ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

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

№ 41 (1429). Год издания XXII | Среда, 21 мая 1952 года | Цена 45 коп.

Юным пионерам Советского Союза

От всего сердца приветствую юных пионеров и школьников в день тридцатилетия пионерской организации имени В. И. Ленина.

Желаю пионерам и школьникам здоровья и успехов в учении, труде, общественной работе.

Пусть пионерская организация и впредь воспитывает пионеров и школьников верными ленинцами, преданными сынами нашей великой Родины.

И. СТАЛИН.

За творческое содружество

Перед мастерами советского изобразительного искусства стоит ответственная и почетная задача—создать высокоидейные произведения, в совершенной художественной форме отражающие героику эпохи строительства коммунизма, отвечающие высоким требованиям народа. Значительную роль призвана сыграть в этом деле наша художественная критика, которая должна не только обобщать опыт работы художников, подводить итоги пройденному или констатировать отдельные удачи или неудачи, но в первую очередь решать вопросы, связанные с дальнейшим развитием советского изобразительного искусства, помогать художникам в их творческой практике.

История русского реалистического искусства второй половины XIX века дает нам замечательные образцы творческого содружества художников и критиков. Известно, какое определяющее значение имели для творчества передвижников критические статьи Стасова. Будучи тесно связанным с художниками, зная их творческие устремления, Стасов участвовал в создании их произведений с момента зарождения авторского замысла. Именно эта подлинно творческая близость давала критику возможность, с одной стороны, чутко откликаться на наиболее волнующие художников вопросы, а с другой, ставить перед ними каждый раз новые, более высокие задачи, вытекающие из потребностей общественной жизни и практики искусства.

Отсутствие подобной творческой близости, настоящей заинтересованности наших критиков и искусствоведов в развитии каждого художника, в создании каждого произведения является основной причиной слабости нашей художественной критики. Наша критика еще не стала той силой, которая определяет и направляет развитие советского изобразительного искусства. Критики не поднимают актуальных вопросов творчества художников, не подсказывают им правильных путей в работе и, естественно, не пользуются вследствие этого авторитетом у них. Однако в этом виноваты не только критики, но и сами художники, избегающие всякого общения с критикой до полного окончания работы над произведением и порой вообще нетерпимо относящиеся к малейшим критическим замечаниям. Наши критики, как правило, знакомятся уже с готовыми картинами, экспонированными на выставке. И неудивительно, что, не зная ни замысла, ни процесса работы художника над воплощением взятой им темы, они дают поверхностный анализ произведений, ограничиваясь внешней констатацией их достоинств или недостатков. Естественно, что такая критика не может действенно помочь художнику в его творчестве и, следовательно, способствовать росту нашего изобразительного искусства.

Союзам художников необходимо всемерно укреплять творческое содружество художников и критиков. Действенной формой подобной творческой связи могут быть такие мероприятия, как систематические отчеты художников, которые раскрывали бы «лабораторию» их творческой работы, в которых они могли бы поделиться своими замыслами, рассказать, с какими трудностями они сталкиваются, показать эскизы задуманных произведений, выслушать мнение и замечания искусствоведов. Не эпизодические встречи и случайные посещения мастерских, но постоянная, повседневная совместная работа художников и критиков, основанная на глубоком взаимопонимании, заинтересованности в успехах советского изобразительного искусства, может явиться залогом новых достижений, дальнейшего творческого роста художников.

Творческую связь художников и критиков призваны осуществлять прежде всего критические секции союзов художников. Кадры наших критиков достаточно велики. В одном Московском союзе советских художников насчитывается свыше восьмидесяти искусствоведов. Однако связь членов этой секции с художниками чрезвычайно слаба, критики в большинстве своем мало интересуются практикой работы художников, почти не занимаются решением актуальных теоретических вопросов, выдвигаемых этой практикой.

Значительную долю ответственности за создавшееся в секции критиков положение несет и правление союза, которое считает, что искусствоведческая секция, куда входит критики, призвана играть лишь вспомогательную роль в работе всего художественного коллектива. Одним из проявлений такого отношения к секции является укоренившийся за последнее время в союзе обычай составления членами этой секции по поручению правления докладов, которые потом зачитываются ведущими художниками на обсуждении выставок. Подобная система, естественно, приводит к появлению докладов безликих и равнодушных. Примером невнимания правления МОССХ к работе секции является также то, что искусствоведы — члены союза — не направляются в самостоятельные творческие командировки. Между тем, конкретное знание критиками фактов и явлений советской действительности, отображаемых в нашей живописи, скульптуре и графике, столь же необходимо, как и художникам, и истина эта вряд ли нуждается в доказательстве. А совместная работа художников и критиков над изучением материала, связанного с темой будущей картины, несомненно дала бы свои положительные результаты.

Искусствоведческая секция—равноправная часть союза, задача которой прежде всего направлять творческую деятельность своих членов, обсуждать их работы, организовывать творческие дискуссии. И именно правлению надлежит координировать деятельность секции критиков с деятельностью других творческих секций союза.

Но недостаток внимания со стороны руководства союза не снимает ответственности за создавшееся положение с самих критиков, многие из которых устранились от участия в работе с художниками. Руководству секции критиков МОССХ пора поставить вопрос о конкретных мерах, необходимых для поднятия творческой активности критиков союза.

Еще слабее участвуют в работе союзов художников критики Ленинграда, Украины, Белоруссии, республик Закавказья, Средней Азии и Прибалтики.

Отсутствие живой творческой связи критики с практикой советского искусства сказывается уже при подготовке будущих критиков-искусствоведов. До недавнего времени на искусствоведческом отделении Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова подготовка специалистов велась вообще в полном отрыве от практики советского искусства. Лишь два года тому назад был введен семинар по рецензированию художественных произведений. Несомненно, это начинание заслуживает всяческого одобрения. Но оно никогда не даст должных результатов, если не будет основано на содружестве молодых искусствоведов с художниками.

Пора подумать об установлении живой и непосредственной связи искусствоведческого отделения МГУ с Московским государственным художественным институтом им. В. И. Сурикова, о координации воспитания критиков и художников, о практике молодых критиков в творческих мастерских художественного института. В учебных планах искусствоведческого отделения необходимо предусмотреть основательное знакомство студентов с вопросами техники живописи, скульптуры и графики. Без всего этого выпускаемые университетом молодые искусствоведы оказываются в большинстве случаев не подготовленными к серьезной творческой работе в своей области, неспособными дать художнику ценный практический совет.

Неудовлетворительное положение в области художественной критики требует к себе пристального внимания. Необходимо принять конкретные меры для ликвидации отставания критики от практики искусства.

Без глубокой, заинтересованной и строгой критики немыслимо дальнейшее развитие нашего изобразительного искусства, поднятие его на уровень подлинной советской классики, создание произведений, отвечающих высоким требованиям народа.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О присвоении Бондарчуку С. Ф. почетного звания народного артиста СССР

За выдающиеся заслуги в развитии советского киноискусства присвоить почетное звание **народного артиста СССР** артисту студии Киноактера **Бондарчуку** Сергею Федоровичу.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
Н. ШВЕРНИК.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
А. ГОРКИН.

Москва, Кремль. 17 мая 1952 г.

По родной стране

Выставка польской живописи

В Академии художеств СССР открылась выставка польского изобразительного искусства, организованная Министерством культуры и искусства и Комитетом культурной связи с заграницей при Президиуме Совета Министров Польской Республики.

Выставку открыл заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР М. Чулаки. С краткими речами выступили заместитель министра культуры и искусства Польской Республики Б. Сокорский, временный поверенный в делах Польской Республики в Москве Л. Погорилец, ректор Академии художеств в Варшаве М. Вук и президент Академии художеств СССР А. Герасимов.

Выставка знакомит посетителей с историей польского изобразительного искусства второй половины XIX — начала XX в., а также с творчеством современных художников Польши. Центральное место в экспозиции выставки занимают полотна замечательного польского художника-реалиста Я. Матейко — «Проповедь Скарги», «Приговор Матейке», «Коперник» и другие. Большой интерес представляют произведения портретистов Ю. Самлора, Т. Розаковского, Л. Кашлинского, мастеров жанровой живописи Ю. Шермантовского, В. Конюшко, А. Кетсиса, А. Герымского, Я. Мальченского, пейзажистов В. Герсона, Я. Станиславского, С. Жуковского.

Экспонированные на выставке работы современных польских художников рассказывают о новой, свободной жизни трудящихся демократической Польши, революционной борьбе польского рабочего класса и о нерушимой дружбе народов Советского Союза и Польши.

1.000 концертов

ТАЛЛИН. (Наш корр.). Заслуженной любовью слушателей пользуются концерты Государственного мужского хора Эстонской ССР. Этот коллектив, работающий под художественным руководством лауреата Сталинской премии профессора Г. Эрнесакса, идет по пути неуклонного совершенствования исполнительского мастерства, обогащения и расширения репертуара.

Если на первом этапе своей творческой деятельности хор пел только на эстонском языке, то сейчас он исполняет произведения на русском, украинском, латышском, литовском, финском и других языках. Всего в репертуаре коллектива около 250 народных песен и песен советских композиторов, хоров из опер, произведений классиков.

Недавно Государственный мужской хор дал свой тысячный концерт. Около 700 концертов хора состоялось в городах, рабочих поселках и колхозах Советской Эстонии. Коллектив побывал также на гастролях в городах одиннадцати братских республик СССР. Тепло были встречены его выступления в больших концертных залах Москвы и Ленинграда.

Значительно выросло за последние годы мастерство участников хора. К моменту организации коллектива в нем было только два солиста. К тысячному концерту хор пришел, имея двадцать солистов, а также семь дирижеров, выдвинувшихся из среды хористов. Девятнадцать участников хора продолжают свое музыкальное образование в консерватории и музыкальном училище.

По заявкам колхозов

КИШИНЕВ. В укрупненный колхоз «Победа», Кишиневского района, приехала группа художников во главе с заслуженным деятелем искусств Молдавской ССР А. Васильевым. Они привезли эскизы композиции «Побед колхозного строя в Молдавии», заказанной правлением сельхозартели.

Это не первый заказ прославленного виноградарского колхоза художникам республики. Общественные и культурные здания села, колхозный агрокабинет, комнаты для партийной и агротехнической учебы украшены картинами.

В Союзе советских художников Молдавии, художественном салоне и мастерских часто можно встретить представителей колхозов. По заказам сельхозартелей работают многие живописцы республики. В колхозы «Новый путь» и «Победа», Кайнарского района, колхозы имени Димитрова, имени Пушкина, имени Чапаева и имени Мичурина, Котовского района, в сельхозартели Бельцкого и Бричанского районов отправлены монументальные скульптуры В. И. Ленина и И. В. Сталина, выполненные заслуженным деятелем искусств Молдавской ССР Л. Дубиновским и В. Доброшинским, скульптурная композиция «Советский воин» Л. Фитова, копии с картин И. Бродского «В. И. Ленин в Смольном», Ф. Шурпина «Утро нашей Родины» и ряд других работ.

Город комсомольской славы

Немеркнущие страницы в историю борьбы советского народа за свободу и независимость своей Родины вписали комсомольцы Краснодона. Героические подвиги молодогвардейцев запечатлены в произведениях писателей, поэтов, художников, скульпторов.

Сразу же после освобождения Краснодона от немецко-фашистских захватчиков по заданию правительства УССР было приступлено к разработке генерального плана восстановления и развития города. Перед автором проекта архитектором А. Сидоренко была поставлена большая творческая задача — не только восстановить то, что было разрушено гитлеровцами, но и сделать город еще более красивым и благоустроенным, подчинить всю архитектурно - пространственную и планировочную композицию основной идее: Краснодон — город комсомольской славы.

Генеральный план предусматривает создание проспекта Молодой гвардии, который проходит через весь город и заканчивается у шахты № 5 — места гибели молодогвардейцев.

В начале проспекта, у входа в парк культуры и отдыха проектируется площадь Молодой гвардии. Здесь восстанавливаются здания школы им. Горького и треста «Краснодонуголь», будут построены музей Молодой гвардии и гостиница.

На пересечении проспекта Молодой гвардии с бульваром Комсомола создается площадь И. В. Сталина, в центре которой будет установлен монумент великого вождя народов. Площадь обстраивается зданиями Дворца культуры, Дома Советов, Дома связи и кинотеатра.

Далее по проспекту создается еще одна площадь с памятником В. И. Ленину. Здесь намечено строительство городской библиотеки, Дворца пионеров и поликлиники. Наконец, у развилки дорог, ведущих к шахте № 5 и шахте № 1-бис, намечена небольшая полукруглая площадь, где будет сооружен монумент в честь освобождения Краснодона от фашистских захватчиков.

Вся эта архитектурно-пространственная композиция завершается терриконом шахты № 5, территория которой превращается в парк.

Решая планировку и застройку проспекта Молодой гвардии и прилегающих к нему площадей, автор стремился к созданию целостного архитектурного ансамбля.

«Молодогвардейцы». Скульптурная группа работы В. Агибалова, В. Федченко и В. Мухина.

Местоположение площади Молодой гвардии выбрано не случайно. Городской парк, у входа в который создается эта площадь, выращивался руками молодогвардейцев. Еще будучи пионерами, они принимали активное участие в посадке деревьев, ухаживали за ними. Клуб и школа им. Горького — места, где учились и проводили свой досуг комсомольцы Краснодона.

Перед парком, на фоне зелени будет установлен архитектурно-скульптурный памятник «Клятва», замыкающий собой перспективу со стороны площади Сталина. Бригада скульпторов в составе В. Агибалова, В. Федченко и В. Мухина в творческом содружестве с архитектором-художником А. Сидоренко создала произведение большой идейной насыщенности и художественной силы.

Постамент памятника представляет собой лаконичной формы прямоугольник из красного полированного гранита с выступающими по бокам вертикальными плоскостями. Плоскость главного фасада постамента заполнена текстом из клятвы молодогвардейцев, а верхняя ее часть завершается эмблемой ВЛКСМ и звездой Героя Советского Союза. На остальных трех плоскостях запроектированы бронзовые барельефы, отображающие героические эпизоды жизни и борьбы Молодой гвардии.

Скульптурная группа памятника отображает момент, когда штаб Молодой гвардии — Олег Кошевой, Уля Громова, Ваня Земнухов, Люба Шевцова и Сережа Тюленин — дает клятву на верность партии, матери-Родине и великому Сталину. Идейным и эмоциональным центром всей композиции является фигура Олега Кошевого со знаменем в руке.

В образах молодогвардейцев выражены лучшие качества нашей молодежи — ее беспредельная любовь к своей Родине, ее готовность отдать все свои силы, а если понадобится и жизнь, за великое дело партии Ленина — Сталина.

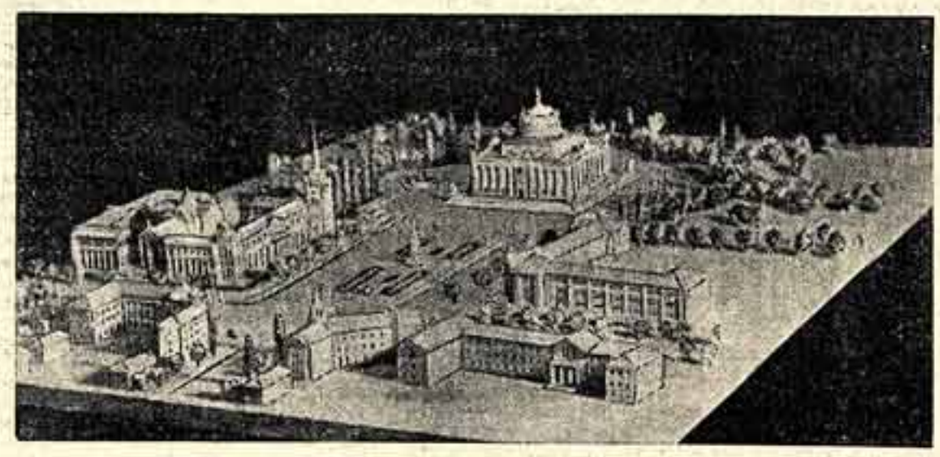
К числу объектов, которые, согласно генеральному плану, должны быть сооружены в первую очередь, относится архитектурный монумент над шурфом шахты № 5 — местом героической гибели молодогвардейцев. Архитектор А. Сидоренко разработал несколько вариантов проекта.

Наибольший интерес представляют первые варианты, в которых объемно-пространственная композиция органически сливается с природой — зеленью парка и озелененным массивом террикона. Простые и вместе с тем величественные формы памятника, его ярусная композиция, построенная на убывающих по вертикали пропорциях, придают ему пластическую выразительность. Внутри памятника, на месте гибели молодогвардейцев, автор предполагает установить саркофаг из мрамора, бронзы и хрустали.

Осуществление генерального плана реконструкции Краснодона требует активного участия партийной и советской общественности города. Обсуждение проектов планировки и архитектурно-скульптурных сооружений поможет авторам еще глубже отразить в своих произведениях все величие подвига молодогвардейцев.

И. ДНЕСТРОВ,
архитектор.

КИЕВ.



Проект застройки площади им. Молодой гвардии в Краснодоне (макет).

Фестиваль, посвященный М. Горькому

ГОРЬКИЙ. (Наш корр.). Трудящиеся города и области свято чтут память своего гениального земляка М. Горького.

Имя писателя увековечено горьковчанами в названиях театров, улиц, парков и садов, фабрик и колхозов, клубов и школ. В городе два горьковских музея: литературный и мемориальный — «Домик Каширина». На многих домах, связанных с деятельностью писателя, установлены памятные доски.

Этим летом на одной из центральных площадей продолжатся работы по сооружению монументального памятника замечательному художнику слова. В Горький уже доставлена из Ленинграда статуя для памятника, отлитая из бронзы.

Шестнадцатую годовщину со дня смерти основоположника советской литературы горьковчане встречают массовым молодежным фестивалем. По инициативе обкома ВЛКСМ, горьковского Союза советских художников и отделения Союза советских писателей развернулась массовая подготовка к фестивалю. В городе и в районах области прочитаны сотни лекций о жизни и творчестве писателя, сопровождавшихся концертами артистов театров и коллективов художественной самодеятельности.

Организаторы фестиваля объявили конкурс на лучшее исполнение произведений Горького, в который включилось большое число самодеятельных драматических коллективов, сотни любителей художественного чтения. В клубах и в районных домах культуры проходят смотры участников фестиваля. Лучшие исполнители получат право участия в областном смотре, который будет проведен в Горьком 10—18 июня.

В связи с подготовкой к фестивалю среди участников художественной самодеятельности и коллективов профессиональных театров значительно повысился интерес к драматургии М. Горького. Драмкружки готовят к показу горьковские пьесы, театры области покажут по два горьковских спектакля.

Объявлен конкурс на лучший рассказ, очерк, стихотворение и на лучшее произведение изобразительного искусства (живопись, графика, скульптура), посвященные великому земляку. В конкурсе включились художники-профессионалы и участники самодеятельных изостудий. Лучшие произведения будут экспонированы на областной художественной выставке, которая откроется накануне шестнадцатой годовщины со дня смерти писателя.

Художественный совет областного Союза советских художников рассмотрел и утвердил ряд эскизов картин на горьковские темы. Художник А. Храмов представил эскиз картины «Первый арест А. М. Горького», А. Никифоров — «Алеша Пешков с бабушкой на прогулке», Ф. Колесов — «А. М. Горький и В. Г. Короленко».

В районах и городах области проходят кинофестивали, на которых демонстрируются фильмы «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Дело Артамоновых», «Ленин в 1918 году». Перед каждым киносеансом с лекциями о жизни и творчестве Горького выступают педагоги, научные работники, искусствоведы.

Фестиваль закончится 18 июня массовыми вечерами молодежи.

В дискуссионном клубе Большого театра

В Большом театре открылся дискуссионный клуб, в котором будут обсуждаться вопросы, связанные с творческой жизнью коллектива.

Первое собрание клуба было посвящено обсуждению напечатанной в «Литературной газете» статьи И. Моисеева «Балет и действительность». Собравшиеся заслушали доклад артиста балета А. Кузнецова о задачах современного балетного искусства. В обсуждении приняли участие балетмейстер Р. Захаров, артист А. Варламов и другие. Выступавшие подняли ряд серьезных теоретических вопросов балетного творчества.

Дискуссия привлекла большое количество работников театра. В ближайшие дни она будет продолжена.

Майский смотр произведений композиторов

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). 22 мая начинается смотр творчества ленинградских композиторов. В беседе с нашим корреспондентом председатель правления Ленинградского отделения Союза советских композиторов В. Соловьев-Седой сообщил:

— В течение десяти дней смотра композиторы Ленинграда продемонстрируют свои новые произведения. Открытие смотра состоится в Большом зале филармонии. Здесь будут исполнены четыре симфонических произведения: увертюра Б. Клюшнера, вокальная симфоническая поэма о трудовом подвиге шахтеров Урала «Человек с горы высокой» Г. Устольской, увертюра-поэма Е. Сироткина «В Корее» — о героическом корейском народе и первая серия танцев для симфонического оркестра Л. Ходжа-Эйнатова. Дирижировать будут Е. Мравинский и К. Зандерлинг. В заключение вечера симфонический оркестр филармонии, хор академической капеллы, хор молодых рабочих Ленинграда исполнит под управлением Г. Дмитревского несколько песен.

Симфонической музыке будет посвящен и следующий концерт, организуемый совместно с Ленинградским комитетом радиоинформации. В его программу включены кантата молодого композитора Н. Шахматова «Волга», посвященная великим стройкам коммунизма, скрипичный концерт А. Лобковского, русская сюита Б. Савельева и вторая серия танцев Л. Ходжа-Эйнатова.

Из других симфонических произведений на одном из последующих вечеров будут прослушаны кантата А. Пащенко «Мир и дружба», симфоническая сюита «Родина» С. Чичерина, «Фантазия» для скрипки с оркестром С. Шатирина.

В эти дни общественность Ленинграда познакомится со вторым актом оперы В. Пушкова «Гроза» (по одноименной пьесе А. Н. Островского) в исполнении артистов Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в фрагментами из оперы «Нарспи» Я. Пустыльника, созданной на материале чувашской классики, в исполнении артистов Малого оперного театра.

Камерной музыке будут посвящены два концерта — в Доме композитора и в Концертном зале им. М. И. Глинки.

Во Дворце пионеров им. А. А. Жданова состоится концерт из произведений для детей. В Парке культуры и отдыха им. С. М. Кирова будут исполнены произведения для духовых оркестров. Специальный концерт посвящен сочинениям студентов Ленинградской консерватории. Широкое отражение на смотре получит творчество композиторов-песенников.

К обсуждению произведений привлекается широкий актив музыкальной общественности города.

„Москва—Ростов“

Московский союз советских художников направляет в творческие командировки на стройки коммунизма группу московских художников-графиков. Цель командировок — сбор материалов для серии графических произведений «Москва — Ростов», посвященной великому водному пути.

В состав группы войдут шестнадцать художников — О. Верейский, Д. Дубинский, Н. Жуков, В. Богаткин, В. Цигаль, Н. Пономарев, Д. Мочальский, Д. Гевин, П. Ванеев, Ю. Рейнер и другие. Разбившись по бригадам, художники посетят Горький, строительства Куйбышевской и Сталинградской ГЭС, побывают на канале Волго-Дон, в Ростове. Произведения, созданные в результате этих поездок, составят содержание специального альбома, который будет выпущен мастерскими графики и эстампа Московского товарищества художников.

Рост киносети Киргизии

ФРУНЗЕ. За последние пять лет число киноустановок в Киргизии увеличилось почти втрое. Десятки новых кинопередвижек и кинотеатров начали работать в течение последнего года, в том числе 25 стационарных киноустановок в селениях отдаленных высокогорных районов — Чон-Алайского, Гульчинского, Ачикского, Ала-Букинского и других. Регулярно выезжают кинопередвижки на отгонные пастбища, где находятся с общественными стадами животноводы, и в колхозные полевые станы.

На киргизском языке дублированы лучшие фильмы.

Реконструированные народные музыкальные инструменты

ТАШКЕНТ. Местная промысловая артель приступила к массовому выпуску реконструированных узбекских народных музыкальных инструментов.

До последнего времени узбекские народные инструменты — дутар, чанг, гиджак и другие—имели ограниченную звуковую шкалу. Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР А. Петросян осуществил реконструкцию народных инструментов, расширив их звуковой диапазон.

Комплекты усовершенствованных инструментов отправляются не только в районы Узбекистана, но и в Туркмению, Таджикистан, Киргизию и Казахстан.

Образ героя в научно-художественном фильме

Трудно найти такую область литературы, где бы наши писатели, драматурги, сценаристы, следуя принципам социалистического реализма, не сказали новое слово. Новаторство в области художественной формы, как и вообще всякое новаторство, неизбежно связано с преодолением ряда трудностей. Однако в различных жанрах эти трудности отличаются своей спецификой. Поэтому, на наш взгляд, наряду с постановкой общих вопросов о конфликте и сюжете в сценариях и пьесах на современные темы необходимо остановиться на частных вопросах драматургии, подвергнуть критическому разбору проблемы, связанные с конкретными жанрами и видами драматических произведений.

Среди новаторских завоеваний советской кинодраматургии особое место занимают научно-художественные фильмы. Горьковский призыв—сделать науку, ее открытия и завоевания, ее работников и героев достоянием искусства—нашел широкий отклик в творчестве мастеров советского кино, создавших немало фильмов о науке и ученых.

В этих фильмах научные вопросы и изобретения впервые оказались предметом отображения в искусстве. Это не только неизмеримо усилило познавательное значение фильмов, но и позволило по-настоящему раскрыть основное содержание жизни великого человека и тем самым глубже показать его характер.

Перед сценаристами и режиссерами таких картин возникли новые задачи в решении сюжета, раскрытии характеров героев. Фильмы «Мичурин» (сценарист и режиссер А. Довженко) и «Академик Иван Павлов» (сценарий М. Папавы) наметили правильную линию развития научно-художественных кинопроизведений. Эту линию продолжили картины о Попове, Жуковском и Пржевальском. Продолжили, но не обогатили. Авторы этих фильмов не использовали всех возможностей, какие дает для раскрытия характеров борьба великих ученых за новое в науке. Образы Попова и Жуковского получились менее красочными, чем образы Павлова и Мичурина, им нехватает человеческой теплоты и глубины. Наконец, образ Пржевальского несколько статичен, недостаточно обогащается по мере развития действия. Все это заставляет сделать вывод: драматургии ряда научно-художественных фильмов присущ один общий порок — недостаточно яркая обрисовка образов героев.

Но, может быть, это не порок, а особенность научно-художественных фильмов, происходящая от принципов драматургического построения? Может быть, в образах — характерах в научно-художественном фильме нельзя подходить с меркой обычного художественного фильма, и эти фильмы нужно рассматривать, как разновидность научно - популярного кино?

На все эти вопросы следует ответить отрицательно. Конечно, научно-художественные фильмы свидетельствуют об известном сближении художественного и научно-популярного кино, но было бы плохо, если бы результатом такого сближения явилась потеря глубины в обрисовке человеческого характера и, следовательно, снижение художественности произведения.

Успех научно-художественного фильма, как и всякого художественного произведения, решают прежде всего глубина и правдивость образов. То, что одной из главных задач фильма является раскрытие определенных научных взглядов и положений, не меняет дела. Правильное понимание научной деятельности великого человека, ее своеобразия, значения, ее благородных патриотических целей невозможно без глубокого раскрытия характеров действующих лиц. Не случайно, например, идея родства и равенства человеческих рас, положенная в основу фильма о Миклухо-Маклае, доказываются в картине не только научными исследованиями Маклая, но и всем его поведением на Новой Гвинее, дружбой, которая установилась между знаменитым русским путешественником и местными жителями. Гуманные цели русской географической науки раскрываются в фильме «Пржевальский» также прежде всего через дружественные отношения Пржевальского с корейцами, китайцами и монголами.

Между тем авторы некоторых научно-художественных фильмов, сосредоточивая все внимание на впечатляющем, убедительном раскрытии научных опытов и открытий, отвлекались от второстепенных фактов биографии великого человека, подчас «отвлекаются» и от глубокого раскрытия образов, характеров героев, за логикой мыслей забывают о логике чувств действующих лиц. Это не только снижает художественную выразительность фильма, но может повести к ошибкам, к искажению образа великого человека.

Так, в фильме «Жуковский» революция 1905 года отражена в следующей сцене.

Жуковский с учениками подходит к аэродинамическому институту в Бучино и видит, что дверь почему-то заперта. Жуковский направляется к хозяину института богачу Рябушинскому. Рябушинский объясняет, что он закрыл институт в связи со студенческими беспорядками в Москве и забастовками на заводах. Что же Жуковский? Протестует? Требует открыть институт? Выражает солидарность бастующим? Нет, Жуковский молчит! И Рябушинский спокойно заводит разговор о другом.

Жуковский, приветствовавший Октябрьскую революцию словами: «По-моему, это начало новой эры», не мог промолчать, не должен был промолчать в ответ на слова Рябушинского!

Наши выдающиеся ученые не считали, что их труд — это служение науке ради науки. Их волновали не только профессиональные, но и общественные вопросы. Именно это помогало им быть новаторами и в науке. Они были великими сынами своей Родины. Но случайно тот же Жуковский смог разработать и подать в правительство проект о строительстве ЦАГИ, горячо одобренный Лениным. Вот почему мысли большого ученого о Родине, о родной природе, о народе и его судьбе, о дружбе и любви — это не просто «лирические отступления», а необходимый материал для фильма, в котором великий человек должен предстать перед зрителем как патриот, как мыслитель большого масштаба. Духовное богатство героя должно последовательно и глубоко раскрываться на протяжении всего фильма.

Пржевальский в одноименном фильме несколько раз говорит о славе русской науки, о славе Родины, и все же, по мне сценария такая важная черта характера знаменитого путешественника, как любовь к Родине, оказалась отраженной недостаточно глубоко. В словах Пржевальского нехватает теплоты, не слышно в них той тоски по родным местам, которая так характерна для каждого русского на чужбине. «Не берусь описывать впечатление той минуты, когда мы впервые услышали родную речь, увидели родные лица...». Как могли сценаристы пройти мимо такого признания Пржевальского! Использование его в фильме обогатило бы образ знаменитого исследователя, усилило патриотическое звучание фильма.

Пример лучших научно-художественных кинокартин, таких, как «Академик Иван Павлов», показывает, что даже значительная насыщенность сюжета научными опытами, исследованиями и т. п. не только не заслоняет характеров действующих лиц, но способствует раскрытию гражданских и патриотических чувств великого человека. Научные противники Павлова закономерно оказываются и его политическими противниками. Это превращает научную деятельность Павлова в поле борьбы не одних научных мнений, но и политических взглядов, общественных сил, человеческих характеров.

А. Довженко в фильме «Мичурин» сумел показать, что для Мичурина борьба за овладение законами преобразования природы, за победу прогрессивных идей в биологии была делом его жизни. Эпизоды фильма трудно разделить на «лирические» и «научные». Поэтично сделанная сцена пересадки сада рассказывает нам о новом научном шаге Мичурина и одновременно показывает, какие трудности стояли на пути ученого-новатора и какая была нужна сила воли, чтобы преодолеть эти трудности. В этом фильме, как и в фильме об академике Павлове, нашли отражение именно те качества великих людей, о которых писал Чехов: «Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое, стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие...». Именно эти качества великих людей, приводящие их к великим результатам, и должны быть раскрыты в кинопроизведении.

Каким же путем достигается единство раскрытия научной идеи, выразителем которой является герой фильма, и характера героя? Какими особенностями отличаются конфликт и сюжет в научно-художественном фильме?

Развитие и утверждение правильной научной идеи, столкновение новаторских и устарелых или реакционных идей — вот что кладется в основу научно-художественного фильма. Однако если фильм будет решать это столкновение как чисто научное, если он сведется к холодному и рассудочному опровержению одних доводов и утверждению других, драматического конфликта, который отражал бы определенную историческую эпоху, раскрывал характеры действующих лиц, не получится.

Горький определяет сюжет как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей». Нет причин считать, что сюжет в научно-художественном фильме должен строиться по иному принципу. Задача, решенная ученым-новатором, должна быть взята во всей сложности жизненных обстоятельств, породивших ее. Тогда столкновение различных научных теорий окажется прекрасной основой для создания острого драматического конфликта и увлекательного сюжета, без которых научно-художественный фильм, как и всякий фильм, окажется вымученным, надуманным произведением.

Сторонники «теории» бесконфликтности создали атмосферу, при которой слабость, вялость драматического конфликта стала рассматриваться как нечто вполне допустимое, как нечто «нормальное». Влияние этой «теории» чувствуется не только в сценариях и пьесах на материале социалистической действительности. В фильме «Жуковский» борьба сторонников летательных аппаратов тяжелее воздуха со сторонниками аппаратов легче воздуха только упоминается. Научные выводы Жуковского часто даются в «готовом виде», а то, как, в результате преодоления каких препятствий сделаны эти выводы, остается «за кадром». «Пржевальский» вообще распадается на отдельные части, и даже эпизоды нередко связаны между собой не общей драматической линией, а чисто внешне.

Настороженное отношение авторов к отрицательным персонажам дало себя знать и в драматургии научно-художественных картин. Научные противники великого ученого и другие отрицательные действующие лица фильма обычно бывают наделены мелкобукой, односторонней характеристикой. Это не полнокровные художественные образы, а символические фигуры, представляющие определенное научное направление или какую-либо общественную группировку.

Сатирическое разоблачение реакционеров от науки, как правило, отсутствует совсем или дается в форме поверхностного шаржа. Таков, например, профессор Шатило в «Пржевальском». Все разоблачение лжеучений оказывается порой сведенным в основном к системе логических доводов, к более или менее отвлеченным спорам.

Невыразительность, а часто и незначительность научных противников великого ученого резко снижают остроту конфликта. И профессор Карташов и особенно поп Христофор (фильм «Мичурин») — слишком мелкие фигуры, чтобы гигант-новатор мог говорить с ними в полный голос. Из-за этого замечательная смелость, с какой Мичурин выступил против буржуазной биологической науки, осталась частично невыявленной, принципиальность большого спора—сниженной.

Если научно-художественный фильм недостаточно ясно и глубоко раскрывает какое-либо научное положение, это, бесспорно, является значительным недостатком фильма. Но если научно-художественный фильм, сообщив некоторые познавательные сведения, не зажигает зрителя, не потрясает той силой характера, тем величием души, какими отличались наши замечательные ученые, не показывает со всей убедительностью их благородных патриотических устремлений, он вообще не достигнет цели.

Партийная критика первого варианта фильма «Мичурин» помогла Довженко выделить главное, подчинить особенности характера замечательного ученого, его чувства, его личные переживания одной задаче—раскрытию смысла и значения творческого подвига Мичурина. Глубокий лирический подтекст, пронизывающий весь фильм, заставляет нас взглянуть на деятельность Мичурина с еще одной точки зрения, заставляет почувствовать и в полной мере оценить те колоссальные трудности, какие преодолел великий преобразователь природы.

Фильм «Мичурин», как и кинокартина об академике Павлове, предоставляет прямое волнующего рассказа о м. ученой работе. В этих фильмах научный материал не то что уживается с поэзией, а является предметом поэтического изображения. Когда смотришь эти кинокартины, охватывает желание работать с такой же творческой жадностью и смелостью, как Мичурин и Павлов.

Научно-художественные фильмы должны развивать лучшие традиции советского художественного кино, показывающего, как в творческой деятельности раскрываются наиболее значительные стороны характера советского человека. Трудности, связанные с отображением на экране самого процесса научной работы, во многом общи с трудностями отображения работы стахановцев, рационализаторов, новаторов производства и сельского хозяйства. Эти трудности не могут служить оправданием недостаточно глубокого изображения характеров действующих лиц.

Образы Павлова, Мичурина, Пржевальского, несмотря на всю их индивидуальность, в то же время являются образами типическими, так как в них воплотились лучшие черты русских ученых. Показать значение идей, внесенных в науку героем фильма, показать своеобразие его характера и в то же время вскрыть типические черты передового русского ученого, — вот задача, стоящая перед мастерами кино. Органическое единство между раскрытием научной идеи и раскрытием характера ученого, драматургическое единство, основанное на правильно понятом и разностороннем освещении конфликте, — таков путь развития и совершенствования научно-художественного фильма.

А. ПЕТРОВСКИЙ.

Фестиваль кинофильмов Польской Республики

С 2 по 8 июня Министерство кинематографии СССР организует в Москве, Ленинграде и в столицах союзных республик фестиваль кинофильмов Польской Республики.

Фестиваль начнется показом нового польского художественного фильма «Юность Шопена», созданного режиссером А. Фордом на киностудии художественных фильмов в Лодзи.

Фильм «Юность Шопена» рассказывает о юношеских годах и творчестве великого польского композитора Фридерика Шопена, роль которого исполняет в картине артист Ч. Вольейко.

Музыкальные произведения в кинофильме исполняют артисты: Галина Черны-Стефаньска (рояль), Ванда Вилкомирская (скрипка) и Стефания Войтович (пение).

Одновременно в кинотеатрах будут демонстрироваться уже известные советскому зрителю польские художественные кинофильмы: «Варшавская премьера», «Последний этап», «Ночной взрыв», «Непокоренный город», «Две бригады», «Чертово ущелье», «Мое сокровище», «Первый старт», «Запрещенные песенки».

В кинотеатрах, дворцах культуры и клубах, где будут демонстрироваться польские фильмы, организуются выставки, отражающие хозяйственные и культурные достижения Польской Республики.

Одесская фабрика музыкальных инструментов выпускает в этом году 36 тысяч шиповых и домбровых инструментов. На снимке: приемщик отдела технического контроля Н. Лудяков проверяет звуковые качества гитары.

Фото А. Подберезского.

В здравницах работников искусств

Около двадцати тысяч артистов, музыкантов, композиторов, художников, рабочих сцены в текущем году проведет свой отпуск в шести здравницах ЦК профсоюза работников искусств.

Уже открылся сезон в санатории Мисхоре. Здесь отдохнут 3.200 работников искусств. Круглогодично работает санаторий в Кисловодске.

15 мая открылись три дома отдыха — в Пестове, на берегу канала им. Москвы, в Поленове, расположенном на берегу Оки, и в Дзинтари — на Рижском взморье. Дома отдыха приняли первых четыреста работников искусств. В Дзинтари отстроен клуб со зрительным залом на 200 человек. Здесь будут проводиться лекции, концерты, вечера отдыха, творческие встречи. На базе дома отдыха в Пестове в ближайшее время откроется отреставрированный дом отдыха. Такие же дома отдыха организованы в Дзинтари и в Зеленогорске.

Любимым местом отдыха работников искусств Ленинграда является дом отдыха «Зеленогорск», расположенный в сосновом бору на берегу Финского залива. Здесь в течение сезона побывают 2.300 работников искусств Ленинграда и Москвы.

Уроки одной декады

Недавно Московская государственная областная филармония провела в Орехово-Зуевском районе декаду литературы и искусства. Организация такого мероприятия, бесспорно, заслуживает всяческого одобрения.

Во время декады было дано двенадцать концертов, в которых приняли участие артисты Большого и Малого театров, МХАТ, симфонический оркестр Областной филармонии, филармонический ансамбль оперетты и концертная бригада Мособлфилармонии.

Подводя итоги декады, руководители Мособлфилармонии сказали:

— Несмотря на некоторые неполадки, декада прошла на высоком художественном уровне и явилась определенным достижением в нашей работе.

Так ли это?

Если разобраться во всем, что происходило в Орехово-Зуеве в эти дни, то оснований для подобных утверждений окажется очень немного.

Прежде всего декада растянулась на... пятнадцать дней. И не потому, что нельзя было уложить программу в десять вечеров, а потому, что это важное дело было плохо организовано.

Концерты организовывались примерно так: администратор звонил в клуб, где должен состояться вечер, а оттуда следовал ответ, что все будет в порядке. На этом, в основном, и заканчивались организационные хлопоты. Отсюда и результат: десять из двенадцати концертов прошли с большим дефицитом. Более того: из запланированных четырех вечеров-встреч композиторов и писателей со зрителями состоялся лишь один, да и тот прошел при полупустом зале.

Теперь о репертуаре. Естественно было ожидать, что в дни декады мастера театра, кино и эстрады покажут трудящимся Подмосковья новые, лучшие свои работы. К сожалению, этого не случилось. Например, артисты Д. Сагал, Д. Кара-Дмитриев, К. Новикова преподнесли зрителям давным-давно знакомые и подчас уже надоевшие номера.

Подобных примеров можно было бы привести немало, но и этих достаточно, чтобы убедиться в том, сколь неуважительно отнеслись организаторы концертов декады к зрителям.

Необходимо отметить и то, что ни один концерт не прошел в том составе, который был утвержден филармонией, причем о заменах директора клубов узнавали за час-два до начала концерта. А бывало и так, что уже собравшихся зрителей просто ставили перед свершившимся фактом.

Хорошее и интересное дело задумали работники Мособлфилармонии, но к проведению его отнеслись несерьезно и потому не добились желаемых результатов. В ближайшее время предполагается проведение подобной декады для текстильщиков г. Дрезны, и надо полагать, что уроки первой декады будут учтены.

Н. СМОЛИЦКАЯ.

По страницам киножурналов

* * *

„Сталинский Урал"

Еженедельный киножурнал «Сталинский Урал», выпускаемый Свердловской студией научно-популярных и хроникальных фильмов, отличается ярко выраженным местным колоритом. Это делает журнал особенно привлекательным для зрителей-уральцев, проявляющих огромный интерес ко всему, что происходит в родном крае, — на заводах-гигантах, в колхозах и МТС, на всей богатой уральской земле.

Центральное место в журнале занимают сюжеты, посвященные новым успехам промышленности и сельского хозяйства. В этом отношении показателен номер шестой (режиссер Е. Гальпер, оператор П. Шлыков). Он целиком посвящен двадцатилетию Магнитогорского металлургического комбината имени И. В. Сталина и сделан очень удачно. Оператору удалось передать большой патриотический подъем магнитогорцев, собравшихся на митинг в честь этой знаменательной даты. Ощущаются мощь и сплоченность грандиозной массы участников митинга. Перед зрителем проходят кадры, в которых показан доменный цех, где двадцать лет назад был выплавлен первый чугун, прокатный цех, оставляющий неизгладимое впечатление своими масштабами и первоклассной автоматизацией. Чувство радости вызывает величественно поднявшийся близ завода новый замечательный социалистический город Магнитогорск, славящийся красивой архитектурой домов, широкими улицами, просторными площадями. Заканчивается журнал показом Дворца культуры металлургов, где развернута выставка магнитогорских художников. Так в одном киножурнале разносторонне показана жизнь одного из крупнейших предприятий страны.

Сюжетам на производственные темы в журнале уделяется весьма много места, им придается большое значение. Это требует от оператора постоянного творческого совершенствования, борьбы со штампом и однообразием. К сожалению, они не всегда идут по этому пути.

В журнале № 1 за 1952 год есть сюжет о металлургах Нижне-Тагильского металлургического завода имени В. В. Куйбышева (кинооператор К. Дупленский). Открывается сюжет кадрами мартеновского цеха. За работой сняты сталевары-стахановцы. Сюжет этот сделан по давно известной схеме: цех, печь, сталевар смотрит в глазок, льется готовый металл. В подобного рода сюжетах иногда изменяется порядок кадров, иногда готовая продукция показана в чушках или болванках, но на экране неизменно мелькают давно знакомые кадры-близнецы.

Между тем режиссер и оператор каждый раз имеют новые возможности на очень благодарном и выразительном материале раскрыть существо новаторских методов труда, наглядно пропагандировать передовые приемы работы, дать образы советских патриотов.

Ведь там, где авторы журнала отходят от шаблона, пытливо относятся к явлениям жизни, раскрывая их существо, результаты получаются хорошие. В № 8 журнала «Сталинский Урал» помещен сюжет о свердловских машиностроителях (оператор И. Косицын). В кузнечном цехе Уралмашзавода мы видим инициаторов нового метода работы — кузнеца Т. Отебинкова и технолога А. Поздеева. Они изучили приемы работы лучших стахановцев, и в итоге этого большого исследовательского труда были созданы подробные инструкционные карты обработки деталей. На экране воспроизводится одна из таких карт, и на конкретном примере обработки ствола буровой машины, изготовляемой по заказу великой стройки коммунизма, демонстрируется новый метод. Затем действие переносится на завод Пневмострой-машина, развертывается кинорассказ о таком же исследовании токарных работ, об образцовой организации рабочего места лучших токарей, о применении оригинальных резцов, позволивших сократить время обработки деталей и расход инструмента. Этот сюжет оставляет большое впечатление своей содержательностью, будит рационализаторскую мысль.

Несомненным достоинством журнала является то, что около половины всех помещенных в «Сталинском Урале» сюжетов носит событийный характер. Среди них наиболее оперативно и ярко сделаны: митинг протеста челябинских тракторостроителей против применения американскими империалистами бактериологического оружия в Корее и Китае (оператор Ц. Болсанов); празднование в Свердловске столетия со дня смерти Н. В. Гоголя (оператор Ц. Босицын); сюжет о празднике оленеводов в Ижме (оператор М. Арабов); съезд учителей в г. Молотове (оператор О. Воронцов); сюжеты о всесоюзных спортивных состязаниях по конькам и лыжам, состоявшихся на Урале (операторы Е. Соколов, О. Воронцов, Б. Дупленский, Е. Мильков).

Серьезный недостаток журнала — малое количество хороших сюжетов о достижениях науки и культуры.

Киножурнал «Сталинский Урал» должен отражать жизнь не только Свердловской, но и Молотовской, Тюменской, Курганской, Челябинской областей и Коми АССР, охватывать события, происходящие на огромной территории. Не раз на студию поступали жалобы на недостаточный показ событий в той или иной из этих областей. Стремясь удовлетворить требования областных организаций, журнал вынужден помещать в каждом номере на двухстах метрах не меньше четырех-пяти коротеньких сюжетов. Каждому сюжету оказывается возможным уделить 25—35 метров. Такой ограниченный метраж сужает творческие возможности операторов и режиссеров, лишает их возможности применять съемки панорамой, с движения и т. д., не позволяет раскрыть достаточно полно познавательную сторону сюжета. Дикторский текст в связи с этим приобретает характер сухих, телеграфных фраз. Для того чтобы журнал был доходчивым и интересным, было бы целесообразно несколько увеличить его объем.

Б. МАТВЕЕВ,
председатель творческой секции Свердловской киностудии научно-популярных и хроникальных фильмов.

„Советский Узбекистан"

Недавно Ташкентская студия художественных и хроникальных фильмов выпустила очередной, тринадцатый в этом году номер еженедельного киножурнала «Советский Узбекистан». В нем рассказывается о новых трудах ученых, инженеров, удостоенных Сталинских премий, о севе хлопка, о выращивании в республике новых ценных сельскохозяйственных культур. Коллектив студии проявил интересную инициативу, организовав обмен сюжетами между студиями братских республик Советского Союза. С большим интересом трудящиеся Узбекистана ознакомились с работой Минского автозавода, выпускающего мощные автомашины для великих строек коммунизма, в том числе и для Главного Туркменского канала.

Немало интересных, запоминающихся сюжетов содержат и предыдущие номера журналов. Но в целом журнал страдает еще существенными недостатками. Их можно ясно увидеть, просмотрев пять номеров «Советского Узбекистана», выпущенных в марте и апреле. Это — ограниченность тематики, однообразие в построении сюжета, географическая ограниченность.

Много волнующих событий происходит во всех городах и селах республики. Но, как правило, малое место в журналах отводится показу жизни Ташкента и близлежащих к нему районов. Выпали из поля зрения кинооператоров Кара-Калпакская АССР, Ферганская, Наманганская и другие области.

В журнале не видно сюжетов о трудовых буднях рабочих Чирчика, угольщиков Ангрена, металлургов Беговата. Основное место занимают съемки съездов, собраний, конференций, которые происходили в Ташкенте. Разумеется, следует отражать важнейшие из такого рода событий, но они не должны вытеснять сюжеты, в которых показывается повседневная трудовая жизнь республики.

В рассматриваемых пяти номерах журнала нет ни одного сюжета из промышленную тематику. А ведь коллективы многих предприятий Узбекистана добиваются больших успехов в социалистическом соревновании, досрочно выполняют почетные заказы великих строек коммунизма, отгружают труженикам сельского хозяйства страны сверхплановые машины. Почему же киножурнал прошел мимо этих интересных событий? Почему в течение полутора месяцев ни разу не были показаны работы на строительстве Главного Туркменского канала?

Плохо отображает киножурнал расцвет национальной культуры.

Два из трех сюжетов, помещенных в этих пяти номерах, заснятых на происходившей в прошлом году в Москве декаде узбекской литературы и искусства. Студия поступила правильно, посвятив юбилею великого русского писателя Гоголя почти весь одиннадцатый номер журнала. Но это событие отмечал весь узбекский народ, а съемки производились только в Ташкенте.

Кинооператоры Ташкентской студии мало работают над повышением своего мастерства. Большинство сюжетов журнала снято шаблонно, невыразительно. Например, разные по содержанию сюжеты — о курутае клещеробов, съезде комсомола и гоголевских днях, которыми открываются №№ 9, 10 и 11 журнала, — одинаково начинаются с показа фасада здания Театра им. Навои, снятого с одной и той же точки.

Ташкентская киностудия располагает всеми возможностями для плодотворной работы над документальными и хроникальными фильмами. Эти возможности надо использовать для коренного улучшения качества киножурнала «Советский Узбекистан».

Н. МОИСЕЕВ.
Корр. «Советского искусства».

ТАШКЕНТ.

Опыт надо продолжить

Нынешней весной состоится выпуск двух экспериментальных классов Ленинградского хореографического училища — классов О. Нордан и А. Писарева, созданных в 1946 году по инициативе художественного руководителя училища Н. Ивановского.

Классы эти были организованы для подростков, не успевших поступить в училище в обусловленном возрасте, и курс обучения в них продолжался вместо обычных девяти шесть лет. В дальнейшем предстоит выпуск классов Ф. Балабиной и А. Пушкина.

На том опыт и прекратится. Отчего же? Разве его следует признать неудавшимся? Нимало. Первые результаты весьма положительны.

Пусть опыт возник почти случайно, пусть его вызвал большой наплыв детей, которым война помешала поступить в училище в установленные сроки. Выпускники Т. Боровикова, Г. Долгополова, И. Гаит и другие ничуть не пострадали от того, что пришли в школу не девятилетними детьми, а двенадцати-тринадцатилетними подростками и учились всего шесть лет. Судя по открытым школьным концертам и спектаклям последнего времени, эти ученики уже сейчас представляют собой сильных артистичных танцовщиков. Они уверенно исполняют ведущие партии балетного репертуара. В «Щелкунчике», показанном школой на сцене Театра им. С. М. Кирова, Г. Долгополова не только успешно преодолела технические трудности танца, но вполне самостоятельно истолковала образ Маши.

Все это свидетельствует и о возможности и об оправданности существования классов ускоренного обучения.

Но эксперимент заключается не только в сокращении срока специальной подготовки. Экспериментальный класс — это класс повышенных требований. Справляются ли с ними ученики? Вполне. Разумеется, ученики экспериментальных классов различны по своим дарованиям, но возможности каждого раскрыты до конца.

Урок класса О. Нордан построен на виртуозных приемах. Он весь идет в быстром темпе; тут надо в совершенстве владеть всем комплексом движений, входящих в обширную программу классического танца, требуются большая музыкальность, внимание и сообразительность. И такие требования ученики воспринимают как самые обычные и естественные. Никак не снижение задач, а повышенную требовательность видим мы в построении урока.

В экспериментальные классы поступают подростки, которыми обычно руководит не только родительская воля, но и осознанное влечение к избранной профессии. Сознательнее начинают воспринимать они сложную науку танца. Смелее обращается с этими учениками и педагог: тело их уже окрепло для более серьезной нагрузки. Это позволяет в первые три года увеличить программу, которая строится так, что за год ученики экспериментального класса проходят учебный материал двух обычных классов. Последние три года обучение идет по общей программе.

Хорошо, что такой класс ведет один преподаватель. Как показывает опыт О. Нордан и А. Писарева, это приносит пользу. На преподавателя падает большая ответственность, но зато у него и больше возможностей. Он успевает изучить физическую природу ученика, его наклонности и возможности, определить его творческую индивидуальность и благодаря этому расширить комплекс движений. Так, некоторые учебные танцевальные приемы, применяемые О. Нордан, необычны. Но цель всегда одна: в одном случае вновь найденный прием вырабатывает устойчивость корпуса будущей танцовщицы, в другом — целеустремленность и динамику прыжка, в третьем — силу и продолжительность вращений. Нордан развивает методику своего учителя — профессора А. Вагановой, стремясь выработать у своих воспитанников героический стиль танца—ведущий стиль советского балетного исполнительства.

По-своему обычно и музыкальное построение урока. Как ни странно, до сих пор многие преподаватели танцевальных дисциплин безразличны к музыке, под которую выполняются те или иные упражнения. Для них нередко важен лишь ритмический строй аккомпанемента. Задавая движения, такой преподаватель говорит пианисту: «Пожалуйста, медленный вальс» или: «Будьте добры, что-нибудь на четыре четверти». И концертмейстер из урока в урок подает «удобные» мотивчики, давно надоевшие ученикам.

О. Нордан стремится воспитывать музыкальный вкус своих учеников. Весь ее экзаменационный урок построен на музыке Чайковского. Отсюда обостренное внимание учениц к музыке и особая музыкальность их танца. Преподаватель экспериментального класса не только повышает задачи учениц, но и углубляет содержание собственных задач. Основой движения становится музыкальный отрывок, несущий законченную мысль, намекающий на определенный балетный образ. Это, конечно, ко многому обязывает педагога в сочинении учебных заданий.

Нет нужды превращать все училище в шестилетние курсы. Но почему же не сохранить рядом с нормальным, девятилетним обучением шестилетнее, давшее такие хорошие показатели? Тем более, что не так уж новы и необычен этот эксперимент. Сходный опыт был предпринят в 1923 году, когда в том же Ленинградском училище открылись вечерние курсы с примерно такими же условиями приема. Учились на этих ускоренных курсах народный артист СССР В. Чабукиани, народный артист РСФСР К. Сергеев, народная артистка УССР А. Васильева, заслуженные артисты РСФСР Ф. Балабина, Е. Чикваидзе, С. Корень и другие.

Опыт оправдал себя и в нынешних условиях. Сомневаться в этом не приходится. Воспитание в экспериментальном классе оказалось возможным. Экспериментальный класс должен существовать и впредь.

В. КРАСОВСКАЯ.

ЛЕНИНГРАД.

В защиту жанра

Советская оперетта успешно завоевывает право на большие темы. Репертуар театров музыкальной комедии обогащается новыми актуальными спектаклями, ставящими значительные проблемы — роль коллектива в воспитании советской молодежи («Мечтатели», «Сын клоуна»), взаимоотношение советского художника с народом («Беспокойное счастье»), а также спектаклями, раскрывающими волнующие темы современности — темы борьбы народов за мир и демократию («Вольный ветер», «Шухит Средиземное море»).

Новое идейное содержание советской оперетты поднимает общественное значение этого жанра и открывает широкие перспективы его развития. И вместе с тем лучшие образцы советской музыкальной комедии сохраняют музыкально-комедийную форму, в них ярко проявляются черты жанра.

Однако всякий ли сюжет может быть претворен в оперетте?

Этот вопрос возникает в связи с постановкой Московским театром оперетты музыкального спектакля «Суворочка» (музыка О. Фельцмана, пьеса И. Рубинштейна). Несмотря на то, что это произведение названо именем дочери Суворова — Наташи (Суворочки), главным героем его, по существу, является сам фельдмаршал. Но можно ли брать образ великого русского полководца в качестве центрального героя музыкальной комедии? Ответ на этот вопрос дает сам спектакль.

Авторы, понимая, что образ Суворова не укладывается в рамки оперетты, не дали ему ни одного вокального номера, оставили его вообще без музыкальной характеристики. От этого спектакль как бы раскололся на две разные части: драматическую и опереточную.

Драматическая — связана с образами Суворова и его храбрых солдат. В этом плане созданы пролог и эпилог спектакля, сцены в лагере и во дворце. Роль музыки здесь та же, что и в любом драматическом спектакле. Старые русские солдатские песни («Ну, ребята, марш домой», «Солдатушки, бравы ребятушки»), преображенский марш, екатерининский полонез куранты, так же как и песенки баронессы Ливен, написанные в стиле французской пасторали, создают соответствующий «исторический фон». Оркестровое вступление, построенное на темах суворовского марша и неточной мелодии, иллюстрирует пролог — взятие войсками Суворова Измаильской крепости. Для характеристики атмосферы двора императора Павла композитор прибегает к остро звучащему марионеточному маршу-гротеску. Музыка этих сцен «Суворочки» оживляет спектакль.

Другая часть «Суворочки» — опереточная — в силу того, что главная сюжетная линия развивается в драматическом плане и разговорные диалоги значительно превышают музыкально-комедийные эпизоды, вместо того чтобы «задавать тон» спектаклю, фактически заняла в нем второстепенное место. Это нанесло большой ущерб музыкальной драматургии произведения: музыка никак не участвует в развитии действия, и создается впечатление, будто ее в «Суворочке» мало, хотя по количеству музыкальных номеров она не уступает многим опереточным клавирам.

Кроме того, в этой части О. Фельцман и И. Рубинштейн не смогли отказаться от опереточных штампов. Авторы, например, изображают Наташу и Стоврякова в виде трафаретных героев-любовников. Их музыкальные характеристики написаны в традиционном плане старой оперетты. Отдавая дань тем же «традициям», авторы вводят в спектакль и «комическую пару» — Анфису и Прохора, долженствующих изображать «представителей народа». Они участвуют в двух музыкальных сценах, написанных в духе плясовых народных песен («Куманечек, выходи поплясать» и «У меня, молодой, в доме убрано»), но эти музыкальные эпизоды носят характер вставных номеров, введенных для контраста лирическим сценам. В ущерб истории и в угоду опереточному штампу странный обоз полусумасшедшего императора Павла I превращен О. Фельцманом и И. Рубинштейном в комическую маску обычного опереточного «полицмейстера».

Авторы «Суворочки» поставили перед Московским театром оперетты трудную задачу: без ущерба для главной идеи произведения оттенить в нем комедийные эпизоды, то есть прочесть «Суворочку» как оперетту и этим оправдать ее постановку на сцене театра.

Большую работу проделал коллектив постановщиков (главный режиссер И. Туманов, режиссеры А. Гедройц и Г. Варданян, художник М. Варпех) и актеров. Зритель аплодировал В. Володину (Прохор), Е. Лебедевой (Суворочка), О. Власовой (баронесса Ливен), Е. Салицкой (Анфиса), которые обогатили сценические образы живыми, правдивыми чертами. Искренна и талантлива игра Г. Заичкина, создавшего художественно убедительный драматический образ фельдмаршала.

Украсили спектакль и балетные эпизоды, в которых особенно запоминается пляска из второго действия (солдаты и девушка с коромыслом), созданная в характере веселой народной жанровой сценки (балетмейстер Галина Шаховская).

Но ни изобретательность режиссеров, ни мастерство актеров не могли сгладить основных дефектов произведения. Неясность формы и жанровая пестрота «Суворочки» неблагоприятно отразились и на постановке: она превратилась в громоздкий и утомительный спектакль из четырех актов и десяти картин. Много выдумки проявили режиссеры, чтобы добиться единства действия, построенного на общении «разножанровых» героев, «говорящих» на «разных языках». Это особенно заметно во втором акте, когда простая отеческая беседа Суворова с солдатами внезапно сменяется несколько напыщенной своими речитативами «аккомпаниато» «оперной» сценой ссоры князя Щербатова со Стоврякиным. Столкновение двух разных жанров (драматического и музыкально-опереточного) подчеркивает условность музыкально-сценического действия и создает ощущение фальши. Особенно трудно было постановщикам с главным, «не поющим» героем спектакля — Суворовым. Режиссер всегда деликатно уводит фельдмаршала со сцены, когда объяснение между остальными действующими лицами переключается на музыку. Но в четвертом действии «жанры» опять резко столкнулись. На взволнованную, эмоциональную арию Наташи, в которой она провожала отцу новые славные победы, Суворов вдруг отвечает «бедной прозой»: «Спасибо, друг Наташенька... Утешила, окрылила».

И лишь в финале третьего акта сценическое и музыкальное действие слились воедино. В этой сцене острота и драматизм ситуации усилены выразительной музыкой, органично вытекающей из развития действия. Волнующий эпизод прощания Наташи с Суворовым построен на мелодраме и поэтому так же органично вливается в музыкальное действие финала (ария Стоврякова «Прощай, офицерская шпага», «музыкальный поединок» между баронессой Ливен и Наташей и др.). Но, к сожалению, это почти единственная удачная сцена в спектакле.

Жанровые противоречия «Суворочки» сказываются и на игре артистов. Если в драматических сценах мы видим правдивые и жизненно убедительные образы Суворова и его славных «орлов» — солдат, то в опереточной части исполнители порой скатываются к штампам, трафарету. Это особенно ощущается в интерпретации Г. Яроном образа Павла I.

В результате из «Суворочки» не получилось ни оперетты, ни драматического спектакля. Авторы до конца не продумали форму произведения, прикрыв недостатки своей работы изобретением нового термина — «музыкальный спектакль».

Противоречия в пьесе и спектакле вызваны неверным замыслом авторов, выбравших сюжет, не подходящий для оперетты. В итоге «борьбы» сюжета с жанром последний оказался побежденным. Бесспорно, что в оперетте можно воплощать большие идеи и общественно-политические темы (в том числе и героико-патриотические темы прошлого нашей Родины), но для этого они должны быть разработаны в соответствующих опереточному жанру сюжетах.

Темы «Вольного ветра» и «Трембиты» глубоки и имеют большую общественную значимость. Однако без ущерба для их идей эти произведения решены в плане настоящей оперетты с большими музыкальными формами, развитыми ансамблями, хоровыми и танцевальными массовыми сценами. В них авторы стремятся средствами музыки правдиво и всесторонне раскрыть характеры героев (например, образы партизана Стофана в «Вольном ветре» и передовой гуцульской девушки Василины в «Трембите»). Вместе с тем эти произведения не теряют своей опереточной формы, в них есть и добродушная шутка, и острая сатира.

Всем понятны намерения авторов «Суворочки» раздвинуть шире тематические рамки оперетты. Однако в поисках нового нельзя разрушать самую основу и границы жанра, нельзя игнорировать лучшие традиции классической оперетты и русской комической оперы. Оперетта — это прежде всего музыкальное произведение, где музыка должна занимать главенствующее положение. Нужно помнить и о том, что создание либретто — общее дело драматурга и композитора, что композитор, работающий над музыкально-сценическим произведением, как указывалось в редакционной статье «Правды» «Об опере «Богдан Хмельницкий», «не может ограничиваться ролью сочинителя музыки».

К. ПЕТРОВА.

Проблемы музыкальной комедии

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР созвал в Москве совещание, посвященное проблемам музыкальной комедии. В совещании принимают участие директора, режиссеры, дирижеры, балетмейстеры и ведущие артисты 21 театра музыкальной комедии, а также работники отдельных музыкально-драматических театров.

Совещание открыл начальник Главного управления музыкальных театров Комитета по делам искусств Ю. Муромцев. С докладом об основных задачах театров музыкальной комедии выступил главный режиссер Московского театра оперетты И. Туманов. О роли советской музыкальной комедии в творческом росте театра говорил следующий докладчик — главный режиссер Свердловского театра Г. Бугушев.

Вчера начались прения. Участники совещания ознакомились с новой музыкальной комедией «Шаль с кистями» — музыка М. Дворкина, текст В. Зимовца. Исполнители — солисты Ивановского театра музыкальной комедии. Будет также прослушана оперетта композитора Ю. Свиридова «Огонька» в исполнении солистов Московского театра оперетты. Текст написан Л. Трауберном.

Правда сатирического обличения

„Потерянное письмо" И. Л. Караджале в Московском театре сатиры

Комедия «Потерянное письмо» классика румынской литературы И. Л. Караджале, постановку которой к столетию со дня рождения писателя осуществил Московский театр сатиры, — сатирическое произведение большой разоблачительной силы и художественной правды. Рассказав историю выборов в одном провинциальном румынском городке, Караджале как бы собрал и выставил на суд народа пороки господствующих классов старой Румынии, беспощадно вскрыл всю гнилость и мерзость буржуазно-помещичьего строя, сорвал лицемерные покровы с буржуазной «демократии» и парламентаризма. Прямое воздействие русской сатиры XIX века и прежде всего творчества Гоголя отражается в комедии «Потерянное письмо», которая близка гоголевскому «Ревизору» глубиной социальных обобщений, своим художественным методом.

Обращение Московского театра сатиры к талантливой пьесе Караджале радостно прежде всего самым фактом обогащения репертуара, расширения кругозора театра. Вместе с тем, постановка «Потерянного письма» является для коллектива Театра сатиры важным шагом вперед на пути создания подлинно сатирического спектакля.

Интересная и яркая постановка «Потерянного письма» (режиссура — П. Петров и В. Плучек) радует зрителя прежде всего тем, что смех в спектакле служит острым, мощным оружием обличения, что яркая комедийность сочетается с живой правдой и убедительностью созданных образов.

В спектакле «Потерянное письмо» на сцене предстает отталкивающая картина грязной суеты, интриг и предательства, купли и продажи, сопутствующих «свободе» буржуазных выборов.

Вот перед нами два кандидата в депутаты, Фарфуриди и Кацавенку, — конкуренты, выдвинутые двумя враждующими политическими группировками города. Первый из них, адвокат Фарфуриди, в исполнении В. Лепко, актера сочного и заразительного темперамента, — олицетворение вопиющей глупости и трусливости, уживающихся с бестолково-неутомимой активностью. Вечно испуганный, с выпученными глазами, бегает этот суетливый несчастный человек по городу, во всем подозревая козни злоумышленников. Двойником следует за ним его помощник, адвокат Брынзовенеску, которого мягко и сдержанно играет Г. Тусузов. Он неказист на вид, крайне флегматичен и, как эхо, повторяет слова и жесты Фарфуриди. Но кандидат чувствует в нем верную опору, так сказать, «моральную» поддержку в столь враждебном, как представляется Фарфуриди, грозящем ему тысячами опасностей мире.

Существование этой комедийной пары в спектакле правдиво и естественно, а броскость, даже гротескность внешнего рисунка образов Фарфуриди и Брынзовенеску по-настоящему глубоко органична. И именно потому, что острая комедийность этих сценических образов основана на глубокой вере актеров в жизненную достоверность изображаемых характеров и подчинена ясной, четкой мысли, многие моменты действия, рискованные и даже эксцентричные сами по себе, в спектакле становятся необходимыми, убеждающими, живыми. Пример исполнения В. Лепко и Г. Тусузова еще раз подтверждает, что правда характера, правда органической жизни действующего лица комедийного спектакля в сочетании с подлинным сатирическим темпераментом может сделать совершенно естественным любое сценическое преувеличение.

Вот в абсолютной тишине завороженный Фарфуриди прислушивается к дроби, которую, подобно телеграфному аппарату, отстукивает его собственная нога, «записывающая» телеграмму к избирателям. Рядом сосредоточенно, серьезно слушает короткие и длинные удары «телеграфа» Брынзовенеску. Эта сценическая деталь именно потому так и смешна, что является необходимой краской в характеристике образа, столь же необходимой, как выспренные, бессвязные речи, мерзкая дрожь при каждом шорохе, взвинченные, рваные движения, раскрывающие характер Фарфуриди — труса и позера, бездарного провинциального адвоката, метящего в политики. А вот другой, столь же рискованный, на первый взгляд, и столь же органичный, внутренне оправданный ходом спектакля комедийный момент: окончательно запутавшись в речи на предвыборном собрании, незадачливый оратор Фарфуриди, увлеченно жестикулируя, попадает пальцем в горлышко графина с водой на трибуне и с ужасом видит, как графин вместе с правой рукой стремительно излетает вверх. И эта деталь как бы ставит точку, — доводит до предельной ясности сценическое разоблачение кандидата-марионетки, нелепой и ничтожной подставной фигуры.

Второй кандидат — «ультрапрогрессист», либерал, адвокат Кацавенку, которого играет недавно вступивший в труппу Театра сатиры артист Г. Доре. Кацавенку впервые предстает перед зрителем в весьма непрезентабельном виде: щетинской голубой сюртук измят и выпачкан, на лице красуется ссадина — волей противников по предвыборной борьбе претендент на место в парламенте был отправлен в кутузку, где его добросовестно «обработали» полицейские. Сцена, когда Кацавенку торгуется с префектом, требуя депутатский мандат в обмен на попавшее ему в руки письмо, компрометирующее самого префекта и других влиятельных лиц города, дает четкую и выразительную экспозицию образа. Картинные, пафосные жесты Кацавенку, так не соответствующие его плачевному облику, шевелюра представителя «богемы» и манеры заправского оратора-демагога в исполнении актера причудливо соединяются с хитростью и жалкостью профессионального спекулянта, человека, нечистого на руку. В сцене предвыборного собрания, где Кацавенку кричит о прогрессе и экономическом процветании Румынии, в то же время подыскивая удобный момент, чтобы пустить в ход свой самый надежный козырь — потерянное письмо, актерская характеристика этого политического шантажиста и прощелыги находит полное завершение.

Таковы два кандидата в депутаты, ярко изображенные в спектакле Театра сатиры, два «достойных» претендента на государственный пост. Кто же их «избиратели»?

Артист П. Поль пишет выразительный, емкий портрет одного из «столпов общества» — Захарии Траханаке, помещика и домовладельца, председателя уездного комитета и многочисленных других комиссий и комитетов, человека, который может легко повернуть в ту или иную сторону ход выборов. Однако старик Траханаке слишком хорошо постиг дипломатическую кухню и предвыборные интриги, — недаром за свою долгую жизнь он побывал в самых разнообразных партиях — от социалистов до консерваторов. Любимая фраза Траханаке «имей капельку терпения», повторяемая на разные лады, звучит у П. Поля многозначительно, — он все время будто выжидает. И именно Траханаке, принимающий деятельное участие в подсчете будущих голосов Фарфуриди, в устранении Кацавенку, первым льстиво изгибается перед третьим кандидатом — победителем, который глупее первого и подлее второго, но зато выдвинут правительством.

Сцена из 4-го действия спектакля «Потерянное письмо» в Московском театре сатиры. Слева направо (на переднем плане): Захария Траханаке — артист П. Поль, Агамемнон Дандиаке — артист Ю. Хлопецкий, «подвыпивший гражданин» — артист В. Хенкин, Гица Пристанда — артист А. Козубский, Ионеску — артист А. Пазанов.

Фото В. Соболева.

Созданный талантливым актером образ собирателя, он концентрирует в себе типические качества представителей буржуазно-помещичьих верхов. Тонкими, умными штрихами актер дополняет автовскую характеристику: Траханаке у П. Поля совершенно не похож на наивного и обманутого мужа, старого рогоносца, каким рисует его пьеса.

Рядом с фигурами «деятелей» буржуазных выборов важное место в спектакле Театра сатиры занял персонаж, которому в пьесе принадлежит второстепенная, даже эпизодическая роль, — избиратель, «подвыпивший гражданин», в исполнении В. Хенкина. Он появляется в доме префекта, на предвыборном собрании, на самых выборах, шатаясь, говорит заплетающимся языком. Но если присмотреться к этому маленькому обтрепанному человечку, можно заметить, что он не так отуманен вином, как прикидывается пьяным. Его умный, хитрый и весьма трезвый глаз хорошо видит грязь закулисных махинаций выборного спектакля, а положение пьяного позволяет ему открыто издеваться над префектом, женой Траханаке и даже над избранным депутатом. Когда весь город раболепно склоняется перед дегенеративным Дандиаке, «подвыпивший гражданин» — В. Хенкин, оглядев его уродливую фигуру, услышав его косноязычный лепет, на всю площадь кричит: «За кого я голосовал!..». И этот крик стыда и ужаса, исторгнутый из уст обыкновенного, рядового избирателя, высокой сатирической нотой заканчивает спектакль.

Лучшие образы спектакля «Потерянное письмо» убеждают в том, что подлинная сатира может существовать лишь там, где подчеркнутая преувеличенность в образах вырастает из основы жизненной правды.

Но в спектакле, к сожалению, существуют и отголоски той неверно понимаемой, самодовлеющей «сатиричности», абстрактной комедийности, которая имела место в некоторых прошлых постановках театра. Утрата внутренней правды за счет внешней гротескной подчеркнутости или, наоборот, отказ от острой сатирической направленности каждого образа и спектакля в угоду беззлобному «правдоподобию», пустому развлекательству, комедийности «вообще» — ведут к эклектике, к разрушению цельности сатирического спектакля, к снижению идейного звучания пьесы на сцене. Отклоняясь от драгоценного для комедии принципа отбора и подчинения всех комедийных приемов основной мысли пьесы, характеру действующего лица, театр терпит неудачу. Так, на сцене порой возникает некий особый «стремительный» ритм, появляются надуманные, формальные мизансцены, эффектные проходы.

Например, выразительная пара — Фарфуриди и его спутник — на реплику «что же делать?» вдруг начинают неестественно изгибаться, очевидно, изображая, по мысли режиссеров, вопросительные знаки, повернутые в разные стороны. В сцене предвыборного собрания, где очень верно и убедительно играют П. Поль, В. Лепко, Г. Доре, Г. Тусузов, слишком много условных театральных персонажей с гротескными гримами. Детали развлекательного характера, как, например, обыгрывание зубной щетки, случайно попавшей в карман «подвыпившего гражданина», излишни в яркой игре В. Хенкина.

С отклонением от основного сатирического русла спектакля в сторону натуралистического, плоского истолкования образов связана неудача артистки В. Жуковской (Зоя Траханаке), артиста З. Залесского (префект Типатеску). Авантюристка и лицемерка, властолюбивая, расчетливая госпожа Траханаке, которая собирается бороться за своего кандидата с «самим правительством», превратилась в спектакле просто в капризную «светскую» даму с дурным характером. Режиссура заставляет актрису вихрем носиться по сцене, бить хлыстом по столу, бросаться подушками, с неестественной быстротой ползать на коленях по полу. Но это никак не оправдывается внутренним темпераментом актрисы, ее собственной убежденностью и необходимостью поступать именно так, а не иначе. Такое исполнение не создает — и не может создать — сатирического образа. Префект Типатеску — этот «глава» города, орудие в руках местной знати, градоправитель, власть которого опирается на полицейских — румынских держиморд, предстает в спектакле, к сожалению, только лишь фатом и позером.

Сатирическому звучанию спектакля не способствует и оформление отдельных сцен. Достигая разоблачительной характеристики в зрительном образе спектакля в целом, художник А. Тышлер, однако, останавливается на полпути, давая «нейтральное», невыразительное решение сцены в саду Траханаке, сцены в приемной префекта.

Только глубоким проникновением в социальный смысл осуждаемых драматургом явлений и страстным, целеустремленным их изображением можно раскрыть природу сатирической комедии. Живая правда характеров и обличительная страстность исполнения — залог создания спектаклей, полных настоящей сатиры, той, что увидели мы в лучших образах важного для Московского театра сатиры интересного спектакля «Потерянное письмо».

Н. ЗОРКАЯ.

Гоголевский смех

«Ревизор» на сцене Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина

В понимании Гоголя смех — это бич. Если смеяться, так смеяться сильно, если изображать темное, то изображать так, чтобы почувствовали все, что с этим темным «надобно сражаться...». Таким беспощадным и разящим оружием должен явиться смех в сценическом истолковании гоголевской комедии. К этому и стремится постановщик «Ревизора» на сцене Театра им. Пушкина режиссер Л. Вивьен.

Осмеивая российских чиновников николаевской эпохи, Гоголь сражается с деспотией, с нравственной темнотой, несправедливостью, произволом. Именно эти черты сконцентрированы в центральном образе комедии — городничем.

Режиссер начинает спектакль коротким «прологом». Разнохарактерные городские шумы, проникая на сцену из-за кулис, как бы рассказывают о закипевшей деятельности городничего. Сосредоточенный, решительный появляется на сцене городничий — Ю. Толубеев. С огромной внутренней правдой рисует актер образ мелкого деспота, взяточника и казнокрада, убежденного в законности и даже «нравственности» своих поступков.

Режиссеру удалось создать в спектакле тот ритм, который помогает необычайное происшествие воспринимать как жизненную достоверность. События захватывают городничего — Толубеева и несут его стремительно, не давая оглянуться... С большим юмором раскрывает Толубеев тот восторг, который охватывает городничего в присутствии Хлестакова. Городничий уверовал в силу Хлестакова, восхищен его ловкостью, — этот заезжий чиновник из столицы становится для городничего идеалом.

Если раньше, в первых спектаклях, артиста можно было упрекнуть в том, что трепет перед ревизором занимал несоразмерное место в характеристике образа городничего, то теперь все ярче и определеннее звучат сцены городничего с чиновниками, с квартальным, с женой и дочерью; характеристика образа стала более многосторонней, и центральная фигура спектакля обрела черты еще большей убедительности, стала подлинным символом самовластия николаевской России.

Однако в пятом акте последний монолог городничего в исполнении Ю. Толубеева еще не стал кульминацией образа. В финальном монологе, как и в мечтах о генеральском чине, у городничего — Толубеева не раскрывается в полную силу то «тонкое, грозное, низкое и грубое» (Белинский), что есть в природе городничего. В пятом акте артисту Ю. Толубееву надо показать такую внутреннюю насыщенность городничего животной радостью и животной злобой, чтобы это привело к мысли, что с этим темным «надобно сражаться...». Этого и хотел Гоголь.

Говоря об изображении всего дурного в России, какое он только знал, Гоголь писал, что в «Ревизоре» он собрал воедино «несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости». Типы чиновников взяты Гоголем из разной среды: судьи, который должен вершить правосудие; смотритель училищ, заботящийся о просвещении; попечитель богоугодных заведений, ведающий человеческим здоровьем... Уже этот выбор типов говорит об обобщающей мысли автора. Но образы чиновников в спектакле Театра им. Пушкина еще не завершены. Г. Мичурин — судья, В. Воронов — Земляника, М. Никельберг — смотритель училищ еще не раскрыли перед зрителем того «полного патолого-анатомического курса о русском чиновнике», не проникли в то «самые сокровенные складки нечистой, злобной чиновнической души», о которых писал Герцен, характеризуя гоголевские типы. В характерном, часто ярком по сценической выразительности исполнении недостает черт «злобности».

Хорошо, что в спектакле проявления кроши многогранны — вплоть до забавных, «светлых». Но в этом осмеянии должна проявляться прежде всего страшная и гадкая сущность обличаемых в комедии явлений. Такого сочетания смешного и страшного достиг Н. Черкасов в образе Осипа. Его Осип охарактеризован весело и смело. Спокойный, важно-величавый, он гораздо умнее своего барина, в его прищуренных глазах то и дело улавливается зоркость, он не утратил народной сметки и с живой иронией точно воспринимает и метко оценивает все окружающее. Но за всеми качествами характеристики Осипа, за всеми особенностями его сценического поведения, включая и моменты эксцентричности, свойственные артистической палитре Черкасова, не исчезает истинный характер Осипа, видно, на что изнуриваются силы его души. Сластолюбие и паразитизм архиплута — вот внутренний мир Осипа, ничтожный слепок внутреннего мира его ничтожного барина.

Наиболее трудна в «Ревизоре» роль Хлестакова. «Актер для этой роли, — писал Гоголь, — должен иметь очень многосторонний талант, который бы умел выражать разные черты человека, а не какие-нибудь постоянные «они и те же». Эти слова Гоголя о Хлестакове очень важны. В роли Хлестакова есть место, когда в пылу хвастовства он восклицает: «Я везде, везде». По прямому значению этой фразы в тексте пьесы она означает, что Хлестаков хвастается своей всеприсутствующей, своим всемогуществом. Но смысл этих слов значительнее.

Гоголь, характеризуя Хлестакова, утверждал: «этот пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми». «И государственный муж окажется иногда Хлестаковым». Гоголь обобщает: это лицо должно быть типом многого, разбросанного в разных характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице.

Сцена из 4-го действия комедии «Ревизор» в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. Хлестаков — артист Б. Фрейндлих, городничий — артист Ю. Толубеев.

Фото В. Федосеева.

Образ Хлестакова насыщен различными чертами, которые водятся и не за ничтожными людьми. Но ни одна из них не должна быть устойчивой. Хлестаков — ничто при всем богатстве своей характеристики. Актер в роли Хлестакова должен как бы «скользить» по клавиатуре, но с той точностью и четкостью, какие свойственны высочайшей технике пианиста; при всей «кажущейся» легкости удара каждая нота должна прозвучать...

Артисту Б. Фрейндлиху удалось передать в характере Хлестакова «собрание многих качеств». Хлестаков — Фрейндлих появляется на сцене в ряде широко раскрытой перед ним двери, на пороге убогого номера трактира. Перед зрителями возникает фигура скучающего «трактирного денди». Убогая никчемность пустого, ничтожного характера раскрывается в вялых движениях Хлестакова — Фрейндлиха, в бессмысленной растерянности его интонаций. Мгновение жизнерадостности, с которой он брызжет каплями воды, моя руки; еще более короткое мгновение, когда он от скуки, с неожиданной настойчивостью злого недоросля пытается поймать муху. Черты зыбкого характера, о которых Гоголь говорил, что они «слишком понижены», возникают одна за другой: мелкое тщеславие столичного гуляки, дешевая фанаберия петербургского чиновника из бариней; леность и безвалие бездельника и паразита... Униженность попрошайки сменяется беззастенчивой наглостью, когда, проглатывая последнюю ложку супа, Хлестаков заявляет: «Я не хочу этого супа, дай мне другого». В наивном бесстыдстве Хлестакова артист Фрейндлих обнажает приспособленчество человека, у которого не только нет никаких моральных устоев, но который словно не имеет никакого понятия о морали вообще.

Наивная непринужденность Хлестакова — Фрейндлиха делает его сценический образ совершенно живым, и вместе с тем Хлестаков предстает как смелое, гиперболизированное гоголевское обобщение — как «хлестаковщина», и в то же время как живой человек с его плотью и кровью.

Вершина исполнения роли Хлестакова в спектакле Театра им. Пушкина — финал сцены вранья, когда Хлестаков рассказывает о том, как он распекал чиновников «виноватого ему» департамента. Фрейндлих передает здесь то особенное, всепоглощающее удовольствие Хлестакова, на которое указывал Гоголь в своих советах исполнителям этой роли: будучи неоднократно распекаем, он счастлив, что может, наконец, распечь и сам... Режиссер спектакля чрезвычайно удачно решает эту сцену. Хлестаков непосредственно обращается к окружающим его чиновникам, в городничему: «уж у меня: ни, ни, ни!»; он по-настоящему распекает их, а не просто рассказывает эпизод своей петербургской жизни. Маленькая и вместе с тем простая злоба звучит в его голосе. Истинная убежденность Хлестакова в правде его вымысла словно перелетает в зрительный зал. На мгновение Хлестаков становится властным. Испуг городничего и чиновников приобретает реальное обоснование. Вот истинно гоголевский момент спектакля, когда «презренное» и «ничтожное» вырастает в страшную силу...

Декорации спектакля, к сожалению, не помогают увидеть старую, гоголевскую Россию в ее сущности. Художник Л. Попов показывает за окнами дома городничего все типичное для «устоев» провинциальной николаевской глуши: вывески купеческой лавки и трактира, вышку церкви... Но в радостных красках летнего дня теряется атмосфера города, покрытого кучами мусора, залитого грязными лужами, с горизонтом, занавешенным пылью, с душным воздухом, — теряется атмосфера эпохи.

Есть в спектакле сцена, когда режиссерский замысел Л. Вивьена проявляется той своей стороной, которая так важна в современном истолковании «Ревизора». Проходят эпизоды Хлестакова с купцами, с унтер-офицершей и слесаршей (с блеском роль слесарши исполняет артистка Е. Карикина). И на несколько мгновений врываются на сцену к Хлестакову просители, а с ними — обездоленная, задавленная жандармским сапогом Россия униженных бедняков. Мелькает в толпе просителей бледное лицо девушки, почти девочки, в ситцевом платке с протянутой просьбой в руке, сгибается спина старика в поношенной крылатке, с горячечной надеждой обращены на Хлестакова глаза мужиков. Короткий эпизод длится буквально несколько секунд. Но, исполненный артистами с большой внутренней правдой, он вносит в спектакль и новизну режиссерской мысли, и глубину сценической идеи. В этой сцене режиссер как бы заставляет вспыхнуть искры могучей гоголевской любви к народу. Спектакль приобретает драгоценную грань.

Воплощение «Ревизора» в Театре им. Пушкина важно для раскрытия великих традиций русской сатирической комедии, снова обнаруживающих свою бессмертную силу. Театр стремится следовать гоголевским заветам в их полноте. Спектакль растет с каждым представлением. Однако театру предстоит еще довести сатирическое изображение персонажей «Ревизора» до той страстности, которой требовал от комедии Гоголь. Театр должен свое осмеяние старого мира довести до подлинно гоголевского пафоса.

Далеко позади российский самодержавный чиновничий мир. Но в нашем искусстве не угасает разящий огонь сатиры. Сатира Гоголя имеет не только большой историко-познавательный смысл: она также и перешагнула свою эпоху. Гоголь помогает искоренению остатков всего того косного, мертвого, что еще не изжито в сознании людей, что еще то и дело тянет назад. Гоголевская сила обличения, в глубине которой таится горячие искры вечной могучей любви великого патриота к своей Родине, является одной из тех лучших традиций русской сцены, которые призван развивать советский театр.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО.

ЛЕНИНГРАД.

Дети в опасности

Дети в опасности.

Это не просто фраза.

Это огромная и страшная правда.

Каждую минуту, каждую секунду гибнут дети. Их убивают, или они умирают от голода. Их калечат физически и морально. Их растлевают и развращают.

Дети в опасности.

За жизнь свою я объехал сотни городов и много стран. Я много видел. Я подымался на небоскребы Нью-Йорка. Я ходил по набережной Чикаго. Я видел веселых и хорошо одетых детей на бульварах Вашингтона. Я видел бедно одетых черных детей, играющих консервными банками в грязных переулках Бруклина. Я видел слепых детей, худых, как ящерицы, с коростой на голове, на красивых улицах Тегерана. Я видел мертвых детей на тротуарах Абадана. Я видел заботливо одетых грудных детей, которых матери возят в колясочках среди развалин Дрездена.

Я видел одиннадцать столиц различных государств, и мне казалось, что я много видел.

Но то, что я услышал на конференции в защиту детей в Вене, было так огромно и так страшно, что я понял, что глаза мои видели мало.

Один за другим выходили на трибуну конференции представители колониальных и зависимых государств. Их речи не были экзальтированными. Они звучали сдержанно и внешне часто даже спокойно. В них были только факты и цифры. Но сумма этих цифр и сумма этих фактов была страшной.

Перед нашими глазами предстал огромный мир горя и страданий детей. Мир голода и нищеты.

В Судане, в стране, где 10 миллионов жителей, 2 миллиона не имеют никакой одежды. 2 миллиона голых людей! И на всю страну, на все 10 миллионов нет ни одного родильного дома.

Десятки и сотни миллионов людей Индии и Индокитая, Южной и Черной Африки, Кипра и Венецуэлы, Сирии и Алжира, Нигерии и Ливана, Судана, Бразилии, Аргентины, Камеруна, Египта, Кубы не знают, что такое врач. Десятки миллионов матерей не знают, что такое родильная койка.

Вот почему на Кубе 85 процентов детей умирают на первом году жизни, а в Южной Африке из 100 родившихся до года умирают 45, а до трех лет — 55.

Вот почему в Бразилии из тысячи детей до 14 лет умирают 200, 300, 400 и 500, а в Иране до 15 лет доживают только 15 процентов.

Только в одной маленькой Венецуэле 100 тысяч беспризорных детей. Их никто не кормит. Их никто не лечит. Их никто не учит.

Кому же лечить, если, например, в Алжире, в районах, равных нескольким департаментам Франции, нет ни одного врача!

За горсть маиса 12-летних детей заставляют грузить пароходы, 8—7-летних детей — работать на хлопковых и табачных плантациях, 6 и 5-летних детей — ткать ковры. А если нет и этой работы, остается смерть или нищенство, воровство, проституция...

Проституция, в том числе и педерастия, не щадящая возраста... Можно ли представить себе 5 и 8-летних девочек и мальчиков — проституток Бразилии?!

Что же делать им, если надо есть? Если их отцы и матери не могут дать им ни молока, ни сыра, в то время как некоторые фермеры кормят молоком свиней и скаковых лошадей или выливают его в реку, чтобы сохранить высокую рыночную цену на молоко.

Этому трудно поверить, но это правда, как правда и то, что сказал делегат Франции профессор Монэ:

— Голод шествует во многих районах земного шара. Целые народы голодают... В состоянии голода или систематического недоедания находятся один миллиард сто миллионов человек, то есть половина населения земного шара...

И если даже дети выжили и прожили 15 или больше лет, их дальнейшая жизнь бесперспективна.

Рабский труд батрака, рикши или грузчика — это максимально, на что может рассчитывать подавляющее большинство. У них нет никакой специальности, никакого образования. Десятки и сотни миллионов детей не знают, что такое школа.

Нет такой матери на свете, которая бы не любила своего ребенка. Что же делать ей, если он голоден и умирает? Умереть самой вместе с ним? В Трансиордании целые семьи кончают самоубийством. Массовые самоубийства семей являются бытовым явлением и в Японии.

Есть еще один выход: продать ребенка в рабство. Теоретически это запрещено законом, а фактически в Сирии на ребенка есть такса: 300—600 сирийских фунтов. Маленький японец стоит от 8 до 30 долларов. За один только 1951 год в Японии было продано 300 тысяч детей.

Может быть, эти страны и не могут жить иначе?

Может быть, там земля не родит, или нет пастбищ, или в недрах этой земли нет ни угля, ни нефти, ни золота?

Нет, эти страны богаты.

И хлопок, и кофе, и маис, и бананы, и алмазы, и золото, и нефть, и руда есть в этих странах.

Но принадлежит это богатство не тем, кто его добывает. И люди этих стран оказались нужны только для того, чтобы их руками строились военно-стратегические дороги и расчищались площадки для авиабаз...

Но не будем говорить о Черной Африке, Индии или Ливане. Есть много цивилизованных стран, где средний уровень жизни населения во много раз лучше и больше, чем в колониальных или зависимых странах, но где участь массы детей внушает тревогу.

В Канаде каждую минуту тратится на подготовку к войне 4 тысячи долларов. Не потому ли в Канаде 10 тысяч матерей рожают без медицинской помощи?

Один за другим поднимались на трибуну представители Франции, Англии, Италии, Соединенных Штатов Америки и говорили о десятках тысяч детей, живущих в голоде и нужде в трущобах Лондона, Рима, Нью-Йорка. Ни о каком учении, ни о какой школе для них не может быть и речи, потому что бо́льшая часть (доходящая иногда до 80 процентов) бюджетов этих государств идет на подготовку к войне, а для детей не остается иногда и нескольких процентов.

Стоимость школы равна стоимости танка. Танки строятся не десятками и не сотнями. А школы?

Мы знаем, что такое война.

83 миллиона человеческих жизней отняла последняя мировая война. Так сообщила Организация Объединенных наций. 83 миллиона — это население двух таких стран, как Франция. Те, кто готовит новую мировую войну, намереваются сделать ее еще более опустошительной.

Они не скрывают этого.

Им и атомная бомба кажется недостаточной. Они репетируют будущую войну, выливая на корейские города и села тонны горящего напалма, сбрасывая с самолетов насекомых, зараженных бактериями чумы, холеры, дизентерии.

Они воюют с детьми...

Представительница Вьетнама рассказала, как школьников, детей рабочих одного угольного района, сбрасывали в море. Она рассказала о том, как 14 мая 1948 года французский экспедиционный корпус захватил 100 детей и убил всех. Детей нанизывали по пять человек на копья...

Война во всем своем ужасе предстала перед конференцией.

Производство оружия, отнимающее у детей хлеб, здоровье, школу, одежду,—это только часть бедствия.

Для того чтобы начать мировую войну, нужны миллионы людей, чтобы убивать и быть убитыми.

Вот почему одновременно с оружием и авиационными базами готовят и людей. Эта подготовка разрушает душу ребенка. Об этом говорило большинство делегатов конференции, в том числе и делегаты Америки.

◇ Сергей ОБРАЗЦОВ ◇

Широким потоком хлынули через океан кинокартины во все страны мира. И по крайней мере 70 процентов этих кинокартин проповедуют насилие, грабежи, воровство, разврат. Об этом говорили и французы, и итальянцы, и немцы, и австралийцы. Из 420 американских фильмов, демонстрировавшихся во Франции, 310 были посвящены убийствам и 104 — грабежам.

И таким же широким потоком на прилавки книжных магазинов и газетных киосков хлынули комиксы— маленькие дешевые журнальчики, на каждой странице которых десятки разнообразных ужасов и убийств.

Шестьдесят миллионов экземпляров издается их ежемесячно в Соединенных Штатах Америки, и оттуда они отправляются в Европу и Австралию, в Канаду и Южную Америку.

О страшном вреде, приносимом детям гангстерскими кинокартинами и комиксами, знают все: и матери, и педагоги, и врачи, и судьи, и члены парламентов. Знают, говорят, пишут.

Значительная часть детской преступности и развращенности лежит на совести тех, кто создает гангстерские фильмы и издает подобную литературу.

В Бельгии двое детей из Намюра убили своего товарища, положили труп в мешок и бросили в каменоломню. Один из убийц сказал: «Я хотел сделать, как в кино».

16-летний мальчик из Геттингена прочел выпуск № 39 Тома Шарка и 52-й выпуск детективной серии Билли Дженкинса, нанял такси и по дороге убил шофера точно по рецепту, вычитанному из этих книг: он накинул на него петлю из кашне (по Тому Шарку) и засунул ему в рот клин из его же галстука (по Билли Дженкинсу).

Я привел только два примера. Выступавшие приводили их десятки.

Советские работники искусств ощущают свою профессию, как общественную деятельность. Уверен, что всякий честный художник, писатель или режиссер не может ощущать свою деятельность иначе. И мы никогда не сумеем понять, как можно разрешать бесчестным и злым людям цинично торговать книгами, картинами, кинофильмами, спектаклями, если они, как осколки кривого зеркала, ранят сердца людей, делая их сухими, черствыми, холодными, уничтожая в них самое ценное, что есть в человеческой душе, — любовь к людям.

Бандитов, убивающих людей на улице, сажают в тюрьму, и вряд ли какой-нибудь здравомыслящий человек скажет, что это ограничивает свободу человеческой личности.

Если кондитер начнет продавать отравленное пирожное, вряд ли какой-нибудь нормальный человек скажет: «Пусть продает: каждый имеет право делать крех, из чего он хочет».

Почему же разрешается демонстрировать фильмы, печатать книжки, играть спектакли, начиненные ядом?

Почему в этих случаях мгновенно возникают фарисейские рассуждения о свободе слова и печати?

Почему гангстеры и рекетиры в искусстве пользуются удивительной привилегией ненаказуемости?

Гангстеры отнимают у человека жизнь, рекетиры — деньги, а спекулянты искусства, торгующие злобой и развратом, отнимают у детей души. Нет преступления, более гнусного!

Как страшно и как невероятно, что никто не запрещает детям любого возраста смотреть кинокартины и читать книжки, уродующие их психику.

В Советском Союзе выходят миллионными тиражами детские книги. Это произведения советских писателей, русских классиков, классические произведения мировой литературы.

Но нет ни одной книги и ни одной страницы в этих книгах, которая бы воспитывала в детях вражду к людям, ненависть к какому-нибудь народу, смаковала бы убийства или разврат. Даже в книгах о животных вы не найдете ни одной фразы, которая воспитывала бы бесчеловечность.

Я нарочно сказал: «Даже в книгах о животных», потому что хорошо знаю, что те дети, которые любят рассказ Чехова о собаке Каштанке, или рассказы советского писателя Бианки, или американца Сеттона-Томпсона, не будут мучить кошку. И так же хорошо я знаю, что мальчик, который может облить керосином собаку и потом поднести к ней горящую спичку, вряд ли вырастет хорошим человеком. От такого мальчика до фашиста, сжигавшего людей в печах Освенцима, дорога прямая.

Только представители стран народной демократии и Советского Союза могли не говорить о вреде, который причиняют их детям гангстерские кинокартины и комиксы. Не говорить, потому что эти картины не демонстрируются и эти журналы не продаются в их странах. И пусть никто не посмеет заикнуться о стеснении «свободы» культуры! Дети наши нежно любят и Тома Сойера, и Гекльберри Финна, и Давида Копперфильда, и сказки Перро или Андерсена, и замечательных зверят Сеттона-Томпсона. Зарубежным писателям широко открыты двери в наши издательства. Но писателям, а не нравственным уродам, сочиняющим комиксы. Мы заботимся о наших детях. И об их здоровье, и об их учебе, и о том, чтобы выросли они смелыми, честными и добрыми.

Об этом говорили на конференции в Вене представители Советского Союза и стран народной демократии.

О бесплатном всеобщем обучении.

О детских яслях и детских садах.

О здоровом спорте.

О кружках юных техников и натуралистов.

О воспитании детской души во всем его многообразии.

* * *

Каждый день из разных районов Вены шли делегаты из своих отелей по весенним солнечным улицам на заседания конференции, в зал венской Филармонии, украшенный голубыми стягами и флагами тех государств, откуда они прибыли.

На бульварах и в парках цвели яблони, миндаль, вишни.

На веранде городского сада оркестр играл Штрауса.

Дети кормили голубей, бегали и играли или рассматривали удивительный хвост важно шагающего павлина.

Их матери сидели на лавочках и вязали разноцветные шапочки и носки.

На каждой улице, на каждом тротуаре, как и в каждом городе мира, было много детей.

Мимо них проходили делегаты конференции в защиту детей. Они приехали в Вену, чтобы спасти этих детей, чтобы спасти всех детей мира. И белых, и черных, и цветных.

Над президиумом конференции висел большой рисунок. Три веселых детских лица улыбались делегатам и были символом их великого дела.

Смысл и значение конференции, созванной в Вене, огромны.

Решения этой конференции — программа борьбы за мир, за жизнь, за счастье детей.

Нет такого материка или такого острова на земле, на котором можно было бы укрыть своего ребенка от войны, если она возникнет. Авиация и реактивные снаряды уничтожили расстояния. Наш земной шар стал маленьким, как мячик.

Только если мы будем думать о счастье и будущем детей всех стран, всех наций, мы остановим войну. Для этого прежде всего надо рассеять густой и ядовитый туман лжи, который стелется над миром, отравляя сердца людей и наполняя их страхом и злобой, ослепляя глаза и мешая видеть и узнавать друзей.

Около шестисот делегатов конференции, представителей 64 стран, стали друзьями. Их объединила любовь к детям. Их объединило сознание, что дети в опасности!

И я уверен, я знаю, что каждый делегат, вернувшись в свою страну и рассказав обо всем том, что он слышал и что всем сердцем понял на конференции, найдет в своей стране не десятки, не сотни, а сотни тысяч и миллионы друзей среди тех, кому он скажет: **«Дети в опасности! Их надо спасти!»**. Это в наших силах! В наших силах отвоевать для них право на жизнь, на здоровье, на учение. Право на счастье!

Журнал «News» («Новости»), № 10, 15 мая 1952 года.

Поединок полиции со спектаклем

С некоторых пор полицейские власти Парижа и даже сам префект департамента Сены воспылали нежными чувствами к театру «Амбигю». Трогательная забота парижских держиморд об этом театре простерлась настолько далеко, что 8 мая префект принял решение закрыть его, ссылаясь на какие-то «меры безопасности».

Чем было вызвано такое внимание к «Амбигю» со стороны рыцарей резиновой дубинки? Ларчик открывался очень просто. Оказывается, театр готовил в последнее время постановку пьесы прогрессивного писателя Роже Вайяна «Полковник Фостер признает себя виновным», в которой разоблачаются чудовищные злодеяния американских империалистов в Корее.

Ясно, что, появись подобная пьеса на подмостках парижского театра, американский дядюшка вряд ли погладил бы по головке своих французских приглебателей. Это обстоятельство сыграло далеко не последнюю роль во взаимоотношениях парижской полиции и «Амбигю».

Не имея формально никакого предлога запретить спектакль, префект ухватился за спасительные «меры безопасности» и, как уже говорилось выше, 8 мая, в день генеральной репетиции «Полковника Фостера», отдал распоряжение о закрытии театра.

Однако номер с «мерами безопасности» не вышел. Демократическая общественность Парижа настояла на отмене распоряжения префекта, и театр получил возможность закончить свою работу над пьесой Роже Вайяна.

Наступило 16 мая — день премьеры. Видя, что «законными» путями постановке спектакля воспрепятствовать не удалось, французская реакция решила бросить на штурм «Амбигю» голлевских молодчиков. Как сообщает газета «Юманите», фашисты из голлевской банды во время спектакля ворвались в здание театра, начали разбрасывать в зрительном зале ампулы со слезоточивым газом, разбили стекла витрин и дверей. Часть громил, вооруженных кастетами, дубинками и бутылками, ворвалась на сцену и принялась избивать актеров.

Весь этот погром происходил при полном попустительстве полиции. Возмущенные ее бездействием, зрители решили принять против бандитов свои «меры безопасности», в результате которых дебоширы были выставлены из театра.

Однако во время антракта в театр явился полицейский комиссар и, не вдаваясь в подробности, приказал артистам прекратить спектакль, а публике покинуть зал.

И все же, несмотря на такой финал, полиция не смогла выйти победителем из поединка со спектаклем. Правда, благодаря ее вмешательству полковник Фостер так и не успел по ходу пьесы признать себя виновным, зато вся история вокруг этого спектакля показала, что американские господа и их французские холопы, помимо своей воли, признали себя виновными в тех преступлениях, о которых идет речь в пьесе.

М. СТУРУА.

Американские власти преследуют Поля Робсона

Некоторое время тому назад канадский профсоюз горняков металлорудной промышленности и плавильщиков пригласил Поля Робсона выступить с концертом перед делегатами национального съезда профсоюза в Ванкувере. Однако американские власти запретили Полю Робсону выехать в Канаду.

Как сообщает корреспондент агентства Юнайтед Пресс, 18 мая профсоюз организовал митинг на канадо-американской границе, на котором присутствовали 4,5 тысячи человек. Перед собравшимися с трибуны, установленной по другую сторону границы, выступил Поль Робсон. Его выступление передавалось через громкоговорители.

(ТАСС).

Новая программа ансамбля „Березка“

Четыре года существует Московский хореографический ансамбль «Березка». Он был собран из лучших участниц художественной самодеятельности фабрично-заводских клубов Москвы. Кроме того, в новый коллектив вошли воспитанницы хореографического училища при Большом театре. «Березка» получила свое название от хороводного танца, причем это название дали ему сами зрители, полюбившие молодой коллектив после первого с ним знакомства.

«Березка» — ансамбль русского женского танца. Сейчас в его составе — 29 танцовщиц. В каждой своей работе, будь то лирический девичий хоровод или веселая, жизнерадостная пляска, ансамбль стремится довести до зрителя поэтический образ русской девушки. Его хороводы и танцы построены на подлинно народной основе, на лучших образцах народного творчества.

В начале своей концертной деятельности молодые артистки «Березки» показывали на сцене эстрадного театра «Эрмитаж» ряд русских народных танцев. Пополнив свой репертуар, коллектив стал выступать с первой самостоятельной программой. За короткое время он снискал большую популярность и получил признание не только в СССР, но и за рубежами нашей Родины. В 1949 году хореографический ансамбль «Березка» был удостоен первой премии на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Будапеште, а затем выступал в городах Венгрии, Румынии, Чехословакии, Австрии, Польши, Финляндии, Швеции и Норвегии. Успех молодого танцевального ансамбля всюду был огромным.

На днях в Зале им. Чайковского мы ознакомились с новой программой Московского хореографического ансамбля «Березка», которую он готовил свыше года. В нее включены десять русских народных танцев. Если в первой программе ансамбля преобладали старинные русские хороводы, то в нынешней зритель увидел главным образом современные танцы. В русских плясках и танцах «Топотуха», «Карусель», «Проходка», «Тройка», «Девичья лирическая» показана советская молодежь города и деревни. Открывается программа одним из лучших номеров ансамбля — его первым танцем, которым он четыре года тому назад начал свои выступления. Девичий фигурный хоровод «Березка», всегда пользовавшийся неизменным успехом, тепло был принят и сейчас.

В новой программе танцевальный ансамбль впервые «запел». Мысль о сопровождении танца песней возникла после участия коллектива «Березки» в кинофильме «Кубанские казаки», где, как известно, исполнялась ставшая затем популярной в народе песня И. Дунаевского «Девичья лирическая». Художественный руководитель коллектива Н. Надеждина и музыкальный руководитель А. Коносов, решили включить эту песню в новую программу. Опыт оказался удачным. Песня органически слилась с танцем «Девичья лирическая» и хорошо прозвучала в исполнении солистки — молодой певицы Киры Блинниковой и группы танцовщиц. Хорошо использована песня и в заключительной хореографической сцене «Советская молодежная». Эту песню специально для ансамбля написал композитор А. Новиков на слова О. Фадеевой.

Новая программа ансамбля «Березка» не только в полной мере сохраняет художественное своеобразие и обаяние женского танцевального коллектива, но и обогатилась рядом интересных балетмейстерских выдумок, находок и достижений. Особенно удачен «Женский казачий пляс», в котором отвага и удаль сочетаются с тонким народным юмором. Без перепевов, свежо, сочно, с хорошими контрастами показываются русские пляски «Топотуха», «Проходка» и «Карусель». Менее впечатляющим оказался единственный в программе старинный танец — русский хоровод «Цепочка».

Хочется пожелать талантливому коллективу дальнейшего непрестанного совершенствования своего искусства, обогащения репертуара новыми танцами, отражающими радостную мирную жизнь советского народа.

Виктор ЭРМАНС.

◇ ◇

На снимке: «Женский казачий пляс» в исполнении Московского хореографического ансамбля «Березка».

Фото А. Воротынского.

В редакцию газеты «Советское искусство»

Уважаемый товарищ редактор! Разрешите передать через Вашу газету благодарность общественным организациям и лицам, выразившим соболезнование по поводу смерти сына, отца и мужа, дорогого Михаила Михайловича Морозова.

Семья МОРОЗОВЫХ.

А. Я. Гаямов

Умер Александр Яковлевич Гаямов. Советская музыкальная общественность понесла тяжелую утрату, лишившись талантливого литератора и музыковеда.

На протяжении многих лет Гаямов сочетал поэтическую деятельность с музыкально-критической и общественной. Немало вокальных произведений советских композиторов написано на его тексты. Десятки ораторий, кантат, песен и романсов советских композиторов братских республик получили распространение с переводами текстов, выполненными Александром Яковлевичем. Наряду с этим в советской прессе публиковались его музыкально-критические статьи.

Последние годы жизни Александр Яковлевич посвятил работе над оперными и балетными либретто.

Память об Александре Яковлевиче Гаямове будет жить в сердцах людей, знавших его.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ.

„Академия под открытым небом“

5 мая в Лондоне, в одном из скверов на набережной Темзы, открылась выставка, которую в печати довольно метко назвали: «Академия под открытым небом» или «Академия бедных художников». Каждый желающий мог экспонировать здесь свои работы, не внося за это никакой платы. В результате сюда устремились все те, кто не в состоянии платить высокие сборы за место в салонах и выставочных залах. Однако, хотя большинство участников выставки и является «людьми без имени», она представляет несомненный интерес, ибо ярко отражает борьбу двух направлений в современном английском искусстве — реализма и формализма.

Несколько слов об организации выставки. Устроитель ее — Совет Лондонского графства — предоставил художникам фанерные щиты, обтянутые проволочной сеткой, на которую вешаются картины, и легкие матерчатые навесы для защиты их от дождя. На этом, собственно, организация выставки и закончилась. Художникам было дано право самим выбирать место для своих картин. Поскольку выставка является также своего рода аукционом, каждый стремился получить щит «повыигрышней». Многие из 130 художников — участников выставки дежурили всю ночь перед ее открытием, чтобы занять лучшее место.

На выставке были представлены наряду с хорошими реалистическими работами много посредственных и примитивных картинок и самая дикая абстрактная стряпня. С нее мы и начнем.

Вот экспонаты Джона Бленч. Несколько полотен с разноцветными квадратиками, обведенными черными рамками. Надписей нет. Посетители пожимают в недоумении плечами и отходят к другим картинам. Многие открыто смеются, удивляясь, как у человека хватило совести оценить эту мазню в несколько фунтов стерлингов. Повыше висит другой «шедевр» того же автора. Впечатление такое, будто кто-то нечаянно сел на палитру, а затем кусок брюк неудачника вставили в рамку и вынесли для всеобщего обозрения. На многих «произведениях» подобного рода висят характерные записки: «интересующимся темой художник может дать пояснения».

Несколько больших полотен показал художник Мартинес. На одном из них изображены беспорядочно разбросанные скрюченные обнаженные тела. По уходящей к горизонту дороге выстроились в ряд отрубленные руки. На втором плане—несколько вулканов, выбрасывающих в небо раскаленные камни и синие клубы дыма. Вся эта галиматья намалевана на фоне ярко-красного неба, освещенного косматым солнцем. На другом полотне — сад, по аллеям которого прогуливаются звери — тигры, ламы, зебры. Важно вышагивает обезьяна, ведущая на веревочке льва. В правом углу стоят обнявшись еще две обезьяны. В огромной клетке — обнаженные люди. Некоторые из них, висят, уцепившись руками за ее прутья, другие — за ветви растущего в клетке дерева. Одна женщина висит вверх ногами. Когда смотришь на эту «картину», припоминаешь вывешенное у входа на выставку постановление Совета Лондонского графства, гласящее: «Совет вправе приказать снять с выставки любую картину, которая, по его мнению, не подходит или не желательна для публичного обозрения». Однако картина Мартинеса висит. Очевидно, авторы постановления имели в виду нечто другое.

Висит здесь и «произведение» Э. Конкеля под названием «Разрушение» — дань атомному веку, пессимизму и упадочничеству. Автор изобразил, по всей вероятности, атомный взрыв. Огромный столб огня и дыма, во все стороны летят раскаленные камни. Все живое уничтожено. Зрители с испугом косятся на полотно и быстро от него отходят.

Вот что-то совсем непонятное. Надпись гласит: «Фредерик Томас. Музыка, живопись, поэзия». На полотне какие-то разноцветные квадраты. В одном из них глаз, в другом рогатая голова, кусок клавиатуры рояля, часть туза червей, кинжал, винная бутылка и рюмка.

Вот еще один стенд абстракциониста. Фамилия его Пирон. Одна из картин именуется «Рамки мышления». Прозрачное лицо художника в очках, через которое просвечивают здания города. В воздухе, набегая углами одна на другую, парит несколько рамок. В одной — силуэт обнаженной женщины, в другой — призрачный женский портрет и еще что-то совершенно непонятное. На переднем плане — тюльпаны.

То ли увидев недоумение на моем лице, то ли заметив у меня в руках записную книжку (значит — журналист), сам автор, человек лет 50 в черном берете и засаленном плаще, поспешил мне на помощь. На вопрос, что изображено на его картине, он довольно развязно начал объяснять: «когда художник пишет картину — в данном случае натюрморт, — в мыслях его витают также и другие образы: вот их-то я и изобразил на полотне в этих рамках. А на этой картине, — он указал на другое полотно, — изображены впечатления человека, летящего в самолете».

Хоть мне и приходилось летать, но подобные впечатления у меня, как, вероятно, и у многих других, не возникали.

На выставке, однако, экспонированы не только подобного рода «произведения». Честные художники Англии показали здесь немало хороших работ, которые намного превосходят «шедевры», экспонирующиеся в художественных галлереях и на выставках «признанных художников» страны. Вот натюрморты Гуинна. Он, несомненно, даровит, прекрасно владеет рисунком, тонко передает фактуру материала. Его краски сочны и живы, хотя порой он и впадает в натурализм. Почти физически ощущается дерево стола, металл серебряного кувшина, сок, проступивший на разлеме апельсина, свежая прохлада букета цветов. Чуть поодаль стоит сам художник, — я узнаю его по выставленному здесь же мастерски выполненному автопортрету. Ему 33 года.

«Лично я, — говорит Гуинн, — люблю реалистическое искусство. Мне кажется, что простые люди Англии также любят серьезные и действительно художественные работы. Однако в нашей стране есть многочисленная группа абстракционистов. Ведь у них много свободного времени. Намалевать несколько цветных квадратиков—дело несложное. К тому же их поддерживает печать, которая оценивает работу художника отнюдь не по ее художественным достоинствам».

Очень хорошие, полные солнца пейзажи (масло) выставил Джек Кэмпел, столь же светлы и радостны акварели Фрэнка Белчера. Неплохи карандашные рисунки Норманна Грея.

Внимание привлекают стенды двух художников. Оба — певцы сельского пейзажа. С большой теплотой и любовью написаны домики ферм, крутой изгиб быстрой речушки, интерьеры обжитого фермерского сарая. Особенно впечатляющее небольшое полотно, на котором изображена танцующая молодежь. Уже стемнело, и на небольшой поляне, освещенной лишь бьющим из окна фермы ярким лучом света, собрались после трудового дня юноши и девушки. Вокруг парней, подпоясанных брюки у колена красными лентами, как ярко мотылькн, порхают девушки.

Автором этой картины оказалась Джей Билмистер — девушка лет двадцати, студентка Челтенхамского колледжа искусств в графстве Глостер. Мы разговорились. Я поинтересовался, почему манера письма и темы картин, висящих на соседнем стенде, так схожи с манерой и темами ее произведений. В ответ Джей представила подошедшего к нам в это время человека средних лет: «Вот мой учитель и друг Виктор Уэбб. Это его картины».

Мы долго обсуждали их работы, и, поскольку на этой выставке столкнулись два антагонистических течения, наша беседа неизбежно затронула «абстрактную область». «Мне кажется, — говорит Джей, — что большинство народа не принимает всерьез этих «творений». Уэбб соглашается и добавляет: «Абстракционизм приносит подлинному искусству громадный вред».

Когда я уже откланивался, Уэбб, пожимая мне руку, сказал: «Вы первый журналист, с которым я разговаривал об искусстве. Наши журналисты обычно интересуются лишь тем, когда мы заняли место на выставке, сколько нам лет, есть ли дети. Они задают множество дурацких вопросов, не имеющих никакого отношения к искусству. Они ищут лишь сенсации».

Мир — вот то, что так волнует сегодня английский народ. Простой англичанин, — я убедился в этом множество раз,—не желает войны и протестует против ведущейся в стране гонки вооружений. Этот протест нашел отражение и в произведениях, выставленных в «Академии под открытым небом». Несколько работ посвящено социальным темам, отражает жизнь рабочего класса.

Особо запоминаются небольшая литография Шейлы Доррел, изображающая маленького мальчика, который держит в руках белого голубя, ставшего символом мира на земле, и аллегорическая картина художника Лесли Уилсона, являющаяся смелым и решительным протестом против гонки вооружений и подготовки новой войны. В центре созданного им полотна — символизирующее английскую военную промышленность дерево войны, на котором растут бомбы. Тяжелый мешок с «плодами» этого смертоносного дерева взвален на плечи рабочего. Рядом молодая женщина — его жена и прижавшаяся к ней девочка, с ужасом взирающая на первую упавшую с дерева войны и взорвавшуюся бомбу.

Около картины толпится народ. Многие бросают одобрительные реплики. Какой-то вылощенный господин недовольно крякает и отходит прочь.

Выставка «Академия под открытым небом», несомненно, свидетельствует о том, что в английском искусстве живы реалистические традиции, которые смело пробиваются через абстрактную накипь разложившейся, упадочнической буржуазной культуры. Нет сомнений, что честные художники Англии выйдут победителями в борьбе против этой гнили, ибо на их стороне правда и народ, а там, где правда, где народ, — там и сила.

К. БЕЛЯЕВ.

ЛОНДОН, май 1952 г.

Главный редактор С. Б. СУТОЦКИЙ.
Редакционная коллегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. Н. ВЛАСОВ, Н. Н. ЖУКОВ, П. Н. ИВАНОВ (зам. главного редактора), А. А. ИКОННИКОВ, Б. А. ЛАВРЕНЕВ, Н. И. ТРАПЕЗНИКОВ.

«Советское искусство» выходит по средам и субботам.

Адрес редакции и издательства: Москва, 1-я Мещанская ул., д. № 5. Телефоны: секретариат — К 1-07-44; отделы: театра и драматургии — Б 8-31-13, кинематографии — К 5-10-70, музыки, изобразительных искусств и архитектуры — К 5-45-12, иностранный — К 4-15-66, информации — Б 8-70-53, писем — К 4-10-00, оформления — Б 6-70-53, библиотека — К 0-91-95; лит. секретариат — К 4-09-30; секретариат издательства — К 5-24-11

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

Зак. № 1488