — Н. Никоносови (Москва).

Первая премия за эскизы живописных портретных работ присуждена И. Титову и А. Пруцких (Москва), вторая премия — В. Зинову (Свердловск) и Н. Терешкорову (Москва), третья премия — И. Давидович (Минск) и Ф. Голубкову (Москва), поощрительная премия — Ф. Решетникову (Москва).

За эскизы живописных композиционных работ первая премия присуждена И. Погожеву (Москва), вторая премия — Н. Бабосюк и А. Казанцеву (Ленинград), третья премия — К. Аксенову, И. Радомзе (Москва) и В. Моссесову (Ленинград), поощрительные премии выданы Ю. Абрамову (Калуга) и В. Зинову (Свердловск).

Первая премия за эскизы графических работ присуждена Н. Карповскому (Москва), вторая премия — Т. Жирмунской и Ю. Непринцеву (Ленинград), третья премия — С. Шошину (Москва) и В. Постникову (г. Сыктывкар).

Авторам, получившим премии за лучшие эскизы, будут даны заказы на исполнение художественных произведений для выставки.

НА ВСЕМИРНОМ КОНГРЕССЕ ДЕЯТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ В ЗАЩИТУ МИРА

Голос передовых людей мира

Тихон ХРЕННИКОВ

Город Вроцлав — древний польский город, переименованный немцами в Бреслау и ставший ныне центром возвращенных Польше западных земель — привлек в эти дни внимание передовой общественности мира. Почти все государства земного шара прислали сюда своих представителей — деятелей науки, литературы, искусства. Они собрались, чтобы обсудить задачи, стоящие перед ними сейчас, когда воинствующая реакция стремится развязать силы войны, когда в странах капитализма, под прикрытием громких фраз о «демократии», нарушаются основные принципы свободы, а культура и искусство толкают на путь пропаганды бредовых идей расовой ненависти, эксплоатации, угнетения одних народов другими.

Уже сам внешний вид Вроцлава был для делегатов конгресса прекрасной иллюстрацией того, к чему приводит политика империализма и агрессии. Улицы этого некогда прекрасного города, памятника древней польской культуры, обезображены развалинами, напоминающими о тяжелых последствиях войны. Но здесь, в Польше, мы убедились еще раз и в том, сколь велика энергия и неисчерпаемы силы народа, ставшего на путь прогресса и демократии. Вроцлав, как и другие города и села Польской республики, восстанавливается быстрыми темпами. Вступают в строй новые предприятия, учебные заведения, возрастают здания культурных учреждений, жилые дома. С энтузиазмом работает все население, от мала до велика. Я видел на улицах Варшавы, как с песнями шли на строительные площадки молодежные бригады, как задорно трудилась она, восстанавливая свою столицу.

Если развалины Вроцлава были для делегатов конгресса живым напоминанием о последствиях жестокой бури, то восстановление кварталов бывшего варшавского гетто явилось ужасной иллюстрацией того, к чему ведет пропаганда расовой ненависти, «теории» о «полноценных» и «неполноценных» расах.

В разоренных фашистами городах кое-где остались все же уцелевшие островки, остовы зданий. Здесь не кричат не напоминает даже о страшных погребах и подземных лачугах, в которых страдали тысячи несчастных людей. Каменные пустыри с кучами щебня — так выглядит сейчас место, где разыгралась жуткая трагедия людей, повинных лишь в том, что они принадлежали к ненавистной фашистами национальности. Художники и трудящиеся новой Польши воздвигли грандиозный обелиск с замечательными скульптурными горельефами, призывающими народы к борьбе за то, чтобы такие позорные проявления варварства не повторялись в истории человечества.

К этой же благородной цели — к борьбе за мир, за торжество свободы и прогресса — была направлена и вся деятельность конгресса. Наиболее многочисленной являлась делегация Польши — страны, гостеприимно встретившей делегатов и, несмотря на естественные послевоенные трудности, сумевшей образцово организовать работу конгресса и обслуживание его участников. Из других стран самые большие группы делегатов прислали Англия — 42 и Америка — 32. Советский Союз был представлен 17 делегатами, среди которых ученые, писатели, кинорежиссеры, композитор, художник — представители РСФСР, Украины, Грузии, Азербайджана, Латвии, Таджикистана.

Воспользовавшись представившейся возможностью, делегаты конгресса, композиторы и музыканты, обратились за дружеским столом, чтобы посоветоваться о положении на музыкальном фронте. Английский композитор Стивенс, бразильский композитор Клаудио Санторо, композиторы и музыкальные деятели СССР, Польши, Венгрии, Чехословакии, Италии, Голландии, Болгарии и других стран рассказали о том, как в их странах осуществляются решения Пражского конгресса композиторов. Выяснилось, что этот конгресс оказал существенное влияние на музыкальную жизнь. Многие прогрессивные деятели музыкальной культуры критически пересматривают свои взгляды на пути современной музыки, по-новому осмысливают всю глубину опасности формализма, осознают необходимость борьбы за музыку, понятную народу, жизнеутверждающую, раскрывающую радость борьбы и созидательного труда. Композиторы ищут пути к созданию такой музыки, преодолевая трудности, вызванные условиями капитализма, где насаждается и культивируется какофония джаза, возрастает мистика и эклектическая музыка «легких» жанров...

Приподнятое настроение царило в зале заседаний Политехнического института, в гардеробах, во время дружеских встреч. То и дело возникали группы оживленно беседующих делегатов. Вот убеленный сединами датский писатель Мартин Андерсен-Нексе разговаривает о чем-то с группой представителей латино-американских стран. Выдающаяся представительница французской науки Ирен Жолио-Кюри, председательствовавшая на первом заседании конгресса. Настоятель Кентерберийского собора Хьюлетт Джонсон, которому дали недавно полицейские власти «демократической» Америки отказали в разрешении посетить США для выступления с докладами, как, впрочем, поступили в Америке и с Жолио-Кюри, не дав ей возможности сойти с парохода на американскую территорию. Вот крупный американский публицист Альберт Кан, английские делегаты — писатель Генри Грин и композитор Стивенс, чешский писатель Ян Дрда, шведский писатель Гепе Бранстинг, бразильский писатель Иорге Амаду, представители Индии, Китая, Цейлона, Мадагаскара, Индонезии, Африки, деятели культуры республиканской Испании, борющейся Греции, всех славянских стран. Разнообразие костюмов, среди которых выделяются яркие одежды делегатов неевропейских стран, разноязыкий говор людей — все это подчеркивало своеобразную атмосферу подлинно всемирного с'езда.

Конгресс открыл председатель Союза польских писателей Ярослав Ивашкевич. Вслед за тем зал огласили мощные звуки «Аппассионаты» Бетховена, исполненной известным чехословацким пианистом Палеченком. Страстная, патетическая музыка этой сонаты говорит о величии человеческого духа, о его борьбе с силами тьмы, зовет на борьбу за торжество света и разума.

Сорок шесть стран мира были представлены на конгрессе. Его делегаты говорили на полусотне различных языков и наречий. Но это не помешало собравшимся найти общий язык: их об'единяли идеи, четко и ясно сформулированные в основном докладе А. А. Фадеева «Наука и культура в борьбе за мир, прогресс и демократию». Яркий, насыщенный фактами, целеустремленный, проникнутый высокой идеей необходимости единения всех прогрессивных сил в борьбе за торжество лучших идеалов человечности, доклад этот, неоднократно прерывавшийся аплодисментами всего зала, определил характер всей последующей работы. Участники конгресса должны были дать прямой и честный ответ на вопрос: с кем вы, мастера культуры? Стало ясным, что здесь нет места для громких, но ни к чему не обязывающих фраз, общих деклараций для протаскивания полуспрятанных решений и завуалированных антидемократических идей.

Однако среди английской и американской делегаций нашлись отдельные представители, которые попытались повести конгресс по иному пути. В своем докладе «Мир и культура» английский писатель Олаф Стэплдон весьма положительно отзывался о «благодеяниях», которые несет «план Маршалла» закабаляемым им нациям, о «конструктивных» элементах, якобы имеющихся в политике правящих кругов капиталистических стран. Наряду с лицемерными декларациями о ценности «единения» он не постеснялся здесь же выступить с грубыми нападками по адресу СССР. Его поддержал другой английский оратор, профессор Тейлор. Но подобные рассуждения не встретили одобрения не только среди других участников конгресса, но даже в английской и американской делегациях. Видный американский юрист Джон Роттс, бывший в свое время обвинителем на Нюрнбергском процессе, выступил с резкой оценкой империалистической политики правящих групп США.

В речах делегатов конгресса прозвучал резкий отпор этим реакционным «гимнам» англо-американских ораторов. Представитель Венгрии напомнил о том, что освобождение народов Европы стоило СССР больших жертв, что советская культура сейчас указывает путь всем искренним сторонникам свободы. Горячо и страстно прозвучали выступления посланцев угнетаемых белыми колонизаторами цветных народов Африки, Мадагаскара, Цейлона и др. Речи представителей этих народов, оскорбленных гнетом и насилием, народов, полных жизненной силы и творческой энергии, вряд ли доставили удовольствие тем, кто, по сути дела, представлял на конгрессе интересы «хозяев» колоний и полуколоний.

Настроения, характерные для значительной части прогрессивной интеллигенции, выразили в своих выступлениях итальянский профессор Доннини и французский аббат Бруль. Закономерно, сказал проф. Доннини, что на конгрессе имеются различные течения и взгляды, но есть то главное и основное, вокруг чего должны об'единяться лучшие люди всех стран, — это борьба за мир против врагов культуры.

А фактов, подтверждающих, что капиталистическая культура находится в тупике, что поэтому в странах капитализма ведется поход против прогрессивно мыслящих ученых и художников, на конгрессе было приведено немало. В этих условиях, как заявил с трибуны один из делегатов конгресса, писательство есть одна из форм помощи силам империализма.

Вот почему большое значение имеет тот факт, что в единодушно принятом Манифесте (против которого голосовали лишь семь американских, три английских и один бразильский делегаты при пяти воздержавшихся) конгресс призывает всех работников интеллектуального труда, всю передовую интеллигенцию к активной борьбе за мир, прогресс и демократию.

Всемирный конгресс деятелей культуры в защиту мира вошел по пути, намеченному в докладе А. А. Фадеева и в ярких, содержательных выступлениях членов советской делегации — И. Эренбурга, Д. Заславского, Самеда Вургуна. Ничто не могло и быть, ибо могучая социалистическая держава идет в авангарде международной демократии, свято стоит на страже мира, национальной независимости и культурного прогресса всех стран — больших и малых.

К спорам о натурализме в советской живописи

О чуждых влияниях в творчестве живописцев

Е. ВУЧЕТИЧ
С. ОСТРОВА

В статье «Против натурализма в живописи», помещенной в «Комсомольской правде» в номере от 6 августа с. г., есть немало правильных замечаний, характеризующих опасность натурализма для нашей советской живописи.

Однако, несмотря на это, ее ориентация и принципиальные выводы не отвечают задачам, вытекающим из важнейших постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, задачам широкого и непримиримого наступления против всех проявлений враждебной советскому обществу буржуазной идеологии в нашем искусстве.

Автор статьи пишет: «В процессе развития наше искусство, здоровое в своей основе, всегда было противопоставлено модернизму. Но с некоторых пор изменилась другая опасность — многие художники начали впадать в натурализм. Теперь это, пожалуй, одна из самых опасных язв, назревающих в нашем искусстве».

Из этого принципиального положения и всей статьи вытекает, что, по мнению автора, главной задачей борьбы за социалистический реализм в живописи является борьба с проявлениями натурализма.

В свете исторических постановлений ЦК ВКП(б) мы считаем ошибочным и вредным такое суживание фронта идеологической борьбы в изобразительном искусстве до борьбы против натурализма.

Можно ли, как это делает автор, на основе разоблачения и ликвидации имеющих у нас место формалистических течений (символизм, кубизм, футуризм и др.) считать законченной борьбу с влияниями буржуазной идеологии в советской живописи?

Этот вопрос тем более важен, что автор статьи в «Комсомольской правде» не одинок в своем убеждении. Это же самое утверждают и критики-искусствоведы, фактически стоящие на формалистических позициях.

Получивший печальную известность формалист-искусствовед А. Эфрос, систематически проповедывавший низкопоклонство перед буржуазным европейским искусством, еще в 1945 году заявлял: «Первое, отчего приходится отталкиваться, как от безусловного факта, — это исчезновение старых отмеченных абстрактических течений в советском искусстве, т. е. формализма всех видов и толков».

Выступая на X пленуме Оргкомитета Союза советских художников СССР, ему вторил критик О. Бескин: «Годы перед войной были годами широкого развития реализма с отгремевшими боями с формализмом... Война. Военные годы сразили, пережгли, как в горниле, даже остатки такой реши, как формализм...».

При оценке этой концепции указанных выше критиков необходимо исходить из положений, высказанных товарищем Ждановым на совещании деятелей советской музыки. Говоря о формалистическом направлении, товарищ Жданов сказал:

«При этом особенностью второго направления (формалистического. — Е. В. и С. О.) является то, что оно избегает фронтальных атак, предпочитая скрывать свою реакционистскую деятельность под маской якобы согласия с основными положениями социалистического реализма».

* * *

После решения ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, естественно, трудно ждать открытых выступлений в живописи, выражающих буржуазно-формалистическую идеологию.

Но посмотрим, действительно ли окончательно разбиты все проявления буржуазной идеологии в нашем изобразительном искусстве, кроме натурализма? Мы хотим обратить внимание на следующие известные нам факты. Хотя ряд художников из плеяды державших ранее знамя формализма идеологически перевооружили и стал на платформу социалистического реализма, значительная же группа художников из числа, например, бывших деятелей «Бубнового валета» — А. Осмеркин, П. Кузнецов, Р. Фальк и другие — фактически «ушла в щель». На выставках в военные и послевоенные годы им не видим больших работ, показывающих преодоление ими буржуазных влияний, их приобщение к большим темам нашего социалистического общества.

Наряду с этим у нас есть художники, которые за последнее десятилетие недопустимо мало участвуют в нашем изобразительном искусстве. По отношению к их возможностям это равносильно выключению их из общей борьбы советского народа. В числе таких художников мы назовем Б. Королева, А. Матвеева, В. Фаворского, А. Петрицкого и других.

Все советские художники имеют в нашей стране неограниченные возможности для творческой работы. И если все же талантливый художник и большой мастер не говорит ничего, это значит, что он хочет и может сказать только то, что не нужно нашему народу, активно строящему коммунистическое общество. Это значит, что в рядах наших художников имеются и такие, сознание и идеология которых не проникнуты духом подлинного советского патриотизма.

Многочисленными работами участвует на выставках бывший вождь группы «Бубнового валета» П. Кончаловский. Но за 30 лет существования советского общества он все еще не преодолел буржуазно-формалистической направленности своего искусства. Творчество этого художника идет мимо героического, вдохновенного труда нашего народа, созидающего новое общество. Оно прошло мимо легендарного, массового героизма советских людей во время Великой Отечественной войны. В подавляющем большинстве П. Кончаловский в своих работах старательно обходит темы, отражающие жизнь советского народа. Если же в отдельных случаях художник и обращается к нужным нашему народу темам («Девушки сдают кровь», «На поляках», «Пушкин» и др.), он пользуется при этом прежним своих прежних формалистических изобразительных средств.

О наличии формалистических влияний свидетельствуют и отдельные работы других художников. Можно назвать, к примеру, «Встречу победителей» Фриз-Хара, работы скульптора Никогосяна, «Освобожденный человек» скульптора С. Коненкова, А. Григорьева — портрет артиста балета Корень, Рублева «Маки» и др.

Художник П. Корин, выдающийся мастер, в последние годы работал над созданием монументальной мозаики. Она должна была на многие века запечатлеть величайшую, историческую эпоху героической борьбы советского народа за коммунистическое общество. Работая над эскизами и фрагментами своих произведений, П. Корин часто решает их символически, совершенно оторванно от конкретной исторической советской эпохи: таков его абстрактный «Марш в будущее» обнаженных людей с устремленными к небу взорами.

П. Корин упорно отстаивал идею и форму своего произведения, хотя ему неоднократно делали указания о том, что оно определенно перекликается с чистейшим немецким символизмом, представленным Клингером. Единственной его «уступкой» современности явилось едва заметное изображение серпа и молота на знамени, которое несут изображенные им внеисторические люди.

К выставке «30 лет Октября» скульптор С. Орлов представил фарфоровую группу, изображающую «Шабаш ведьм на Лысой горе». Талантливый скульптор Орлов создал такое выдающееся произведение, как «Мать». Он создал в фарфоре очень хорошие вещи на темы русских народных сказок, выражающие лучшие моральные качества русского человека. Такое использование народной фантазии является приемлемым для советского искусства. Но нельзя обойти молчанием то обстоятельство, что тов. Орлов при неисчерпаемом богатстве и красоте сюжетов нашей героической действительности и нашего завтра, отдал свою творческую фантазию и свое время такой теме, как «Шабаш ведьм». Нельзя забывать, что для современного растленного буржуазно-формалистического искусства Запада характерна проповедь ухода от сюжетов об'ективной действительности в мир уродливых фантазий и «мифотворчества», играющих чисто реакционную роль.

Не следует примитивно представлять себе процесс коммунистического перевоспитания идеологии и психологии всей массы художников. Этот процесс не завершается ликвидацией формалистических групп и отсутствием на выставках явно формалистических произведений. Для своего завершения он требует непрерывного разоблачения всяких проявлений буржуазной идеологии, а не их замалчивания и провозглашения окончания борьбы с формализмом.

* * *

Необходимость широко развернутой идеологической работы по вскрытию всех и всяких влияний идеологии разлагающегося буржуазного общества в искусстве (а не только натурализма) особенно выявляется в связи с фактами, имеющими место в последние годы в нашей художественной критике. Именно к этим фактам целиком и блестяще приложимы уже приведенные нами слова товарища Жданова о том, что формалисты предпочитают скрываться под маской социалистического реализма.

Искусствовед А. Эфрос, о котором мы уже говорили, выступая в Третьяковской галлерее, зачислил формалистическую группу «Бубнового валета» в число приемников исконно русских реалистических начал. Он заявил при этом, что нет об'ективной предпосылки для исчезновения бубновалетской школы. А. Эфрос доказывал, что именно бубновалетовцы являются «кровными наследниками великого русского искусства».

Проповедуя такую антинародную теорию, желая отвлечь внимание советской общественности от борьбы с формализмом, отвратительно низкопоклонствуя перед буржуазным искусством, А. Эфрос тут же клеветает на крупнейших представителей советского искусства. Он заявляет: «Кукрыниксы знают и то, как новейшие парижские художники синтезировали достижения западной школы. Они стараются проделать тот же путь, хотя еще недостаточно тонко и четко...». И дальше: «Все оттенки реализма всех флангов и пород, будь то очень изменившийся, перестроенный на новый лад «Бубновый валет» или его антипод—импрессионизм в разных его видах, — все это живет в советской живописи, составляет ее основной массив в данное время и, больше того, проявляет тенденцию не только использовать свое прошлое, но и обновить его для будущего».

На X пленуме Оргкомитета Союза советских художников СССР выступил искусствовед тов. О. Бескин. Большую часть своего выступления он посвятил необходимости борьбы с натуралистами или, как он называет их, «псевдореалистами», обвиняя их в отсутствии «образа», без чего не может существовать искусство. Казалось бы, что может быть полезнее и правильнее такого выступления в интересах социалистического реализма? Но, прикрываясь этим почетным знамением, О. Бескин изрек целый ряд сомнительных, с точки зрения марксизма-ленинизма, положений по вопросу сущности изобразительного искусства. Он сказал: «Об'ективная основа искусства — это чувственно-интеллектуальная передача художником образа действительности...».

Разве это положение определяет сущность искусства социалистического реализма? Разве под это определение не может быть подведено любое произведение искусства, выражающее буржуазную идеологию?

Требование «образа вообще», без указания на то, что образ этот должен отражать наше новое социалистическое общество, означает борьбу с натурализмом с позиций формализма, а следовательно, враждебную нам идеологию.

Бесконечно разъясняя на протяжении своего обширного выступления значение образа вообще, тов. Бескин ни единым словом не обмолвился по поводу того, что образ этот должен выражать идеи нашего советского общества. Иначе это не будет искусством социалистического реализма. Ведь картина может иметь ярко выраженный образ и в то же время быть глубоко враждебной коммунистической идеологии.

Это безразличие к тому, какой образ должен быть изображен, наглядно видно из его выступления в части, касающейся портретов командира Красной Армии, изображенного одновременно художниками Котовым и Корониным.

Тов. Бескин говорит: «Но при сличении портрета Котова в Корина именно с точки зрения образа (с которым можно не согласиться) я вижу, что Корин хотел дать облик победителя, волевого человека. Корин творчески претворил действительность. Котов дал натурального полноватого человека. Все преимущества в этом смысле на стороне Корина».

Ни слова о том, что, изображая командира Советской Армии, надо показать не только «волевого победителя», который может быть в любой капиталистической армии. Надо найти средства, чтобы создать героический облик командира нашей армии, несущей великие гуманистические идеи нового коммунистического общества, армии — освободительницы человечества от фашизма.

В то же время в своих критических обзорах О. Бескин неоднократно иллюстрирует свое представление об образе. Особенно резко это проявилось в его обзорах, посвященных портретам работы П. Кончаловского и Р. Фалька. О. Бескин восхищается ярким выражением материально-плотского начала в портрете Дуловой, исполненного П. Кончаловским, и спиритуалистической бесплотностью женского портрета Р. Фалька.

По поводу работ П. Кончаловского Бескин пишет: «В очень острых двух этюдных портретах пианиста Цекиа, играющего в одном случае Скарлатти, а в другом Шопена, прекрасно переданы фигурой и жестом концертанта жемчужное стокгато Скарлатти и шопеновское лирическое легато».

Так разоблачается истинное лицо критиков-формалистов, выступающих в качестве «борцов» за социалистический реализм, против натурализма в живописи.

Проявления натурализма, имеющие место в нашем изобразительном искусстве, должны быть предметом постоянного критического разоблачения. Натурализм — серьезное препятствие на пути высокой идейности советского искусства и действительного превращения его в мощное оружие коммунистического перевоспитания масс. В отношении борьбы с натурализмом искусствоведческая критика в долгу перед советским обществом. Но когда борьбу с натурализмом используют как дымовую завесу для протаскивания еще более вредных проявлений буржуазно-формалистических теорий, когда под флагом борьбы с натурализмом прячут двурушничество, это должно быть разоблачаемо столь же беспощадно.

* * *

Всякий натурализм в изобразительном искусстве в своей безидейности искажает нашу социалистическую действительность, поскольку вся она проникнута и подчинена высокой идее борьбы за коммунизм. Натурализм в изобразительном искусстве чрезвычайно вреден еще и потому, что он затушевывает, скрывает ту перспективу борьбы за коммунистическое общество, во имя которой наш советский народ, сплоченный вокруг коммунистической партии, героически строил Советское государство, проявил чудеса героизма и мужества в Отечественной войне и сейчас в массовых масштабах показывает примеры высокого патриотического служения нашей Родине.

С натурализмом надо бороться в разных его проявлениях. Опасен не только «убежденный натурализм», как это думает О. Бескин. Идейный, убежденный натурализм в условиях нашего социалистического общества явился бы прямым отказом от борьбы за победу коммунизма. Такой натурализм означает сознательное отстранение от участия в активной жизни и борьбе советского народа, т. е. является силой, враждебной нашей идеологии.

Но нельзя забывать, что зачастую отдельные проявления натурализма имеют место и у молодежи, которая об'ективно целиком и полностью стоит на позициях марксизма-ленинизма, безусловно предана Родине и партии и хочет активно участвовать своим оружием — искусством — в строительстве коммунизма. В таких случаях натуралистические приемы — следствие еще недостаточного овладения теорией марксизма-ленинизма, слабо развитого политического обобщения явлений действительности и низкого художественно-профессионального мастерства. Необходимо в вузах и везде, где воспитывается художественная молодежь, поднять идеологическую работу, учить молодых художников видеть отдельные проявления нашей советской действительности в свете нашей борьбы за коммунизм, так как только это является основой для рождения нужного нашему искусству образа.

Необходимо неустанно разоблачать пережитки буржуазного сознания во всех их конкретных проявлениях и этим самым помочь художественной молодежи подниматься в искусстве до больших идейных обобщений.

* * *

Несколько слов о характере критики. Острота критики, невзирая на лица и заслуги, как это неоднократно указывала наша партия, должна исходить из высокой большевистской идейности и принципиальности ее. Только такая критика может выполнить указанные выше задачи — помочь художникам в преодолении ими пережитков буржуазного сознания, в их овладении коммунистической идеологией. Критика должна быть действенной, т. е. она должна быть побудителем для идейного и профессионального роста художников. А для этого, критикуя художника с точки зрения поставленных партией задач, обязательно нужно подходить к нему индивидуально, учитывая процесс его роста и развития. Характер и способы выражения этой критики должны развиться, например, в зависимости от того, рассматривается ли работа старых мастеров или начинающих художников. Надо вскрыть индивидуальные причины того, почему и в чем художник не поднялся до необходимой идейной и художественно - профессиональной высоты, и раскрыть их автору. Однако нельзя забывать, что заменять безобразную критику «зуботычинами»— совсем не в правилах большевистской критики.

Творческий путь Сергея Герасимова широко известен нашей художественной общественности. Известно, что Сергей Герасимов был формалистом. Путь его перехода на рельсы социалистического реализма совершается весьма мучительно. Об'ективно он до сих пор еще является знаменем для формалистов явных и тайных. То, что Сергей Герасимов, обратившись к актуальной современной теме, волнующей наш народ, пытался, хотя и неудачно, решить ее реалистическими средствами, требовало от критиков в данном конкретном случае более продуманных замечаний. Нашей критике необходимо помочь С. Герасимову решительно двигаться по этому пути.

Очень большие достижения имеет наше советское искусство в результате исторических постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам идеологии. Однако эти достижения и победа социалистического реализма, которые имеют место в нашем изобразительном искусстве, не освобождают от необходимости большевистского непримиримого разоблачения всяких проявлений буржуазно-формалистической идеологии.

Нельзя также забывать огромную прогрессивную роль советской социалистической культуры во всем мире; она требует высокохудожественных произведений искусства, которые показывали бы всему миру превосходство нашей общественной системы и тем самым помогали бы победе коммунизма.

В Государственной Третьяковской галлерее недавно установлена хрустальная ваза, подаренная товарищу И. В. Сталину коллективом завода № 354 и живописно-выставочного комбината Московского отделения Художественного фонда СССР. Около вазы всегда много посетителей, с интересом рассматривающих это замечательное произведение русских мастеров прикладного искусства. На фото: посетители выставки у вазы.

Фото С. Шингарева.

Собрание партактива ленинградских художников

9 сентября состоялось собрание партийного актива Ленинградского Союза советских художников совместно с Президиумом правления союза, посвященное обсуждению проблем, затронутых в дискуссии о формализме и натурализме в живописи, развернувшейся в печати.

Во вступительном слове секретарь парторганизации Союза художников Ленинграда А. Хорошев подчеркнул актуальность и важность для дальнейшего развития изобразительного искусства вопросов, поднятых в ходе дискуссии.

К. Джаков, первым выступивший в прениях, отметил, что многие художники, в том числе и ведущие, зачастую создают неполноценные произведения, но их работы не подвергаются строгой и принципиальной критике. Оргкомитет Союза советских художников не уделял внимания этим жгучепущим вопросам. Не занимался он и разработкой проблем теории и критики. Оргкомитет самоустранялся от работы по организации труда советских художников, тогда как этот вопрос имеет крайне актуальное значение для всей массы художников.

— Натурализм и формализм, — говорит М. Натаревич, — эти обе тенденции являются выражением чуждой и враждебной нам идеологии. Поэтому решительная борьба должна быть об'явлена и тому, и другому явлению.

И. Серебряный, разделяя эту точку зрения, отмечает, что вопрос о творчестве художника наиболее правильно поставлен в статье А. Бубнова, напечатанной в «Советском искусстве».

О пагубной системе подготовки к выставкам, когда художнику дается очень мало времени для работы над произведением, говорил К. Соболевский.

Скульптор А. Бронловский указал в своем выступлении, что существенным недостатком дискуссии является ограничение ее только проблемами живописи. Для скульпторов также было бы очень ценным широкое обсуждение их творчества.

Председатель Ленинградского союза художников Я. Николаев, отметив глубокий интерес художественной общественности к развернувшейся дискуссии, посвятил свою речь анализу недостатков в деятельности Союза. По мнению т. Николаева слабое развитие принципиальной критики особо дает себя чувствовать.

— Натуралистические тенденции,— говорит далее оратор, — связаны с поверхностным отношением художника к жизни, с механическим мышлением, отсутствием глубокого, партийного анализа общественных явлений. К сожалению, эти тенденции имеются и у некоторых ленинградских художников — П. Бучкина, Н. Дормидонтова, Н. Пластова, В. Пинчука, А. Блинкова и др. Есть они и в художественных учебных заведениях. Мы надеемся, что всесторонне и глубоко принципиальное обсуждение поможет выявить до конца все болезненные явления в нашем искусстве, поможет нам быстрее устранить недостатки. В этом мы ждем помощи и от Оргкомитета ССХ. Деятельность Оргкомитета заслуживает серьезных упрёков. Руководство Оргкомитета местными организациями недостаточное. Об этом красноречиво свидетельствует тот факт, что творческими вопросами работы ленинградских художников никто из Оргкомитета по существу не интересовался. Нас засыпают письмами, циркулярами, запросами, без конца требуют отчетности. Для стиля руководства Оргкомитета характерно его отношение к дискуссии в печати и к критике, которая прозвучала со страниц газет и на собраниях. Мы ждали от Оргкомитета указаний, как дальше вести дискуссию, чтобы полнее выявить недостатки. Вместо этого мы получили одно письмо. Оно не оставляет сомнений о целях, которые поставили перед собой его авторы. В этом письме от 6 сентября, ответственный секретарь Оргкомитета пишет: «В письме Титова и Шурина, опубликованном в «Советском искусстве», имеется ссылка на проведенное вами собрание, обсуждавшее работу Оргкомитета... Просим прислать все имеющиеся у вас материалы, а также осветить факты, указанные в письме Титова и Шурина, и документально их подтвердить». Так по вопросу, имеющему большое принципиальное значение, Оргкомитет требует от нас бюрократических отписок, каких-то документальных доказательств и проч.

В принятом постановлении собрания партийного актива одобряет инициативу газет «Советское искусство» и «Комсомольская правда», поднявших принципиально-важные творческие вопросы советской живописи. Актив признал необходимым созвать общее собрание всех членов Ленинградского союза художников для всестороннего обсуждения творческих и организационных вопросов, поднятых в печати. Такое собрание решено провести в конце сентября с. г.

ЛЕНИНГРАД (по телефону от корр. «Советского искусства»).

К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО

Театр Льва Толстого

К. ЛОМУНОВ

В золотой фонд классической русской драматургии навсегда вошли три пьесы Льва Толстого — «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «Живой труп». Каждая из них имеет большую и сложную творческую и сценическую историю.

Народная драма Толстого «Власть тьмы» оставила глубокий след в истории русского и мирового драматического и сценического искусства. Толстой открыл перед зрителями новый мир, никем до него с такой глубиной не изученный и с такой художественной силой не показанный. Толстой привел на сцену подлинного русского мужика, настоящего крестьянина.

Поразительное умение Толстого «переселиться в душу» крестьянина и показать не только внешний крестьянский быт, а и мужицкий «взгляд на вещи»,—это умение было отмечено еще Н. Г. Чернышевским в его рецензии на «Утро помещика» (1856 г.). Через тридцать лет после «Утра помещика», обогащенный громадным жизненным и творческим опытом, Толстой написал драму «Власть тьмы», показав в ней разрушение старой, патриархальной деревни под натиском «господина Кулака».

Во «Власти тьмы» русская деревня показана в пореформенную эпоху, когда «Старые устои крестьянского хозяйства и крестьянской жизни, устои, действительно державшиеся в течение веков, пошли на слом с необыкновенной быстротой» (Ленин). Толстой в своей пьесе дал ярчайшую картину вытеснения патриархальной старины проникавшим в деревню капитализмом, властью денег. В столкновении хозяйственного крестьянина, расчетливого накопителя Петра, с беспутным, выросшим на «чугунке» Никитой раскрывается главная тема пьесы. Насильственная смерть Петра, разрушение его семьи, его хозяйства олицетворяют собой гибель «устоев», гибель патриархальной деревни.

Мы не найдем в драме «Власть тьмы» открытых, прямых призывов к борьбе, к непокорству, но в ней со всей силой обнаруживается «...полное самого глубокого чувства и самого пылкого возмущения, обличение капитализма...» (Ленин).

«Власть тьмы» изображает пореформенную деревню, которая «...отдана была бумажному на поток и разграбление капиталу и фиску» (Ленин). На редкой странице пьесы Толстого не идет речь о деньгах. Роль их в драме так сильна, что порой «власть тьмы» выглядит как «власть денег». Однако было бы неправильно думать, что Толстой выступает в драме лишь против той тьмы, которая шла в деревню из капиталистического города: драма направлена и против тьмы, накопленной в деревне веками крепостного гнета.

Толстой нарисовал в драме потрясающую картину деревенской темноты, забитости, отупения. Десятилетняя девочка Анютка—один из самых поэтических образов у Толстого!—спрашивает бывалого солдата Митрича: «А как быть?». В этом вопросе, который задан ребенком знающему жизнь старому солдату,—центр драмы, в ответе на него—весь идейный смысл произведения. И глубоко знаменательно, что ответить на этот вопрос Толстой поручает не Митричу, полному ожесточения на холоп жизни и невежества, а патриархальному косноязычному Акиму. Устами Акима Толстой предложил один из своих главных «рецептов спасения человечества», он предложил «вспомнить о боге, опамятоваться».

Иные из наших режиссеров чураются «Власти тьмы», не хотят ставить ее потому, что боятся «проповедей» толстовствующего Акима. Но эти режиссеры почему то не видят, что логика драматического действия пьесы не только не укрепляет позиций Акима, а всемерно ослабляет их. Сталкиваясь с конкретными проявлениями зла, Аким неизменно отступает. События в драме развертываются так, что не только не оправдывается проповедничество Акима, а обнаруживается полная несостоятельность его непротивленчества.

Несомненно, что разоблачение несостоятельности акимовского «непротивленчества» не входило в намерения Толстого. Оно возникает вопреки воле автора, в силу внутренней логики событий, развивающихся в драме.

Еще не закончив работу над «Властью тьмы», Толстой начал писать «Плоды просвещения». Пьесы эти тесно связаны между собой: из «Власти тьмы» Толстой перевел в «Плоды просвещения» симпатичного ему Акима, пропившего в комедии образ третьего мужика. Даже фамилия одна и та же: Чилинин! Он, как и Аким, тоже выразитель патриархальных религиозно-патриархальных идеалов. Но Чилинин из «Плодов просвещения» громко заговорил о самом главном — о земле, отнятой у народа господами. Через всю пьесу проносит он страшную тоску — жалобу о земле. Семь раз повторяет он слова: «Как жить? Земля малая, не то, что скотину, курицу, скажем, и ту выпустить некуда!» Слова эти вызывали в зрительном зале, где сидели «хозяева жизни», гомерический хохот, что до глубина души возмущало Толстого. Присутствуя на спектакле в Малом театре, Толстой с недоумением и гневом говорил: «...чему же смеется публика? Ведь в речах мужиков постоянно звучит жалоба, а иногда и попытка протеста. И их слова, по моему мнению, скорее должны возбуждать сочувствие к безвыходному положению, а уж никак не смех».

Устами трех мужиков-ходатаев Толстой сказал в этой «веселой» пьесе о безвыходной крестьянской нужде, о том, что народу «жить нельзя». Гоголевский «смех сквозь слезы» явственно звучит в толстовской комедии. И неслучайно Горький поставил «Плоды просвещения» в ряд с «Горем от ума» Грибоедова и «Ревизором» Гоголя.

Толстой беспощадно высмеял в комедии «просвещенных» господ, занимающихся спиритизмом, устройством обществ коленкоровых балов и разведением старинных густошерстых собак. Он показал Звездинцевых, Кругосветовых и прочих господ безделышками, тунеядцами, не только об'едающими народ, но и стараниящимися развратить его.

Господа-зрители смеялись над толстовскими мужиками. Толстой же вместо с тремя мужиками-ходатаями, вместе с прислугой, собравшейся на кухне барского дома, зло и весело посмеялся над «просвещенными» господами. Ненависть народа к борам выражена в комедии с такой определенностью и силой, что сам Толстой удивлялся, «и цензура, столь придирчивая к нему, пропустила некоторые сцены (например, сцену разговора мужиков с кухаркой и сторожем поваром).

Л. Н. Толстой и И. Е. Репин. (Фото из коллекции Государственного музея Л. Н. Толстого).

В живых, сочных образах мужиков и прислуги в «Плодах просвещения» Толстой показал таящуюся в народе, накопленную веками ненависть к господам, показал истоки и силу этой ненависти. «Плоды просвещения»— социальная комедия, ярко запечатлевшая классовые отношения мужиков и господ в пореформенной России.

Правдивое и мастерское изображение мужиков в «Плодах просвещения» признано было даже критиками, враждебно относившимися к Толстому, но они редко ставили в писателя за сатирическое изображение господ. Всех мужиков и лакеев, возмущавших эти «крепыжи», Толстой показал добрыми хорошими и умными людьми, а всех господ изобразил дураками, подлецами и дегенератами.

Толстой продолжал огромную работу, совершенствуя и заостряя форму комедии. Написанная сначала как безобидная шутка, предназначавшаяся для любительского спектакля, носившая водевильное название («Исхитрилась»), пьеса была развернута Толстым в социальную комедию-сатиру.

«Плоды просвещения», как и «Власть тьмы», появилась в ту пору, когда театры задыхались от ремесленничества, бессодержательной и серой драматургии. Актеры и режиссеры, привыкшие к псевдонародным пьесам рубленого репертуара, растерялись перед подлинными, живыми представителями русского крестьянского народа, которых вывел на сцену Толстой. Крупнейшие столичные театры, по единодушным отзывам критики 90-х и 900-х годов и признаниям самих театральных деятелей, не справились с постановкой драмы «Власть тьмы». К. С. Станиславский писал о спектакле «Власть тьмы», поставленном Московским Художественным театром в 1902 году: «Продолжая искать новое, я не мог примириться с шаблоном театральных мужиков. Хотелось дать подлинного мужика и, конечно, не только по костюму, но, главным образом, по внутреннему складу. Но в результате вышло иначе. Духовной стороны пьесы мы, актеры, не дали, не сумели, не доросли еще до нее, — и чтоб заполнить пробел, как всегда бывает в этих случаях, перепустили внешнюю, бытовую сторону. Она осталась неоправданной изнутри, и получился голый натурализм».

В этом признании К. С. Станиславского самое важное состоит в том, что оно указывает на самую существенную сторону драмы Толстого: ее подлинную жизненность и новаторскую устремленность. «Власть тьмы», как и «Плоды просвещения», требовала от постановщиков и актеров поиска новых путей сценического искусства.

Московский Художественный театр внес большой вклад в дело сценического воплощения художественных образов Толстого. Одним из подлинных триумфов МХАТ была постановка в 1911 году драмы Толстого «Живой труп» с И. Москвиным в роли Феди Протасова. Пьеса эта почти полвека не сходит со сцены наших театров и пользуется неизменным вниманием зрителей.

В «Живом трупе», как и в романе «Воскресение», Толстой обрушился на все учреждения буржуазно-дворянского общества, разоблачил комедию суда и «законного» брака, церковное фарисейство, полицейско-бюрократические порядки. Острая социальная критика сочетается в драме с тончайшей разработкой психологии действующих лиц. Это сочетание, а также удивительный, неповторимый толстовский язык и составляют «секрет» неотразимой художественной убедительности «Живого трупа».

В «Живом трупе», быть может, больше, чем в других пьесах Толстого, выразились кончащие противоречия писателя, гениальную характеристику которых дал В. И. Ленин в своих статьях о Толстом. Замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления сочетаются в драме с проповедью непротивления. В образе милого, обаятельного Феди Протасова Толстой показал «непротивленца», который, вместо того, чтобы разрушать буржуазно-дворянские порядки, которые он сам называет «лжестью», решил устраниться, никому и ничему не мешать.

Силы «Живой труп», наши театры должны избегать той идеализации образа Феди Протасова, которая была присуща многим дореволюционным постановкам драмы.

«Живой труп» — проблемная пьеса. И в своих высказываниях о драматическом искусстве и в своих пьесах Толстой выступал сторонником проблемной драматургии.

«В драматическом произведении, — утверждал Толстой, — должно поставить какое-нибудь еще не разрешенное людьми положение и заставить его решать каждое действующее лицо, сообразно его внутренним данным». В «Живом трупе» Толстой превосходно осуществил это требование: Федор Протасов, его жена Лиза, Виктор Каренин поставлены в пьесе в неразрешенное людьми их круга, их класса положение, оказывающееся для них неразрешимым.

Эта пьеса, по замыслу автора, должна была состоять из 15 картин. Замысел остался незавершенным: Толстой написал 12 картин, и, как известно, драма не получила окончательной отделки. В частой смене картин, в большом числе эпизодов Толстой находил особую естественность, полагая, что в многокартинной пьесе легче осуществить то, что он считал одной из важнейших задач писателя: показ «текучести» жизни и человека, показ «диалектики души».

«Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «Живой труп» — лучшие пьесы Толстого, но им, однако, не исчерпывается список его драматических произведений. Драматическое наследие великого писателя весьма неравноценно. Его ранние драматические опыты 50-х годов (невосуществленные комедии «Дворянское семейство» и «Свободная любовь») и комедии 60-х годов («Зараженное семейство» и «Нигилист») интересны лишь для исследователей творчества писателя и его биографов. Также пьесы Толстого, как «Петр Хлебник» и «Аггей», написанные на религиозно-легендарные сюжеты, или «антиалкогольные» пьесы «Первый винокур» и «От ней все качества», писались с назидательно-дидактической целью, насквозь проникнуты проповедью толстовского вероучения.

Еще в 80-е годы Толстой начал писать автобиографическую драму «И свет во тьме светит», подверг ее переработке в 900-е годы, но так и оставил неоконченной.

Мы не говорим здесь об шедеврах крупнейших произведений Толстого, завоевавших в постановке таких театров, как МХАТ, широчайшую популярность у зрителей. Нужно, однако, пожелать, чтобы в театрах наших жили кровью сценической жизнью и лучшие пьесы Толстого.

Написанные с громадной художественной силой, пьесы Толстого, как и все его великие произведения, вследствие противоречий, заключают в себе сильные и слабые стороны. Наши режиссеры и актеры при постановке пьес Толстого должны средствами сценического искусства показать всю несостоятельность таких, например, сторон в пьесах, как непротивленчество Акима во «Власти тьмы» или самоустранение от борьбы и жизни Федора Протасова в «Живом трупе».

Вооруженные гениальными ленинскими статьями о Толстом, наши театры могут и должны творчески использовать драматическое наследие великого писателя.

Против формализма и ремесленничества в кинодраматургии

В. ЩЕРБИНА

Кинодраматургия все еще серьезно отстает от жизни, от быстро растущих требований советского народа.

Для исправления положения на этом участке литературы и кино необходимо прежде всего вскрыть и глубоко продумать суровую и справедливую критику партией и правительством состояния кинематографии. Надо отдать себе ясный отчет в том, что пороки фильмов «Большая жизнь» (вторая серия), «Иван Грозный» (вторая серия) и первого варианта «Жизни в цвету» были заложены еще в сценариях, что недостатки таких тусклых картин, как «Солистка балета», «Новый дом», «Аншар» и др., — это прежде всего недостатки их драматургии.

Исторические решения ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства решительно повернули советское кино к современности, к основным коренным вопросам политической жизни. Если в кинематографии до этих решений большой удельный вес имели произведения на исторические темы и экранизация литературных произведений, то в настоящее время преобладают темы на советской жизни. И это, как всем известно, уже обусловило создание ряда интересных и содержательных кинокартин.

Однако, стремясь охватить все большее и большее количество тем, стремясь к количественному росту, советская кинематография далеко еще не выполнила требования партии о повышении идейно-художественного уровня кинопроизведений. Наоборот, стремление к выпуску все большего числа кинофильмов отвлекало от основной задачи борьбы за идейно-художественное качество. На это указало нам правительство в своем постановлении «О плане производства художественных, документальных и кадовых картин на 1948 год».

Советская кинематография должна быть достойной своего народа, должна помогать ему в его великой созидательной борьбе. В противовес космополитическому и идеалистическому потоку ремесленной буржуазной кинопродукции наше кино обязано защищать и развивать лучшие передовые традиции русского и мирового искусства, духу которого враждебно всякое ремесленничество. Партия дала нам богатейшую программу развития советского кино в классическом сталинском определении методов советского искусства, как метода социалистического реализма, в постановлениях ЦК ВКП(б) по вопросам идеологии.

Развиваясь как один из отрядов советской литературы, наша кинодраматургия создала свои традиции и нашла свое лицо. Это дает ей силы успешно бороться с буржуазной кинематографией. Для подъема сценарной работы необходимо особенно тщательно изучить опыт лучших советских кинопроизведений. Конечно, речь может идти не о простом следовании накопленным традициям, а об их развитии и обогащении в соответствии с новыми требованиями жизни.

Однако хороших сценариев у нас еще мало, а в среде сценаристов наряду с талантливыми советскими художниками подвизается множество ремесленников, фабрикующих свои произведения по готовым рецептам. Эти бездарные или корыстные дельцы буквально осаждают кинематографию и сумели засорить своими произведениями договорные портфели киностудий и сценарной студии. Достаточно сказать, что из 206 сценариев, на которые имелись договоры, оказалось немногим более 60, представляющих действительный интерес. Последнее постановление Совета Министров по многим преградило путь в кинематографию многочисленным сценарным дельцам. Оно обязало всех нас быть более строгими, взыскательными к качеству кинопроизведений.

Недостатки многих сценариев нередко пытаются об'яснить тем обстоятельством, что их авторы плохо владеют спецификой кинодраматургии. Стремятся даже установить особые законы кинодраматургии, якобы отделяющие ее китайской стеной от всей остальной литературы. Разумеется, кинодраматургия, как и всякая другая область литературы, обладает своими специфическими особенностями, своими средствами художественной выразительности, и их невозможно отрицать. Однако тенденция фетишизировать эти специфические особенности, тенденция отделить киноискусство барьером специфики от общих положений марксистско-ленинской эстетики глубоко порочна и приносит огромный вред развитию сценарного дела. Именно она, эта тенденция, является теоретической базой кинематографического ремесленничества, именно она отталкивает от кинематографа многих талантливых литераторов. Нечего говорить, что теория особой специфичности кинодраматургии не имеет ничего общего с требованиями высокого профессионального мастерства. Она нередко дымовой завесой, за которой скрываются различные формалистические и суб'ективно-идеалистические взгляды на киноискусство.

Верную перспективу развития сценарного дела можно видеть лишь на основах социалистического реализма. Реалистическая правда и высокая партийная идейность—это первая, главная заповедь всего советского искусства. В постановлении о кинофильме «Большая жизнь», в партийной критике ряда кинопроизведений конкретно указывается, что значит в киноискусстве руководствоваться методом социалистического реализма и политикой Советского государства.

Главный источник бедности нашей сценарной литературы—это плохое знание жизни и неумение воплотить ее в образах и в действии. В незнании авторами действительности — основной порок 2-й серии «Большой жизни». В отсутствии жизненной правды и идейности — порок первого варианта фильма «Адмирал Нахимов». Сценарий 2-й серии «Ивана Грозного»—пример того, как талантливый художник, забыв о правде истории и искусства, пришел к суб'ективно узкому взгляду на исторические события и вместе с тем непомерно преувеличил значение формальных приемов.

Недостатки романа Фадеева «Молодая гвардия» и в особенности многочисленных его инсценировок и первого варианта фильма состояли в искажении правды в изображении роли партии в Великой Отечественной войне. Критика этих недостатков в нашей партийной печати помогла т. Герасимову преодолеть эти недостатки в окончательном варианте своей картины.

Серьезным уроком для кинодраматургов и режиссеров явилась также критика первого варианта фильма А. Довженко «Жизнь в цвету». Определяя социалистический реализм, тов. А. А. Жданов указывал, что правдивое изображение действительности надо понимать, как изображение самых существенных ее проявлений в притом связанное с задачей политического воспитания народа. А. Довженко отклонился от этих требований и не смог верно воспроизвести жизнь и деятельность великого биолога. То, чем велик был Мичурин, — его научная деятельность,—оказалось отодвинутым на второй план, а на первое место выдвинуто второстепенное—быт, семейные отношения. Откуда возникла эта односторонность в отборе биографического материала? Очевидно, из ненерного предположения, что характер героя может раскрыться не через его основную творческую деятельность, а через иные, побочные его проявления.

Сходные недостатки сказались в некоторых других находящихся в работе биографических сценариях.

В опубликованном литературном варианте сценария «Александр Попов» автор его, А. Разумовский, также перегрузил свое произведение лишними сценами и эпизодами. В результате мелочи вытеснили важное, имеющее решающее значение для характеристики героя и раскрытия темы. В настоящее время сценарий решительно улучшен автором и режиссером Л. Трауберном.

Недостатки разных сценариев об'ясняются разными причинами: в одних случаях — неопытностью, в других — незнанием жизни, в третьих—отсутствием верного взгляда на жизнь. Очень часто на сценарной практике сказываются живучие в кино формалистические теории. Несомненно, что многие антиреалистические тенденции в нашем киноискусстве укреплялись некритическим отношением, а порой и прямой пропагандой принципов буржуазного кино. Примеры этого мы находим в большинстве книг по теории кинодраматургии.

Вспомним книгу И. Попова «Проблемы советской кинодраматургии», вышедшую незадолго до начала войны и до сих пор имеющую хождение как одна из основных книг, посвященных сценарным проблемам. Автор этой книги выступает против формалистов, отрицающих значение сценария. Но в своей полемике против формалистов, в своих теоретических положениях он опирается главным образом на высказывания Бляхера, Карлейля, Шкловского и Пудовкина. Бесспорно право всякого искусствоведа использовать весь опыт эстетической науки. Но для определения закономерностей советской кинодраматургии недопустимо обращаться к авторитету заведомых идеалистов и реакционеров. И не случайно, что в статье, озаглавленной «Овладение марксизмом-ленинизмом и творческий метод советского драматурга», И. Попов под прямым влиянием этих позащитных «авторитетов» рассматривает творчество, как некий автоматический, «бессознательный», инстинктивный процесс. «Мне кажется, здесь учество,— пишет он,— сравнение с тем, как человек, скажем, ходит... Походка родится не в уме, а в глубине инстинкта. Так и органическая форма родится в глубинах творческой натуры» (подчеркнуто мною.— В. Щ.).

Мы не будем подробно анализировать известные сборники о Гриффите и Чаплине, о них достаточно много уже было написано и сказано. Скажем только, что если И. Попов пытается утвердить в своей книге примат буржуазной эстетической теории, то авторы этих сборников считают для себя возможным утверждать примат зарубежного буржуазного кино. Они пытаются даже свою творческую родословную производить от американской кинематографии. На самом же деле новаторство советского кинематографа берет свои истоки из нашей родной революционной действительности, возникло в борьбе против буржуазной кинематографии, а не из освоения ее эстетических норм.

Останавливаясь еще на одной книге, на которой воспитывались десятки молодых сценаристов и которая до сих пор изучается студентами сценарного факультета ВГИК, Речь идет о книге проф. В. Туркина «Драматургия кино». Тогда, когда она была написана, товарищ А. А. Жданов уже дал глубокую и подробную характеристику социалистического реализма, как метода советского искусства, на 1-м Всесоюзном с'езде писателей и были уже опубликованы статьи А. М. Горького о социалистическом реализме. Это не помешало, однако, В. Туркину забыть о новаторстве советской кинематографии, о ее направленности против буржуазного кино. Определяя сценарий, как художественную конструкцию, он характеризует его с точки зрения формалистических принципов, а не как отражение жизни, не как средство идейного воздействия. Он отрывает нашу кинодраматургию от той советской почвы, на которой она выросла, рассматривает ее как материал, иллюстрирующий положения второсортных буржуазных теоретиков, таких, как Пальмер, Петкин и Морстон и им подобные. Перенося нормы и стандарты буржуазной кинематографии в наше искусство, он не понимает того, что эти нормы и стандарты рождают халтуру и подделки.

Формалистическая теория кинодраматургии, основывающаяся на современной буржуазной идеалистической эстетике, на практике всяческих киноремесленников тесно смыкаются, взаимно питают друг друга. Необходимость борьбы с формализмом усиливается тем обстоятельством, что вокруг кинематографии вьется много ремесленников, которые своей практикой, основанной на шаблонах, стихийно вносят формализм в кинодраматургию, даже не обосновывая его никакими теориями, но зато надежно прикрывая безвкусицу и пошлость своих произведений актуальностью тематики и злободневностью подчиняемых вопросов.

В сценарной практике формализм—это стремление рисовать действительность не на основе знания всех ее богатств, а на основе приспособления ее плохо понятого материала к привычным ремесленным шаблонам. Формализм ряда сценаристов сказывается в том, что они подменяют характеры советских людей привычными амплуа старой ремесленной драматургии, а коллизии и конфликты нашей действительности—избитыми сюжетными схемами.

Типичная черта всех лучших образов советского кино—это единство в них революционной мысли и всего строя чувств, всего поведения. К сожалению, во многих сценариях последнего времени сказывается тенденция разделять эти неразделимые черты коммунистов, что лишает образы цельности и убедительности. Пользование старыми сценарными шаблонами приводит к тому, что создаются образы людей, активных, но лишенных богатого интеллекта и, наоборот, обладающих этим интеллектом, но лишенных поступков, т. е. резонеров. К последним можно отнести, например, мало удачный образ секретаря райкома в фильме «Драгоценные зерна». Сценаристка и режиссеры не попытались показать его в действии, и он проявляет себя только тем, что поучает других людей и произносит общеизвестные истины. А самые превосходные и бесспорные по содержанию реплики, которые разные герои кино произносят только с разными интонациями, с разным тембром голоса, не могут сами по себе составить живой образ передового советского человека. Нет, наши партийные работники, в отличие от секретаря райкома в «Драгоценных зернах», не занимаются только разговорами. Они прежде всего деятели. Идейность — это, как говорил Ленин, передовая мысль плюс стремление, действие, хотение, чувство. Только тогда, когда все эти элементы сливаются воедино, перед нами подлинный идейный герой. Настоящий герой нашего времени—человек, у которого идея коммунизма выражена во всем его «я», во всем его существе, во всех его делах. И именно таким мы видим образ большевика в лучших наших сценариях и фильмах.

Сейчас, когда перед советской кинематографией стоит задача решительного улучшения качества ее произведений, необходимо прежде всего разобраться во всем накопленном опыте, отделить все ценное, что создано ею за ее славную тридцатилетнюю историю, от того сплава, который лежит на ее пути, мешая ее дальнейшему развитию. Необходимо разгромить формалистическую теорию особости, специфичности киноискусства, предлагающую использованию кинематографией всего опыта, накопленного передовой советской литературой и театром и являющуюся теоретической базой ремесленного решения задач, стоящих перед сценаристами и кинорежиссерами. Нельзя забывать, что борьба за повышение мастерства—это прежде всего борьба против всяческого ремесленничества, против влияния буржуазной кинематографии, с которой у советской кинематографии не может быть ничего общего.

Подлинное мастерство вырастает из высокой идейности. Поэтому борьба за идейность нашей кинодраматургии, идейное воспитание ее кадров, освоение передовых традиций великой русской литературы являются основой всего нашего продвижения вперед.

„По методу Мичурина"

КУЙБЫШЕВ. (Наш корр.). Студия кинохроники выпустила на экран очередной номер журнала «Поволжье». Центральное место в журнале занимает раздел «По методу Мичурина», посвятил на Куйбышевской плодово-ягодной станции.

Следуя по пути, указанному великим преобразователем природы—революционером в биологической науке Мичуриным, коллектив станции добился больших успехов. Ее научные работники вывели 25 новых сортов плодов и ягод. Более полумиллиона различных саженцев отправлено в колхозы и совхозы.

В журнале показан сбор новых сортов яблок, винограда и слив, выведенных научными сотрудниками станции.

ОБРАЗЫ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

В. ЗАЛЕССКИЙ

Вслед за «Вагифом» Азербайджанский драматический театр им. Ахундова показал «Утро Востока» Э. Мамедханлы и «Светлый путь» И. Эфендиева. Одна тема об'единяет эти спектакли: тема труда и борьбы людей за нефть, за обладание и использование на благо народа этого драгоценного дара природы.

Общими чертами об'единены эти спектакли и в постановочном, и в актерском отношениях. Театр с творческим вооружением и идейной направленностью подошел к художественному воплощению основной темы спектаклей. Если в первом его волновала тема революционной борьбы и он стремился показать, как зачиналось утро Востока, то в «Светлом пути» он искал ответа на острые вопросы сегодняшнего дня. И в том, и в другом случае театр шел от жизни, стараясь в живых, реалистических образах запечатлеть героев-современников.

Отдельные образы «Утра Востока» выписаны Эфером Мамедханлы сочно, с психологической полнотой и обстоятельностью; таковы, например, образы старой матери Гюльзар, сердечной девушки Назлы, старого Наджафбека. Несомненно умение автора добиваться драматического напряжения в отдельных сценах. Но в целом вместе недостает композиционной стройности, сюжетной целостности, она во многом мозаична и разностильна. Отдельные картины легко могут быть перемонтированы или даже совсем опущены. И вряд ли от этого нарушится сценическое действие, его логичность.

С другой стороны, пьеса, являясь по жанру исторической хроникой, в которой воспроизведены события 1919 года в Баку, часто переходит в план чистой мелодрамы, где автор отдает полную дань красивой фразе и выспренней риторике. В этом отношении вся драматическая линия Бахруза — Диляры — Джеванширбека легко уязвима и порочна.

Театр несомненно видел всю сложность сценического воплощения такой пьесы, как «Утро Востока» (режиссер Адиль Искендеров). Центральные роли пьесы поручили ведущим актерам труппы. И. Дагестанли, играющий роль товарища Кирова, с большим благородством, тактом и проникновенностью сумел показать светлый образ замечательного трибуна революции. Актер преодолел известную статичность драматургического материала и показал товарища Кирова с большой внутренней теплотой и выразительностью, выявив основные черты его характера: одухотворенность, силу воли, страсть, революционный темперамент.

Законченностью внешнего рисунка образа отличается игра А. Герайбейли в роли комиссара полка. Он играет лаконично, точно и пластически выразительно. В таких же приемах и средствах старались решить свои задачи А. Алекперов и М. Сан'аны, исполняющие роли товарища Ордженикидзе и товарища Микояна. Но здесь возникало одно общее затруднение. Эти образы написаны автором в одном плане: они показаны либо произносящими речи, либо слушающими речи других. Это неизбежно создавало однообразие жизни на сцене и предельно затрудняло задачу исполнителей.

Раи Афанды сыграл роль большевика Фархада темпераментно, психологически насыщенно и жизненно убедительно. Актер с большим умением преодолевал схематизм роли. Особенно выразительно прошла сцена с генералом Томсоном (арт. Казим-Зак), где Р. Афанды добился предельной ясности в раскрытии внутреннего состояния своего героя, его морального превосходства над врагом, его жаждой силы, убежденности в своей правоте.

Выразительной психологической силой отличается игра Марии Дауудовой в роли старой матери Гюльзар. И поразительно то, что этого эффекта актриса достигала необыкновенно экономными средствами: скупой жест, скупые интонации, нигде не переходящие во внешнюю патетику; умный, устремленный взгляд, гордая осанка женщины, не привыкшей склонять голову перед жизненными испытаниями, придавали всему образу особое благородство и одухотворенность. В ее игре все выражается сильно и страстно: и горе, и гордость, и сила, и терпение. Не было только примирения и смирения. Так женщина Востока становилась гражданином нового мира.

Сцена из спектакля «Светлый путь» Ильяса Эфендиева в постановке Азербайджанского Государственного драматического театра им. Ахундова: арт. А. Курбанова в роли Гюльзары и арт. А. Зейналов в роли Селима.

Фото С. Шингарева.

Особое место в спектакле занимает образ Наджафбека в том виде, как он создан в великолепной игре Мирзы Алиева. Кто такой Наджафбек? Человек, в прошлом такой же капиталист, как и его брат—миллионер Агаларов, в настоящем (в момент действия пьесы) уже ничто. Он разорился и опустился, но он жалкий нуар и проиходитель. Он знает все волчьи повадки своего класса и знает, острее, чувствует его обреченность.

Играет Алиев с необыкновенной жизненной достоверностью, неподдельным юмором и непосредственностью. Его реплики полны иронии и язвенки. С брезгливостью он смотрит на кочи, с иронией на генерала и с жалостью на Диляры, чье внутреннее смятение он прекрасно чувствует. Но вот помочь ей не может, вернее, не хочет. И это нежелание мы замечаем по самому мимолетному его взгляду, брошенному как-то со стороны, мимоходом. Игра Алиева—одна из ярких удач спектакля.

Во всех этих образах наиболее полно выявилась реалистическая основа театра, стремление актеров предельно полно и правдиво воссоздать дух и облик людей революционных лет.

Но в этом же спектакле наряду с яркими, реалистическими тенденциями живет дух какой-то условной, выспренней романтики, дух мелодрамы. Он-то и вносит в спектакль ту внешнюю крикливую патетику, условность и риторичность, которые дисгармонируют со всем, что в нем реалистически правдиво.

Подобные элементы внешней театральности и условности входят в спектакль через игру самих актеров. В театре все время как бы борются две линии—реалистическая и романтическая, в том стиле, традиционном смысле, как ее понимали в дореволюционном театре. Это своеобразное единоборство мы замечаем и в игре такого острого и выразительного актера, как Сидги Рухулла (Агаларов). Показывая образ одного из нефтяных магнатов, актер, возможно, стремясь к «разоблачению» образа, прибегает к часто внешним иллюстративным приемам.

Поучительное значение имеет для театра спектакль «Светлый путь» И. Эфендиева. Этой пьесе, еще в большей степени, чем «Утру Востока», свойственна схематичность, композиционная рыхлость, декларативность.

Так, автор заставляет своего героя встать на путь обмана государства и партии. Когда же мера проступков Эльмира достаточно переполнилась, автор устами секретаря парторганизации Васильева выносит ему осуждение—выговор и тут же подчеркивает особую заботу коллектива об одном из своих членов, вставшем на ложный путь. В какой-то степени это выглядит назидательно, но в то же время все это не убеждает и оставляет нас равнодушными к судьбе центрального героя. Не убеждает по той причине, что все это выдумано, а не взято из живой жизни.

Но если автор не сумел справиться с основной драматической линией пьесы, то в деталях, в разработке отдельных образов он все-таки интересно дал живой материал, который помог коллективу в целом создать реалистический спектакль. Актеры и режиссура (Адиль Искендеров) сумели найти естественные чувства, живые оттенки мыслей для выражения внутренней жизни тех людей, которых вывел на сцену автор. Театру им. Ахундова по плечу любая тема современности, он близок к той действительности, которая его окружает. Все дело за тем, чтобы это положительное качество театра находило себе опору в самом драматургическом материале, без которого дальнейшее его развитие не мыслимо.

В спектакле «Светлый путь» больше удались эпизодические роли Бабадая, вся группа молодых рабочих, старики—ветераны труда Аллахяр, Худаверди и другие. И опять, как в «Утре Востока», наиболее жизненно правдивую, впечатляющую фигуру создает Мирза Алиев. Играет он Баба-дая с подлинной естественностью и убедительностью. Так и кажется, что этот старый буровой мастер пришел к нам на сцену из самой жизни, не с того условно существующего промысла № 1, где происходят действие пьесы, а с тех буровых вышек, которые реально существуют в Баку. Так и кажется, что весь он насыщен ветрами и согрет знойным каспийским солнцем. Говорит он то тихо, спокойно, как подобает достоинству мастера, то страстно и убежденно, как требуют его совесть и честь.

Такой же правдивостью отличена игра М. Садыкова и А. Курбанова в ролях старых пенсионеров Аллахяра и Худаверди. Так же прост и заразителен весельчак Потуш — Каффар Акки, молодой Керим — М. Марданов и постоянно смущающийся Джафар Кули Сан'аны.

В трудном положении оказались исполнители ролей Гюльзары — А. Курбанова и Эльмара — И. Дагестанли. Оставляя на совести автора многочисленные психологические натяжки и неясности во взаимоотношениях этих двух любящих друг друга персонажей, мы не можем не поразиться тону спокойствию, такту и сдержанности, с которыми И. Дагестанли воссоздает образ своего героя. Он оттеняет его волю, настойчивость, в главное, ум, который в решительный момент одерживает верх над мелкими страстями и чувствами.

Очень женственный и полный обаяния образ инженера-азербайджанки создает А. Курбанова. Актрисе удается подчеркнуть в своей героине не только волю, настойчивость, уверенность в работе, но и показать ее любовь и нежность. Искренностью и непосредственностью отличена игра Л. Бедирбейли-Джеваншировой в роли Лалы.

Явно не удался в спектакле образ секретаря парторганизации промысла Васильева (А. Герайбейли). Исполнитель так и не мог преодолеть сухой авторской схемы, и образ получился неживым, условным.

Необходимо отметить работу художника обоих спектаклей Нусрат Фатуллаева. Особенно удачно художественное оформление пьесы «Светлый путь». В нем найдены легкость и прозрачность бакинского пейзажа.

Театр им. Ахундова—зрелый творческий коллектив, хорошо понимающий задачи реалистического искусства, не успел еще освободиться от известных пережитков старых воззрений на природу героического и романтического начала в театральном искусстве. Для своего дальнейшего успешного развития театр нуждается в высокоидейной и художественно зрелой драматургии, правдиво и глубоко отражающей современную жизнь.

СОВЕТСКАЯ СИМФОНИЯ И ПРОГРАММНОСТЬ

Л. ДАНИЛЕВИЧ

В истории классического симфонизма программность играла огромную оплодотворяющую роль. Обращаясь к темам и сюжетам, взятым обычно из выдающихся произведений мировой литературы, композиторы насыщали свое творчество глубокими жизненными идеями, обогащали свой музыкальный язык. Отсюда — неразрывная связь программности с утверждением реалистического стиля в музыкальном искусстве.

Программность, как творческий принцип, проходит через весь русский классический симфонизм. Основоположник русской симфонической классики Глинка не писал безличных увертюр и фантазий. Его «Камаринская», «Ночь в Мадриде», «Арагонская хота» заключают в себе очень конкретные живописные образы, рожденные восприятием народной жизни, природы. «Могучая кучка» последовательно боролась за программную музыку. Вспомним, как обрушивался Мусоргский на зрелищ абстрактного, замкнутого в себе искусства («симфонические попы, поставляющие свой талмуд 1-го и 2-го издания»). Римский-Корсаков в беседе с Ястребцевым признал однажды, что его непрограммные произведения (1-я и 3-я симфонии) являются наименее удачными. Говоря о своем обычном тяготении к сюжетам из народной жизни, Римский-Корсаков сказал: «Для меня народная песня своего рода программа».

Балакирев создал «Тамару», «Русь», музыку к «Королю Лиру», Мусоргский — «Ночь на Лысой горе» и «Картинки с выставки», Бородин — «Богатырскую симфонию» и музыкальную картину «В Средней Азии», Римский-Корсаков — «Антара», «Шехерезаду», «Сказку», музыкальную картину «Садко». «Сюжетность» не столько живописно-изобразительного, сколько психологического плана присуща симфонии Чайковского. Помимо его «Ромео и Джульетты» или «Франчески», мы имеем в виду и последнюю три симфонии. Шестую симфонию Чайковского многие считают непрограммным произведением. А в действительности композитор положил в ее основу программу и даже намеревался назвать это сочинение «Программная симфония № 6». Чайковский не захотел опубликовать свой программный замысел, но он с потрясающей силой выражен самой музыкой.

С программным направлением связаны и лучшие достижения западного симфонизма — наиболее известные симфонии Бетховена, симфонии Берлиоза, симфонии и симфонические поэмы Листа.

Великие композиторы прошлого, обращаясь к литературным сюжетам, умели отбирать все главное, наиболее типичное, они шли путем художественного обобщения, а не натуралистического крохоборчества. Замечательным примером такой музыки является увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта».

В период модернизма программная музыка приходит к полному упадку. Если Берлиоз и Лист вдохновлялись Шекспиром, Гете, Байроном, то Р. Штраус пытается черпать вдохновение в реакционнейшей книге Ницше «Так говорил Заратустра». Позднее Р. Штраус пишет «Домашнюю симфонию», полную грубого натурализма. Композитор решил изобразить в музыке... розы в кучушек, которые, столпившись у постели роженицы, судачат: «Весь в маму!». Конструктивистские, урбанистические течения порождают так называемый «машинизм» — «надклассовый» культ машины, «бога» нашего времени. «Для меня паровозы — живые существа, — развязно заявляет Онеггер, — и я люблю их, как другие любят женщин или лошадей». Онеггеровский «Пасифик» заключает в себе не только подражание пыхтению паровоза. Это урбанистический гимн, утверждающий господство бездушной машины над человеком. Отсюда тянутся нити к опере Брэнда «Машинист Гоккинс», в финале которой рабочие, окружая машину, восклицают чуть ли не в молитвенном экстазе — «Arbejdet!». «Машинная музыка» с ее лязгом, грохотом, гулким автоматическим ритмами под маской мнимой героичности утверждала идею «рабства» людей перед диком капиталистической индустрии.

Разложение современной буржуазной музыки дошло до такой степени, что теперь буржуазные композиторы обращаются к диким, бредовым сюжетам, мистико-порнографическим образам, откровенным фашистским идеям. Достаточно хотя бы назвать фортепианные пьесы «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» французского композитора Мессиана или увертюру Р. Штраусу в честь 2500-летия японской императорской династии.

Конструктивизм окончательно превратил музыкальное искусство в набор бессмысленных звукосочетаний, даже не претендующих на выражение чего бы то ни было.

Модернистское «понимание» программности было перенято представителями так называемого «соцреализма», которое в значительной мере определяло творчество советских композиторов в период 20-х годов. Композиторы соцреалистического толка увлекались в сочинении «бесфедеметной» музыки и иногда лишь для вида прикрепляли к ней наличок — какое-нибудь революционное название.

В последующие годы некоторые советские композиторы-симфонисты, стремясь приблизиться к советской действительности, создают произведения, отмеченные чертами подлинной программности. Появляются 3-я (Дальневосточная) и 4-я («Поэма о бойце-комсомольце») симфонии Л. Книппера, симфонический триптих А. Крейна, «Арктическая симфония» С. Василенко. Намечается положительная тенденция синтеза инструментально-симфонического и вокально-хорового жанров («песенная симфония»).

Внедрение в симфоническое творчество вокального элемента и, следовательно, литературного текста укрепляло реалистическое программное направление в нашем симфонизме. Наиболее ярко оно проявилось в произведениях кантатно-ораториального типа («На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Емельян Пугачев» М. Коваля). Несомненный интерес представляет 4-я симфония Л. Книппера, где в качестве лейтмотива звучит песня «Полюшко». Массовые песни в симфониях Книппера приобретали значение основных образов, убедительно раскрывая программный смысл произведения. Вместе с тем песенная струя способствовала демократизации симфонического жанра. Однако Книпперу не удалось достаточно органично слить песенное начало с инструментально-симфоническим развитием. Кроме того, его симфонии (особенно третья) страдали обилием внешних изобразительных эффектов.

За время Отечественной войны появилось несколько симфоний, в которых авторы стремились изобразить вторжение врага, борьбу с врагом, скорбь о погибших, победу.

Таков замысел 7-й симфонии Д. Шостаковича. Наиболее удачна в ней первая часть. В ее начале композитор воплощает воспоминания о довоенном времени, о счастливой солнечной жизни. С большой изобразительной красотой рисуется вражеское нашествие. Сочетая постоянное нарастание с ритмом тупого, автоматического марша, композитор создает образ жестокой, все сокрушающей на своем пути вражеской орды. Однако этот образ в симфонии явно доминирует. Композитору не удалось противопоставить «нашествию нашествие» достаточно убедительных положительных образов, не удалось по-настоящему показать героическую борьбу советского народа. Начиная со второй части, программный смысл произведения утрачивается. Что общего, например, между нашей действительностью, образами наших людей и хоральными органными звучностями и интонациями в духе модернизированного Баха (третья часть)?

Музыкальные мысли финала также во многом абстрактны: развитие их нередко сумбурно, хаотично. Существенный порок симфонии является космополитический характер многих ее страниц. Композитор пренебрег богатствами народного творчества. Между тем, раскрыть программный замысел можно было только лишь музыкой народной, национальной по своему духу. Если лучшие страницы 7-й симфонии говорили о временных сдвигах в сторону реализма, то по существенные пороки указывали на то, что Шостакович и здесь не смог порвать с формалистическим направлением.

Формализм подавил те ростки программности, которые были в нашем симфонизме. У нас ликвидировались жанры программной увертюры, фантазии, сюиты. Композиторы все реже обращались к сюжетам, взятым из нашей жизни. Совсем не пользовались они сюжетами из советской литературы. Зато в огромном количестве писались бессюжетные симфонии, зачастую непонятные и неизвестные советскому слушателю.

Крайне болезненным индивидуализмом проникнуты 8-я симфония Шостаковича, где патологический компиляторный характер многих обрывков сочетается с усложненным музыкальной речи, обращенной к ограниченному кругу «избранных».

Заумностью музыкального языка, щеголянием фальшивыми, режущими слух гармониями и дикими, противоестественными звучаниями оркестра были отмечены 6-я симфония и многие другие произведения С. Прокофьева, 3-я симфония Г. Попова. Где композитор грубо исказил использованные им испанские народные темы. Значительность содержания нередко подменялась чисто внешними оркестровыми трюками. В «Поэме-симфонии» А. Хачатуряна (посвященной 30-летию Октября) оглушительный рев 24 труб, невыразительные пассажи органа и вся остальная оркестровая пишура не могли скрыть бессодержательности этой музыки. Она не в какой мере не соответствовала ответственнейшему посвящению великой праздничной дате. Формалистический путь, на который встал Хачатурян, привел его к тому, что и самая форма «Симфонии-поэмы» получилась раздробленной, лишенной художественной цельности. Это вполне закономерно: формализм неизбежно ведет к утрате подлинного мастерства.

«Совершенно очевидно, что программной музыки стало меньше или ее почти совсем нет, — говорил тов. Жданов на совещании музыкальных деятелей в ЦК ВКП(б). — Дело дошло до того, что содержание выпущенного в свет музыкального произведения приходится об'яснять уже после появления его на свет. Народилась целая новая профессия—истолкователей музыкальных произведений из среды критиков—критиков, которые стараются по личным догадкам расшифровывать заумным чтением содержание этих обезразличенных музыкальных произведений, темный смысл которых, как говорят, бывает не совсем ясен даже для их авторов».

Все это привело к тому, что симфоническая музыка оказалось бессильной отобразить великие события наших дней. Единичные произведения, посвященные нашей победе («Ода на окончание войны» С. Прокофьева), 300-летию Москвы (кантата В. Шебалина) и 30-летию Октября (симфония-поэма А. Хачатуряна) — лучшее тому доказательство.

Надо восстановить в своих правах программность, как важнейший тип симфонического творчества. Подумать только, какую массу увлекательнейших сюжетов в тем дает наша современность! Легендарные подвиги Гастелло, Зои Космодемьянской, героев Краснодона; доблестный труд советских людей, преобразующий лицо нашей страны; богатая наша природа—бескрайные степи и могучие леса, цветущий Юг и суровое Заполярье; народные предания, сказы, легенды; поэзия Маяковского, «Тихий Дон», «Как закалялась сталь» — да ведь это неисчерпаемый кладезь вдохновения для композитора-симфониста!

Но музыка не станет программной от того лишь, что к ней прикреплено название или об'яснительный текст. Нужна большая образность, конкретность музыкального языка, выразительного и понятного широкой аудитории. Формализм лишил музыку ее выразительных и изобразительных качеств. Из нашего симфонического творчества совсем исчезли пейзаж, батальная живопись. А сколько чудесных музыкальных пейзажей и захватывающих батальных сцен создали классики (вспомним хотя бы картины моря у Римского-Корсакова, его же «Сечу при Керженце»)! Надо возродить реалистические традиции и живописно-изобразительного и лирико-психологического течений русского классического симфонизма.

Следует покончить с космополитической обезличенностью музыкальной речи, в частности с «неоклассическими» тенденциями. Нельзя рассказывать о наших днях и делах языком, в основе которого лежат модернизированные интонации и приемы Баха. Единственно правильный путь — широкое симфоническое развитие народного национального мелоса, народных гармонических и полифонических приемов и ритмов. Народные мелодии или небольшие мелодические обороты должны стать зерном, из которых композитор любовно выращивает прекрасные цветущие растения. Вспомним, как Чайковский брал подслушанный им где-то напев (часто весьма элементарный), ритм бытового танца и создавал на этой основе образы, потрясающие по своей эмоциональной силе, динамике развития.

Советский композитор не может ограничиться творческим использованием народного искусства прошлых эпох. Наше время родило новые песни, новые интонации и ритмы, широко бытующие в народных массах и неразрывно связанные с созданием, великой советских людей. Укажем хотя бы на богатейший фольклор Великой Отечественной войны, мимо которого не может пройти композитор, рисующий в своих произведениях советскую действительность.

Но не только народное музыкальное творчество и вообще бытующие интонации должны стать стилистической основой советской программной музыки. Богатейшая сокровищница идей, эмоций, стилистических приемов классического и в первую очередь русского симфонизма широко открыта для наших композиторов. Нужно только уметь выбрать из нее все наиболее созвучное нашей эпохе по мыслям, чувству, интонационным оборотам.

Возрождение прекрасных традиций классической программной музыки будет в огромной мере способствовать подлинному расцвету советского симфонизма.

ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ К ТЕОРИИ

Л. МАЛЮГИН

Читатель, внимательно следящий за журналом «Театр», может заметить, что за этот год журнал добился определенных успехов, — это касается и отдельных талантливых статей и ряда поставленных интересных вопросов.

Журнал стал более подробно заниматься вопросами драматургии. В статьях анализируются не только пьесы, ставшие достоянием широкого зрителя, но и произведения, которые не стали репертуарными. Особенно интересна статья А. Мацкина «По следам конкурса» (№ 1), рассказывающая о резервах нашей драматургии, о темах, которые несут новые авторы, о типических ошибках, мешающих их произведениям обрести сценическую жизнь. Интересна (хотя и спорна в отдельных оценках) статья В. Залесского «Герой и характер» (№ 4), разбирающая ряд «производственных» пьес и сопоставляющая их надуманные, искусственные конфликты с жизненным материалом — конкретным опытом стахановцев.

Журнал напечатал несколько подборок, затрагивающих насущные вопросы нашей театральной жизни. В № 5 напечатано несколько статей, рассказывающих о сценическом воплощении образов современников. В статьях актеров разных поколений — С. Гиацинтовой, Б. Оленина, Андрея Попова, режиссера А. Лобанова и критика А. Борщаговского — говорится о необходимости для наших актеров и режиссеров изучать современную действительность. Есть интересные статьи в подборке о работе театра областного центра.

Неудачной оказалась подборка, посвященная самой животрепещущей проблеме нашей театральной жизни — переходу театров на работу без лотерейных. Редакция проявила здесь оперативность, напечатав материал в апрельском номере; но статьи эти не выходят за границы организационных вопросов: сокращения штатов, увеличения количества постановок, параллельных спектаклей и т. п. А вопросов здесь множество, — в частности, необходимо проанализировать причины того, почему многие наши пьесы, несущие высокие и благородные идеи, но подменяющие эмоциональность рассудочностью, не получают широкого зрительского признания. И вопросы высокого качества спектакля, как первого условия его долговечности, популярности у зрителя, не нашли своего отражения на страницах журнала.

Журнал своевременно отмечает юбилейные даты. Но юбилейные статьи обычно никак не связываются с современной проблематикой, с творческими задачами советского театра. В апреле вся страна отмечала 125-летие со дня рождения А. Н. Островского. Журнал отметил эту знаменательную в истории нашей культуры дату публикацией чрезвычайно интересных писем Островского М. Н. Потехину и М. Н. Островскому и статьей Н. Калитина «Островский сегодня», никак не оправдывающей свой широковещательный заголовок. У Островского есть великолепные произведения, составившие его бессмертную славу и нашу национальную гордость, есть и неполноценные пьесы, устаревшие для сегодняшнего зрителя в своем идейном значении. Некоторые театры в последнее время стали увлекаться пьесами, которые никак не характеризуют прогрессивные тенденции драматурга и в художественном отношении не принадлежат к его лучшим произведениям. Н. Калитин, вместо того чтобы ополчиться против этой опасной тенденции, приукрашивает «юбилейным глянцем» все пьесы Островского, пишет о «богатстве и глубине содержания» пьесы «Женитьба Белугина», забыв даже упомянуть, что в этой отнюдь не классической пьесе Островский был только соавтором. Статья разбирает режиссерское использование нескольких спектаклей. Но в этой обзорной статье не ставятся никаких проблем современной режиссуры, не намечаются принципы современного использования Островского. (Кстати, разбирая режиссуру спектаклей, критик не считает нужным упомянуть ни одного из постановщиков, нарушая закономерность читателей). Статья к тому же опирается только материалом о постановках московских спектаклей.

Отрадно отметить, что от статьи — расширенной рецензии о спектакле, повторившей с большим запаздыванием газетный отзыв, «Театр» перешел к обзорно-журнальной статье, анализирующей ряд спектаклей. Но эти обзорные статьи очень редко становятся проблемными статьями, содержащими теоретические обобщения, определяющими главные тенденции развития искусства. В этом, разумеется, беда не только редакции, в этом слабость нашей театральной критики вообще.

В нашей печати в последние годы почти не появляются статьи-монографии, характеризующие творческий путь того или иного драматурга, режиссера, артиста или театрального коллектива в целом. В журнале «Театр» статьи такого типа отсутствуют вовсе. Статьи А. Абрезова о Театре сатиры или С. Нельс о Гоголе не меняют положения, ибо они, во-первых, анализируют работу коллективов, занимающих весьма своеобразное положение на нашем театральном фронте, а, во-вторых, оперируют материалом лишь последних постановок.

«Театр» продолжает оставаться преимущественно московским журналом. Многообразная жизнь театрального Ленинграда за последний год представлена только одной статьей С. Цимбала (а ведь нужно учесть, что Ленинград не имеет теперь своего театрального органа). Скупо и нерегулярно освещается жизнь театральной периферии. Нужно сказать, что журнал мало использует местных критиков. Статьи московских критиков о театрах периферии, разумеется, полезны и необходимы. Но наш раз столичный критик, приехав в незнакомый город, за несколько дней не может составить полное представление о художественной жизни областного или республиканского центра. И особенно печально то, что освещение театральной жизни периферии зачастую доверяется людям незаинтересованным.

Редакция журнала уже признала ошибочной статью П. Ершова «Киргизские впечатления» (после письма, опубликованного в газете «Культура и жизнь»), дающую искаженное представление о жизни искусства в Киргизской республике. Неблагоприятное впечатление производит и напечатанная в этом же номере статья Б. Дайреджиева «Заметки о таджикском театре». Это, действительно, заметки дилетантские и сумбурные, в которых нет уважения ни к актерам, ни к зрителям. Так, Б. Дайреджиев высокомерно утверждает, что таджикский зритель не может понимать в сложное содержание пьесы Чирскова» и предлагает перед началом спектакля... рассказывать зрителям содержание конфликта.

Журнал почти перестал интересоваться жизнью зарубежного театра. В нынешнем году напечатана только одна статья — О. Легрэн «Трудные времена» (№ 4) — об английском театре, рассказывающая к тому же только о реакционных силах английского искусства и не освещающая работу его прогрессивно-демократических деятелей. Читатель вправе рассчитывать на более подробное освещение идейной борьбы в искусстве Америки и Западной Европы, театральной жизни демократических славянских стран.

Журнал стал систематически следить за новыми книгами — отдел библиографии, появившийся очень редко, стал печататься из номера в номер. Справедливо критикуя ошибки нашего театроведения, журнал вместе с тем стал рассматривать всю выходящую литературу в мрачном свете. Одни заголовки критических статей о книгах заставляют настораживаться — «Об ошибках одного издания», «Пагубные противоречия», «Печальные сюрпризы», «Плоды легкомыслия». Статья В. Залесского и Н. Любинского «Выбор профессии» имеет такие беспокоящие подзаголовки: «Ошибки одной программы», «Под флагом аполитичности», «Неожиданные сюрпризы». Если поверить авторам статей, то получится, что наши издательства выпускают сплошной брак, что, разумеется, никак не соответствует действительности.

Недавно журнал ввел новый отдел — «Из театрального блокнота». Вообще этот отдел, состоящий из коротких оперативных откликов на факты повседневной театральной жизни, следует только приветствовать. Но отдел не нашел еще правильной линии. И дело не в отдельных неудачных заметках — развязно-бестактной об артисте М. Астангове или о сборнике «30 лет советского театра», где автор заметки предупреждает, что он «еще не успел прочитать книгу, но подвергает ее сокрушительному разносу. Дело в том, что журнал иногда отделывается небольшими заметками в тех случаях, когда он обязан выступить с серьезной критической статьей.

Неудачным следует признать введение отдела «Новые пьесы». Как справочно-информационный материал он сильно запаздывает. К тому же аннотации журнала начинают отдавать рекламным душком.

Но самым слабым местом журнала является то, что его теоретический отдел продолжает оставаться на недопустимо низком идейном уровне. Из статей этого отдела в качестве положительных примеров можно привести лишь статью Вас. Куриленкова «Борьба партии за передовой советский театр» (№ 7) и статьи В. Прокофьева о Станиславском (№№ 1 и 3). В статьях В. Прокофьева приведен интереснейший неопубликованный материал — записи последних репетиций Станиславского. Критик рассказывает о цельности мировоззрения гениального художника, о его непрестанных исканиях, о борьбе с собственными штампами. Статьи эти направлены против начетчиков в схоластов, которые окружили учение Станиславского унылым благоговением и мешают его творческому применению среди наших артистов.

В свое время наша газета дважды писала о том, что схоластическая и претенциозная статья Ef. Холодова «Драма есть драма», оторванная от живой практики советского искусства, является весьма несерьезным поводом для развертывания творческой дискуссии. Редакция журнала «Театр» с творством, достойным лучшего применения, продолжает эту дискуссию из номера в номер. В последних номерах журнала отдел теории целиком заполнен статьями, продолжающими абстрактный и беспредметный спор, статьями, которые могут юной раз служить образцами полемических упражнений, но, по существу, весьма далекими от жизни искусства. Редакция указывает в примечании: «Продолжаем обсуждение вопросов развития советской драматургии», но почти все участники спора оперируют примерами истинной драматургии, произведений классицизма, классической драматургии прошлого века; тщетно найти в этих перегруженных цитатами статьях анализ пьес советских драматургов.

Единственным участником дискуссии, затворником о судьбах советской драматургии, заинтересовавшимся конкретными пьесами и, в частности, драматургической неудачей талантливого писателя Б. Полевого, оказался Н. Погодин, который заявил, что статья Е. Холодова не представляет никакого серьезной дискуссии. Н. Погодин справедливо указывает на то, что наша критика не хочет выявить известные закономерности из опыта советской драматургии. Эта статья могла бы закончить затянувшийся спор. Но дискуссия продолжается...

И, пожалуй, самое странное впечатление в этом абстрактном споре производит статья Б. Емельянова (№ 7). Эта статья также отрицает творческого опыта советской драматургии — в ней можно найти ссылки не только на Аристотеля и Буало, но даже на физиков Бойля и Эйнштейна, а из всей советской драматургии берутся только две пьесы — «Лев на площади» и «Остров мира», в которых, кстати сказать, нет образов советских людей. Не утруждая себя аргументами и доказательствами, автор статьи находит очень странные причины трудностей развития нашей драматургии. Его удивляют сетования нашей критики на отставание драматургии от прозы. Он считает его неизбежным.

Оказывается, театр бессилен полноценно отображать события нашей действительности. «Трудность положения, — пишет Б. Емельянов, — в которое попадает драматургия, заключается в том, что сейчас наблюдается небывалая еще в истории диспропорция между масштабом сложнейших событий современности, грандиозными массами людей, вовлеченных в мировые столкновения, и возможностями театра». По Емельянову, выходит, что театр, «как бы он ни нагромождал события, как бы ни увеличивал список действующих лиц», не может «вместить весь гигантский материал действительности».

Вот до чего могут договориться участники схоластического спора!

Дискуссия тянется из номера в номер, конца ей не видно. Но характерно, что в спор этот не вступают ни драматурги (за исключением Н. Погодина), ни режиссеры, ни актеры, ни, разумеется, зрители. Мы остановились на этой дискуссии столь подробно потому, что, по существу, она составляет основу теоретического отдела журнала, а в последних номерах заполняет этот раздел целиком. Отдел теории в журнале изолирован от повседневной театральной жизни. Этим самым нарушается большевистский принцип связи теории с практикой. В обзорах, печатающихся в журнале, нет попыток обобщить и суммировать явления искусства. В теоретических статьях отсутствует конкретный творческий опыт советского театра.

В прошлогоднем обзоре журнала нам приходилось писать о том, что журнал сделал только первые шаги по реализации указаний ЦК ВКП(б). Прошел еще год, и снова приходится отмечать, что редакция весьма нерешительна и мало инициативна в перестройке журнала, что журнал продолжает оставаться скорее регистратором, чем организатором нашей театральной жизни.

Журнал должен резко повысить свой теоретический уровень, проявить свою теоретическую статьи духом современности, смело вмешиваться в нашу художественную жизнь, — в этом будет заключаться его органическая перестройка.

А. А. Жданов в живописи, скульптуре и кино

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). Над образом Андрея Александровича Жданова с большим воодушевлением работали и продолжают работать ленинградские мастера. Художник И. Бродский написал портрет выдающегося большевика, скульптор В. Пинчук изваял бюст А. А. Жданова. Художник А. Любимов изобразил А. А. Жданова среди рабочих на заводе его имени. А. Яр-Кравченко в серии линеарных портретов и рисунков запечатлел образ Жданова в различные периоды его жизни.

Студенты Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина И. Бабасюк закончил картину «Жданов у прямого провода в Смольном в дни блокады». В мастерской скульптора С. Богатиной стоит только что законченный бюст А. А. Жданова.

В цехах завода им. Ломоносова художница А. Ефимова расписывает большую вазу на тему «Жданов среди детей».

Над графическим портретом Жданова работает С. Бондарь.

* * *

На днях Ленинградская студия кинохроники закончила производство специального киножурнала, посвященного памяти выдающегося деятеля большевистской партии Андрея Александровича Жданова.

В киножурналах запечатлены траурный Ленинград, митинги на заводах имени Ленина, имени Жданова, Кировском, в Доме писателя, в военном училище, носящем имя А. А. Жданова.

Всесоюзная художественная выставка 1949 года

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР принял решение об организации в ноябре 1949 года Всесоюзной художественной выставки новых произведений живописи, скульптуры и графики. Выставка будет открыта в Москве в помещении Государственной Третьяковской галереи.

В своих будущих работах художники должны отразить всемирно-историческую роль Всесоюзной коммунистической партии и советского правительства в построении социализма в нашей стране, героику социалистического труда, воинскую доблесть народов СССР в Великой Отечественной войне, величие облика страны, измененной сталинскими пятилетками, создать произведения, передающие образы советских рабочих, колхозников и интеллигенции.

Комитет обязал свои органы на местах, Союз советских художников, Художественный фонд и «Всекохудожник» обеспечить мастерам изобразительного искусства возможность широкого и глубокого ознакомления с жизнью крупнейших заводов, колхозов и совхозов страны, железнодорожного и водного транспорта. В 1948 году намечено провести широкие творческие совещания с художниками. Эти совещания будут посвящены тематическому плану выставки и повышению идейно-художественного уровня выполняемых произведений.

Комитет утвердил список основных тем государственных заказов художникам на создание новых произведений для выставки и учредил Выставочный комитет. В него вошли: П. Сысоев, М. Авилов, З. Азгур, И. Ахундов, Ф. Богородский, А. Бубнов, А. Герасимов, С. Герасимов, В. Ефанов, Б. Иогансон, Э. Калныньш, В. Касиян, В. Кеменов, С. Меркуров, Ф. Модоров, В. Мухина, Я. Николадзе, А. Пластов, Г. Рижский, В. Серов, Н. Соколова, П. Соколов-Скаля, И. Тондзе, Н. Томский и другие.

Советские цирки в новом сезоне

Вчера открылись цирки в Москве и Ленинграде.

1 октября откроется сезон в цирках Ташкента, Харькова, Саратова, Одессы, Риги, Иванова, Казани, Ижевска. В начале октября открываются цирки Баку, Тбилиси, Батуми, Омска, Кемерово, Челябинска, Нижнего Тагила, в начале ноября — в Ереване и Магнитогорске.

Главное управление цирков, придавая большое значение улучшению обслуживания Кузбасса, Урала и Сибири, направляет для выступлений в цирках Кемерово, Омска, Челябинска и Магнитогорска лучших мастеров цирокового искусства.

В цирках среднеазиатских республик (Фрунзе, Ташкенте, Алма-Ате, Сталинабаде) будут выступать заслуженные артисты РСФСР А. Корнилов (дрессированные слоны) и А. Буслаев (мотогонки со львами), русский богатырь Н. Жеребцов и др., в цирках Закавказья (Тбилиси, Баку, Батуми)—заслуженные артисты РСФСР И. Бутримова и М. Золло, в Рижском цирке—заслуженные артисты РСФСР укротитель зверей Н. Гладильщиков и дрессировщик лошадей Н. Никитин.

В связи с 35-летием творческой деятельности Н. Чайкова в выставочном зале Московского товарищества художников открыта выставка его работ. На фото: скульптура Чайкова «Футболисты»

Фото В. Каттер.

В Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Всесоюзная выставка «30 лет Советских Вооруженных Сил», развернутая в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, закрывается 15 сентября. За четыре месяца выставку посетило свыше 100,000 человек. Музеем была организована встреча художников — авторов выставленных картин — с офицерами Советской Армии.

Ближайшая выставка, которую намечено открыть в ноябре, будет посвящена грузинскому искусству.

В связи с началом учебного года музей возобновил массовую работу с учащимися—занятия кружков по изучению изобразительного искусства и лекции. Для преподавателей истории музей проводит методический семинар.

Оркестрион П. И. Чайковского

УФА. Областная газета «Красная Башкирия» сообщила, что у жителя деревни Юнытово, врача Торговцева, оказался оркестрион, на котором в детстве играл великий русский композитор П. И. Чайковский.

История этого инструмента такова. В Уфе некогда жила сестра великого композитора, которой и был подарен оркестрион. Врач Торговцев приобрел его в комиссионном магазине перед войной. Как сообщает газета, нынешний владелец инструмента решил передать его музею, находящемуся на родине П. И. Чайковского.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ГРУППЫ СОВЕТСКИХ ОККУПАЦИОННЫХ ВОЙСК В ГЕРМАНИИ

15 сентября на стационарной сцене спектаклем «Вас вызывает Таймыр» открывает свой второй сезон драматический театр ГСОВ в Германии.

Основной формой деятельности театра стали выездные спектакли для частей в гарнизонах, расположенных в различных городах Советской оккупационной зоны Германии. Сейчас в репертуаре театра—9 спектаклей: 4 возобновленных из репертуара бывшего фронтового филиала Малого театра и 5 новых постановок.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Уважаемый товарищ редактор!

Разрешите на страницах нашей газеты принести нашу глубокую благодарность всем организациям и лицам, почтившим память Народного артиста СССР Михаила Михайловича Тарханова.

Е. СКУЛЬСКАЯ.
И. ТАРХАНОВ.

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ В. П. СТАСОВА

Выдающийся русский зодчий

Архитектурная общественность страны отметила столетие со дня смерти выдающегося русского зодчего Василия Петровича Стасова.

Учителями и современниками В. П. Стасова были великие русские зодчие В. Баженов, М. Казаков, И. Старов, А. Захаров, А. Воронихин, К. Росси. В. П. Стасов—один из этой славной плеяды деятелей русской архитектуры, обогатившей своими прекрасными произведениями не только русское национальное зодчество, но и создавшей непревзойденные образцы мирового искусства.

Значение В. П. Стасова в истории русского искусства и культуры—огромно. Гений зодчего, воплощенный в лучших его произведениях, пронес через столетие славу русского народа. Претворяя принципы классики в формах, свойственных духу нашего народа, В. П. Стасов воплотил в монументальных и строгих архитектурных образах величие и славу русского народа, победоносно завершившего великую Отечественную войну 1812 года.

Сын небогатого чиновника, В. П. Стасов в 1783 году, после окончания университетского пансиона, 14-летним юношей поступил на службу в Московское управление благочиния «попечителем по делам строительным». Почти 20 лет провел он на этой работе, построив в Москве много зданий. Московский период в творчестве В. П. Стасова остается еще мало изученным.

Только после Октябрьской революции историки архитектуры взялись за изучение творческого наследия В. П. Стасова. Так, работникам Академии архитектуры СССР удалось установить, что здание б. Провиантских складов на Крымской площади в Москве принадлежит к творениям В. П. Стасова.

В период с 1802 по 1807 гг. В. П. Стасов находился за границей, главным образом в Италии, где изучал античную древность.

По возвращении на родину талантливого русского зодчего В. П. Стасова постигла та же судьба, что и многих выдающихся людей России того времени. Он не встретил должной оценки своего таланта. В. П. Стасов был назначен на второстепенную должность при С.-Петербургском военном губернаторе «для переделки фасадов и наблюдения, чтобы строения производимы были сообразно оным».

Совершенно ясно, что не об этом мечтал В. П. Стасов. По возвращении из-за границы он разработал и представил в Академию художеств интереснейший проект памятника-мавзолея над могилой русских воинов, павших на полях Полтавской битвы.

В 1811 г. В. П. Стасов приступил к перестройке сооруженного Кваренги в 1791 г. большого Царскосельского дворца для размещения в нем лицея и одновременно разработал проект восстановления полуразрушенного дворца Потемкина в Екатеринославе, проект дачи на Каменном острове и др. Но подлинного расцвета талант В. П. Стасова достиг после Отечественной войны 1812 года.

Разделяя ликование и воодушевление, охватившее весь русский народ после победы над Наполеоном, В. П. Стасов в этот период создал лучшие свои произведения—ансамбли зданий Павловских казарм на Марсовом поле, здания Конюшенного ведомства, Триумфальные ворота у Московской заставы, ансамбль Грузино в Новгородской губернии, Преображенский и Троицкий соборы и целый ряд других зданий.

Здание казарм Павловского полка является одним из крупных и выдающихся сооружений В. П. Стасова. Это—грандиозный ансамбль, занимающий более половины обширного квартала между площадью Марсова поля, Миллионной улицей и Мойкой. В таком утилитарном здании, как казарма, архитектор сумел вырастить большие народные идеи своего времени, создав величественный памятник русского оружия и славы русского народа, одержавшего победу над армиями Наполеона.

В проекте Павловских казарм В. П. Стасов показал себя выдающимся градостроителем. Он решил архитектурно-планировочную композицию гигантской площади Марсова поля в единстве и соразмерности всех архитектурных элементов, не нарушая сложившегося ансамбля центра Петербурга, а органически его развивая и завершая.

Здание Провиантских складов в Москве, еще более утилитарное по своему назначению, выполненное простыми и скромными художественными средствами, было превращено Стасовым в значительное произведение зодчества, украшающее и поныне нашу столицу.

В. П. Стасов.

Не менее значителен и интересен в градостроительном и архитектурном отношении другой комплекс сооружений, созданный В. П. Стасовым,—здания Конюшенного ведомства (1817—1829 гг.). В своей работе зодчий был связан тем, что в центральной части этого комплекса уже существовало здание церкви, воздвигнутое несколько ранее архитектором Л. Руска. С поразительным искусством В. П. Стасов реконструировал эту церковь, гармонически связав ее со всем комплексом. Величие этого сооружения—в лаконичных архитектурных средствах, которым так гениально пользовался В. П. Стасов.

В. П. Стасов умел использовать всю палитру художественных средств для построения внутреннего архитектурного организма здания, привлекая для этого и смежные искусства—живопись, скульптуру, прикладные искусства. Особенно ярко этот талант зодчего проявился в большой работе по восстановлению и внутренней отделке Зимнего дворца после пожара 1838 года.

Одним из наиболее выдающихся произведений В. П. Стасова следует считать Триумфальные ворота у Московской заставы, воздвигнутые в Петербурге в память походов русской гвардии. Патриотическая тема победы национального оружия выражена в этом сооружении в простых, строгих и монументальных формах. 12 колонн несут монументальный антаблемент, увенчанный группами трофеев. Вся композиция создает у зрителя ощущение гигантского напряжения сил, титанических усилий, символизирующих героические подвиги русского воинства.

Огромная творческая и строительная деятельность В. П. Стасова не помешала ему быть неутомимым общественным деятелем. Начиная с 1814 г. и до конца своей жизни, он работал в различных архитектурных комиссиях и строительных комитетах. В Ленинградском государственном архиве находится заключение Стасова о проекте Исаакиевского собора, разработанном архитектором Монферраном. В этом своем заключении русский зодчий, как тонкий ценитель искусства и глубокий знаток строительного дела, критикует проект Монферрана за его техническую недоработанность, плохие пропорции, за несоразмерность наружных и внутренних частей здания, за его «несообразность с правилами чистой архитектуры и извращением вкуса». Комиссия по сооружению Исаакиевского собора Стасов отдавал много времени и труда.

Творчество В. П. Стасова близко и понятно советским архитекторам потому, что Стасов был подлинным сыном русского народа, истинным патриотом своей родины, потому что его архитектурная деятельность была глубоко идейной и принципиальной, потому что он самостоятельно и последовательно развивал лучшие идеи русской классики Баженова, Казакова, Захарова и Старова, потому, что он был подлинным зодчим, новатором строительной техники, талантливо сочетавшим в своем лице замечательного художника и крупного знатока строительного искусства.

В. ШКВАРИКОВ.

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

○ 9 сентября Дом кино организовал обсуждение нового художественного фильма «Молодая гвардия». В обсуждении приняли участие Д. Дмитриев, М. Чиаурели, В. Пудовкин, С. Герасимов, вице-президент Академии педагогических наук К. Кирьянов, И. Шафеев, В. Гальпин, Р. Плятт, Г. Мдивани, М. Донской, О. Нестеренко и другие. В заключение выступил С. Герасимов, подытоживший опытом своей работы над фильмом.

○ Великие достижения русской науки и культуры посвящены выдающиеся издательством «Искусство» альбомы художника Б. Мухина. На альбомах «Великие русские композиторы» помещены портреты Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского и Бородина. Другой альбом посвящен ученым — Ломоносову, Менделееву, Попову, Яблочкову, Жуковскому, К. Фиоку, стихи П. Соловьева).

○ 7 сентября в Государственной Третьяковской галерее вступительной лекцией С. Дурылина начался новый цикл публичных лекций о шедеврах русского дореволюционного и советского искусства.

○ Жаворонков-выставочный комбинат Московского отделения Художественного фонда СССР направил в Кунцево бригаду художников для создания галереи портретов знатных новаторов.

○ Художественным руководителем хореографического училища при Большом театре назначен П. Гусев.

○ Государственный музей восточных культур возобновил для школьников лекции с показом постановок балетмейстера. Темы ближайших лекций — «Культура и искусство древней Индии» и «Культура и искусство древнего Китая».

○ 22 сентября Московский театр оперетты спектаклем «Большой ветер» Н. Дунаевского открывает свой 20-й сезон. В середине октября театр показает премьеру — оперетту О. Фельцмана «Волшебный цветок» (текст В. Виноградова и В. Крапта) в постановке Н. Туманова. Режиссер А. Лобанов приступает к постановке оперетты Лев Фалин «Принцесса долларов» (текст К. Фиока, стихи П. Соловьева).

○ Во Всесоюзном государственном институте кинематографии начался учебный год. После конкурсных испытаний из 300 чел., подавших заявления на режиссерский, актерский, операторский, художественный и экономический факультеты, были принято 124 человека.

○ Сегодня в эстрадном театре «Эрмитаж» состоится премьера пятой, последней в летнем сезоне, программы, составленной из выступлений артистов Москвы, Ленинграда, Риги и Таллина. Конферансье М. Гаркин.

Новая работа о Чайковском

Е. ГОРДЕЕВА

Недавно вышла из печати работа Б. Ярустовского «Оперная драматургия Чайковского»[1]. В основу этой книги положена кандидатская диссертация автора, которую он писал в течение 1939—1940 гг.

Выход книги Б. Ярустовского является своевременным именно сейчас, когда в связи с постановлением ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» вопросы теории оперного творчества встали во весь рост перед советским музыкознанием и перед советской музыкальной общественностью. Изучение оперного наследия великого русского музыкального драматурга имеет огромное значение для практики советского оперного театра.

Основным материалом для работы послужили, главным образом, те оперы Чайковского, в которых уже выявились и сложились принципы его музыкальной драматургии — «Евгений Онегин», «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка» и вершина оперного творчества композитора — «Пиковая дама».

Весь анализ Б. Ярустовский подчиняет ряду крупных узловых проблем оперной драматургии, и это определяет построение работы. Первая глава рассматривает работу Чайковского над оперным либретто. Во второй исследуется принцип «сквозного действия» в его операх. Третья и четвертая главы посвящены музыкальной характеристике оперных образов и, наконец, пятая, заключительная, глава в последней своей части касается некоторых аналогий между творческим методом Чайковского и методом советских композиторов.

Автор книги использовал обширный материал. Мы проанализированы не только оперные партитуры. Рукописи, черновые наброски, записные книжки Чайковского, его переписка с друзьями, либреттистами, исполнителями, экземпляры литературных произведений, послужившие сюжетной основой опер и хранящие собственноручные пометки композитора,—все это было тщательно и любовно изучено автором и дало ему возможность как бы «подслушать» процесс создания опер Чайковского и воспроизвести его на страницах своей книги, не отвлекая изложение описательно-фактологическими подробностями. Перед читателем возникает цельный образ великого художника-реалиста, глубокого музыкального психолога. По мере чтения книги развертываются драматические замыслы композитора, выявляется его творческий метод, складываются и формируются принципы музыкального мышления великого русского оперного реформатора.

Анализ, применяемый Б. Ярустовским, направленный на раскрытие содержания произведения, богат интересными выводами, тонкими наблюдениями. Самое ценное в работе Б. Ярустовского — умение рассматривать музыкальное произведение как живое музыкальное целое. Такой метод анализа помог исследователю притти к ценным и интересным выводам и по-настоящему вскрыть принципы оперной драматургии Чайковского. Б. Ярустовский верно определяет ее, как драматургию диалектического развития эмоциональных состояний главных героев, а не драматургию конфликтных положений действующих лиц.

«Обобщить данную ситуацию, состояние в остром, выразительном и лаконичном мелодическом рисунке, соответствующей ему гармонизации, характерном ритме или тембре и показать через развитие этих средств развитие состояния характера — такова главная задача Чайковского-драматурга. И в этом направлении он добился колоссальных результатов», — пишет Б. Ярустовский. Огромная сила Чайковского как оперного драматурга сказывается в овладении им методом «сквозного действия». Под этим термином Б. Ярустовский понимает непрерывное развитие в операх Чайковского одной центральной идеи, необычайную сконцентрированность действия в них, отсутствие ненужных подробностей и боковых конфликтов, затемняющих основную идею произведения. Благодаря применению этого принципа выявление, развертывание сценического образа в его операх даются, как гамма переходов от одного эмоционального состояния к другому. Отсюда же исключительное многообразие приемов развития музыкального материала. С этим же связано ведущее значение в его операх собственно музыкального развития. Этим обусловлена значительная и самостоятельная роль оркестра в операх Чайковского.

С точки зрения музыкальной драматургии, Б. Ярустовский рассматривает и элементы музыкального языка, и типы развития, и структурные части опер Чайковского, и выразительно смысловое значение модуляционных планов, и выбор тональностей. Много нового в смысле разработки методов анализа вокальной музыки дает четвертая глава.

Несмотря на большие достоинства книги, она не свободна от недостатков и спорных элементов. В основном недостатки книги связаны с давностью ее написания. Все же подготовка работы к печати в 1947 г. обязывала автора пересмотреть отдельные положения, иначе расставить акценты, переоценить удельный вес некоторых явлений.

В первой главе о работе Чайковского над оперным либретто не совсем верно ставится вопрос о влиянии французской оперы на драматургию русского композитора. Схематично и безапелляционно звучит следующее слова: «...в принципе они (черты эксцентрики в опере. — Е. Г.) весьма близки к схеме первой картины французской оперы. Именно поэтому (подчеркнуто мною.—Е. Г.) почти все оперы Чайковского отличаются «общим большой сценичностью и лаконичностью развития действия». Сценичность опер Чайковского, лаконичное развитие действия в них обусловливаются отнюдь не сходством с построением либретто французских опер. Совершенно не нужно устанавливать связь русской музыкальной классики с западноевропейскими музыкальными искусством (эта связь Чайковского с французской музыкой нередко подтверждалась им самим), но ошибочно возводить ее в определяющее влияние. Вообще в книге ощущается некоторая недостаточность исторической базы. Автор делает экскурс в историю оперы, начиная с кружка графа Барди (зарождение оперы в начале XVII века), проводит аналогии опер Чайковского с французским оперным искусством, с оперным творчеством Вагнера и вместе с тем в первых четырех главах есть лишь одна фраза о Глинке (на стр. 60), и одна о Даргомыжском. Именно поэтому та часть заключительной главы, где говорится о значении творчества Глинки и главным образом Даргомыжского, для Чайковского кажется искусственно приделанным добавлением. Придавая универсальное значение принципам французской оперной драматургии для оперных либретто Чайковского, Б. Ярустовский приходит к узкому и односторонему объяснению эстетических основ построения финалов «Пиковой дамы», «Чародейки» и финала первого варианта «Мазепы». В трагических контрастах этих финалов чувствуется не связь с французской оперной школой, а воздействие драматургических принципов Шекспира, чье творчество было гениально разработано Чайковским в области программного симфонизма.

Книга Б. Ярустовского, несмотря на указанные недочеты, представляет ценность и для музыканта-исследователя, и для педагога-лектора. Много даст она студенту — музыковеду и композитору.

Книга несомненно сыграет большую роль в разработке проблем музыкальной драматургии.

[1] Б. Ярустовский. «Оперная драматургия Чайковского». Музгиз. Москва—Ленинград, 1947 г.

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

Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского
ОБЪЯВЛЯЕТ ПРИЕМ В АСПИРАНТУРУ
НА 1948—49 УЧЕБНЫЙ ГОД
по следующим специальностям:
1. История русского и советского театра.
2. История театра народов СССР.
3. Марксистско-ленинская эстетика.
4. Всеобщая история театра.
5. Сценическая речь.
Желающие поступить в аспирантуру должны подать заявление на имя директора института с приложением следующих документов:
1. Нотариально засвидетельствованной копии диплома об окончании высшего учебного заведения.
2. Автобиографии.
3. Личного листка по учету кадров.
4. Характеристики с последнего места работы или высшего учебного заведения.
5. Фотокарточки.
При этом должен быть представлен письменный реферат по специальности или ранее опубликованные научные работы.
Все документы в двух экземплярах направлять по адресу: Москва 9, Арбатская площадь, Собиновский пер., д. 4, ГИТИС.
Заявления принимаются до 20 сентября 1948 года.
Приемные испытания по основам марксизма-ленинизма, курсам истории русского театра и всеобщей истории театра, специальности и иностранному языку начинаются с 20 сентября по 1 октября 1948 года.

Адрес редакции и издательства: Москва, Пушкинская, 8. Телефоны: секретариат, отделы информации, архитектуры, музеев и науки — К 4-15-66, отделы театра, музыки, изобразительных искусств, кино — К 5-45-12, издательство — К 1-48-98.
Б02988. Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 2433