ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

# СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

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

№ 12 (1400). Год издания XXII | Суббота, 9 февраля 1952 года | Цена 45 коп.

## За дальнейший подъем советского музыкального искусства

Завтра исполняется четыре года со дня принятия Центральным Комитетом ВКП(б) постановления «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», важнейшего партийного документа, вооружившего деятелей советского искусства глубоким пониманием насущных задач развития советской музыки.

На конкретном анализе формалистической оперы «Великая дружба» ЦК ВКП(б) вскрыл борьбу двух направлений, происходившую на музыкальном фронте. Решительно осудив формалистическое направление в советской музыке как антинародное, ведущее на деле к ликвидации музыки, партия дала глубокую, развернутую программу действий для всех советских музыкантов, раскрыла сущность реалистического направления в музыке, как единственно отвечающего интересам советского народа. «Надо, чтобы все отдали себе отчет в том, что наша партия, выражая интересы нашего государства, нашего народа, будет поддерживать только здоровое, прогрессивное направление в музыке, направление советского социалистического реализма», — говорил в своей речи на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) А. А. Жданов.

Путь, пройденный советским музыкальным искусством за четыре года, истекшие со дня опубликования исторического постановления ЦК ВКП(б), свидетельствует о несомненных творческих успехах наших музыкантов. Советские композиторы, следуя указаниям партии, овладевая методом социалистического реализма, создали за эти годы немало художественно ценных музыкальных произведений в различных жанрах. Известен, например, вклад советских композиторов и поэтов-песенников в дело борьбы за мир. Советские песни все шире распространяются среди трудящихся всех стран, вдохновляя людей на борьбу за мир. Лучшее доказательство этому — признание хорошо известных песен А. Новикова и В. Мурадели в качестве международных гимнов демократической молодежи и студенчества, а также огромная популярность песен о борьбе за мир композиторов С. Туликова, В. Захарова, В. Белого и др. Создан ряд кантат и ораторий, симфонических и камерных произведений. Различные по тематическому содержанию, национальной форме, жанровым особенностям, произведения эти убедительно выражают высокие патриотические чувства советских людей. Советское музыкальное искусство уверенно идет по пути социалистического реализма.

Однако это не означает, что формализм полностью уничтожен. Об этом свидетельствуют, в частности, такие рецидивы формализма, как показанные общественности всего лишь несколько месяцев назад 3-я симфония Б. Лятошинского, струнный квартет Г. Попова. Непримиримая борьба с проявлениями формализма продолжает оставаться неотъемлемой задачей советского искусства.

Важнейшая задача наших композиторов — создание советской оперной классики. Беседа И. В. Сталина и В. М. Молотова с авторами спектакля «Тихий Дон», постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», редакционные выступления газеты «Правда» по вопросам советской оперы—«Сумбур вместо музыки», «Неудачная опера», «Об опере «Богдан Хмельницкий» и др. свидетельствуют о том, какое огромное внимание придает большевистская партия этому вопросу. После опубликования постановления ЦК ВКП(б) об опере Мурадели советскими композиторами было создано немало новых оперных произведений.

К сожалению, секретариат и секция оперной музыки Союза советских композиторов, руководство Главного управления музыкальных театров Комитета по делам искусств при Совете Министров Союза ССР, руководители музыкальных театров нередко поднимали шумиху вокруг одного лишь факта отображения современной тематики в оперных произведениях, но не проявляли при этом должной требовательности к идейно-художественным достоинствам опер, в результате чего на сценах оперных театров появился ряд неполноценных оперных спектаклей, слабых в художественном отношении, искажающих жизненную и историческую правду.

Недостатки советского оперного творчества связаны с тем, что многие композиторы еще слабо работают над повышением своего идейно-политического уровня, над повышением своего профессионального мастерства.

В частности, публикуемая сегодня в нашей газете статья народной артистки РСФСР В. Давыдовой на конкретных примерах убедительно раскрывает, насколько теряет в художественных достоинствах оперное произведение, если композитор, автор оперы, не владеет мастерством создания удобных для исполнения вокальных партий.

Серьезно мешает успешному развитию оперного искусства недооценка значения оперного либретто со стороны Союза советских писателей, не обеспечивающего привлечения к делу создания оперных либретто лучших писателей и поэтов, а также бюрократическое руководство музыкальным творчеством со стороны секретариата Союза советских композиторов, не поставившего оперное творчество в центр своего внимания.

Прошедший недавно пятый пленум правления Союза советских композиторов касался этих наиболевших вопросов развития оперного искусства. Были приняты соответствующие решения. Однако, как показывает практика, принятие хороших резолюций и решений далеко еще не обеспечивает успех дела. Например, год тому назад четвертый пленум правления Союза композиторов принял развернутое решение о необходимости подъема музыкальной критики, резкого улучшения работы музыковедческой комиссии Союза композиторов. Но этого изменения не произошло, и недавно секретариат вынужден был признать работу бюро музыковедческой комиссии в свое руководство комиссией неудовлетворительными.

Отстает от запросов и вкусов народа и ряд других жанров советской музыки. Вызывает беспокойство, например, тот факт, что в таком боевом, быстро откликающемся на явления жизни жанре, как советская массовая песня, за последнее время почти не создано хороших произведений на темы о великих стройках коммунизма, о грандиозном преобразовании природы, о радостной жизни советских людей. Давно не выступали с новыми яркими песнями композиторы В. Соловьев-Седой, М. Блантер, Б. Мокроусов, Дм. и Дан. Покрасс, Ю. Милютин, ушли от создания песен такие композиторы, как Н. Будашкин, М. Коваль, К. Молчанов, почти не появляются новые имена песенников из числа композиторов, оканчивающих наши консерватории. Попрежнему во весь рост стоит перед композиторами задача создания высокохудожественных симфоний, программных сочинений симфонического и камерного жанров.

Серьезные задачи стоят и перед музыкальной критикой, еще плохо помогающей композиторам в их творческом процессе. Крупнейшим недостатком музыкальной критики является неудовлетворительная разработка музыкально-эстетических проблем в свете трудов классиков марксизма-ленинизма, в свете гениального труда товарища И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания».

Успешному развитию советского музыкального искусства мешает все еще имеющая место разобщенность в творческой работе композиторов, музыковедов, либреттистов. Большая роль в устранении этого недостатка должна принадлежать Союзу композиторов. Первейший долг союза—создать атмосферу творческого содружества композиторов, композиторов и музыковедов в духе замечательной традиции, завещанной деятелями «могучей кучки». Обеспечивая дальнейшее развитие принципиальной критики и самокритики в деятельности секций, надо наладить наряду с коллективными формами работы постоянную помощь каждому композитору, повседневно воспитывая в среде композиторов и музыковедов сознание их высокой ответственности перед народом и большевистской партией.

Советская музыка любима советским народом. Велика ее популярность и далеко за рубежами нашей страны. Советское музыкальное искусство, вдохновляемое великими идеями партии Ленина — Сталина, служит примером для музыкального искусства демократических стран и прогрессивных музыкантов мира. В единстве интересов советских художников с интересами народа — могучая сила нашего советского искусства, могучая сила советской музыки. В этом—залог ее новых достижений, новых успехов.

### УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

### О присвоении почетного звания Заслуженного артиста РСФСР Дуванину И. М.

За большие заслуги в области советского театрального искусства присвоить почётное звание Заслуженного артиста РСФСР Дуванину Ивану Михайловичу — артисту Тульского областного драматического театра имени А. М. Горького.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР М. ТАРАСОВ.
Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР И. ЗИМИН.

Москва, 6 февраля 1952 года.

## Всесоюзное совещание молодых кинематографистов

Со всех концов Советского Союза съехались в Москву молодые творческие работники кино, чтобы обсудить насущные вопросы дальнейшего роста советского киноискусства, чтобы наметить конкретные пути активного участия в этом росте творческой молодежи.

Совещание, которое закончилось вчера вечером, прошло при высокой активности участников, в атмосфере крайней заинтересованности всех собравшихся в судьбах советского киноискусства. Показательно, что в общей дискуссии на совещании приняли участие 43 оратора, и, хотя вместо предполагавшихся трех дней совещание продолжалось пять, все же не всем желающим было предоставлено слово, и дальнейшее обсуждение вопросов, поднятых в докладах, продолжалось на заседаниях секций.

Вместе с молодыми кинематографистами в работах совещания деятельно участвовали мастера старшего поколения — тт. В. Пудовкин, С. Герасимов, А. Довженко, Ю. Райзман, А. Головня, В. Каплуновский и другие.

— Мы не хотим терять времени, мы не хотим терять не только месяцев, но и недели и часа своей творческой жизни, мы хотим все их отдать нашему замечательному искусству для блага нашего великого народа, строящего коммунизм, — сказал в своем выступлении молодой режиссер Бакинской киностудии Л. Сафаров, и эти слова выразили стремления всех присутствующих.

Из докладов и многочисленных выступлений в прениях со всей очевидностью выяснилось, что не существует такой специальной «проблемы», как отрицательное отношение к выдвижению молодых кадров в кинематографии. В советском кино, так же как и во всех отраслях промышленности, сельского хозяйства, культуры, отношение к молодым кадрам определяется историческим указанием товарища Сталина: «Задача состоит не в том, чтобы ориентироваться либо на старые, либо на новые кадры, а в том, чтобы держать курс на сочетание, на соединение старых и молодых кадров в одном общем оркестре руководящей работы партии и государства».

Об этом убедительно свидетельствуют цифры, приведенные во вступительном слове министра кинематографии СССР т. Большакова, характеризующие число выпущенных ВГИК и занятых на производстве молодых специалистов.

Но дело не только в том, что ряды киноработников систематически пополняются молодыми специалистами, получившими законченное высшее образование. На киностудиях художественных, документальных, научно-популярных, мультипликационных фильмов, на Сценарной студии новым кадрам предоставляются возможности для творческого роста, выдвижения на самостоятельную работу. С благодарностью говорили об этом режиссер Мелик-Авакян (Ереванская студия), режиссер Лазрова, оператор Леонтьев (Центральная студия документальных фильмов), редактор Плотникова (Куйбышевская киностудия), режиссер-оператор Алексеев (Московская студия научно-популярных фильмов), специалистка Ерофеева, режиссер Сафаров (Бакинская студия), режиссер Алов (Киевская студия), режиссер Войтецкий (Студия им. М. Горького), художник Дегтярев (студия «Союзмультфильм»).

Однако в системе работы с молодыми кадрами, в повседневной практике руководителей киностудий, съемочных групп, ведущих мастеров кино, к сожалению, имеют место серьезные, существенные недостатки. Направленные на ассистентскую работу молодые режиссеры, операторы, художники в ряде случаев на долгие годы застревают в этой должности и утрачивают свой творческий потенциал. Директора студий не всегда изучают возможности молодых членов коллектива и подчас решают вопрос о выдвижении их на самостоятельную работу необдуманно. Не на всех студиях полностью используются для этого имеющиеся производственные возможности, не все делается для того, чтобы в процессе работы творчески воспитывать молодые кадры, создать условия, позволяющие им полностью отдать любимому делу свои силы, знания, талант.

Серьезной критике подверглась на совещании практика работы с молодежью директора Центральной студии документальных фильмов Н. Кастелина. Редактор Н. Лосева, выступавшая от имени большой группы молодежи этой студии, упрекнула дирекцию в том, что, создавая «зеленую улицу» для одних представителей молодежи, она не помогает по-настоящему, в полной мере другим. Особенно мало внимания уделяется здесь специалистам, которых дирекция ни разу не собирала, по отношению к которым не проявила стремления терпеливо, внимчиво, длительно работать, воспитывая квалифицированных кинопублицистов.

Тов. Шепотинник привел такой факт: в свое время он предложил режиссеру Л. Лукову использовать в фильме «Это было в Донбассе» группу молодых актеров-нахимовцев. Режиссер всех их отклонил лишь потому, что это были никому не известные, еще ни разу не снимавшиеся молодые люди. Кто же были эти артисты? К. Лучко, И. Макарова, М. Крешкогорская и др., т. е. те, кто теперь широко известен советскому зрителю и которых охотно снимает сам т. Луков. О неумении отдельных мастеров увидеть, «открыть» будущих художников, о робости в использовании молодых творческих сил говорили также тт. Н. Мордюкова, В. Головня, Е. Ташков и другие.

Многие недостатки в работе с молодыми кадрами объясняются не только и не столько невниманием к ним со стороны руководящих и ведущих творческих деятелей кино, сколько — и это главное — ограниченным объемом производства на киностудиях. Несомненно, что решительное улучшение всей работы с молодежью, и в том числе обеспечение ее творческого роста, зависит от резкого увеличения выпуска новых фильмов всех видов и жанров.

Но это отнюдь не означает, что решение целого ряда насущных вопросов, связанных с творческим ростом, воспитанием и выдвижением новых кадров, может быть отложено до широкого развертывания производства новых фильмов. Наоборот, чтобы обеспечить в ближайшем будущем нормальный рост и развитие кинематографии, нужно уже сегодня создавать реальные предпосылки и организационные условия для воспитания из молодежи завтрашних режиссеров, высококвалифицированных операторов, художников, талантливых актеров.

Выявить эти возможности, наметить правильные методы работы с молодежью, систему продвижения ее на производстве, вскрыть имеющиеся недочеты и найти способы их устранения — эту задачу ставили перед собой и докладчики и все участвовавшие в прениях.

«О работе и творческом росте молодых режиссеров» — такова была тема доклада В. Пудовкина.

Отметив государственную важность поставленных на обсуждение совещания вопросов и проанализировав положение молодых режиссерских кадров на производстве, т. Пудовкин приходит к выводу, что необходимо разработать отчетливую и ясную систему, регламентирующую творческую жизнь будущих мастеров на производстве. По мнению докладчика, наиболее целесообразной была бы следующая система работы молодого режиссера. После дипломной работы в институте молодой режиссер должен притти в съемочную группу помощником или ассистентом, чтобы практически овладеть технологией производства. Затем молодому специалисту следует участвовать в качестве стажера в создании документального или видового фильма. После этого ему поручается работа на постановке большого фильма, которую осуществляет опытный мастер.

При успешном прохождении этой стажировки, длящейся 3—3,5 года, начинающий режиссер должен затем самостоятельно осуществить пробную постановку короткометражного художественного фильма. Проделанная им работа всесторонне оценивается художественным советом и дирекцией студии, а также министерством, и в зависимости от этой оценки новому режиссеру может быть поручена самостоятельная работа над большим фильмом.

Предлагаемая система производственной стажировки позволит избежать и длительного пребывания режиссера в ассистентах, в помощниках, на технической работе и случайного выдвижения людей на самостоятельную постановку, повысит ответственность всех звеньев руководства и опытных мастеров кино за сроки и качество становления нового режиссера.

Выступавшие в прениях поддержали в принципе предложение т. Пудовкина, отметив, что выдвинутая им система все же несовершенна, очень громоздка, обща и в известной степени формальна. Далеко не каждому следует проходить все эти стадии и «ступени» работы. В искусстве особенно обязателен дифференцированный, индивидуальный подход к любому специалисту, тем более начинающему. Высказывая критические замечания по докладу, ораторы (тт. С. Герасимов, С. Кузнецов, А. Рыбаков, Б. Бунеев, А. Граник, Г. Шепотинник, Л. Сафаров и др.) внесли много ценных дополнений и уточнений.

Режиссер С. Герасимов подробно остановился на вопросе об организации творческих мастерских в системе киностудий.

— Выступление «Литературной газеты», — говорит т. Герасимов,— несмотря на некоторую заостренность и полемичность, своевременно привлекло внимание общественности к положению молодых кадров кино. Однако нельзя путать плохую работу отдела кадров с принципиальными установками министерства. Неправильно противопоставлять интересы творческой молодежи интересам министерства и старых опытных мастеров. Эти интересы у нас всех едины. Другое дело, что руководящие работники кино и мы, старшее поколение режиссеров, педагоги, не сумели использовать всех возможностей, всех средств и путей к тому, чтобы растить, воспитывать талантливую молодежь, работающую в кино, быстрее приобщать ее к творческой жизни студий.

Б. Бунеев на примере работы над фильмами «Путь славы» и «В степи» коснулся конкретных недочетов в творческом руководстве молодежью. Его дополнил А. Рыбаков, отметивший, что недостаточно поручать ассистенту только, скажем, подготовку бутафории или костюмов.

Сценарный вопрос — сейчас основной для кинематографии. От наличия высококачественных сценариев зависит производственная загрузка киностудий, а значит, и возможность более широкого использования молодых специалистов. Естественно поэтому, что участники совещания ожидали услышать в докладе зам. директора Сценарной студии А. Жучкова серьезные обобщения имеющегося в этой области опыта, анализ успехов и неудач, их причин, сообщение о мерах, принимаемых к широкому привлечению молодых кинодраматургов, оказанию им творческой помощи. К сожалению, доклад тов. Жучкова носил поверхностный характер, содержал в себе общеизвестные истины, в нем были обойдены принципиальные вопросы творчества молодых сценаристов. Доклад был лишен самокритики.

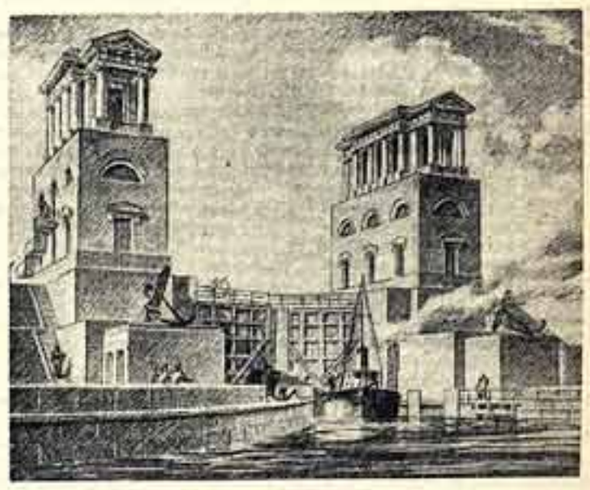
Недостатки этого доклада в известной мере восполнило яркое, взволнованное, содержательное выступление режиссера А. Довженко, а также речи ораторов, принявших участие в прениях и в работе сценарно-редакторской секции, предложения которой обсуждались, как и предложения других секций, на вчерашнем вечернем заседании совещания.

*Окончание отчета в следующем номере*

На совещании молодых кинематографистов. На снимке: народный артист РСФСР А. Довженко в перерыве между заседаниями беседует с группой участников совещания. Слева направо: Н. Мордюкова (Театр-студия киноактера), А. Ширахмедова (Ташкентская киностудия), А. Довженко, Ю. Селиванов (Саратовская студия кинохроники), В. Плотникова (Куйбышевская студия кинохроники), Л. Сафаров (Бакинская киностудия), Р. Будавцева (Сценарная студия), Е. Савинова (Театр-студия киноактера), А. Бабаян (Ереванская киностудия).
Фото С. Минина.

* * *

## *Зодчие—великим стройкам коммунизма*



В архитектурных мастерских Москвы, Ленинграда, Киева, Ташкента, в научно-исследовательских институтах Академии архитектуры СССР и УССР идет напряженная работа по проектированию гидротехнических сооружений, составлению проектов планировки и застройки городов, возникающих в районах великих строек коммунизма, по изысканию новых, прогрессивных строительных материалов и конструкций.

В завершающий этап вступило строительство Волго-Донского водного пути. На днях был торжественно отмечен пуск первенца Волго-Донского канала — Кировской насосной станции, начавшей перекачку воды из Дона в судоходный канал. Коллектив архитекторов «Гидропроекта», по проектам которого производится архитектурное оформление сооружений Волго-Дона, на месте строительных работ ведет наблюдение за осуществлением своих творческих замыслов в натуре.

Коллектив научных работников Академии архитектуры УССР заключил договор о творческом содружестве со строителями Каховской ГЭС, Южно-Украинского и Северо-Крымского каналов. Недавно архитектурная общественность Киева обсуждала эскизные проекты гидротехнических сооружений Южно-Украинского канала, выполненные бригадой архитекторов под руководством члена-корреспондента Академии архитектуры УССР В. Елизарова. Автор проекта архитектурной реконструкции Днепрогэса, член-корреспондент Академии архитектуры СССР Г. Орлов совместно с группой архитекторов «Гидроэнергопроекта» разрабатывает архитектурный проект сооружений Каховской ГЭС.

◇

**На снимке: проект зданий управления нижней головы шлюза № 10 Волго-Донского судоходного канала.**

* * *

## Обком партии обсуждает репертуар театров

МОЛОТОВ. (Наш корр.). В областном комитете ВКП(б) состоялось совещание, посвященное обсуждению репертуара театров области. С сообщением о деятельности театральных коллективов и об их репертуарных планах на первое полугодие 1952 года выступил начальник Областного отдела по делам искусств Н. Митрополов.

Участники совещания отмечали в своих выступлениях некоторое улучшение репертуара театров, повышение идейного и художественного уровня спектаклей. Вместе с этим на совещании указывалось и на то, что руководители театров не всегда проявляют должную требовательность к репертуару, иногда идут по линии отбора «легких» для постановки пьес.

На совещании серьезные претензии были высказаны в адрес Областного отдела по делам искусств, не обеспечивающего четкого руководства театрами области.

Секретарь обкома ВКП(б) тов. Мельник в своем выступлении указал на необходимость усиления партийного руководства городскими театрами. До сих пор горкомы и комитеты окружком ВКП(б) стоят в стороне от жизни театров, не обсуждают и не утверждают репертуарных планов, не интересуются художественной полноценностью спектаклей.

Совещание одобрило репертуарный план на первую половину текущего года. В него включены лучшие пьесы советских драматургов, произведения классической русской и мировой драматургии.

## К 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя

### В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ МУЗЕЕ

К столетию со дня смерти Н. В. Гоголя в залах Государственного литературного музея в Москве откроется выставка, посвященная великому русскому писателю. Она даст представление о жизни и творчестве Н. В. Гоголя, о влиянии его произведений на развитие русской литературы и театра, продемонстрирует судьбу гоголевского наследия в Советском Союзе и за рубежом. Среди экспонатов — прижизненные и посмертные издания произведений писателя, труды литературоведов и критиков о нем, фотокопии рукописей и документов.

Значительную часть экспозиции составят произведения изобразительного искусства. Здесь будут экспонированы неопубликованные портреты Гоголя: рисунок из альбома художника Э. Дмитриева-Мамонова, а также рисунок, сделанный другим современником Гоголя — писательницей Каролиной Павловой. Большой интерес представит и неопубликованный эскиз художника В. Серова «Гоголь и Жуковский в Летнем саду».

Видное место на выставке займут иллюстрации к произведениям великого писателя. Среди них — замечательные серии иллюстраций П. Боклевского, П. Соколова, А. Агина, а также мало известные наброски И. Крамского и В. Серова к повести «Тарас Бульба» и приобретенная недавно Государственным литературным музеем картина художника С. Грибкова «Завтрак Хлестакова в гостинице». Ряд экспонатов даст представление о творчестве советских художников — иллюстраторов произведений Гоголя.

Произведения изобразительного искусства отобразят быт России тридцатых и сороковых годов прошлого столетия. Особый интерес представляют акварели современника Гоголя, художника-любителя П. Челищева, запечатлевшего в своем альбоме типы русских чиновников, помещиков и мастеровых, а также рисунки с натуры из альбома уроженца села Большие Сорочинцы А. Сластиона.

Художник Э. Борнштейн сделал для выставки по заказу Государственного литературного музея ряд акварелей, на которых изображены петербургские и московские дома, где проживал Гоголь.

Скульптура будет представлена на выставке портретами Гоголя работы Н. Андреева, Н. Томского и других.

### ДИАФИЛЬМЫ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ

В помощь лекторам, выступающим с докладами и беседами о жизни и творчестве Н. В. Гоголя, фабрика «Диафильм» выпустила диапозитивный фильм «Великий русский писатель Н. В. Гоголь». В него вошли рисунки И. Репина к «Сорочинской ярмарке» и «Запискам сумасшедшего», иллюстрации художника П. Боклевского к «Мертвым душам» и «Ревизору», рисунки советских художников — Кукрыниксов к «Сорочинской ярмарке» и Е. Кибрика к «Тарасу Бульбе». В диафильме использованы также документальные иллюстрации, относящиеся к жизни и творчеству писателя, — показаны места, где жил и учился Гоголь. Автор этого диафильма — профессор Н. Степанов.

Фабрика выпускает еще три диафильма: один, посвященный жизни и творческой деятельности писателя, и два—экранизации «Мертвых душ» по постановке Московского Художественного театра и «Ревизора» по постановке Малого театра.

### ОБНОВЛЕННАЯ ПОСТАНОВКА «РЕВИЗОРА»

Один из ведущих спектаклей Малого театра — «Ревизор» пойдет в гоголевские дни в обновленной постановке и с новыми исполнителями центральных ролей. Городничего будет играть П. Ильинский.

Для шефских вечеров артисты готовят отрывки из пьес и инсценировки произведений великого писателя. Режиссеры и артисты Малого театра выступят на этих вечерах с докладами на тему «Гоголь и театр».

ТРИБУНА МАСТЕРА

# Чего ждут певцы от композиторов

В. ДАВЫДОВА,
народная артистка РСФСР

В развернувшихся за последние годы творческих дискуссиях, посвященных состоянию и развитию советского оперного жанра, остается в стороне один, крайне важный, на мой взгляд, вопрос, без разрешения которого немыслимо создание полноценной советской оперы. Вопрос этот — вокальность опер, умение композиторов так писать вокальные партии, чтобы они были удобны для пения, чтобы они творчески заинтересовывали исполнителей, давали нам, вокалистам, обильный и благодарный материал для создания яркого музыкально-сценического образа.

Никто из композиторов, музыковедов, дирижеров, да и нас, певцов, не попытался серьезно разобраться в вопросе о том, почему мелодии Глинки, Чайковского, Верди, часто очень трудные в техническом отношении, удобны для певцов и почему подчас сравнительно простые, а то и примитивно сольные вокальные партии опер советских композиторов отнимают у нас так много сил, вызывают перенапряжение голоса и приводят иногда даже к профессиональным заболеваниям. А разобраться в этом нужно, иначе дело никогда не сдвинется с места и попрежнему мы будем упрекать композиторов в том, что они не умеют писать для голоса, а композиторы будут с досадой думать, что мы не желаем расширять свой репертуар, не признаем ничего нового.

Я, разумеется, ни в коей степени не претендую на полное и исчерпывающее объяснение причин, мешающих композиторам овладеть мастерством вокального письма, а певцам — создать глубокий, содержательный образ нашего современника. Мне хотелось бы лишь привлечь внимание общественности к этой проблеме и попытаться перейти от общих рассуждений к тому, что конкретно в советских операх вокально удобно и что вокально неудобно. Ограничусь по преимуществу примерами из тех опер, в исполнении которых мне довелось принять участие.

Пять раз я участвовала в оперных спектаклях советских композиторов. И все пять раз, несмотря на колоссальное количество времени и сил, затраченных на создание музыкально-сценического образа, несмотря на страстное стремление возможно полнее и глубже раскрыть авторский замысел, подлинного творческого удовлетворения я не получала. Были случаи, когда драматургический материал роли глубоко волновал меня. В частности, партия Аксиньи в «Тихом Доне» И. Дзержинского в сюжетно-драматургическом отношении является, на мой взгляд, одной из наиболее содержательных и эмоционально-насыщенных партий меццо-сопрано во всей советской оперной литературе. Невозможно не увлечься психологической глубиной и жизненной правдивостью этого шолоховского образа. Простые, цельные, сильные чувства Аксиньи, ее не знающая преград любовь к Григорию — с какой силой это просится быть выраженным именно средствами оперного искусства, раскрытым в яркой, выразительной мелодии, столь же необычайно богатой эмоциями, как необычайно богата душа Аксиньи, столь же чарующе красивой, как красива эта пылкая, смелая, гордая женщина!

Я не хочу сказать, что И. Дзержинский вовсе не почувствовал красоты и жизненной силы шолоховского образа. Многое в музыкальной характеристике Аксиньи ему удалось. В частности, очень хороша, сценически ярка и музыкально выразительна партия Аксиньи в четвертой картине оперы. По воспоминаниям, например, песню Аксиньи «Долинушка», открывающую вторую картину оперы. Это, казалось бы, самая обычная, совершенно безобидная и в вокальном и в сценическом отношении песня. Крайний верхний звук в вокальной партии здесь соль-бемоль второй октавы. Широко известно, что меццо-сопрано в отдельных случаях может брать не только соль и ля, но даже си-бемоль второй октавы, т. е. на большую терцию выше! Сценически большого эмоционального напряжения от исполнительницы этот эпизод не требует. Судя по всему, он задуман композитором как своего рода эмоциональная разрядка после остро конфликтного финала первой картины. Об этом говорит и выбранная автором для этой сцены умиротворяющая атмосфера летнего вечера, самого спокойного времени дня, когда даже ветер стихает, и простой, безыскусственный, народного характера текст песни, в котором нет ничего драматически напряженного, и, наконец, указанная автором мизансцена: «Аксинья сидит на крыльце».

Однако каждый, кто видел на сцене «Тихий Дон», поймет, что впечатления эмоциональной разрядки этот эпизод не оставляет, что напротив, певица исполняет этот номер с необычайным драматическим напряжением, переходящим в истерическую надрывы, экспрессивистическую взвинченность. Виноваты ли мы в этом? Смею сказать, что нет. Песня «Долинушка» очень трудна и неудобна в вокальном отношении. Попытаюсь объяснить, в чем здесь дело.

Когда наши композиторы пишут вокальные произведения, они руководствуются обычно только одним — формальным объемом того или иного голоса. «Меццо-сопрано может брать си-бемоль второй октавы. Я же в песне «Долинушка» не пишу ноты выше соль-бемоль второй октавы. Значит, петь «Долинушку» будет легко», — так, видимо, рассуждал И. Дзержинский. И подобным образом, к сожалению, рассуждает большинство советских композиторов.

Да, для высококвалифицированной певицы, обладающей меццо-сопрано, не представляет никакого труда спеть звук соль-бемоль второй октавы. Но начинать с тесситуры, близкой к этому соль-бемоль, очень трудно. Нужно, чтобы голос был распет, чтобы он был, как говорят вокалисты, «разогрет», иначе не только соль-бемоль второй октавы, но и более низкие звуки придется брать с большим физическим напряжением. Не случайно почти все арии из классических опер начинаются в среднем регистре, в спокойной тесситуре, не требующей от певца перенапряжения связок. Дзержинский же заставляет нас начинать песню «Долинушка» в неудобном, высоком регистре, а затем переходить в средний регистр. В результате певные фразы песни звучат неестественно, напряженно, доходя у отдельных исполнительниц почти до крика, в последующих же фразах песни («На тебе, долинушка, вырослы три перевца») голос после большой затраты физической энергии неизбежно звучит тускло, маловыразительно. Чтобы создать художественно-правдивый образ, каждый певец готов пойти на трудности. Но в данном случае преодоление вокальных трудностей ничуть не помогает созданию жизненно убедительного образа Аксиньи.

Начиная петь в неудобной, высокой тесситуре, преодолевая значительное физическое напряжение, мы невольно с самого начала вносим в музыкальный образ Аксиньи не свойственные этому персонажу черты истерической взвинченности, душевного надрыва, и дальше на протяжении всей картины бывает очень трудно освободиться от этого, перейти в иной эмоциональный план. Кроме того, музыкальный образ этой песни вступает здесь в резкое противоречие со сценической ситуацией. «Сила на крыльце», такую драматически взвинченную песню не споешь. Начинаешь искать какие-то мизансцены, которые оправдали бы характер звучащего в «Долинушке» вокального образа. Поиски эти обычно ни к чему убедительному для меня как артистки не приводят. Характер оркестрового вступления к «Долинушке» спокойный, чтобы не сказать статичновялый. Кроме того, вступление слишком длинно и расхолаживает исполнителя. Характер оркестрового аккомпанемента к самой песне выдержан примерно в том же духе, поэтому все мизансцены оказываются в противоречии либо с вокальным, либо с оркестровым образом. Нужно ли говорить о том, как это тяжело для певицы, как это мешает ей сосредоточиться, найти верное, естественное сценическое самочувствие?

Наконец, последнее, едва ли не самое важное. Мелодия «Долинушки» не только вокально неудобна, она еще и в чисто музыкальном отношении лишена напевности и красоты подлинной оперной мелодии. Конечно, ее можно выучить, но всегда во время исполнения некоторых ее фраз требуется известное усилие, чтобы спеть именно те ноты, которые написал композитор. А когда думаешь о нотах, то о создании художественного образа мало заботишься. Последнее мне хочется особенно подчеркнуть. Как часто и в советских операх и в советских романсах мы сталкиваемся с тем, что мелодию, вообще говоря, спеть можно, но для того, чтобы ее исполнить, нужно значительную долю внимания уделить правильному выпеванию нот. Пусть не обижаются на меня наши композиторы, но я прямо скажу им: «ждать от певца художественно законченного исполнения в таких случаях напрасный труд. Даже одна неудобная, неестественная интонация на протяжении целой арии может завладеть вниманием исполнителя в течение нескольких десятков тактов и оказаться тем самым серьезной преградой к глубокому, полному раскрытию замысла композитора, к созданию выразительного, художественно завершенного музыкально-сценического образа.

Я потому так подробно остановилась на песне «Долинушка», чтобы показать, какое большое значение для артиста-исполнителя имеет каждый, пусть сравнительно малозначительный, эпизод в его партии и как сильно могут помешать созданию жизненно правдивого художественного образа даже отдельные вокальные недостатки и дефекты того или иного номера. В целом с партией Аксиньи в «Тихом Доне» дело обстоит сравнительно благополучно, и лишь отдельные ее эпизоды вызывают у меня активный творческий протест. В большинстве же других советских опер мы встречаем на каждом шагу очень плохое знание композиторами законов певческого искусства, а нередко и подчеркнуто пренебрежительное отношение к певцу, постановку перед ним таких задач, выполнить которые певец заведомо не в силах.

Вот, например, четвертая картина «Броненосца «Потемкин» О. Чишко. Грузин, подруга Григория Вакулинчука, чью партию исполняла я, поет в этой огромной, занимающей целый акт картине почти беспрерывно. Если бы ее партия была написана удобно в вокальном отношении, в этом не было бы ничего страшного, но композитор здесь намеренно использует главным образом верхний регистр, певце в котором всегда требует большого напряжения и вызывает преждевременную физическую усталость.

На основании многолетнего опыта и могу сказать, что меццо-сопрано звучит наиболее выразительно в диапазоне между си малой октавы и ре второй октавы включительно. Крайними верхним и нижним регистрами следует пользоваться лишь изредка, иначе они потеряют весь свой выразительный эффект. И особенную осторожность композиторы должны проявлять при употреблении крайних верхних звуков, не забывая, во-первых, того, что певец перед этими звуками должен «распеться», и, во-вторых, что извлечение их всегда и во всех случаях требует значительного физического напряжения, пусть и незаметного для слушателя и даже иной раз для самого певца. Добавлю, что «распеваться» удобнее всего в пределах от звука ми первой октавы до звука до второй октавы.

Что же делает О. Чишко? Он заставляет певицу, исполняющую партию Груни, петь и четвертой картине с небольшими перерывами на протяжении почти 250 тактов главным образом в пределах между до и фа второй октавы или ре-диез и фа-диез второй октавы в зависимости от тональности эпизода! Удивительно ли, что каждый раз после участия в спектакле «Броненосец «Потемкин» я вынуждена была некоторое время восстанавливать нормальное функционирование своего голосового аппарата специальными упражнениями. Зачем же О. Чишко, талантливый советский композитор, сделал это? Видимо, он хотел ярче раскрыть драматизм ситуации, подчеркнуть душевное волнение Груни, узнающей о смерти своего любимого. Но достиг ли композитор цели, стала ли партия Груни в четвертой картине «Броненосца «Потемкин» драматически напряженнее благодаря насыщению ее крайними верхними звуками? О. Чишко лишь придал образу Груни совершенно не свойственный этому персонажу — партийному работнику по замыслу автора — истерически-крикливый характер. Односторонне используя верхний регистр меццо-сопрано, он не только поставил перед певицей непосильно трудную задачу, но и очень обеднил богатейшие выразительные возможности человеческого голоса. Как тут не вспомнить замечательные слова Андрея Александровича Жданова о том, что советские композиторы не владеют искусством сочинения для человеческого голоса, не используют его богатейших выразительных возможностей!

Еще один пример, теперь уже противоположного характера. В четвертой картине оперы В. Желобинского «Мать» есть небольшой монолог Пелагеи Ниловны, в котором она размышляет о своем сыне Павле, арестованном полицией. Какая мать осталась бы равнодушной в этой ситуации!

Но мелодия монолога удивительно бесстрастна. Здесь опять-таки перед нами пример обеднения выразительных возможностей человеческого голоса и резкого несоответствия образа музыкального образу драматическому. А для нас, исполнителей, нет более трудной и неблагодарной задачи, чем создание художественного образа в условиях, когда образ музыкальный и образ сюжетно-драматургический противоречат друг другу.

Хочу сказать также (опять-таки с точки зрения вокалиста) несколько слов о роли оркестра в опере. Мы, певцы, во время исполнения ценим звучание оркестра главным образом за то, что оно помогает нам найти верное сценическое самочувствие, что оно, раскрывая и углубляя характеристику создаваемого нами образа, невольно вызывает у нас тот творческий подъем, когда чувствуешь себя на сцене легко и свободно, когда технических трудностей партии не замечаешь и все силы направлены на создание художественного образа. Именно так мы чувствуем себя в классических операх. В советских же операх партии оркестра, несмотря на свою подчас музыкальную красоту и важную роль в общей драматургии произведения, часто не помогает певцу-исполнителю, а мешает ему. Почему это происходит? Отчасти потому, что композиторы наши плохо рассчитывают в каждый отдельный момент реальное соотношение звучания человеческого голоса и звучания оркестра. На звуки низкого и среднего регистра, которые у певца звучат сравнительно слабо, нередко дают tutti всего оркестра. Исполнитель в этом случае неизбежно теряет на какой-то момент верное, естественное сценическое самочувствие и начинает форсировать звучание.

Но еще хуже другое: несоответствие музыкального образа вокальной партии музыкальному образу, звучащему в оркестре. Нередки, например, случаи, когда виртуозная, эмоционально-насыщенная вокальная мелодия сопровождается трафаретным, бессодержательным аккомпанементом, не только не создающим у исполнителя нужного эмоционального настроения, но способным скорее убить творческий порыв. Так, в частности, обстоит дело в одном из эпизодов заключительной сцены той же оперы В. Желобинского «Мать», где Ниловна, страстно — «экстатически», по ремарке автора — призывая народ подняться на борьбу с самодержавием, поет яркую, драматичную мелодию, сопровождаемую пустым, бесстрастным аккомпанементом.

Можно было бы привести еще немало примеров художественно не оправданных трудностей, с которыми мы, исполнители, на каждом шагу сталкиваемся в советских операх. Но, мне думается, и приведенные случаи достаточно убедительно свидетельствуют о том, как плохо владеют наши композиторы искусством создания подлинно вокальных мелодий и насколько тормозится в результате этого рост и развитие советской оперной культуры. Певцы яркое, выразительное, захватывающее своей эмоциональной силой, является важнейшим компонентом оперного спектакля. И как бы ни были значительны драматургические замыслы советских композиторов, как бы ни были высоки отдельные достоинства их оперных произведений, пока они не научатся правильно пользоваться богатейшими выразительными возможностями человеческого голоса, до тех пор не появится советская классическая опера, создания которой с таким нетерпением ждет от нас народ.

Группа рабочих и служащих Гомельского железнодорожного узла с увлечением занимается в кружке изобразительного искусства при клубе имени Ленина. На снимке: кружковцы на занятиях, слева — руководитель кружка художник Б. Звиногродский.
Фото Н. Дерюгина (ТАСС).

## В Свердловске

*От нашего спец. корреспондента*

### В дружбе со зрителем

Коллектив Театра оперы и балета им. Луначарского работает над постановкой оперы «Царская невеста». Режиссер спектакля А. Колосов, дирижер В. Великанов, художник А. Кузьмин. В марте будет закончена работа над балетом «Бахчисарайский фонтан», который ставит М. Сатуновский.

Театр регулярно проводит творческие встречи со зрителями, знакомя их со своими репертуарными планами и пропагандируя произведения классического и советского оперного искусства. В феврале творческие работники театра выедут на заводы Уралмаш, Верх-Исетский, химического машиностроения, «Электроаппарат», в Политехнический, Сельскохозяйственный, Педагогический и Горный институты. На этих встречах будут исполнены отрывки из спектаклей театра. В марте все творческие встречи с трудящимися города будут посвящены столетию со дня смерти Н. В. Гоголя. Выступлениям артистов будут предшествовать доклады о произведениях русских композиторов на гоголевские сюжеты.

К знаменательной дате театр готовит большую концертную программу, в которую войдут сцены и арии из опер — «Черевички» П. Чайковского, «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского.

В ближайшее время созывается конференция зрителей, на которой будет обсуждаться деятельность Театра оперы и балета в текущем сезоне.

### Постановка режиссера-дипломанта

Несколько лет назад помощник режиссера Свердловского драматического театра Вероника Ильина была направлена на учебу в Государственный институт театрального искусства им. Луначарского. В конце прошлого года в качестве дипломной работы В. Ильиной была поручена постановка пьесы Я. Райниса «Вей, ветерок!». На днях состоялся общественный просмотр спектакля, осуществленного преимущественно силами молодежи. Комиссия, принимавшая спектакль, дала режиссерской работе В. Ильиной хорошую оценку.

Труппа театра пополнилась в нынешнем сезоне молодыми актерскими кадрами. Артисты М. Иванов, М. Ильшевская, Ю. Васильев, И. Зиновьев, окончившие в прошлом году театральные институты, получили ответственные роли в спектаклях «Поют жаворонки» и «Вей, ветерок!».

### Музыкально-литературные лектории

Свердловская филармония с каждым годом расширяет свою деятельность по пропаганде классической музыки и литературы, а также лучших образцов творчества советских композиторов и писателей. В 1951 году музыкальные и литературные лектории филармонии дали в Свердловске и районах области 584 концерта-лекции, на которых присутствовало свыше 240 тысяч человек.

Помимо стационарного лектория, работающего в концертном зале филармонии, созданы филиалы в вузах города и при Дворце пионеров.

В ряде городов области — Серове, Карпинске, Нижнем Тагиле, Краснотурьинске и других — создано 25 музыкальных и столько же литературных лекториев.

Широкое распространение получили выпущенные филармонией абонементы.

И. ВЕРХОВЦЕВ.

## Песни Сибири

ОМСК. Артисты Сибирского хора часто посещают сельские районы области. Они создали несколько творческих групп, которые записывают народные песни и сказы, знакомятся с старинными танцами и плясками.

Участники хора собрали за последний год более тридцати народных песен, в том числе — «На калине белый цветок», записанная в Горьковском районе, «Не зеленая хмелинка» и «Меж белых берез», записанные в Крутинском районе, «Мы посеяли лен во логу», слова и мелодия которой принадлежат сибирской сказительнице Г. Олешичевой. В Крутинском районе участники хора записали и разучили старинный танец-хоровод «Сашенька милая».

Многие записи песен обработаны омскими композиторами. Сибирский хор включает в свой репертуар собранные им произведения народного творчества.

# Ревизор или Хлестаков?

„Ревизор" на сцене Центрального театра Советской Армии

Гаснет свет в зрительном зале, и, как бы из дымки времени, постепенно проступает широкая панорама старой Руси: бескрайные, тоскливые просторы, убогие деревушки, полосатые версты, столбы с повисшими двуглавыми орлом, поля, поля, поля... И вдруг кажется, что картина оживает. Побрякивает колокольчик, устало поклон кланяется. Издалека доносится протяжная и грустная песня ямщика...

Так начинается «Ревизор» на сцене Центрального театра Советской Армии.

Картина, предпосланная спектаклю, служит как бы живописным эпиграфом, прологом. Глубокая боль за судьбу родины, за горькую долю русского народа, пронизывающая гениальное произведение Гоголя, должна, по замыслу режиссера, сразу же передаться зрителям и определить идейный смысл постановки.

К сожалению, этот пролог остается лишь интересной творческой заявкой, не получившей своего дальнейшего разрешения. Более того, именно это начало подчеркивает несоответствие, разрыв между прологом и всем спектаклем.

Почему же это происходит?

Спектакль Центрального театра Советской Армии — и это необходимо признать — смотрится с живым интересом. Постановщик А. Д. Попов пошел по трудному пути смелых творческих поисков, стремясь найти новое решение каждой сцены комедии.

Стремительное, «вихревое» нарастание событий, напряженнейший внутренний ритм всего происходящего великолепно переданы в спектакле. Уже первое явление исполнено огромной динамики: вместо традиционного чтения письма за столом режиссер заставляет Городничего вложиться на сцену и на ходу бросить ожидающим его чиновникам страшную весть... Своей высшей точки стремительность действия достигает в четвертом акте, в сценах сватовства и прощания Хлестакова.

Но, разумеется, только полнокровное воплощение гоголевских образов может сделать комедию живой, волнующей, вечно новой. В полной мере это относится к артистам П. Константинову (Осип) и Л. Касаткиной (Марья Антоновна).

Огромная правда стоит за всем тем, что делает П. Константинов в роли Осипа. Не внося, казалось бы, ничего неожиданного в трактовку самого образа, Осип — П. Константинов в то же время становится глубоко интересен нам уже с первого своего монолога, интересен в каждом своем поступке и слове, ибо на всем этом стоит живой человеческий характер. Продолжая быть включенным во все, даже мельчайшие жизненные обстоятельства, предлагаемые ролью, Осип — П. Константинов поставлен в то же время как бы над действием: он «единственный человек, понимающий истинный смысл всего происходящего. Именно это и делает Осипа одной из наиболее значительных фигур спектакля.

Поистине живой человек на сцене Л. Касаткина в роли Марьи Антоновны! Искреннее чувство светится у нее по всем; и в том, что, еще не видя Хлестакова, Марья Антоновна уже влюблена в него, и в том, что замуж за нежданного гостя она идет по любви, определенно по любви! Актриса не боится проявления простых, естественных эмоций. Мы неожиданно узнаем, например, что Марья Антоновна искренно любит своего отца и по-хорошему, по-домашнему нежна с ним... И вместе с тем Л. Касаткина далека от того, чтобы реабилитировать свою героиню. Тонкими, но беспощадными штрихами казнит она в ней будущую достойную «преемницу» своей матери.

В отличие от названных, образы чиновников предстают перед нами сложно не в трех, а в двух плоскостях. Рисунок каждого из них намечен правильно. И тем не менее характерам, созданным артистами А. Хохловым (судья), К. Нассоновым (смотритель училищ), П. Должниковым (попечитель богоугодных заведений), А. Хованским (почтмейстер), недостает значительности и глубины.

Однако определяют звучание спектакля центральные образы — Городничий и Хлестаков, о которых, на наш взгляд, следует говорить в связи с общей режиссерской концепцией спектакля, которая представляется нам весьма спорной.

Несомненно, образ Городничего не удался театру. Причины этого кроются не только в игре Б. Ситко. Артист в общем ровно проводит роль; справляется он и с труднейшей психологической задачей: в его исполнении «неузнавание» Хлестакова выглядит убедительно, правдиво.

Интересную актерскую работу показал Андрей Попов в роли Хлестакова. Зритель не может не оценить великолепную артистичность, изящество и, наконец, ту очаровательную легкость, с которой исполнитель проводит всю роль. Артист подчеркивает в Хлестакове черты этакого петербургского недоросля. Его Хлестаков прежде всего ничтожен. Впрочем, он не только глуп, но и в равной степени испорчен, развращен тем «светским обществом», к которому тщится принадлежать. Думается, что такое решение характера само по себе правомерно.

И все-таки объективно ни образ Городничего, ни образ Хлестакова не нашли в спектакле тех мест, которые отведены им в комедии. Образ Городничего оказался намного сниженным в своих масштабах. Не страшен этот чиновный держиморда, этот беспощадный угнетатель простого люда. Не страшен и не неприятен. Его поражение вызывает скорее сочувствие, чем ненависть.

В то же время образ Хлестакова в спектакле непомерно выступил на первый план, приобрел самодовлеющее значение. И это, в конечном итоге, привело к смешению идейных акцентов в спектакле.

* * *

«Если смеяться, так уже лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеяния всеобщего. В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все лучшее в России, какое я тогда знал... и на одним разом посмеяться над всем», — писал Н. В. Гоголь в своей «Авторской исповеди».

Замысел комедии поистине грандиозен. Гоголь вывел на суд, на беспощадный суд «все дурное в России». Как известно, писатель увидал на то, что современное ему общество, разоблаченное с театральных подмостков, сопротивлялось, узнав себя в увеличительном зеркале «Ревизора», и, потрясенное, вспылило.

Ключ к пониманию режиссерского замысла спектакля кроется в том неожиданном решении, которое получила в спектакле знаменитая немая сцена, венчающая комедию. Когда занавес, открывшись, раздвигается вновь, мы видим, что Городничий, застывший по обыкновению в центре всей группы, переменил позу: рука его засунута во внутренний карман мундира и вот-вот достанет оттуда внушительную пачку ассигнаций.

Смысл этой сцены, разумеется, ясен. Режиссер хочет дискредитировать нового чиновника из Петербурга, этого «настоящего» ревизора, хочет низвести его до Хлестакова. Последовательно проводя эту мысль, режиссер уже в первом действии заставляет Городничего, получившего известие о приезде ревизора и собирающегося «ехать парадом в гостиницу», вспомнить о необходимости иметь при себе деньги (Городничий достает эти деньги и пересчитывает их). Таким образом, режиссер как бы декларирует, что на первое, на второе известие о ревизоре не принимается всерьез, и речь будет итти далее лишь о том, когда и как чиновники обманут друг друга.

Казалось бы, посылка совершенно правильная. Однако, на наш взгляд, эта сама по себе верная мысль обручивается против авторского замысла комедии, вступает с ним в явное противоречие.

Смысл всей комедии, как известно, состоит в том, что Хлестаков объективно становится для чиновников настоящим ревизором. Белинский писал: «Хлестаков является в комедии... не самим собою, а ревизором» (подчеркнуто Белинским). Приезд Хлестакова оказывается достаточно, чтобы раскрылся во всей своей наготе страшный мир самоуправства Городничего, морального падения чиновников, мир рутины, бесчестья, попрания человеческой личности. Более того, Гоголь куда далее карает своих героев приездом именно Хлестакова, этого «единственного» «без пара в голове», чем приездом официального лица.

Сам по себе Хлестаков ни в какой мере не является героем комедии. Он, по известному определению Белинского, лишь тень нечистой совести чиновников. «Поэтому он является во втором действии и исчезает в четвертом, — и никому нет нужды знать, куда он поехал и что с ним стало...» (Белинский). Что делает Хлестаков самостоятельно на протяжении всего произведения? Ровно ничего! Он случайно, силою обстоятельств, задерживается в этом городе; Добчинский и Бобчинский принимают его за уполномоченного чиновника; к нему в гостиницу приезжает Городничий; его провозглашают ревизором, ведут осматривать богоугодные заведения, спаивают; ему подсовывают взятки; женщины, словно незначай, пытаются с ним встречи; и в заключение Хлестаков благополучно уезжает, за ним же — Осип уносит его! Более того, в черновом тексте «Предуведомления для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» Гоголь указывает даже, что «темы для разговоров ему дают вызывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор».

В свете этого делаются понятными и поразительные слова Гоголя из «Письма к одному литератору», написанного вскоре после премьеры «Ревизора»: «Я почти уверен, что Хлестаков более бы выиграл, если бы я назначил эту роль одному из самых бесталанных актеров...». Это замечание еще раз подчеркивает, как ошибался Гоголь преувеличенной роли Хлестакова в сценической интерпретации комедии.

На сцене ЦТСА Хлестаков — в полном смысле слова герой спектакля. Он становится героем спектакля не постольку, поскольку является ревизором, а прежде всего как блестящий комедийный характер. Окруженный буквально каскадом остроумнейших режиссерских «находок», исполнитель роли Хлестакова становится полновластным хозяином сценического действия. Тема ревизии

Сцена из IV действия спектакля «Ревизор». В роли Хлестакова — Андрей Попов.
Фото В. Мастюкова.

николаевской России отступает на второй план.

Показательно, как обставляет режиссер отъезд Хлестакова. Впервые за все прошедшие до этого четыре акта сцена начинает вращаться. Хлестаков, а за ним Городничий, Анна Андреевна, Марья Антоновна, слуги медленно, словно на параде, шествуют через переднюю на большую открытую веранду. Здесь Хлестакова уже ждет экипаж. Не чем лучше сама по себе эта сцена, тем более самодовлеющей становится она в спектакле, тем дальше идет театр по пути подчеркивания роли Хлестакова.

Выше уже сказано, что ревизор, приезжающий в финале, трактуется режиссером как новый Хлестаков. Таким образом, спектакль Центрального театра Советской Армии является, условно говоря, спектаклем о двух Хлестаковых.

В то же время мы с гораздо большим основанием можем говорить, что комедия Н. В. Гоголя — это пьеса о двух ревизорах. Приезд Хлестакова уже до конца разоблачил чиновников. В этом смысле «настоящий» ревизор может лишь довершить дело, которое, сам того не желая, начал самозванец. Весть о появлении нового ревизора — это как бы последний, довершающий удар, как бы знак восклицания, завершающий всю комедию. Не компромиссом, не уступкой цензуре служит финал комедии, напротив, он является последним звеном в единой цепи сатирического и воспитательного воздействия комедии. Гениальная немая сцена говорит о том, что судьба героев комедии полностью завершена. «Все дурное в России», воплотившееся в образах чиновников одного провинциального города, как бы приговорено в этой потрясающей сцене к позорному столбу. Именно поэтому Гоголь с такой настойчивостью указывал на решающее значение немой сцены для правильного воздействия всего спектакля.

Тема ревизора, ревизора без кавычек (как это и стоит в названии!), тема беспощадной ревизии николаевской России, пронизывающая все произведение великого русского писателя, не получила в спектакле, поставленном А. Д. Поповым, своего полнокровного разрешения.

И не случайно в этом спектакле чрезмерно большое место заняли чисто внешние средства воздействия на зрителей.

Уже оформление спектакля (художник Н. Шифрин) заставляет несколько насторожиться. Сделанное с большим вкусом, с великолепным ощущением цветовых пятен на сцене, оно в то же время кажется нарочито красочным, созданным как бы специально для того, чтобы «радовать глаз».

С особой наглядностью, мы бы даже сказали иллюстративностью, эти средства обнаруживают себя в том, какое решение получили в спектакле образы Бобчинского и Добчинского. Известно, что их подчеркнутое сходство говорит об их типичности, о «серийном производстве» подобных Петров Ивановичей, бездельников и паразитов, в современном Гоголю обществе. В спектакле ЦТСА режиссера более привлекает различие, чем сходство Добчинского и Бобчинского. Это различие он отмечает уже в костюмах. Бобчинский появляется в голубом фраке, а Добчинский — в бутылочно-зеленом, с большим пунцово-красным галстуком у шеи. Все поведение этих персонажей строится по принципу выступления «у ковра»: они садятся на одни стулья просто друг на друга, сталкиваются лбами и т. д. Комедийное мастерство артистов Р. Рахитина и Ф. Савостьянова оказывается разменянным на мелочи.

Примерно то же самое приходится сказать и об исполнении Л. Добржанской роли Анны Андреевны. За внешне-театральным рисунком этого образа не ощущается его конкретного человеческого содержания. Рядом с простой и естественной Марьей Антоновной гротесковая фигура Анны Андреевны кажется нарочитой.

* * *

Спектакль ЦТСА лишен той огромной незаурядности, которая отличает гоголевского «Ревизора». Тема грозного суда над обществом, порождающим хлестаковых, городничих и держиморд, оказалась подмененной темой веселого осмеяния чиновников провинциального городка, одураченных Хлестаковым. Гнев, непримиримость сменила снисходительная усмешка над событиями далекой старины.

«Скрытые за смехом, за жанром комедии гоголевские «слезы» рождены великим чувством любви... к своей родине», — указывал К. С. Станиславский. Обличительный пафос «Ревизора» рожден высоким гражданским чувством писателя. Снижение этого пафоса в спектакле ЦТСА привело, да и не могло не привести к снижению положительной темы произведения.

В финале «Мертвых душ» эта положительная тема неожиданно прорывается из подтекста в текст. Так возникает гениальный образ России, которая, подобно птице-тройке, несется в будущее. В «Ревизоре» непосредственный голос автора не раздается нигде. Быть может, отзвуки его слышны в раскатах того грома, который в немой сцене на-смерть поражает чиновников...

Режиссер предпосылает «Ревизору» картину широких и печальных просторов Руси. Звон колокольчика возвещает о приближении тройки. Но патетический образ птицы-тройки не возникает в воображении зрителя.

Это едет герой спектакля — петербургский повеса Хлестаков.

Вл. САППАК.

Обсуждаем программу по эстетике

# Программа нуждается в пересмотре

Несовершенство действующей программы по марксистско-ленинской эстетике, необходимость ее переработки совершенно очевидны, и можно только приветствовать общественное обсуждение и критику программы на страницах печати.

Несомненно, что многих недостатков в программе можно было бы избежать, если бы обсуждение в кругах преподавателей и научных работников предшествовало ее появлению в свет. К сожалению, Министерство высшего образования СССР сочло возможным выпустить программу без такого обсуждения, в экстренном порядке, хотя и руководители сектора эстетики и я как автор программы отдавали себе отчет в ее несовершенстве. Самая программа представляла собой один из проектов, предложенных членами созданного в министерстве при секторе эстетики, но так и не развернувшего свою работу коллектива. Этот проект, представленный мною, был затем срочно, в считанные дни, доработан автором вместе с редактором И. Осьмаковым и затем спешно напечатан. Обстановку спешки, в которой создавалась программа, характеризует и тот факт, что я не только не был извещен о сдаче программы в печать, но даже не получил гранок.

Несмотря на ряд крупных недостатков в программе, многие из которых были отмечены авторами предыдущих статей, я считаю программу в основном правильной и прежде всего потому, что она мобилизует на изучение основных вопросов художественного творчества, раскрывая содержание и значение метода социалистического реализма в искусстве.

В программу не включена история эстетических учений не по соображениям, высказанным И. Астаховым, а по той простой причине, что сделать это не позволяют размеры курса.

Отдельные важнейшие вопросы эстетики даны в программе исторически. Однако не могу не согласиться с указанием авторов ряда статей на то, что тему «Социалистический реализм» нельзя «начинать с Аристотеля». Надо было тему «Реализм» выделить, а за ней должна была бы следовать тема «Социалистический реализм».

Соглашаясь со многими замечаниями авторов предыдущих статей, я со своей стороны подчеркиваю наличие следующих крупных недостатков в программе.

Во-первых, программа составлена вне связи с работами И. В. Сталина по вопросам языкознания, тогда как эти работы требуют по-новому ставить и решать вопросы специфики художественного мышления и разных видов искусства, отношения искусства как надстройки к базису, а равно и активного отношения искусства к нему, вопросы профессионального мастерства и др. Программа была составлена до выступления И. В. Сталина по вопросам языкознания, и только несколько позже, уже перед выходом программы в свет, редактор ее тов. Осьмаков включил в программу следующую фразу: «Работы товарища И. В. Сталина «Относительно марксизма в языкознании» и «К некоторым вопросам языкознания» и их значение для науки эстетики».

Во-вторых, в программе нет отдельных тем:

а) Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин об искусстве и эстетике;

б) постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам;

в) эстетика русских революционных демократов.

Эти темы не были выделены по тем соображениям, что программа охватывает все главное, относящееся к ним. Однако педагогическая практика убедительно показала, что, если, отвечая по каждому отдельному вопросу эстетики, студенты проявляют правильное понимание, скажем, Чернышевского, часто они оказываются не в силах изложить систему взглядов Чернышевского во всей ее целостности.

В-третьих, тема «Социалистический реализм — творческий метод советского искусства» нелогично стоит пятой, тогда как ей надо быть третьей — после тем «Эстетика как наука» и «Искусство как форма общественного сознания». При теперешнем расположении тем получается, что метод социалистического реализма раскрывается на таких «категориях», как содержание, форма, тип, образ, прекрасное, а марксистско-ленинская теория отражения и партийность искусства, предшествуя теме «Социалистический реализм», как бы стоят в стороне от метода социалистического реализма.

В-четвертых, тема «Процесс художественного творчества» вклинивалась между темами о классическом наследстве и о советском искусстве, социалистическом по содержанию, национальном по форме, тогда как она должна следовать за ними, как бы завершая, подытоживая все пройденное в отношении метода социалистического реализма.

И, наконец, внутри каждой темы имеется немало последствий спешки, тех дефектов, на которые указывали авторы статей о программе: многое надо будет развить, добавить, исправить.

С некоторыми критическими замечаниями я не могу согласиться. В частности, я решительный противник того, чтобы включать в программу критику тех буржуазных теорий, которые так старательно перечислил в своей статье тов. Астахов; нет никаких оснований уделить время (его и так недостает) Гроссе и ему подобным, гальванизировать их трупы. Надо критиковать эстетику Канта, Гегеля, Фишера, на которых опираются всевозможные современные эстетики империализма, и, конечно, разоблачать эстетиков современного буржуазного искусства. Критику А. Веселовского следует включить — здесь я не стал бы возражать тов. Астахову.

Не могу также согласиться с тем отношением к «точным формулировкам», которое мы находим у И. Парсаданова. Он отмечает нехватку в программе «ясных определений, точных формулировок, особенно необходимых в условиях разноголосицы, еще существующей, к сожалению, в профессиональной литературе». Все мы — большие сторонники ясности и точности, но в программы надо включать только то формулировки и определения, которые действительно точны и ясны. Однако эстетика еще далеко до политической экономии или философии в отношении ее разработанности, и этим объясняется та разноголосица, которую справедливо отмечает т. Парсаданов. Даже в определении художественного образа у нас нет единого мнения, и то определение его, которое мною дано в программе и которое я считаю и сейчас правильным, вызвало со стороны тов. Астахова резкую критику.

Нет единства взглядов на специфику художественного мышления. Мы спорим о том, было ли искусство в бесклассовом обществе, дискутируем о таких категориях, как красота, прекрасное, трагическое и комическое в социалистическом обществе, вернее, и вновь пользуемся словами «стиль», «жанр», имеем самые различные представления о художественном языке, о понятии в искусстве и т. д. и т. д. Разноголосица среди эстетиков не будет сведена к минимуму без серьезной научной работы над проблемами марксистско-ленинской эстетики, а такой работы мы пока не видим.

Один из секторов Института философии Академии наук мог бы стать организующим и направляющим центром для работников по эстетике. Объединять же есть кого: над проблемами эстетики плодотворно работают товарищи в Академии общественных наук, в Академии художеств, в Академии архитектуры, преподаватели различных художественных вузов, писатели, литературоведы, деятели искусств.

Независимо от научно-исследовательской работы над проблемами марксистско-ленинской эстетики Министерству высшего образования надо теперь же созвать преподавателей и научных работников, чтобы обсудить программу в целом и организационные мероприятия по созданию новой программы, полностью отвечающей сопряженным задачам преподавания эстетики в высшей школе. Такая программа может и должна быть создана нашими общими усилиями к новому учебному году.

Профессор Вл. САРАБЬЯНОВ.

См. «Советское искусство» №№ 74, 83, 85, 92, 102 за 1951 г., № 3 за 1952 г. Материалы печатаются в порядке обсуждения.

## Памятные медали и плакеты

Настольные памятные медали и плакеты — одна из наиболее долговечных разновидностей памятников; известны медали, существующие тысячелетия. Являясь своеобразными памятниками тех событий, которым они посвящены, медали проникают в самые отдаленные уголки земного шара; они сохраняются в музеях и у многочисленных коллекционеров.

Все обширней становится тематика, ждущая своего воплощения в произведениях советских медальеров. Сейчас принимаются меры к развитию нашего медальерного искусства, призванного осуществлять почетную задачу по увековечению знаменательных дат, выдающихся юбилеев, великих начинаний народов Советской страны. Наряду с картинами живописцев и произведениями монументальной скульптуры советские массовые памятные медали и плакеты должны отображать большие дела и события сталинской эпохи.

Лицевая сторона всякой памятной медали (преимущественно крупной формы) — это как бы заглавная страница к содержанию, раскрытому на оборотной, тематической стороне.

Так, рисунок лицевой стороны медали, посвященной 175-летию Большого театра СССР, выполненный художником-медальером Л. Лесным, проникнут юбилейной торжественностью, выраженной и изображением величественного фасада здания театра с развевающимся над ним государственным флагом СССР, и орденом Ленина в картуше, и пышными лавровыми ветвями, перевитыми орденской лентой, и строгим, чеканным шрифтом названия театра, окаймляющим всю композицию. На оборотной стороне этой медали символически выражена тема русской оперы и балета.

Плакеты, преимущественно прямоугольной формы, большей частью сопровождают на одной стороне всю полноту сюжетных, декоративных и текстовых подробностей темы. Настольная плакета памяти А. С. Пушкина, 115-летие со дня смерти которого исполняется завтра — 10 февраля 1952 года, посвящена народно-сказочному творчеству Пушкина. Поэтому в рисунок памятной плакеты введено изображение русской сказочной птицы Сирин и прочие декоративные детали древнерусского орнамента. Вся эта композиция служит декоративным обрамлением профильного портрета великого русского поэта.

◇

На снимке: рисунок настольной плакеты, посвященной памяти А. С. Пушкина, работы художника-медальера Л. Леева.

## Полувековой юбилей спектакля

Ранней весной 1902 года Московский Художественный театр поставил пьесу Горького «Мещане».

Сценическая история этой пьесы отражена в разнообразных экспонатах музея МХАТ.

«Брожение и нарождающаяся революция принесли на сцену театра ряд пьес, отражавших общественно-политическое настроение, недовольство, протест, мечтания о герое, смело говорящем правду». Это высказывание великого реформатора сцены К. С. Станиславского приведено на музейном стенде, посвященном первой постановке «Мещан» в Художественном театре. Среди экспонатов музея — страница из пьесы Горького с пометками царской цензуры, упорно стремившейся вытравить из пьесы всякую «крамолу». Известно, что «Мещане» были вначале запрещены к представлению, и лишь в результате настойчивых ходатайств и требований со стороны дирекции Художественного театра спектакль разрешили показать на открытой генеральной репетиции и только четыре раза для держателей абонементов.

Спектакль готовился в тот острый момент, когда вся прогрессивная часть русского общества была возмущена инцидентом, возникшим в связи с выборами А. М. Горького в почетные академики. Как известно, это избрание было «высочайше» отменено, и в знак протеста А. П. Чехов и В. Г. Короленко отказались от звания почетного академика.

Царское правительство было весьма обеспокоено тем, что публика может использовать премьеру «Мещан» для демонстрации в честь любимого писателя. Власти «готовились». Дело происходило в Петербурге, где в эти дни гастролировал Художественный театр. Вместо капельдинеров билеты проверяли переодетые городовые... В витрине музея приведены выдержки из воспоминаний К. С. Станиславского, относящихся к этому периоду: «На генеральную репетицию... съехался весь «правительствующий» Петербург... В самый театр и вокруг него был назначен усиленный наряд полиции: на площади перед театром разъезжали конные жандармы. Можно было подумать, что готовились не к генеральной репетиции, а к генеральному сражению».

Среди экспонатов мы находим письмо А. М. Горького к К. С. Станиславскому с характеристикой действующих лиц пьесы, страницы из режиссерского экземпляра Константина Сергеевича, фото предполагаемых прототипов двух персонажей «Мещан» — Поли и Бессеменовой. Это — племянница М. Горького и сестра его бабушки.

...Постановка «Мещан» положила начало теснейшему содружеству великого русского писателя с прославленным театром и определила общественно-политическую линию последнего.

Вслед за Московским Художественным театром пьесу «Мещане» стали показывать другие театры России. А. П. Чехов писал тогда А. И. Южину: «заслуга Горького не в том, что он понравился, а в том, что он первый в России и вообще в свете заговорил с презрением и отвращением о мещанстве и заговорил именно как раз в то время, когда общество было подготовлено к этому протесту».

29 декабря 1949 года МХАТ показал пьесу «Мещане» в новой постановке С. Блинникова и И. Раевского. Большинство центральных ролей исполняли молодые артисты театра.

Пятидесятилетие первой постановки «Мещан» МХАТ отметит в Ленинграде, куда выедут все участники этого спектакля. Пьеса пойдет на сцене Выборгского дома культуры.

# ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

## ТЕАТР ИССЫК-КУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ

Зимой и летом, в ясную и дождливую погоду, совершая поездки в отдаленные районы, почти ежедневно меняя сценические площадки, работает иссык-кульский Киргизский областной передвижной драматический театр.

Театр обслуживает Иссык-Кульскую и прилегающую к ней высокогорную Тянь-Шаньскую области. 4.500 раз выступал коллектив перед колхозниками горных аилов Киргизии!

За пятнадцать лет в театре сформировался крепкий коллектив. Он не боится трудностей. И все же следует серьезно задуматься о реорганизации его работы. Артисты лишены творческой помощи режиссеров, художников, композиторов других театров Киргизии. Необходимо обеспечить театру хотя бы в летнее время работу исключительно на стационаре, организовать обмен площадками с театрами других областей республики и в первую очередь близлежащих. За все время своего существования театр ни разу не играл в городе Фрунзе — не отчитывался перед зрителями столицы республики!

Чрезвычайно мешает нормальной работе то положение, что в течение одиннадцати месяцев, которые труппа проводит в поездках, расходы по содержанию стационарного помещения в Пржевальске ложатся на бюджет театра. Содержание здания и расходы по нему покрываются из дотации, получаемой для оперативной работы. Театр вынужден из-за этого разбиваться на две бригады, увеличивать количество спектаклей, что ведет к снижению качества работы, к срыву нормальной подготовки спектаклей. При таких условиях творческий рост коллектива практически приостановлен. Вопрос о стационаре, о расходах на содержание помещения, где театр играет один месяц в году, заслуживает серьезного рассмотрения.

Глубокое изучение условий работы передвижного театра могло бы подсказать еще ряд практических мер для улучшения его деятельности. Но и всего сказанного, думается нам, вполне достаточно, чтобы Управление по делам искусств Киргизской ССР обратило особое внимание на условия, в которых живет и трудится наш коллектив.

Заслуженные артисты Киргизской ССР А. КОБЕГЕНОВ, С. САТЫБАЛДИЕВА, А. ДЖАНКОРОЗОВА, К. ЭРКИБАЕВ. Артисты А. КОДЖЕБЕКОВ, Д. СЫДЫКБЕКОВА и другие.

ПРЖЕВАЛЬСК, Киргизской ССР.

## О ПОДГОТОВКЕ СИМФОНИЧЕСКИХ ДИРИЖЕРОВ

Дирижерско-симфоническое отделение дирижерского факультета Ленинградской консерватории готовит дирижеров двух профилей — оперного и симфонического. Подготовка оперных дирижеров, несмотря на ряд серьезных недостатков, осуществляется более или менее удовлетворительно, подготовка же дирижеров для симфонических оркестров идет пока плохо. И одна из основных причин этого — крайне ограниченная возможность практической работы студентов-дирижеров с симфоническим оркестром.

При существующем количестве репетиционных часов каждый студент-дирижер имеет в месяц в среднем, только одно 45-минутное занятие с оркестром оперной студии Ленинградской консерватории.

Основной педагогического процесса таким образом становится занятие студента с воображаемым оркестром, который имитируется четырехручным фортепианным ансамблем. В результате то, что должно быть вспомогательным, подсобным элементом, на самом деле становится в воспитании молодого дирижера решающим звеном.

Кроме того, студенты-дирижеры совсем лишены концертных выступлений, и очень часто публичное выступление студента-дирижера на государственном экзамене оказывается вообще его первым в жизни выступлением на эстраде. Легко себе представить, как чувствует себя молодой дирижер, направленный после окончания консерватории на работу, имея практический багаж и лишь одного публичного выступления!

Само собой разумеется, что при таком положении вещей подготовить полноценных дирижеров для симфонического оркестра почти невозможно.

Какой же выход из создавшегося положения?

В Ленинграде существует первоклассный симфонический оркестр Ленинградской филармонии, являющийся одним из лучших оркестров страны. Вполне понятно, что в этом оркестре не могут выступать малоопытные дирижеры. Симфонический оркестр Ленинградского Комитета радиоинформации в силу специфики своей работы также не может приглашать студентов. В Ленинграде необходимо создать еще один симфонический оркестр, значительная часть концертов которого будет проходить под управлением студентов и аспирантов — дирижеров и солистов — пианистов, скрипачей, виолончелистов.

Создание нового коллектива целесообразно еще и потому, что оркестр филармонии не может обслужить всех желающих слушать симфоническую музыку. Организация в Ленинграде такого оркестра — дело большой общественной значимости.

Н. МИХАЙЛОВ, декан дирижерского факультета Ленинградской консерватории, и. о. профессора; С. ЕЛЬЦИН, заслуженный артист РСФСР, профессор; Д. ПОХИТОНОВ, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор; Б. ХАЙКИН, народный артист РСФСР, профессор; Э. ГРИКУРОВ, старший преподаватель; И. АЛЬТЕРМАН, и. о. доцента; Н. РАБИНОВИЧ, и. о. доцента; И. МУСИН, заслуженный деятель искусств БССР и УзССР, и. о. профессора.

## По следам неопубликованных материалов

Редакцией было получено письмо т. Нейбурга, в котором он рассказывал о крупных недостатках репертуара и отдельных постановок Театра Советской Армии ТУРКВО.

Главное политическое управление Советской Армии, куда было направлено это письмо, сообщило редакции о том, что руководством театра проведен ряд мероприятий по устранению отмеченных в письме тов. Нейбурга недостатков. Пересмотрены спектакли «Таланты и поклонники» А. Островского и «Директор» С. Алешина в целях углубления режиссерской трактовки образов и верного раскрытия содержания произведений.

В декабре 1951 г. работа театра проверялась представителем Главного политического управления. Итоги проверки обсуждались на совещании в Политуправлении ТУРКВО с участием работников театра.

Руководству театра ТУРКВО даны указания устранить все выявленные при проверке недостатки репертуара и отдельных спектаклей.

## 4.000 новых киноустановок

В опубликованном на днях Сообщении Центрального Статистического Управления при Совете Министров СССР сказано, что в 1951 году по сравнению с 1950 годом число киноустановок увеличилось на 4.000.

Новые кинотеатры строятся повсюду — в городах и рабочих поселках, в районных центрах и колхозах. Так, например, в прошлом году новые, прекрасно оборудованные кинотеатры открылись в Сталинграде, Караганде, Кемерове, Туле, Орле, в городах и селах Украины, Белоруссии, Азербайджана, Узбекистана, Грузии, Армении, Литвы.

Особое внимание уделяется кинообслуживанию трудящихся, занятых на великих стройках коммунизма. В прошлом году Министерство кинематографии СССР направило большое количество автокашин и кинотехники в Сталинградскую, Куйбышевскую области, на Украину и в Туркмению.

Только государственные киноустановки Сталинградского городского управления кинофикации в 1951 году провели 7695 киносеансов, на которых побывало более полутора миллионов зрителей — рабочих и служащих великой стройки.

Основное же развитие киносети шло в сельских местностях. Сельская киносеть РСФСР увеличилась на 2900 установок. Более 500 киноустановок введено в действие в селах Украины.

Многие районы Свердловской, Молотовской, Ростовской, Челябинской и других областей стали районами сплошной кинофикации.

Сотни сельских киномехаников, работавших ранее на гужевых кинопередвижках, пересели на автокашины. Это дало возможность значительно расширить поле их деятельности. Кинопередвижки стали более частыми гостями в отдаленных пунктах, на участках оленьего животноводства, на лесных разработках, в районах рыбных промыслов.

Введенные в строй в прошлом году кинотеатры и кинопередвижки дают возможность дополнительно обслужить в течение года свыше 100 миллионов зрителей.

Среди работников киносети развернулось соревнование за образцовое кинообслуживание населения, за отличное содержание киноаппаратуры, за досрочное выполнение и перевыполнение эксплуатационно-финансовых планов.

# Ответственный участок кинематографии

◇

*О дублировании иностранных фильмов*

◇

Дублировать иностранные звуковые фильмы на русском языке начали у нас пятнадцать лет назад. Первый такой фильм, «Человек-невидимка», был сделан в 1935 году. С тех пор искусство дублирования шагнуло далеко вперед, доказав все свои преимущества перед другими формами перевода картин: субтитрами (надписями) и дикторским сопровождением. Лишь дублирование, основанное на живой, образной речи актера, оказывает непосредственное эмоциональное воздействие на зрителя, полностью доносит до него идейный замысел, раскрывает тему и содержание произведения.

Значение дублирования особенно возросло сейчас, когда мы установили тесную дружескую связь с кинематографистами стран народной демократии и прогрессивными деятелями киноискусства капиталистических стран. Их фильмы представляют для советского зрителя громадный политический и познавательный интерес.

Дублированием иностранных фильмов на русском языке у нас в основном занимается — и довольно успешно — Московская киностудия им. М. Горького. Здесь создан своеобразный и эффективный метод «укладки» текста, которая производится таким образом, что не только каждая фраза, но и каждое слово, произнесенное дублирующим актером, точно совпадает с движением губ актера на экране. Для этой цели сначала переводят на русский язык весь текст иностранного фильма. Затем над переводом работает «укладчик». Совместно с литературным редактором он укладывает в нужный размер фразу за фразой, сокращая или удлиняя их, заменяя одни слова другими не в ущерб смыслу. Вся эта работа ведется «под экран», на котором демонстрируется данная картина.

Новая профессия «укладчика» дала возможность добиться почти абсолютной синхронности звука и изображения. Но синхронность, как бы совершенна она ни была, утрачивает свое значение, если звуковой язык неточен, невыразителен, бескровен. Люди, отвечающие за литературное качество текста, должны обладать обширным словарным фондом, глубоким знанием законов драматургии, специфики дублирования.

Между тем существующее здесь деление на переводчиков и тех, кто занимается литературной обработкой, не обеспечивает этих качеств: переводчик обычно ограничивается дословным переводом текста, а литературный редактор, не зная иностранных языков, не всегда улавливает особенности речи каждого персонажа, не умеет находить точные синонимы. В результате текст в фильме не всегда передает особенности речи персонажей, нивелирует образы, нарушает органичность живой речи. Так, в фильме «Тревога» все персонажи разговаривают совершенно одинаковым языком. Встречаются здесь громоздкие фразы, трудные для восприятия на слух. Один из партизан, например, говорит: «План я одобряю. Бомбардированный узел ваших разведчиков с нашей боевой группой наступит и всего отряда изнемождение — правильно. Образование боевого заслона, чтобы охранять арестованных во время сражения, — правильно. Захват черного капитана, что оставит банду без главного командира, — такой план совершенно правильный».

К переводам иностранных фильмов следует привлекать людей, которые в состоянии совмещать обе профессии — переводчика и литературного редактора. На примере картины «Мое сокровище», где сохранено своеобразие языка каждого персонажа, можно убедиться в целесообразности и необходимости такого совмещения.

Однако высокое качество перевода и редактирования текста еще не обеспечивает высокого качества дублирования фильма. Многое зависит от режиссера. Чтобы найти дублера, голос которого соответствует образу, характеру, даже внешним данным героя, приходится пробовать на одну и ту же роль нескольких исполнителей. Отличный дубляж картины «Скандал в Клошмерле» — результат именно такого творческого подхода к решению задачи со стороны режиссера И. Щипанова. Здесь голоса, интонации актеров как нельзя лучше соответствовали гротесковым, жанровым персонажам комедийной французской картины. Не менее удачно были подобраны дублеры к фильмам: «У стен Малапаги» (режиссер В. Легошин), «Под небом Сицилии» (режиссер А. Золотницкий), «Поезда идут нерегулярно» (режиссер В. Сухобоков).

На Киностудии имени М. Горького. Рабочий момент дублирования немецкого кинофильма «Верноподданный» по одноименному роману Генриха Манна. Участники дублирования (слева направо) — исполнитель главной роли заслуженный артист РСФСР В. Хохряков, артистка М. Крепкогорская, режиссер Х. Локшина и артист А. Антонов — репетируют эпизод, изображенный на экране.

Фото С. Шингарева.

Блестяще сделан дубляж французской картины «Адрес неизвестен», в которой режиссер А. Золотницкий сумел добиться гармоничного слияния звуковой части дубляжа с действием на экране: речь дублеров, и в особенности М. Бернеса и Г. Мальковой, полностью отвечает игре актеров фильма. Неудача же картин «Тревога» (режиссер Ю. Васильчиков), «Звенит долина» (режиссер В. Войтецкий) объясняется разрывом между изобразительной и звуковой частью фильмов.

Чтобы добиться художественной убедительности, правдивости и слитности с изображением, режиссеры проводят репетиции с актерами, разъясняют им характеры героев, приглашают в помощь консультантов по вопросам, относящимся к теме картины. Лишь после такой подготовки приступают к репетициям отдельных эпизодов «под экран». Вся эта работа требует внимчивого отношения, сосредоточенного внимания. К сожалению, это не учитывается при планировании производства. Отпуски и те же сроки, назначаемые для дублирования картин любой сложности, с любым количеством исполнителей, крайне ограничивают творческие возможности режиссеров и актеров, мешают им экспериментировать, делать фильм лучше. Режиссер А. Золотницкий, например, пытается ввести в практику предварительные репетиции основных сцен в той же последовательности, в какой они идут на экране, чтобы актер мог следить за логическим развитием образа.

Многие актеры-дублеры справедливо утверждают, что играть самостоятельную роль значительно легче, чем проникать в созданный другим образ, в чужую творческую манеру, в чужой тембр голоса. По образному выражению актрисы Н. Никитиной, нужно, чтобы совпадали не только слова, но и биение сердец, чтобы вдох и выдох происходили одновременно.

Студия им. М. Горького имеет актеров, обладающих такими качествами. Галлерею образов женщин разных национальностей и характеров сдублировала Н. Никитина. Словом и голосом она приблизила, сделала понятной нам мексиканскую девушку Палому, итальянку Марту из фильма «У стен Малапаги», поэтку Басю из «Моего сокровища».

Разносторонние звуковые образы создала актриса Я. Жеймо. Это — Роза («Скандал в Клошмерле»), девочка («У стен Малапаги»), Лили («Тревога»), Кристина («Мое сокровище»); каждая из них имеет свою окраску, свое интонационное решение.

Начиная с фильма «Человек-невидимка», А. Консонский с большим успехом дублирует итальянских, французских, польских, чешских актеров. Творческие возможности дублера настолько широки, что он порой улучшает, поднимает образ.

Отлично дублируют артисты А. Алексеев, А. Антонов, В. Балашов, М. Бернес, А. Войцик, Н. Гневорот, Н. Зорская, А. Бельбеоер, С. Кузнецов, М. Кузнецов, С. Мартинсон, Н. Переверзев, Р. Плятт, М. Троянковский, Л. Фенин, П. Шпринцфельд.

Но, говоря об актерах дубляжа, нельзя пройти мимо такого отрицательного явления, как слишком частое выступление их в картинах. Зритель смотрит фильмы из жизни разных народов, а с экрана порой звучат одни и те же голоса, которые он уже легко узнает. Возникает однообразие интонационного однообразия, штампа. Руководство студии знает об этом, но не принимает мер к расширению своего ограниченного состава дублеров. Режиссеры же привыкли иметь дело со своим довольно замкнутым кругом актеров — так легче, спокойней, а с новыми актерами надо больше работать, итти на риск. Между тем отдельные попытки использования новых дублеров увенчались полным успехом.

В картине «Мое сокровище» прекрасно сдублировал роль шофера Витека недавно окончивший ВГИК актер В. Тихонов. В картине «Мечты на дорогах» известную итальянскую актрису Анну Маньяни дублирует М. Гаврилко, ранее привлекавшаяся на эпизодические роли. Хотя Маньяни играет на огромном темпераменте и разговаривает в очень быстром темпе, характерном для итальянцев, актриса М. Гаврилко отлично справилась с трудной задачей.

За последнее время почти перестали дублировать песни, встречающиеся в иностранных фильмах, мотивируя это тем, что и подлинники они сохраняют национальный колорит картины. По отношению к отдельным фильмам такая точка зрения правильна. Действительно, в «Мексиканской девушке» песни служат национальным фоном; они знакомят зрителя с мелодиями страны, со своеобразной манерой пения мексиканского народа, и дублировать их было бы неуместно. В тех же фильмах, где песня несет смысловую, сюжетную нагрузку, дублирование ее на русском языке необходимо. В фильме «Тревога» партизаны поют песню о борьбе и победе; она органически входит в сюжетную канву и могла бы усилить, приподнять эпизод. Но так как песня не сублирована, она врывается диссонансом в русскую речь, снижая впечатление.

Дублирование фильмов — большое и важное дело, в выполнении которого работники советского кино достигли серьезных творческих успехов. Тем более вызывает недоумение, что для звукового оформления картин не созданы необходимые производственные условия. На Студии им. Горького павильоны, в которых происходит топировка иностранных фильмов, технически оснащены примитивно и совершенно не приспособлены в акустическом отношении. Звук при записи получается обезличенный, плоский. Звукооператоры вынуждены пользоваться примитивными средствами. С большим трудом звукооператорам удается получить в общем хорошее техническое качество звука. Насколько богаче и свежее могли бы стать звуковые краски картин, если бы руководство студии позаботилось об усовершенствовании павильонов!

Недооценка роли и значения дубляжа существует не только на Студии им. Горького. В кинематографических кругах работу дублеров не обсуждают. Даже творческая секция студии и та не удосуживается устраивать просмотры русских вариантов, критический разбор которых, несомненно, помог бы повышению качества дублирования. В рецензиях на иностранные фильмы не пишут о качестве дубляжа, о языке перевода, о работе режиссера, актера-дублера. А ведь немало картин, получивших одобрение в нашей печати, своим успехом у советского зрителя в большой мере обязано мастерству советских дублеров.

Занявшись недавно со студией «Экспортфильм», Студия им. М. Горького дублирует теперь и русские фильмы на иностранные языки. Задачи (е, таким образом, усложняются, объем работы возрастает. Тем важнее теперь помочь коллективу студии во всеоружии творческих и производственных сил двинуть вперед большое и важное дело — искусство дублирования кинофильмов.

С. КРАСНОВА.

## ФАКТЫ И КОММЕНТАРИИ

### „НЕСЛЫХАННАЯ ГАММА"

Французские реакционеры в области идеологии гордятся званием пионеров формалистического искусства. Сюрализм, кубизм, экзистенциализм... Много пустоцветов, поименованных замысловатыми «ж-жами», просло на ниве французского буржуазного искусства.

Известно, что мракобесы всех мастей любят парадоксы. Так, самые жаркие предатели интересов трудящихся именуют себя социалистами, а поджигатели войны свою человеконенавистническую политику объявляют мирной. От мракобесов в области политики не желают отставать мракобесы от искусства.

Открыв когда-то «абстрактную живопись», американские формалисты заявляли, что абстракция является единственно жизненно-необходимой категорией искусства, его настоящим созерцанием. Но оказалось, что это «открытие» не завоевало себе сторонников, если не считать жалкой кучки вырождающихся эстетов-космополитов. Теперь французские формалисты решили порадовать мир новым «открытием», утверждая, что «единственным содержанием искусства может быть только конкретность. Французский композитор Пьер Шеффер и его соратник Пьер Анри преподносили своим соотечественникам так называемую «конкретную музыку».

Однажды парижане были поражены концертом, передававшимся по радио под названием «концерт «конкретной музыки». Дикая какофония, стонущая из напоминающих ни на что не похожих и никому из нормальных людей не понятных шумов, — вот как выглядело новое «открытие» французских музыкальных формалистов. Даже сенсационная пресса вынуждена была признать, что «пенелла конкретной музыки скандализировала слушателей».

Несмотря на всю отвратительную реакцию слушателей, буржуазные газеты усиленно разгували сенсационную шумиху вокруг этого «гвоздя сезона».

Так, французский официоз «Монд» писал о концерте: «Пьер Шеффер предложил расширить музыкальную область, изгнав звуки, не подчинившиеся до сих пор обычным композициям ...открыл новую неслыханную гамму звуков в прямом смысле слова».

Что же это за «неслыханное новшество» в музыке?

Вот как характеризует та же газета одно из «произведений» этих музыкальных изнеженников: «Это — волнующий патетический этюд, в которому примешивается звук двигателя моторной лодки, шум металлического ящика, катаемого по столу, и обрывки человеческого голоса».

Интересно, что французская буржуазная пресса подвела даже некоторую идеологическую базу, сочинила, так сказать, философскую подкладку для этого нового формалистического «открытия». Оказывается, Пьер Шеффер и его коллеги изобрели «конкретную музыку» потому, что нормальная музыка нормальных людей, особенно классическая, ...устарела. Оказывается, новая техника и новые условия позволяют использовать в качестве музыкального инструмента... железный ящик и моторную лодку. Рекламируя «конкретную музыку», одна парижская газета так объяснила истоки этого «новаторства»: «Современные технические средства позволяют музыканту не останавливать свой выбор на звуках, совершенно законченных инструментами, а разрабатывать каждый из звуков. Каждая нота может быть бесконечной, сплетенной, разрубленной на куски, разлитой, опустошенной, наполненной динамитом или апельсиновой водой. Все может стать инструментом, все — от прожатых обрывков голоса до песка, который сыплется на сухой лист».

«Конкретной музыке» и ее изобретателям предсказывают блестящие перспективы. Тот же «Монд» отмечал, что фаза, когда эти «изобретатели» шли ощупью, кажется пройденной, и «конкретная музыка» имеет будущее. Желтая газетка «Карфур» пошла еще дальше в расхваливании этой патологической «музыкальной» мешанины: «Конкретная музыка, это — новый язык, который приходит в мир. Это крик новорожденного, крик жизни».

Потеряв всякое чувство меры и реальности, реакционная пресса предсказывает даже, что «конкретная музыка»... должна вытеснить классическую музыку. В «Карфуре» была опубликована статья «Странный крик», в которой говорилось: «Пьер Шеффер поджег своей карманной зажигалкой грандиозное здание музыки, и если ветер немного потушит ее пламя, возможно, что через двадцать поколения будут иметься лишь остатки от всей классической музыки!». Смехотворные заявления! Очень уж они напоминают коллоквию бесно о синице, собиравшейся подвечь море.

А. КОЗЛОВ.

## АНГЛИЧАНЕ ОСВИСТАЛИ АМЕРИКАНСКУЮ ПЬЕСУ

Маршаллизованная Европа не только наводняется нужными американскими товарами, но и всякого рода литературной макулатурой, кинобраком и бездарными плоскими фильмами, перестаравшими принесить прибыль в самих США. Заокеанские «культуртрегеры» чувствуют себя, как дома, в Западной Европе и считают, что маршаллизованные народы обязаны не только безропотно принимать консервированную тушенку, но и американизированную «культуру».

Но американцам не удается навязать свои вкусы другим народам. Этим, в частности, и объясняется полный провал американской комедии некоего Розена, под весьма двусмысленным названием поставленной в Лондоне. Пьеса была освистана публикой во время премьеры, и ее вскоре пришлось снять со сцены.

Этот факт пришелся по по вкусу американским бизнесменам, надеявшимся получить немалый куш от постановки пьесы в Англии. «Мы стали жертвой политического заговора», — сообщил режиссер-постановщик Джордж Паг и предложил вознаграждение в 100 фунтов стерлингов за сведения о людях, саботировавших пьесу. Провал спектакля, по мнению Пага, был организован «красными», «настроенными против Америки и готовыми провалить пьесу, несмотря на ее великие достоинства». Каковы же эти достоинства и имеются ли они вообще? Газета «Таймс», например, утверждает, что «эта комедия является бездарным и лишенным юмора произведением». «Дейли экспресс» пишет: «Пьеса ниже всякой критики». Но собирается ли Паг обвинить и эти газеты в своих «красных»?

Наглость американцев возмутила театрального обозревателя английского еженедельника «Рейньолдс ньюз». Он писал: «Мы не обязаны принимать то, что нам не нравится. Нас не заставят смеяться, выслушав анекдоты Розена (автора пьесы)».

Американцам придется все чаще и чаще сетовать на провалы своих попыток насаждать американский образ жизни в других странах. У народов есть свои богатые культурные традиции, и они могут отличить настоящее искусство от бездарных произведений американских дельцов от искусства.

В. НИКАНОРОВ.

## Выставка болгарского народного творчества

Вчера в Москве в Музее народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности Росглавсовета открылась выставка болгарского народного творчества, подготовленная Комитетом по делам науки, искусства и культуры при Совете министров Народной Республики Болгарии и Музеем этнографии Болгарской академии наук.

В двух залах выставки собрано свыше полутора тысяч экспонатов, дающих яркое представление об одаренности болгарского народа, создавшего изумительные по красоте ковры и вышивки, гончарные, металлические и ювелирные изделия, предметы одежды, быта, внутреннего убранства домов.

В первом зале выставки показаны произведения народного творчества XIX — начала XX веков. Все эти работы носят глубоко самобытный и ярко национальный характер. Здесь и многочисленные женские и мужские костюмы различных районов страны, и искусно орнаментированные предметы быта пастухов и земледельцев, и поражающие взгляд богатством красок, тонкостью и изяществом узора рукодельные работы.

Экспонаты второго зала рассказывают о расцвете народного творчества в новой Болгарии, о той большой заботе, которую проявляют о нем правительство и коммунистическая партия. Отрадно видеть, что в новой Болгарии народные мотивы широко используются в архитектурном оформлении интерьеров жилых и общественных зданий, в рисунках тканей, в отделке женского платья, в мебели. Это, безусловно, оказывает благотворное влияние на формирование художественных вкусов трудящихся, на воспитание в них любви к народному искусству.

Есть у этой выставки и еще одна сторона, о которой нельзя не упомянуть. На протяжении многих веков болгарский народ тесно связан с русским и украинским народами. Эта братская связь нашла яркое отражение и в болгарской культуре и искусстве. О ней говорят и представленные на выставке экспонаты.

Расцветшая в наши дни дружба болгарского народа с народами великой страны социализма, дружба, которая, по выражению Георгия Димитрова, «не менее необходима для национальной независимости и процветания Болгарии, чем солнце и воздух для всякого живого существа», вдохновила многих болгарских мастеров на создание чудесных произведений.

Народные мастера Болгарии прислали на выставку искусно сделанный ковер, на котором вытканы портрет Иосифа Виссарионовича Сталина. Под портретом — схема Брянцевской оросительной системы имени товарища Сталина, сооруженной на засушливой придунайской равнине.

Нет сомнения в том, что эта выставка, призванная ознакомить советских людей с лучшими образцами болгарского народного творчества, будет содействовать дальнейшему углублению нерушимой дружбы народов Советского Союза и Болгарии.

Вал. ЛЕДНЕВ.

## Прибытие в Швецию советских артистов

В Стокгольм по приглашению концертного объединения Швеции и Шведско-Советского общества прибыла группа советских артистов во главе с заместителем директора Московской консерватории проф. Г. Орнах.

В составе группы—пианист Э. Гилельс, скрипач А. Горохов, виолончелист А. Лазько и доцент Ленинградской консерватории Лебедев. (ТАСС).

## Замечательный пропагандист русской песни

В Москве, у Девичьего поля, в Б. Божениновском переулке стоит небольшой деревянный дом, на стене которого прибита мемориальная доска с надписью: «Здесь жил и работал организатор и руководитель русского народного хора заслуженный артист РСФСР Митрофан Ефимович Пятницкий (1864 — 1927 гг.)». В этом доме помещается сейчас фольклорный кабинет Государственного русского народного хора им. Пятницкого. Здесь хранятся документы и материалы, связанные с историей хора и деятельностью замечательного русского самородка, певца и собирателя русских народных песен, основателя и руководителя прославленного хора, педагога-вокалиста М. Е. Пятницкого. Сюда шлют письма и приезжают со всех концов страны за консультацией, за репертуаром, за материалами для своих работ любители русской народной песни, руководители хоров, студенты консерваторий, артисты и режиссеры советских театров.

Всю свою жизнь Пятницкий посвятил русской народной песне. «Любите народную песню, в ней душа народа»,—читаем мы в одном из его высказываний. «Длинны и чудны русские песни, — писал он в 1915 году, — душевные мелодии, глубокие мысли в тексте... Право, не пишешь подчас, кому отдать предпочтение — гению композитора или поэта? Все слилось в единое целое, воедино. И зарождается-то она, наверно, вместе, в единении. Композитор и поэт горели одним желанием... Рядили они веками родную песню, как невесту в венцу, чтобы она, желанная, увидела свет божий... и она увидит, скоро увидит, увидит! И будем мы, обнадеженные, петь ее на славу нашей любимой Родины».

Пятницкий был страстным и неутомимым пропагандистом русской народной песни и много сделал для того, чтобы народная песня увидела свет, чтобы ее пели повсюду. Сначала он выступал один, исполняя русские песни в Музыкально-этнографической комиссии при Московском обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии, на народных гуляньях в Сокольниках, на Девичьем поле. Но, понимая, что одному певцу трудно передать все богатство и разнообразие русского народного творчества, Пятницкий создает «Ансамбль старинной песни» из пяти человек. Не удовлетворил его и этот ансамбль. Участники ансамбля пели далеко не так, как звучала песня в исполнении талантливых народных мастеров, от которых она записывалась.

В 1911 году Пятницкий организует первое выступление в Москве певцов-крестьян, уроженцев Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний. Делает он это почти без всякой поддержки, на свой страх и риск.

С тех пор прошло более 40 лет. Небольшой коллектив вырос в Государственный русский народный хор им. Пятницкого, хорошо известный в нашей стране и далеко за ее пределами. По его образцу созданы и другие народные хоровые коллективы страны: государственные народные хоры — Северный, Воронежский, Уральский, Сибирский и другие, уже завоевавшие большую популярность. Выросли в нашей стране и десятки тысяч народных самодеятельных коллективов.

Большая заслуга М. Е. Пятницкого и в том, что он как большой художник, как прекрасный знаток народной песни сумел в свое время отобрать и лучших мастеров-исполнителей и лучшие песни. На первом же концерте выступали прекрасные мастера — Арина Колобова со своими дочерьми, Матрена Рогачева, жалеечник Степан Власов. На первом же концерте прозвучали чудесные русские народные песни, считающиеся лучшими образцами песенного русского многоголосия: «Горы Воробьевские», «Эх, да уж вы, ночи», «Лучинушка».

В настоящее время советскими композиторами ведется большая и очень ценная работа по записи народных песен. Но, просматривая записи, сделанные рядом композиторов в разных областях страны, поражаешься иногда, как много в них случайного, мало интересного. Пятницкий строго придерживался правила — записывать лучшее и от лучших. Вот почему его записи представляют исключительную ценность (он оставил около 400 восковых валиков с записью песен).

М. Е. Пятницкий хорошо знал огромную воздействующую силу народной песни; в годы царизма он глубоко верил, что придет время, когда песня раскроется во всей своей красоте и силе. И он дождался этого времени. Если в 1911 году Пятницкому трудно было найти помещение для выступления хора, то после Великой Октябрьской социалистической революции перед его хором открылись такие возможности, о которых и сам он и его певцы не могли мечтать. Пятницкий часто, с большим волнением рассказывал о встрече и беседе с В. И. Лениным после одного из концертов в Кремле в 1918 году. Владимир Ильич одобрил работу Пятницкого по записи и пропаганде народных песен, работу его с хором и оказал поддержку. Эта встреча сыграла исключительную роль в жизни Пятницкого и его хора.

Советское правительство, наша большевистская партия, товарищ Сталин уделяют много внимания народному творчеству. Лучшие его представители награждаются орденами, медалями, им присваиваются почетные звания заслуженных и народных артистов, лауреатов Сталинской премии. На смотрах художественной самодеятельности, на декадах литературы и искусства союзных республик большое место отводится талантливым исполнителям народных песен, народных танцев, народной музыки.

Ни одна эпоха в прошлом, ни один народ не знали такого бурного расцвета народного творчества, какой мы видим в наши дни в нашей стране. И, видя этот расцвет, с большой любовью и уважением вспоминаешь скромного, неутомимого собирателя и пропагандиста народных песен — М. Е. Пятницкого, 25 лет со дня смерти которого недавно отмечала советская общественность.

П. КАЗЬМИН, народный артист РСФСР.

## Отчетный концерт композиторов-любителей

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). Недавно в Ленинградском отделении Союза советских композиторов состоялся отчетный концерт начинающих композиторов-любителей.

Творчество преподавателя Политехнического института К. Сарафова было представлено произведениями для гобоя и струнного квартета. Офицер А. Ширяев показал песню «Народный тост» и три прелюдии для фортепиано. Были исполнены четыре вокальных произведения, написанные инженером Г. Холодовским, в том числе песня «О новом море», посвященная каналу Волга—Дон. Инженер Л. Мелен представила для концерта песню и сюиту для струнного квартета. Сержант И. Ерофеев создал песню «Колхозная свадьба»; студенты Ю. Гурович и А. Колкер написали сатирическую песню.

Следует отметить, что не все артисты хорошо подготовились к концерту, из-за чего впечатление от исполняемых произведений было неполным. Дому композиторов надо обратить особое внимание на подбор исполнителей для таких концертов.

## *В борьбе за свободу и мир*

### „Южнее 38-й параллели" в ленинградском Новом театре

С БОЛЬШИМ успехом идет в Ленинграде, в Новом театре, пьеса Тхай Дин Чуна «Южнее 38-й параллели». Театр и драматург серьезно поработали над произведением, углубили и разняли характеры действующих лиц, создав, по существу, новый вариант пьесы.

Режиссер Р. Суслович стремился передать в спектакле художественное своеобразие пьесы и прежде всего ее публицистическую страстность. К публицистике режиссер шел через жизненное подлинное человеческих характеров, стремясь глубже раскрыть внутренний мир героев. Вот почему горячие монологи, обращенные непосредственно к зрителю, звучат в спектакле так убедительно и закономерно. К такому монологу — пламенной речи борца — приходит своего героя, врача Тин Мин Хи, артист И. Назаров, убедительно показавший сложное внутреннее развитие обретающего свое место в борьбе старого корейского интеллигента.

В спектакле отчетливо показано, как растет сознание простых людей Кореи, становившихся активными, неустрашимыми борцами за свободу и независимость своей родины. Этот рост в огромной степени определяется тем, что во главе народа — корейская Трудовая партия, выражающая волю и интересы трудящихся, сплачивающая народ на борьбу против внутренней реакции и иностранной интервенции.

Образ представителя партии, вожака народа — один из самых сильных и ярких в спектакле. Ким Ын Чен раскрыт в исполнении артиста О. Кагана как волевой, умный, зрелый партийный руководитель. Среди тех, кто самоотверженно борется за свободу и мир, — скромный лудильщик Пак Тар. В исполнении артиста Ю. Бубликова фигура простодушно улыбающегося Пак Тара вырастает в образ большой жизненной глубины и идейной значимости.

В своем стремлении к правде и художественной достоверности режиссер получил поддержку художника А. Тышлера, умело и изобретательно воссоздавшего на сцене живописный образ Кореи.

Спектакль не лишен и недостатков. Построенные режиссером монументальные «скульптурные» мизансцены не всегда наполнены глубоким внутренним содержанием. Не все из новых исполнителей, введенных в спектакль после премьеры, органично вошли в ансамбль.

А. МЛОДИК.

ЛЕНИНГРАД (Соб. корр. «Советского искусства»).

◇

**На снимке: сцена из спектакля «Южнее 38-й параллели».**

## Второе рождение картины

ГОРЬКИЙ. (Наш корр.). Над широкой мраморной лестницей, ведущей на второй этаж Горьковского художественного музея, висит большое панно «Выезд на охоту» работы итальянского художника XVIII века Фассати. Краски на панно так свежи и ярки, что кажется — написано оно совсем недавно. А между тем носит тому назад эту картину нельзя было выставить для обозрения, настолько она была ветхой. Ее вторично вернули к жизни сотрудники Государственных центральных художественно-реставрационных мастерских, работающие в Горьком.

За последние годы в Горьковском художественном музее благодаря мастерству советских художников-реставраторов восстановлено много произведений живописи. Работа по возвращению картин в строй очень трудоемка и сложна. Вот что рассказала в беседе с нашим корреспондентом директор музея Г. Александровская.

— В фондах нашего музея имеется много картин, пришедших в ветхость. Мы решили продлить жизнь наиболее ценных произведений искусства. Еще в 1949 году по нашей просьбе в Горьком побывали работники Центральных художественно-реставрационных мастерских. Одной из первых нам была реставрирована известная картина художника В. Васнецова «Всадник-самолет». Ее холст во многих местах был прорван, краски осыпались. Сейчас же картина выглядит так, будто она недавно вышла из-под кисти ее автора. Затем были восстановлены произведение художника А. Архипова «Старый актер» и другие полотна.

Недавно московские реставраторы снова побывали в нашем музее для реставрации панно Фассати «Выезд на охоту». Работа эта была сопряжена с немалыми трудностями, требовала знания живописных приемов итальянского художника и тонкого мастерства. Бригада реставраторов под руководством художника С. Чураева блестяще справилась с ответственным заданием. Вначале лицевая часть полотна площадью около двадцати квадратных метров была заклеена тонкой бумагой и марлей. Затем скальпелем весь старый холст был отделен от грунта. С помощью рыбьего клея, мела и сепиты художники смягчили грунт, исправили на нем неровности и наклеили картину на новый холст. После этого реставраторы восстановили разрушенный местами красочный слой картины, вернув ей прежний вид. Сейчас она является одним из интереснейших экспонатов нашего музея.

При отъезде в Москву художники-реставраторы отобрали в фонды музея еще 12 картин, требующих неотложного восстановления, над которыми они будут работать в Центральных художественно-реставрационных мастерских. С получением этих произведений Горьковский художественный музей обогатится новыми значительными экспонатами.

## Клуб художественной интеллигенции

АЛМА-АТА. (Наш корр.). В столице Казахстана открылся Дом работников искусств.

Центральное место в плане работы нового клуба художественной интеллигенции занимает марксистско-ленинская учеба. Для работников искусств Алма-Аты организованы циклы творческих вечеров, начал работу постоянно действующий лекторий. В клубе налажается регулярный выпуск устного журнала «Жизнь и искусство».

В Доме работников искусств уже прошли смотр эстрадных премьер и встреча мастеров искусств с участниками самодеятельных коллективов.

## ОТОВСЮДУ

○ ТАШКЕНТ. Здесь открылся «Клуб выходного дня» работников искусств. В клубе будут происходить обсуждения новых спектаклей и музыкальных произведений, творческие отчеты артистов и режиссеров областных театров. Разработан план лекций по вопросам теории и истории советского искусства.

○ ЕРЕВАН. Государственная картинная галлерея Армянской ССР приобрела ряд новых работ. Среди них — пейзажи Г. Башинджагяна, иллюстрации и рисунки А. Арцрунина, этюды Е. Татевосяна. Галлерея приобрела также более 200 произведений живописи, графики и скульптуры армянских советских художников.

○ ЛЬВОВ. Студенческое научное общество Львовской консерватории к 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя готовит конференцию, на которой будут заслушаны доклады: «Гоголь в музыке», «Гоголь и украинская литература». На предприятиях и в школах города студенты прочитают лекции о жизни и творчестве великого писателя.

○ КУЙБЫШЕВ. Здесь открыта выставка произведений местных художников. На ней представлены живопись, графика и скульптура. Ряд работ посвящен строительству Куйбышевской гидроэлектростанции.

○ НОВГОРОД. В Областном театре драмы состоялась конференция зрителей. С докладом о работе коллектива в прошедшем году и о репертуарных планах выступил директор театра А. Васильев. Зрители критиковали театр за недостаточную продуманность репертуара, за внимание к местной художественной самодеятельности. Ряд замечаний был высказан по существу тематических решений, публикуемых в газете «Новгородская правда».

## По нацистскому образцу

Ведя подготовку войны, империалистические направляют США уничтожают последние остатки демократических свобод внутри страны. В борьбе против демократии они используют все средства идеологического воздействия, и в первую очередь кино.

Вскоре после начала войны в Корее президент Трумэн принял в Белом доме членов Организационного совета кинематографии США и просил их развить энергичную деятельность. «Нет другого организма, — сказал Трумэн, — который смог бы лучше служить нашим целям, чем кино...». Цели, о которых говорил президент, недвусмысленно обрисовал на страницах журнала «Мошен Пиктюр Геральд» начальник государственной службы кинематографии Герберт Т. Эдвардс. Достаточно процитировать заголовок его статьи, чтобы стало совершенно ясно, что имеет в виду автор. Этот заголовок гласит: «Экран — оружие США в мировой идеологической войне. Государственный департамент расширяет программу борьбы против коммунистических идей».

О борьбе против «коммунистических идей» кричали, как известно, и немецкие фашисты, подавляющие демократические свободы и организовывавшие агрессии против других государств. В современной Америке реакции преследует всех, кто протестует против судов Линча и фашизма, кто выступает против захватнических, грабительских войн.

Правящие круги США придают огромное значение фашизации американской кинематографии. Не случайно сразу же после окончания второй мировой войны руководителем американской ассоциации кинопромышленников был назначен Эрик Джонстон, человек, душой и телом преданный монополиям, тот самый Джонстон, который заявил однажды, что «никто так хорошо не понимал значения кинофильма в качестве стратегического и политического оружия, как лидеры национал-социалистической партии Германии».

Современные хозяева американской кинопромышленности имеют все основания считать, что они намного превзошли своих нацистских предшественников. Ярким показателем их «деятельности» служит проводимая и по сей день чистка Голливуда от всех прогрессивных элементов.

Атмосферу, в которой проходит эта чистка, очень метко обрисовал Дальтон Трумбо, прогрессивный режиссер, осужденный комиссией по расследованию антиамериканской деятельности.

«Вы создали такую же атмосферу в Вашингтоне, — писал он, обращаясь к членам комиссии, — какой была атмосфера в некоей другой столице накануне поджога рейхстага. Те, кто помнит события, происходившие в Германии осенью 1932 года, чувствуют запах дыма в этой комнате».

Голливуд всячески способствует распространению этого запаха по всему земному шару. «Все для развязывания войны», — таков сегодня его лозунг.

О тематической направленности американской кинематографии как нельзя лучше свидетельствует массовое, особенно возросшее после начала войны в Корее, изготовление кинокартин, прославляющих войну и восхваляющих «цивилизованных» убийц.

В конце 1950 года Голливуд выпустил фильм «Храмы Монтецумы». Содержание его являются своего рода обобщением тех «идей», которые по указанию хозяев Уолл-стрита проводит в жизнь американское кино.

Американская реклама к голливудскому фильму «Янки в Корее».
(Из польского журнала «Фильм»).

Действие фильма развертывается на одном из островов Тихого океана в годы второй мировой войны. Однако после первых же кадров нетрудно догадаться, что события, о которых идет речь в кинокартине, на самом деле происходят в наши дни и не на каком-то таинственном острове, а в Корее. Лейтмотивом фильма служит мысль о том, что Америка должна восторжествовать над остальным миром. Об этом совершенно определенно свидетельствует письмо убитого американского воина, показанное в финале картины крупным планом и резюмирующее весь фильм. В письме говорится без обиняков, что Америка должна господствовать в настоящем и будущем во всех частях земного шара, где она сочтет нужным.

Но это ли самое провозглашал в свое время некий фюрер, заявивший, что война является естественным состоянием человека, что надо расширять на «жизненное пространство» и т. д. и т. п. Американские запрошлись стерли пыль с этой потрепанной гитлеровской «теории» и, перекрасив ее, пустили в ход на потребу Уолл-стрита.

«Правов» США на завоевание «жизненного пространства» обосновывается в фильме посредством такого испытанного «аргумента», как якобы «превосходство» англо-саксонской расы над другими народами.

Деклассированные, растленные элементы, готовые убивать, не разумывая, во имя чего их посылают сражаться, — вот кто выступает в качестве главных героев этого фильма. В таких ландскнехтов хотят превратить господа с Уолл-стрита простых людей Америки и маршаллизованных стран. Чем это отличается от тех «идей», которые пытались в свое время осуществить правители пресловутой «третьей империи»?

«Храмы Монтецумы» — не исключение. В 1951 году Голливудом были созданы фильмы «Я была американской шпионкой», «Операция в Тихом океане», «Пекинский экспресс», «Янки в Корее», «Вот Корея», «Патруль в Корее» и многие, многие другие, идейная направленность которых та же, что и в фильме «Храмы Монтецумы».

Однако Голливуд не только берет на вооружение гитлеровские бредовые «идеи», но и открыто с благословения Уолл-стрита пытается оправдать политику гитлеровской шайки. Известно, что не так давно в Америке был выпущен фильм «Лис пустыни», воспевающий нацистских вояк Рундштедта и Роммеля, а вместе с ними и весь фашистский генеральный штаб. Состряпана кинокартина, прославляющая «подвиги» Геринга, сделан фильм «Магическое лицо», пытающийся обелить Гитлера.

Подобные кинокартины занимают все более значительное место в выпускаемой Голливудом продукции.

Для достижения своих целей запрягли США не брезгуют никакими средствами, будь то антикоммунистическая истерия или атомный психоз, разнузданная кампания против негров или демонстрация фашистских фильмов.

«Как американский гражданин немецкого происхождения, — писал Томас Манн,—я заявляю с прискорбием, что мне мучительно знакомы подобные политические тенденции. Духовная нетерпимость, политические преследования, постепенное отмирание законности — и все это якобы во имя «чрезвычайного положения», — именно так это началось в Германии. За этим последовал фашизм, а за фашизмом — война».

Американский народ, как и народы других стран, хочет мира. Простые люди Америки протестуют против действий, направленных на подрыв демократии, на разжигание войны.

Они выступают против реакционной деятельности голливудских кинокарнатов, активно способствующих разжиганию военного психоза. В стране все громче раздаются протесты против показа профашистских фильмов, кинотеатры, демонстрирующие такие фильмы, пикетируются членами различных прогрессивных организаций. Растет волна возмущения против антинародной деятельности так называемой комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, множатся выступления против злого правящими кругами США курса на фашизацию страны.

Эд. МАРКОВ.

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, К. И. ТРАПЕЗНИКОВ.

АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ ВОЕННО-ВОЗДУШНЫХ СИЛ ОБЪЯВЛЯЕТ КОНКУРС НА ЗАМЕЩЕНИЕ ДОЛЖНОСТИ ЧТЕЦА АНСАМБЛЯ
месячный оклад от 1100 до 1700 рублей.
Справки можно получить в канцелярии ансамбля — Ленинградское шоссе, Красноармейская улица, дом № 3/5, телефон Д 3-20-20, доб. 307.

«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 3-18-70, музыки, изобразительных искусств и архитектуры — К 3-45-12, иностранный — К 4-15-60, информации — Б 8-70-53, писем — К 4-10-00, оформления — Б 8-70-32, библиотека — К 0-91-60, зам. секретариат — К 4-06-30, секретариат издательства — К 3-24-11.
Б01336. Типография «Гудок» Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 406.