ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

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

№ 90 (1282). Год издания XX | Суббота, 23 декабря 1950 года | Цена 45 коп.

Смотр достижений советских художников

В Москве открылась Художественная выставка 1950 года. По своим масштабам она значительно превосходит все предыдущие. В ней участвуют 700 живописцев, скульпторов и графиков, представляющих около 1500 работ.

Произведения, экспонированные в залах Третьяковской галлереи, убедительно говорят о том, что советские художники неуклонно стремятся претворить в своем творчестве мудрые указания партии, что постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам помогли деятелям советского изобразительного искусства прочно встать на позиции социалистического реализма и уже одержать ряд значительных побед. Твердое следование традициям русской реалистической школы, сочетающееся с духом новаторства, с настойчивыми и неутомимыми исканиями, любовь к своей прекрасной социалистической Родине, органическая близость к жизни народа, понимание советского характера определяют творческое лицо лучших мастеров нашего изобразительного искусства. Черпая свое вдохновение в советской действительности, художники обращаются к темам жизненно важным и вместе с тем близким их творчеству, к темам, раскрывающим безмерно богатую, многообразную и многогранную советскую жизнь.

Партия большевиков призвала советских художников показать в своих произведениях наш народ, как он есть сегодня, и заглянуть в его завтрашний день, помочь осветить прожектором путь вперед. Откликаясь на этот призыв, советские живописцы, скульпторы и графики стремятся раскрыть все неизмеримое духовное богатство наших героев-современников, людей высокого подвига и невиданной самоотверженности, показать благородную красоту их морального облика, могучую силу, обретенную ими в свершении гениальных сталинских планов.

Глубина мысли, значительность содержания—признак истинно большого искусства. В. Суриков писал в свое время, что художник должен стремиться к такому искусству, которое было бы столь же глубоко, как сама действительность. Какое же неиз'яснимое творческое удовлетворение должен испытать истинный художник, когда под его кистью или резцом зажжется подлинная жизнь, когда на холсте или бумаге, в камне или металле возникнут яркие и правдивые образы советских людей — героических строителей коммунистического общества!

Работы, экспонированные на выставке, свидетельствуют не только о том, что советские художники, даже те из них, которые в прошлом не могли вырваться из мирка узких, чисто эстетских тем, теперь вдумчиво изучают жизнь, проникаются высокими интересами советских людей, увлеченно и вдохновенно пытаются раскрыть нашу радостную действительность во всем ее многообразии. Выставка неоспоримо доказывает, что неуклонно растет профессиональный уровень мастерства наших художников, что отношение их к своему труду стало более взыскательным и строгим, что избранная тема произведения сама по себе перестала служить мерой оценки художественных достоинств работы. И художники, как это видно из представленных произведений, все более и более настойчиво и уверенно совершенствуют мастерство, упорно добиваясь законченности своих работ. Борьба за полноценную картину теперь стала в центре внимания наших живописцев.

Живописцы, скульпторы и графики продолжают успешно работать над образами Ленина и Сталина. Благородное и возвышенное стремление воплотить в изобразительном искусстве образы гениев человечества, великих вождей народа движет наше искусство вперед, оттачивает мастерство художников, делает их все более и более взыскательными и зрелыми. Великие образы требуют для своего воплощения вдохновенной искренности и глубокой правды, точности и яркости художественного языка, ясного понимания грандиозности и величия нашей эпохи.

И в живописи, и в скульптуре, и в графике можно отметить стремление художников не ограничиваться портретом, а создавать сюжетные композиции, скульптурные группы, многофигурные рельефы, многофигурные массовые сцены, насыщенные большим историческим содержанием, отражающие величие образов гениальных вождей, их неразрывную связь с народом, передающие безграничную любовь советских людей к Ленину и Сталину, борьбу советского народа за построение коммунистического общества.

Выставка демонстрирует значительные успехи, достигнутые содружеством художников разных поколений и коллективами молодых художников. О том, насколько плодотворно это содружество, говорят такие произведения, как «Выступление В. И. Ленина на III с'езде комсомола», созданное коллективом молодых мастеров — В. Соколовым, Д. Тегиным, Н. Файдыш-Крандиевской и Н. Чебаковым под руководством народного художника СССР Б. Иогансона, а также «Власть Советам — мир народам», выполненное молодыми художниками В. Басовым, Н. Мещаниновым, В. Прибыловским и М. Суздальцевым под руководством Д. Налбандяна.

Весьма примечательно, что почти половина всего состава участников выставки — молодые мастера, большинство которых впервые выставляют свои произведения на всесоюзном смотре. Еще более характерно, что в этом году на выставке экспонируются дипломные работы выпускников художественных вузов. Вчерашние студенты институтов Москвы, Ленинграда, Киева своими работами завоевали право со школьной скамьи выступить непосредственно на всесоюзной арене. Искусство обогащается новыми именами, и мастера старшего поколения с радостью принимают в свои ряды тех, кто будет участвовать вместе с ними в развитии социалистической культуры.

На выставке экспонируются произведения художников всех союзных республик. По сравнению с выставками прошлых лет в нынешнем году работы художников периферии представлены наиболее полно. Картины «Ходоки у В. И. Ленина» В. Серова (Ленинград), «Прием И. В. Сталиным колхозников-хлопкоробов Узбекистана в 1935 году» О. Татевосяна (Узбекская ССР), «Слава великому Сталину!» Н. Давидовича и Е. Тихановича (Белорусская ССР), «Подписание декрета об образовании Татарской АССР» Л. Фаттахова и Х. Якупова (Татарская АССР), «Оборона Брестской крепости в 1941 году» Е. Зайцева (Белорусская ССР), «В. И. Ленин с детворой» А. Варламова (г. Горький), «А. М. Горький в Самаре» И. Борисова (г. Куйбышев), работы скульпторов З. Азгура (Белорусская ССР), молодого мастера И. Гончара (Украинская ССР), Фуада Гасан оглы Абдурахманова (Азербайджанская ССР) — убедительное свидетельство неустанной работы художников над значительными темами, стремления совершенствовать свое мастерство, добиваться новых достижений на пути социалистического реализма.

Тема борьбы за мир отражена во многих произведениях живописи, скульптуры и графики. Вместе со всем народом нашей страны художники участвуют в этой борьбе своим оружием — кистью, резцом, карандашом, правдиво отображая дух миролюбия нашего народа, несокрушимую веру советских людей в неизбежное торжество сил демократии и прогресса, готовность всеми силами отстоять дело мира.

Советские люди, чьи вкусы, воспитываемые партией большевиков, значительно возросли, ждут от наших художников все более ярких и полноценных произведений, посвященных современности. Далеко не все работы, представленные на выставке, могут удовлетворить нашего взыскательного зрителя. Он не может простить ни увлечения «живописностью» в ущерб раскрытию идейного смысла изображаемого события, ни отсутствия борьбы за творческую завершенность произведения, что часто об'ясняется недостаточным уровнем профессионального мастерства. Борьба за глубокую идейность и высокие художественные качества произведений изобразительного искусства немыслима без настойчивого преодоления враждебных нашему искусству влияний формализма, натурализма, импрессионизма. Произведения, достойные нашей великой сталинской эпохи, могут быть созданы только в неустанной борьбе за все более совершенное мастерство, за полное овладение стилем социалистического реализма. Искусство наших величественных дней должно быть искусством высоких и благородных идей и больших чувств, воплощенных в завершенные и четкие формы.

Вся неисчислимая масса творческих сил нашей могучей социалистической державы, как говорил Горький, живет в состоянии войны со старым миром и в напряженном строительстве мира нового. Активность вмешательства в жизнь, широта охвата явлений нашей действительности, сила изобразительных средств должны служить показателем зрелости нашего искусства.

Выполняя указания партии, верно служа бессмертным идеям Ленина — Сталина, советские художники достигнут еще более крупных успехов и создадут произведения, достойные войти в сокровищницу советской классики.

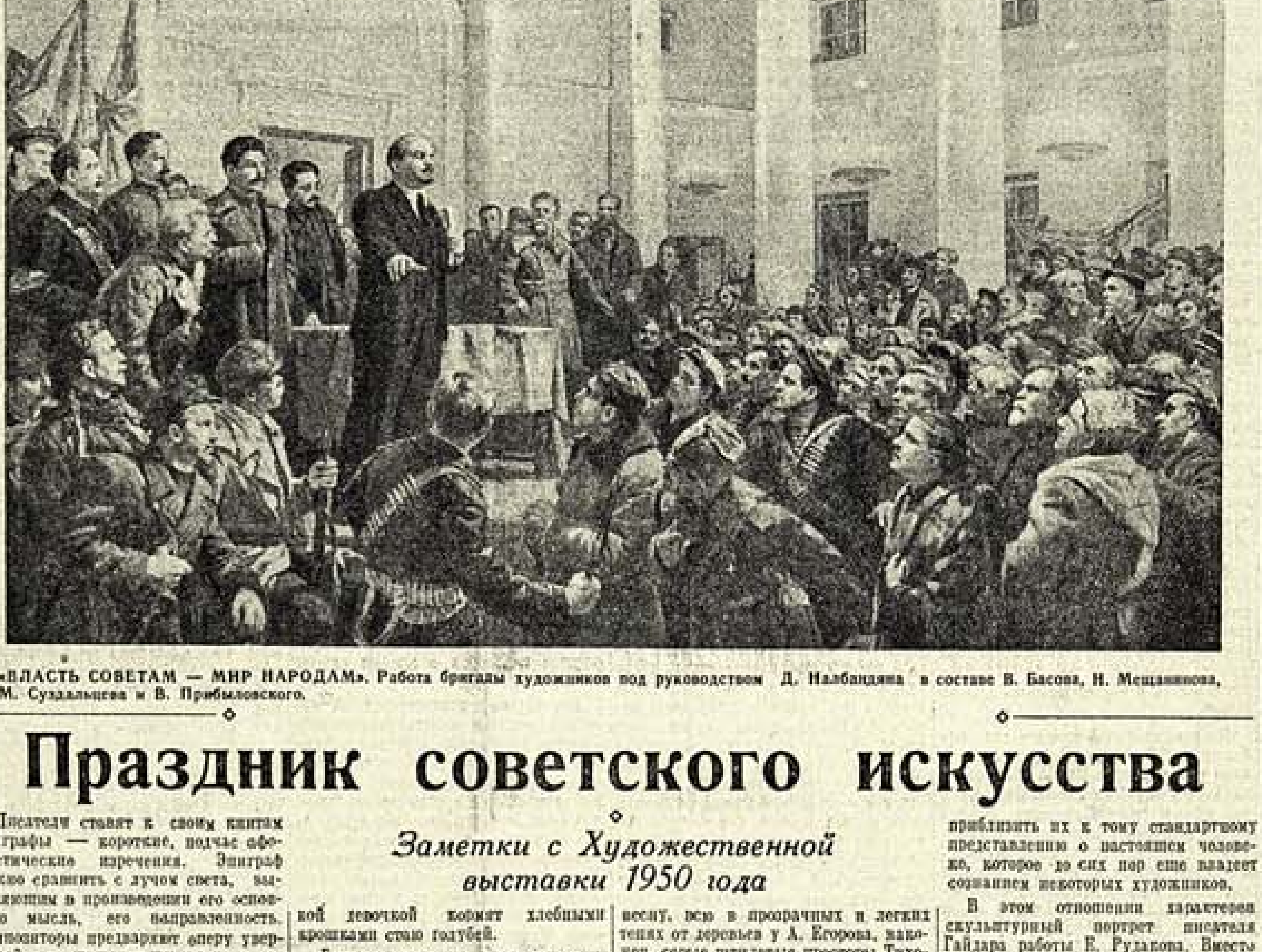
◆

Подготовка к декаде украинского искусства

КИЕВ. (Наш корр.). Композиторы Украины деятельно готовятся к декаде украинского искусства и литературы в Москве. Они пишут произведения, посвященные великому вождю и учителю трудящихся всего мира товарищу И. В. Сталину, произведения, в которых отображается величие сталинской эпохи.

Над кантатами, песнями о лучшем друге украинского народа великом Сталине работают Л. Ревуцкий, М. Вериковский, П. Майборода, Н. Колесса, А. Лазаренко и многие другие. Кантату «Партия ведет» на слова поэта П. Тычины пишет А. Штогаренко, симфоническую увертюру «Москва» — композитор Доминчен. Б. Лятошинский работает над симфонической поэмой «Тарас Шевченко». Коллективное произведение — кантату «Утро Донбасса» готовит группа композиторов г. Сталино.

Создаются также новые песни о борьбе советского народа за мир, о величественных сталинских стройках коммунизма, о знатных людях Украины.



«ВЛАСТЬ СОВЕТАМ — МИР НАРОДАМ». Работа бригады художников под руководством Д. Налбандяна в составе В. Басова, Н. Мещанинова, М. Суздальцева и В. Прибыловского.

Праздник советского искусства

Заметки с Художественной выставки 1950 года

Писатели ставят к своим книгам эпиграфы — короткие, подчас афористические изречения. Эпиграф можно сравнить с лучом света, выделяющим в произведении его основную мысль, его направленность. Композиторы предваряют оперу увертюрой — сжатым музыкальным ее пересказом.

Таким вступлением, такой увертюрой к Художественной выставке 1950 года, открывшейся в залах Третьяковской галлереи, может служить картина «Колхозное изобилие», висящая в вестибюле выставки. Груды свежих овощей, ягод, разнообразных фруктов, цветов и трав, изображенных на этой картине, обилие всего, что родила земля под умелой и ласковой к этой земле рукой человека, служат как бы эпиграфом к огромной выставке, к тому живописному ее изобилию, которое поражает зрителя разнообразием тем, жанров, приемов и индивидуальностей художников.

Это какое-то пиршество советского карандаша, резца и кисти.

Если можно сравнить искусство с кристаллом, имеющим множество граней, то каждый зал на этой выставке открывает то одну, то другую грань этого кристалла. То тут, то там сверкают его отблески и огни.

Если мы вспомним, что все это богатство — результат упорной и напряженной работы, творческих поисков и преодоления трудностей, что на выставке собрано далеко не все, сделанное нашими художниками и достойное обозрения, и что все это множество картин, рисунков и скульптур создано на протяжении очень небольшого отрезка времени, то тогда перед нами с совершенной ясностью, почти осязаемой наглядностью предстанет то явление, которое мы называем под'емом искусства, его движением вперед.

Что характерно для этой выставки при первом и почти беглом осмотре? Прежде всего, разнообразие тем, затронутых художниками. Это разнообразие органично. Оно исходит от живой действительности. Жизнь народа — от далекого и недавнего его прошлого вплоть до наших героических дней — отображена на холстах, в рисунках и скульптуре. Почти нет ни одной области в народной жизни, которая прошла бы мимо внимания художников. В этом смысле выставка может быть названа живописной летописью последних лет нашей истории, нашего существования. Об этом говорит даже самый неполный перечень работ, представленных на выставке.

Борьбе советского народа за мир посвящено много картин. Эта тема дается в свободной и широкой трактовке и в монументальных полотнах, и в залитой весельем и светом небольшой работе латышского художника С. Гельбереса «Друзья мира». У него данная тема решена несколько неожиданно и хорошо передает добросердечие и миролюбие наших людей. Сюжет картины прост: в парке, залитом утренним солнцем, несколько летчиков вместе с маленькой девочкой кормят хлебными крошками стаю голубей.

Главное место на выставке занимают картины, воплощающие образы вождей советского народа — В. И. Ленина и И. В. Сталина. Этот раздел выставки так обширен, что требует, конечно, особого и подробного исследования и описания.

Сразу же останавливаешься перед полотном художника Ф. Решетникова «Родному Сталину». Оно изображает И. В. Сталина, занятого просмотром писем. Среди множества писем попалось одно — от маленького мальчика. Он прислал товарищу Сталину в подарок свой детский рисунок и свою фотографию. Вождь, улыбаясь, рассматривает детский рисунок.

Картина хороша своей «собранностью». Ничто не отвлекает нас от главной мысли, вложенной в картину. Все в ней подчинено одной задаче: показу большой человеческой теплоты товарища Сталина.

С наибольшей силой и убедительностью монументальная живопись и скульптура трактуют образы вождей. Таковы картина, созданная коллективом художников под руководством Д. Налбандяна «Власть Советам — мир народам», огромное полотно бригады художников — Ю. Кугача, В. Нечитайло и В. Цыплакова — «Великому Сталину слава!», многофигурный барельеф группы скульпторов под руководством Н. Фридмана «И. В. Сталин — творец конституции победившего социализма» и выдающееся по своим живописным качествам и внутренней выразительности большое полотно «Выступление В. И. Ленина на III с'езде комсомола» группы молодых художников под руководством Б. Иогансона. Это произведение настолько большое событие нашего изобразительного искусства, что безусловно требует отдельного разбора. Очень хороши скульптура «И. В. Сталин» Н. Томского и мастерские скульптурные портреты С. Меркурова.

Картины, передающие события из жизни партии, из государственной жизни страны, чередуются с полотнами, которые показывают зрителю страну в ее «пейзажном выражении», — ее великие реки, леса и поля, прелесть ее словно невзначай подсмотренных художником уголков. Сила народного духа воспитывается не только историей, но и природой, его окружающей. Поэтому мы так любим и ценим настоящий русский пейзаж.

На выставке мы видим великолепные лирические пейзажи Н. Ромадина, бурные дни на Волге А. Грицая, золотые тяжелые поля Г. Шегаля и его же сырую, предвесеннюю зиму, свежий речной ветер, румянящий щеки девушек-плотогонов на картинах П. Котова, индустриальный пейзаж Б. Яковлева, могучую Каму В. Мешкова, знойные хлопковые поля М. Сарьяна, вечерний сумрак Останкина у К. Юона, весну, всю в прозрачных и легких тенях от деревьев у А. Егорова, наконец, серые штилевые просторы Тихого океана, рассекаемые форштевнями советских сторожевых кораблей, у Г. Нисского. Все это — новый пейзаж. Он совершенно иначе окрашен, чем у старых мастеров. Он или вплотную передает ощущение нового времени, как у А. Пластова, или передает его косвенно, через состояние художника, как у Н. Ромадина.

И тут же рядом — острая, разящая, хлесткая политическая карикатура Кукрыниксов, Б. Ефимова, Л. Сойфертиса и Ю. Ганфа. Особенно хороша по своей беспощадной силе разоблачения галлерея портретов поджигателей войны Черчилля, Трумэна, Эттли, Макартура.

Серия рисунков В. Богаткина «Ленинград героический» переносит нас в суровое время блокады, в обстановку тягчайших испытаний, боев и великого мужества ленинградцев. Снова возникает перед нами под хмурым небом величественный и обледенелый город, согретый горячими сердцами непреклонных русских людей.

Рядом с мастерскими по силе и живости рисунками В. Цигаля из жизни крымских колхозов («Колхозный водоем», «Новый плантаж виноградника») стоят работы З. Азгура — скульптурные портреты руководителей коммунистических партий разных стран и тут же, в непосредственной близости, замечательная по своей напряженной выразительности большая скульптурная группа «Требуем мира!» — работа бригады скульпторов под руководством В. Мухиной.

Большое место на выставке занимают работы, посвященные литературе и нашим писателям. Это не только портреты поэтов и писателей (Горького, Маяковского, Исаковского, Симонова, Твардовского, скульптура молодого Шевченко, превосходный, свободно написанный портрет Павленко работы П. Кончаловского), но и зарисовки памятных мест, связанных с нашими большими писателями.

На выставке много иллюстраций к книгам наших писателей. В этом отношении выставка выделяется работами Н. Жукова к «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, А. Константиновского к «Истории моего современника» В. Короленко (особенно хорош рисунок «Застава»), Д. Дубинского к книгам А. Гайдара и Кукрыниксов к «Матери» М. Горького.

Но на примере нескольких работ, посвященных нашим писателям, вскрываются и те не преодоленные еще недостатки художников, о которых следует поговорить. Один из этих недостатков — стремление пригладить и причесать своих героев, приблизить их к тому стандартному представлению о настоящем человеке, которое до сих пор еще владеет сознанием некоторых художников.

В этом отношении характерен скульптурный портрет писателя Гайдара работы Е. Рудакова. Вместо человека с умным, простым, очень русским, проницательным и даже несколько лукавым (особенно в прищуре глаз) лицом, каким в действительности был Гайдар, перед нами предстает довольно щеголеватый, утонченный и красивый юноша с «волевым» выражением лица. Гайдар как бы включен в некую шаблонную схему молодого человека.

Эти недостатки присущи и скульптуре М. Аникушина «Пушкин». Вдохновение Пушкина показано автором неверно. Поэт, конечно, читает стихи. И, конечно, здесь есть все атрибуты пафоса — воздетая рука, туманный взгляд. Но за всем этим слышишь неестественный, завывающий голос. Мне кажется, что так Пушкина изображать нельзя. Мы знаем, что он был очень прост. Нам нужен живой и правдивый Пушкин.

Этот же упрек, но в несколько другом качестве, можно бросить и молодому художнику А. Китаеву за его картину «Пушкин и Бенкендорф». На этой картине Пушкин напоминает актера, играющего (именно играющего) гневный разговор с Бенкендорфом. Ведь сумел же художник В. Гаврилов на этой же выставке дать хороший образ Радищева и нищей крепостной России его времени, а скульптор А. Мануйлов воссоздать благородный облик Грибоедова.

Несколько слов о других недостатках, свойственных части художников. От них уже давно пора избавляться. Это, во-первых, грязноватые, тусклые краски, отсутствие света на иных картинах. Или, вернее, не отсутствие света, а его мутность, его неживописность. Как будто картина писалась с натуры в насквозь прокуренной комнате.

При работе над некоторыми композиционными картинами у некоторых художников уже выработался штамп (особенно при изображении жеста) и утомительное однообразие композиции. Не слишком ли много совещаний и бесед? Это в живописи всегда выглядит несколько статично, тогда как наша жизнь кипуча и динамична в полном смысле этого слова.

Но недостатки тонут в потоке подлинного и жизнеутверждающего искусства всех поколений советских мастеров, — от «стариков» С. Коненкова, В. Бялыницкого-Бирули и В. Бакшеева до молодежи, только что покинувшей школьную скамью.

Выставка 1950 года войдет в историю советской живописи, как один из ее значительных этапов и как неоспоримое доказательство стремления наших художников идти наравне с веком и оттачивать свое мастерство в ежедневном и плодотворном труде.

Константин ПАУСТОВСКИЙ.

Новые произведения советских композиторов

Смотр новых произведений советских композиторов подходит к концу. 21 декабря в Концертном зале им. Чайковского были исполнены новые произведения советских композиторов для хора и русского народного оркестра. В этот же вечер в Краснознаменном зале ЦДКА прозвучали новые сочинения для духового оркестра.

Вчера в Большом зале Консерватории с успехом прошел концерт из произведений молодых композиторов, аспирантов и выпускников Московской консерватории А. Холминова, Л. Наумова, Д. Львова-Компанейца, С. Цинцадзе, Г. Галынина, Р. Яхина, А. Аббасова. Особенно тепло приняли слушатели «Эпическую поэму» Г. Галынина.

Культурное обслуживание строителей великих сооружений коммунизма

Комитет по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров РСФСР, Всероссийское театральное общество и Всесоюзный дом народного творчества им. Н. К. Крупской организовали в Москве курсы, на которых занимаются 50 художественных руководителей домов культуры районов великих строек коммунизма. В числе слушателей курсов — художественные руководители домов культуры, расположенных в районах Куйбышевской, Сталинградской и Каховской гидроэлектростанций, Южно-Украинского и Северо-Крымского каналов.

На курсах читаются лекции по общественно-политическим дисциплинам, по советскому театральному, музыкальному и изобразительному искусству, по технике сцены, оформлению спектаклей и организации художественной самодеятельности. К чтению лекций привлечены режиссеры И. Петров и Ф. Каверин, начальник Главного управления драматических театров Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР Е. Северин, работники ВДНТ им. Крупской, экспериментальной сценической лаборатории при МХАТ СССР им. Горького. Со слушателями курсов ведутся практические занятия по режиссуре и мастерству актера.

24 декабря состоится творческая конференция, посвященная вопросам художественного обслуживания строителей грандиозных сооружений. Занятия на курсах продлятся до 27 декабря.

К 125-летию со дня восстания декабристов

Московская областная филармония готовится отметить 125-летие со дня восстания декабристов. В колхозы, совхозы и районные центры Московской области будет направлена бригада артистов филармонии.

В программы этих выступлений, помимо докладов о движении декабристов, войдет ряд литературных и музыкальных номеров. Мастера художественного слова исполнят «К Чаадаеву», «В Сибирь» и «Арион» Пушкина, «Думы» К. Рылеева, «Ответ декабристов Пушкину» А. Одоевского, стихи Лермонтова, Некрасова и других русских поэтов. Из музыкальных произведений в программы включены сочинения Глинки, Варламова, Гречанинова, Алябьева, Даргомыжского, Рахманинова.

Творчество возрожденного народа

Одним из свидетельств могучего роста творческих сил бурят-монгольского народа является под'ем в республике всех видов искусства.

Высокая оценка, которую партия и правительство дали бурят-монгольскому искусству во время декады в Москве в 1940 году, явилась огромным стимулом для дальнейшего развития театральной и музыкальной культуры в республике.

За последние годы Театр оперы и балета создал ряд спектаклей на современные темы. В результате творческого содружества театра с композиторами и писателями на сцене театра появились новые национальные оперы — «На Байкале» (музыка Л. Книппера, либретто Г. Цыдынжапова) и «Мэдэгмаша» (музыка С. Ряузова, либретто Ц. Галсанова). Эти две оперы посвящены темам роста бурят-монгольского народа, его нерушимой дружбы с великим русским народом. Стремясь к обогащению своего репертуара современными спектаклями, театр привлек драматурга Н. Балдано и композитора С. Ряузова к созданию национального балета («Рассвет над долиной»). В репертуаре театра — балет «Красный мак» Р. Глиэра и опера «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса. Партия и правительство создали театру все условия для его плодотворной работы. Сейчас коллектив получает новое прекрасное здание, которое по своей архитектуре и оснащению является лучшим в столице республики.

Творчески значительно вырос Русский драматический театр. Его коллектив глубоко и содержательно сумел воплотить современные пьесы — «Кандидат партии» А. Крона, «Свадьба с приданым» Н. Дьяконова и другие.

По решению Совета Министров СССР в этом году создан Бурят-Монгольский передвижной драматический театр, призванный удовлетворить возросшие культурные запросы трудящихся сельских местностей. Коллектив театра уже показал «Счастье» П. Павленко и С. Радзинского, пьесу драматурга Н. Балдано «У истока родника» — на тему колхозного строительства в Бурят-Монгольской АССР и «Грозу» А. Н. Островского.

Популярностью в республике пользуются такие творческие коллективы филармонии, как оркестр народных инструментов и ансамбль песни и танца. В концертных программах этих коллективов представлено творчество композиторов и поэтов Бурят-Монгольской АССР и братских республик.

В республике работает большая группа художников. На проходившей летом этого года в Улан-Удэ межобластной творческой конференции художников Восточной Сибири и Дальнего Востока наши живописцы и скульпторы показали ряд новых значительных произведений.

Небывалый размах получило за последнее время самодеятельное искусство. В республике насчитывается 880 кружков самодеятельности, которые об'единяют 13.000 участников. Состоявшийся недавно республиканский смотр исполнителей национальных песен и танцев показал идейный и творческий рост самодеятельности Бурят-Монголии.

Так развивается искусство Советской Бурят-Монголии. Мы уверены, что встречи с москвичами, товарищеская критика наших старших братьев — русских писателей и мастеров искусств будут способствовать дальнейшему развитию бурят-монгольской литературы и искусства.

К. БЕДЛИНСКИЙ,
начальник Управления по делам искусств при Совете Министров Бурят-Монгольской АССР.

В гостях у москвичей

Более тысячи москвичей — писатели, артисты, композиторы, художники, стахановцы столичных предприятий, собрались 21 декабря в Большом зале Московской консерватории на первый вечер бурят-монгольской литературы.

Генеральный секретарь Союза советских писателей СССР А. Фадеев сердечно приветствовал славных представителей интеллигенции Бурят-Монгольской АССР — деятелей литературы и искусства, и в их лице всех трудящихся республики и пожелал им дальнейших успехов в творческой работе.

Заместитель председателя Совета Министров Бурят-Монгольской АССР Г. Цыдынжапов в своем докладе рассказал о том, как бурят-монгольский народ, не имевший до революции своей письменности, создал свою литературу и искусство, которые пришли к смотру в Москве со значительными успехами.

Москвичи, заполнившие Большой зал Консерватории, тепло встретили выступления народного поэта Бурят-Монголии Х. Намсараева, поэтов Ц. Галсанова, Д. Жалсараева, Ж. Тумунова, прочитавших свои произведения.

Гостей тепло приветствовала делегация коллектива комбината Трехгорной мануфактуры во главе со знатной ткачихой, депутатом Верховного Совета СССР А. Штыревой.

Затем состоялся большой концерт мастеров искусств Бурят-Монгольской АССР.

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Содружество художников-мыслителей

С большим интересом слежу я за ходом дискуссии по вопросам творческого наследия К. С. Станиславского. Однако с самого начала у меня сложилось впечатление, превратившееся по мере публикации дискуссионных статей в убеждение, что большой принципиальный разговор, имеющий колоссальное значение для всего театра, оказался сужен, сведен к спору о том, как надо или не надо толковать то или иные положения системы Станиславского, что в ней является главным, а что второстепенным.

И второе: в ходе дискуссии мало сказано о той роли, которую наряду со Станиславским сыграл в истории Художественного театра, в истории советской театральной культуры Вл. И. Немирович-Данченко.

Это не может не вызвать недоумение, ибо наследие Художественного театра — это прежде всего то, что оставили нам как результат своей жизни в искусстве два великих художника — Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко, это бесценные труды по вопросам теории и практики сценического искусства, написанные ими и до сих пор, к сожалению, полностью не обнародованные.

Вопрос о творческом использовании всеми театральными коллективами страны богатого опыта Художественного театра, **всего огромного практического и теоретического наследия, оставленного нам его основателями,** и должен был, думается мне, лечь в основу происходящей дискуссии.

Когда оглядываешься на полувековой путь Московского Художественного театра и пытаешься окинуть его умственным взором, пытаешься проанализировать, что же позволило этому замечательному театральному коллективу стать таким, каким мы его сегодня знаем, — театром, остро ощущающим передовые идеи современности, театром высокой мысли и подлинной поэзии, театром, оказавшим благотворное влияние на все без исключения театры советской страны (да и на все передовые зарубежные театры), невольно мысль обращается к великому подвигу Станиславского и Немировича-Данченко, единственному, пожалуй, в истории мирового искусства примеру содружества двух выдающихся художников.

Константин Сергеевич и Владимир Иванович, несмотря на различие темпераментов, характеров, творческих индивидуальностей, были едины в стремлении сломать все закостеневшие формы старого театрального искусства и создать театр нового актера, актера-человека, способного донести тончайшие психологические оттенки образа, донести во всей глубине высокие благородные идеи, волнующие зрителя-современника. Интересно и важно проследить, что каждый из них принес в Художественный театр, в чем сила каждого из них в отдельности и как возрастала эта сила, когда была направлена единой волей на создание и совершенствование театра.

Вот в этом-то органическом слиянии двух крупных художественных индивидуальностей, об'единенных общим стремлением к единой цели, была сила Художественного театра. Забывать об этом не следует и сегодня, при рассмотрении вопросов, связанных с изучением наследия Станиславского. Поскольку работам Константина Сергеевича было посвящено большинство статей, опубликованных в ходе дискуссии, я позволю себе сосредоточить свое внимание на значении и роли Вл. И. Немировича-Данченко.

В чем же заключались творческие особенности Вл. И. Немировича-Данченко? Что нового, «своего» внес он в искусство МХАТ?

Трудно представить художника более всеоб'емлющего, чем Владимир Иванович. Нет такой области театрального искусства, в которую не внес бы он свой неоценимый вклад. Никто не умел охватить искусство театра в целом так, как умел это он. Умению об'единить в единое неразрывное целое организационные и творческие вопросы театрального производства учимся сегодня у него мы, работники советского театра. Требовательному отношению к созданию репертуара, как основы основ, на которой зиждется искусство театра, мы также учимся у Немировича-Данченко. Отличному знанию актерской психологии, умению вдумчиво, терпеливо и исключительно, я бы сказал, нежно работать с актером учимся мы у Немировича-Данченко. И, наконец, умению Владимира Ивановича смотреть в будущее, смотреть на успехи театра сегодня с точки зрения его перспектив, уметь видеть в малом большое, видеть пути дальнейшего развития театра мы также учимся у него. Можно было бы написать томы исследований о Немировиче-Данченко — режиссере, педагоге, директоре, организаторе репертуара. Мне хочется остановиться на двух сторонах его деятельности — руководстве репертуаром и работе с актером, тем более, что, как мне кажется, рассматривая эти стороны режиссерской деятельности Владимира Ивановича, мы сможем найти ответ на некоторые вопросы, поднятые в настоящей дискуссии.

В течение сорока пяти лет он, как известно, в значительной мере определял репертуарную линию МХАТ, определяя тем самым и его идейно-творческое лицо. Ему русская культура обязана расцветом драматургического таланта Чехова и знакомством с Горьким-драматургом; он вложил много сил и таланта в развитие советской драматургии; благодаря Немировичу-Данченко, благодаря его чуткому и внимательному отношению впервые прозвучали со сцены Художественного театра имена ряда советских драматургов.

Еще на заре Художественного театра, летом 1898 года, он писал К. С. Станиславскому: «Театр не книга с иллюстрациями, которая может быть снята с полки, когда в этом появится нужда. По самому своему существу театр должен служить лучшим запросам современного зрителя...

Хороший театр поэтому должен ставить или такие пьесы из классических, в которых отражаются благороднейшие современные идеи, или такие из современных, в которых теперешняя жизнь выражается в художественной форме».

Убежденность Немировича-Данченко в том, что искусство, не одухотворенное идейностью, теряет право называться искусством, еще более окрепла и утвердилась после Великой Октябрьской революции. Ему принадлежит имеющая крайне важное значение для развития советского театра формула о трех составных частях театрального искусства, о «трех восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трех волнах, из которых создается театральное представление. И, значит, о трех путях к нему: социальном, жизненном, театральном», органическое соединение которых только и дает «полноту художественности, создает полноценное театральное произведение».

Исходя в практике Художественного театра из этих принципов, Немирович-Данченко поставил такие спектакли, как «Враги», «Любовь Яровая», «Три сестры», составившие славу сегодняшнего МХАТ; исходя из этих принципов, он вдохновенно трудился над сценическим воплощением великих образов Ленина и Сталина.

Такое понимание театрального искусства основано на глубоком проникновении в сущность метода социалистического реализма и указывает нам, деятелям советского театра, пути к созданию новых высокохудожественных и высокоидейных спектаклей.

Исключительный интерес для работников советского театра представляет метод работы Вл. И. Немировича-Данченко. Мне посчастливилось под руководством Владимира Ивановича участвовать как актеру в создании нескольких спектаклей Художественного театра. С тех пор прошло много лет, но как драгоценное сокровище я храню и использую в своей актерской и режиссерской практике опыт, приобретенный мною у Владимира Ивановича.

Немирович-Данченко обладал исключительным знанием актерской души. Он великолепно понимал, когда и что актеру можно сказать, когда перед актером можно поставить ту или иную задачу. Он очень чутко прислушивался к тому, что сам актер хочет сделать. Подчас актер, не умея точно и ясно выразить свои намерения, свое желание, спотыкаясь, волнуясь, начинал рассказывать, каким ему представляется образ, и Владимир Иванович всегда умел в этом, иной раз косноязычном, рассказе подслушать, что самому актеру хочется сделать, умел понять, что тот усмотрел правильно и что неправильно. Он подхватывал каждое верное намерение актера, помогал ему развить свой замысел и выполнить его. В том случае, когда Владимир Иванович не принимал сделанного, он всегда находил такие слова, такой подход, что актер и не замечал, как его переводили на другие рельсы, и у него создавалось впечатление, что все это сделано им самим, самостоятельно. Поэтому-то так легко и раскрывались актерские души в работе с Немировичем-Данченко. Он говорил: лучший режиссер тот, кто умеет умереть в актере. Высшим достижением режиссерской работы считал он умение помочь актеру раскрыть себя, воспитать в актере человека, способного самостоятельно мыслить и воплощать свои замыслы в сценические образы.

Вспоминаю показы Владимира Ивановича на репетициях. Впрочем, трудно назвать их показами в том понимании этого слова, которое существует сегодня у некоторых режиссеров. Он никогда ничего не играл; он будил творческую природу актера, его фантазию, точной и острой мыслью, раскрывал психологию образа, рисовал актеру внутренние ходы к познанию роли, а тот, слушая его, понимал, чем он, актер, должен жить в каждый данный момент роли, как мыслит, чувствует и действует воплощаемый образ. Памятна в этом отношении репетиция «Братьев Карамазовых», когда Владимир Иванович показывал Л. М. Леонидову сцену в Мокром. Точнее было бы сказать: не показывал, а рассказывал. Он раскрыл перед Леонидовым сложный внутренний мир и душевное состояние Мити Карамазова и каждым новым словом своего рассказа открывал перед актером новые и новые оттенки внутренних движений того Мити, которым он должен был стать на сцене.

Всю силу своего таланта он направлял на то, чтобы актер умел понять и всем своим актерским существом ощутить место своей роли в общем замысле спектакля, ее значение для раскрытия главной идеи пьесы, идейную направленность роли. Исходя из этих принципов, он требовал от актера созидательного отношения к работе над ролью, требовал, чтобы каждая частность, каждый кусок роли проверялись общим замыслом.

«Каково мое место в этой пьесе? Кто я такой?» — вот первые вопросы, которые, по словам Владимира Ивановича, каждый актер должен себе задать, приступая к работе над новой ролью. Такая постановка вопроса непременно вызывает у актера огромное количество мыслей, касающихся его образа, заставляет определить идейную нагрузку роли, искать отношения к другим персонажам пьесы. И только после того, как для актера ясно его место в спектакле, после того, как он выяснил до конца, что представляет собой его образ, после того, как продуманы отношения с окружающими, следуют «самые ближайшие задачи: завтрак, знакомые, гости... пришел, поздоровался, сел... эти задачи — они называются физическими действиями — и я буду выполнять. Но с тем внутренним грузом, с которым я пришел. Если этого груза не нажить, а идти только по верху, то начнете «играть». И сейчас же появится театральная улыбка, которая обыкновенно скрывает то, что актер «не нашел».

Когда я, зритель, буду смотреть пьесу, я это внешнее поведение актера не унесу домой, а вот груз ваш я унесу. Я (зритель) в какой-то момент вдруг скажу себе: «Ага, разгадал его!». И вот это **разгадывание за внешним поведением того, чем живет** актер, есть самое драгоценное в искусстве актера, и именно «это я унесу из театра в жизнь» (замечания Вл. И. Немировича-Данченко по спектаклю «Последние дни». — **И. Б.**).

Так отвечает Немирович-Данченко на вопрос, с чего начинать работу над ролью. Несколькими годами ранее, в беседе с молодежью Художественного театра, он еще более подробно разобрал этот вопрос. Крайне полезно вспомнить слова Владимира Ивановича, сказанные молодым артистам, ибо они имеют большое значение для уяснения существа происходящего сейчас в театральной среде спора об отношении к «методу физических действий». Я позволю себе привести часть этой беседы:

«Вы говорите о создании образа и спрашиваете: начинать ли сразу с образа или ждать, пока он сложится от последовательного выполнения определенных задач? Прежде всего тут вам не миновать изучения автора... Только интуитивное чувствование и глубокое аналитическое изучение автора могут продиктовать верные задачи. Вы от меня постоянно слышите, что важнейшая часть нашей работы начинается тогда, когда актер уже прошел всю «среднюю школу» театрального искусства, то-есть «систему», когда актер уже знает, как ему достигнуть настоящего самочувствия на сцене, как добиться той совершеннейшей простоты, без которой немыслимо возбудить токи к подсознанию, без которой немыслима наша работа вообще. Когда актер в этом смысле готов, он может приступить к созданию образа, нащупывая пути выполнения тех или иных задач. Эти задачи пойдут по линии внешнего действия и по импульсам внутренним. Так вот, **определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора, не только данным куском текста, но именно лицом автора.**

...Но не может быть, чтобы вы начали исполнение роли, не имея никакого представления об образе. Никак нельзя создавать образ, если не знаешь, кто ты. И никак нельзя заняться даже первой своей сценой, первым куском, не имея в виду последующих, не углубившись в анализ всей пьесы. Я не могу рассматривать этот первый кусок независимо от всего остального. Трудно добраться сразу до взаимозависимости подробных действий в течение целого акта. Но где-то у меня сквозное действие, зерно уже наметилось. Без этого начинать работать очень трудно».

Мне думается, что в этой беседе Владимир Иванович дал ясный и точный ответ на многие являющиеся сейчас спорными вопросы. И в первую очередь на столь злободневный вопрос о «методе физических действий».

Как известно, Владимир Иванович был горячим приверженцем системы Станиславского. Он с большим интересом следил за экспериментальной работой Константина Сергеевича и все его открытия немедленно проверял в своей режиссерской практике, а порой вносил в «систему» и свои коррективы. Характерна в этом отношении переписка Станиславского и Немировича-Данченко. Из нее можно увидеть, как заинтересованно и бескорыстно помогали друг другу эти великие художники в разработке самых различных проблем театральной теории и практики. Немирович-Данченко первым приветствовал «систему» как замечательное открытие, дающее в руки актера могучее оружие теории, открывающее перед ним пути к достижению «настоящего самочувствия на сцене», «той совершеннейшей простоты, без которой немыслимо возбудить токи к подсознанию», т. е. без чего немыслима актерская работа вообще. Только освоив «систему», все ее компоненты, говорил он, можно приступить к работе над образом. Но это не значит, что из элементов «системы» можно составить образ. Ибо в работе над образом приходится учитывать очень много дополнительных моментов.

Любопытный диалог произошел в ходе уже цитированной беседы между одним молодым актером и Владимиром Ивановичем.

«— В практике наших учебных работ, — сказал этот актер, — существует такой подход, когда мы, не считаясь с автором, определяем линию действия, линию задач. Педагог, желая освободить актера от штампов, говорит, например: «Попроси у партнера три копейки, просто попроси, не считаясь ни с чем другим». В учебной работе мы часто, занимаясь отрывками, не особенно считаемся со стилем автора.

— Вы затрагиваете чрезвычайно важный вопрос, — ответил Владимир Иванович. — Упражнения для выработки нужного актерского самочувствия, для утверждения такой простоты, без которой не может быть никакой настоящей работы, эти упражнения вы начинаете переносить в спектакль, и тут кроется грубая ошибка. Может быть, не нужно думать об авторе, разыгрывая этюд на произвольную тему. Скажем, дается этюд: вечеринка. Тут вы создаете как бы собственную пьесу и можете фантазировать как угодно для выработки простоты и хорошего самочувствия. А когда вы с этой темой столкнетесь в «Горе от ума», сразу возникнет целый ряд особых вопросов и авторских требований. Когда автор диктует свои условия, все остальное остается позади. Нужно собраться и вызвать в себе верное физическое самочувствие, исходя из предлагаемых обстоятельств пьесы, а затем надо направить ваше внимание и темперамент на те задачи, которые дает автор. Если же вы будете выбирать случайные задачи, то непременно попадете в тупик. Не думайте, что то, что вы наживаете в упражнениях, можно механически переносить в любой спектакль. Это мало — «идти от себя». Вы должны «от себя» находить то самочувствие, **которое диктуется в данном случае автором**».

Вот тут-то и заключается, на мой взгляд, ошибка многих сторонников «метода физических действий». В гениальном приеме К. С. Станиславского, призванном помочь актеру найти правильное сценическое самочувствие, сделать свое поведение на сцене подлинно органическим, они увидели нечто всеоб'емлющее, открывающее прямые пути к созданию образа. Небезинтересно в этом отношении вновь сослаться на Владимира Ивановича, который 30 марта 1943 года, за месяц до смерти, приступая в Музыкальном театре к репетициям «Пиковой дамы», говорил участникам спектакля, что система Константина Сергеевича послужила «аналитической основой нашего реалистического искусства, системой, созданной для того, чтобы избегать штампов, «представлений», неискренности. Она составляет первую часть работы. Вторую — как работать над образом — ему выполнить не удалось. Он умер, не написав книги о работе над ролью. То была работа над своим физическим материалом в подготовке к исполнению роли.

А между тем, заблуждение, в которое попал целиком весь Художественный театр, что, мол (как бы сказать), мы на этом и остановимся: надо знать ближайшие действия, надо приготовить себя к простоте, затем эти действия выполнить... да так немножко... (не может быть, чтобы об образе не было мыслей. Каждый, кто прочтет пьесу, что-то получает). А там дальше индивидуальность приведет туда-то и туда-то.

Вот с этим и в Художественном театре пришлось мне последние несколько лет, пять-шесть, очень сильно бороться. И это едва начинает налаживаться. Сколько я ни вдумывался, почему у нас и в Музыкальном театре, в самых глубинах эмоциональных, спектакль меня оставляет неудовлетворенным? И пришел к убеждению: что здесь как раз зерно этого заблуждения...». (Цитируется по стенограмме, хранящейся в архиве Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко).

Мне представляется крайне важным это высказывание замечательного художника, остро чувствовавшего ту опасность, к которой может привести некритическое, нетворческое отношение к освоению ценнейшего наследия Станиславского, фетишизация отдельных его открытий.

Какие задачи ставит перед нами, деятелями советского театрального искусства, настоящая дискуссия? Прежде всего — глубокое творческое изучение и освоение огромного опыта Художественного театра, того наследия, которое оставили нам его основатели К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Установив самое ценное у каждого из них, усваивая и осваивая их наследие, мы двинем наш театр еще дальше вперед по пути социалистического реализма.

И. БЕРСЕНЕВ,
народный артист СССР.

За технику воплощения, руководимую идеей

Нельзя не согласиться с В. О. Топорковым, когда он в своей последней статье предлагает «вести полемику об'ективно, конкретно, опираясь главным образом на примеры практической работы и на результаты этой работы». Действительно, статья А. Д. Попова, с которой так темпераментно полемизирует В. О. Топорков, не содержит примеров из практики, которые могли бы наглядно охарактеризовать метод работы, предлагаемый А. Д. Поповым, доказать плодотворность этого метода, его преимущества.

Однако не свойственен ли тот же недостаток обеим статьям самого В. О. Топоркова, опубликованным в ходе дискуссии? Какие доводы приводит он в защиту своего толкования метода физических действий? «Мы этим методом практически работаем у себя в театре, создаем спектакли, высоко оцениваемые партией, правительством и советской критикой». В. О. Топорков, очевидно, имеет в виду такие работы МХАТ, как «Глубокая разведка», «Чужая тень», «Зеленая улица», «Илья Головин». Но ведь есть и другие произведения Художественного театра, созданные иными методами и тем не менее получившие столь же широкое признание, столь же высокую оценку советской общественности.

Я понимаю В. О. Топоркова, когда он так горячо предостерегает против «расшаркивания» перед прошлым Художественного театра, так страстно ратует за самое пристальное внимание к сегодняшнему дню МХАТ. Не надо «расшаркиваться» перед прошлым, но допустимо ли зачеркивать прошлое? А ведь выступление В. О. Топоркова об'ективно звучит именно так. «Бронепоезд» и «Горячее сердце», «Три сестры» и «Враги» — неужели эти спектакли по своим идейно-художественным достоинствам уступают «Тартюфу» и «Мертвым душам» или, наконец, последним работам, осуществленным по методу физических действий?

Таков первый недоуменный вопрос, который вызывает у читателя аргументация В. О. Топоркова. Вслед за этим вопросом сразу же возникают другие: а как же Малый театр с его современной практикой, с такими спектаклями, как «В степях Украины», «Великая сила», «За тех, кто в море!», «Незабываемый 1919-й»? А как расценивать «умозрительную режиссуру» А. Д. Попова в таких постановках, занявших почетное место в истории советского театра, как «Виринея», «Разлом», «Мой друг», «Сталинградцы», «Степь широкая», в прекрасных шекспировских спектаклях?

Если бы В. О. Топорков в своих статьях наглядно показал преимущества работы по методу физических действий, показал конкретно, как работает МХАТ над своими последними спектаклями, как в результате применения метода физических действий удалось наилучшим образом решить ту или иную творческую задачу, — он сделал бы действительно благое дело для пропаганды того метода работы, которым пользуется в Художественном театре М. Н. Кедров. Пока, к сожалению, мы слишком мало знаем об этом методе, а то, что нам известно о семинаре М. Н. Кедрова и А. М. Карева в ВТО, убеждает скорее в преимуществах той режиссуры, которую В. О. Топорков иронически окрестил «умозрительной», т. е. такой режиссуры, которая идет от сложного к простому и затем уже от простого к сложному, считая непременным условием работы над спектаклем глубокое осознание сверхзадачи, осмысление всего содержания пьесы, ясное видение образа спектакля и каждой роли.

Что же касается выступлений самого В. О. Топоркова, то было бы чрезвычайно полезно, если бы в них он описал работу по новому методу над последними спектаклями МХАТ на современную тему, описал так же подробно и убедительно, как он сделал это в своей книге в отношении «Тартюфа» и «Мертвых душ». Только таким образом он сможет убедить своих оппонентов, что речь идет о принципиально новом и всепоглощающем методе сценического воплощения.

Мы хотим, наконец, понять, почему люди, признающие «старую» систему Станиславского, но не считающие метод физических действий ее синтезом, последним словом в области методологии актерского творчества,— а таких людей подавляющее большинство в советском театре, — «рискуют скатиться к самым консервативным позициям в искусстве». Бросать такое обвинение всей многотысячной массе театральных работников, по меньшей мере, необосновано: ведь никто еще не доказал нам всех преимуществ работы по «методу».

В. О. Топорков в своей последней статье часто употребляет местоимения во множественном числе: «мы», «наш метод» и т. п. Но внимательный читатель без труда усмотрит существенную разницу между взглядами В. О. Топоркова и воззрениями тех, с кем он так охотно солидаризируется. В своей первой статье «Наше профессиональное оружие» В. О. Топорков определенно высказался о том, «что значит начинать работать с нуля, с чистого листа бумаги». «Говоря о «чистом листе бумаги», мы обычно имеем в виду начало практической работы, когда **опознавательная ее часть уже закончена,** закончена работа сознания, наши умственные разведки, и **мы** приступаем к процессу воплощения замысла роли и пьесы» (подчеркнуто мною. — **М. Г.**). В той же статье совершенно ясно и определенно утверждается, что «**процесс осознания** всегда предшествует творчеству». Что общего между этой совершенно правильной установкой и известными высказываниями А. Карева на семинарах в ВТО или Л. Охитовича? Не случайно же вырвал Л. Охитович у К. С. Станиславского цитату о том, что можно сыграть пьесу, «если даже я вам не скажу, что это за пьеса»! Солидаризируясь с теми, от чьего лица он говорит, Топорков на деле резко расходится с ними в понимании вопроса о «нуле», о месте физических действий в процессе творчества.

Мне кажется, что здесь, как и всюду, Топорков-актер спорит с Топорковым-теоретиком, и правда в этом споре на стороне Топоркова-актера, большого актера, хорошо знающего, что идти вслепую по линии физических действий, идти наощупь, от действия к действию, не видя конечной цели, — значит наверняка погубить роль, выхолостить ее идейное содержание.

Должен со всей откровенностью сказать, что для меня, как, вероятно, и для многих моих товарищей по профессии, вопрос о методе физических действий в свете последних работ М. Н. Кедрова остается неясным. Такова, полагаю, участь всех, кто до сих пор не приобщен к творческим секретам этой школы, хотя и жадно тянется к их познанию, и вынужден пока верить на слово, что речь идет о самом прогрессивном, более того, единственно прогрессивном методе работы. Мы, режиссеры театров периферии, были бы счастливы получить возможность хотя бы короткое время присутствовать на репетициях М. Н. Кедрова в Художественном театре; это был бы, конечно, самый продуктивный способ ознакомиться с новым методом на практике. Во всяком случае долг М. Н. Кедрова — воспользоваться трибуной дискуссии и посвятить работников театра в существо своей работы по новому методу.

Мне хотелось бы выдвинуть ряд вопросов, нуждающихся в прямом и ясном ответе.

Передо мной актер В. Кузнецов, с которым мы готовили роль С. М. Кирова в спектакле «Крепость на Волге». По своим внешним данным В. Кузнецов не совсем подходил к этой роли. Осуществление линии физических действий в процессе воплощения помогло ему преодолеть это препятствие между собой и образом, помогло найти верное сценическое самочувствие, обрести радостную для актера творческую свободу — в этом, бесспорно, большое значение физических действий. Но этому процессу предшествовала большая работа по изучению исторических материалов, документов, биографии, статей и речей С. М. Кирова. Шаг за шагом перед актером вырисовывался могучий, цельный и неповторимый в своей индивидуальности характер. Образ Кирова, точно живой, представал в его воображении. Во время застольного периода была тщательно разобрана пьеса, осмыслены все предложенные автором обстоятельства.

На сцену В. Кузнецов, как и другие исполнители, вышел во всеоружии знания предлагаемых обстоятельств пьесы, знания эпохи и прототипа своей роли. Физические действия как бы перевели эти знания на живой и конкретный язык сценического бытия. Актер нашел себя в образе. Но это было бытие, предугаданное, предопределенное работой сознания, направленное по намеченному руслу к намеченной цели. Это был образ, увиденный творческим воображением артиста.

В спектакле есть сцена: Киров пишет. Мне, режиссеру, чрезвычайно важно, чтобы процесс письма актер передал органически верно, чтобы у зрителя было живое ощущение пишущего человека. Но писать можно гневный памфлет и нежное письмо, послание к врагу и воззвание к соратникам по борьбе. В сцене, о которой идет речь, актер в образе Кирова готовит статью для газеты. Он пишет: «Пока в Астраханском крае есть хоть один коммунист, устье Волги было, есть и будет советским!».

Но мало того, что человек на сцене пишет эти, а не какие-либо другие слова. Этот человек — Киров. Мне недостаточно, чтобы актер органически верно совершал процесс письма. Мне нужно, чтобы он органично писал именно эту статью, именно эти слова и именно в образе Кирова. Так вот, дает ли к этому ключ метод физических действий, как полагают его знатоки? Если метод поглощает собой все этапы работы над воплощением роли, а не только первый, начальный этап, то как добиться верного решения данной конкретной задачи, не прибегая к методам «умозрительной режиссуры»?

Или, например, как следовало нам работать над сценой из спектакля «Путь в грядущее», где артист В. Буре в образе Серго Орджоникидзе на протяжении почти всей картины говорит по телефону с директорами заводов? Одному он выговаривает за предельщические настроения, другого спрашивает о здоровье захворавшего рабочего, третьему сообщает о снижении дотации заводу и т. д. Пользуясь номенклатурой П. М. Ершова (см. его статью в № 7 журнала «Театр»): с одним директором герой спектакля «борется» в прямом смысле слова; разговаривая с другим, активно выясняет для себя определенный вопрос, т. е. опять-таки «борется»; в третьем случае — «борется» за свое понимание предмета...

Но исполнение В. Буре несравненно богаче этой схемы. Предусматривает ли она все те тончайшие оттенки, какие вносит в каждый из трех случаев живая индивидуальность артиста, перевоплотившегося в образ? Что говорит нам в первом случае понятие «борется» (а ведь только его мы и можем принять, следуя П. М. Ершову), когда, сурово выговаривая директору-предельщику, товарищ Серго, вместе с тем, по-особенному чуток и заботлив, когда он одновременно не только воздействует на невидимого «противника», но и сам все время как бы проверяет себя, черпает для себя новые знания, делает новые выводы, когда, наконец, актер словно воочию видит перед собой каждого конкретного человека, с которым он говорит по телефону, и это видение каждый раз по-особому окрашивает его действие! И не его собственное действие, а действие образа, действие Серго!

В упомянутой статье П. М. Ершов достаточно подробно говорит о процессе перевоплощения актера в образ — говорит о постепенном усвоении логики образа «в тех ее частях, которые не совпадают с обычной логикой поведения самого актера», о постепенном введении «предлагаемых обстоятельств». Мы узнаем, каким образом актер, будучи доверчивым, доброжелательным и беспечным человеком, может играть человека недоверчивого, подозрительного и осторожного и т. д. Но «доверчивый» или «беспечный» — это еще очень далеко от характеристики человека. Мне нужно знать, как нам следовало работать с В. Кузнецовым и В. Буре, чтобы воссоздать методом физических действий величественные и яркие, бесконечно глубокие по своему человеческому содержанию образы вождей нашей партии—образы, близкие и дорогие народу, навсегда запечатленные в его памяти. Система Станиславского дает исчерпывающий ответ на этот вопрос, и именно потому, что она не признает таких абстрактных характеристик, как «беспечный» или «осторожный», именно потому, что она основана на глубочайшем и пристальнейшем внимании к человеческой личности, к живому человеку, к живой действительности со всем многообразием ее индивидуальных проявлений.

Впрочем, система дает ответ и на другие вопросы, которые пока еще, к сожалению, не освещены сторонниками теории универсальности метода физических действий.

В заключение мне хотелось бы остановиться на одной общеизвестной формуле, которая, на мой взгляд, нуждается в уточнении. Речь идет о формуле «от сложного к простому», выражающей процесс творческой работы актера и режиссера. Правильность этой формулы бесспорна, но не следует ли дополнить ее тем, что, придя к простому, мы затем вновь возвращаемся к сложному, к нашему идейному замыслу, к сверхзадаче? Так ли уж точно совпадает наш первоначальный замысел с замыслом воплощенным? Мне кажется, что в своей статье «Идейность — основа нашего искусства» А. Д. Попов, говоря о процессе воплощения, не учел всех тех счастливых «неожиданностей», которые таит в себе этот процесс, когда первоначальный замысел обогащается, актер находит все новые и новые черты и оттенки образа, порой не предусмотренные режиссером, новое, все более глубокое прочтение авторского текста. И каждый из нас знает, что ничего не может быть радостнее таких откровений, рождающихся в живой работе.

Отсюда ясно, каким чувством меры, каким педагогическим чутьем должен обладать режиссер в период работы «за столом». Не перегружать актера сразу всей суммой знаний, не сковывать его обилием задач, а бережно и постепенно выращивать в актере образ, маня его сверхзадачей и перспективой роли, — такова задача режиссера в этот период. Рискуя быть обвиненным А. Д. Поповым в лености, я все же считаю, что режиссер всего заранее знать не может, в этом смысле я и понимаю указание Константина Сергеевича: «творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее».

Идя от сложного к простому и затем возвращаясь от простого к сложному, с радостью принимая все лучшее, что подсказывает органическая жизнь актера на сцене, непрерывно обогащая и углубляя тем самым творческий замысел, режиссер вместе с коллективом приходит к искомому результату.

Присоединяясь к предложению В. О. Топоркова «вести полемику об'ективно, конкретно, опираясь главным образом на примеры практической работы и на результаты этой работы», я призываю товарищей, от лица которых высказывается В. О. Топорков, поделиться с нами своим опытом работы по методу физических действий, устранив существующие недоумения и кривотолки, которые лишь затрудняют понимание вопроса, столь насущного для всех нас, работников театра, с интересом следящих за ходом дискуссии.

М. ГЕРШТ,
заслуженный артист РСФСР, главный режиссер Куйбышевского драматического театра им. Горького.

г. КУЙБЫШЕВ

Дневник дискуссии

В Малом театре началось открытое партийное собрание, на котором главный режиссер К. Зубов выступил с докладом на тему «Малый театр и система Станиславского».

— Малый театр, — сказал докладчик, — является колыбелью русского сценического реализма. Есть много общего, родственного между Щепкиным и Станиславским. К. С. Станиславский, назвав Щепкина великим законодателем искусства, возродил, продолжил и обогатил новым содержанием высокие щепкинские традиции — традиции сценического реализма.

Докладчик подробно остановился на анализе теоретического наследия Станиславского, подчеркнув, что работы великого мыслителя и художника сцены до сих пор еще недостаточно изучены. Тов. Зубов привел несколько примеров из творческой практики Малого театра в подтверждение той мысли, что отсутствие, как он сказал, точно наведенного смыслового фокуса, ясно понятой и выраженной идеи неминуемо приводит к неудачам.

В связи с развернувшейся дискуссией докладчик остановился на вопросе о методе физических действий, решительно высказавшись за недопустимость противопоставления этого метода всей «системе».

Тов. Зубов говорил далее о роли слова на сцене, отметив необходимость со всей серьезностью изучать гениальные труды товарища Сталина по языкознанию, имеющие огромное значение для развития советского театрального искусства.

Второй день открытого партийного собрания был посвящен обсуждению доклада. В прениях приняли участие режиссер Б. Никольский, артисты Е. Турчанинова, М. Жаров, Н. Белевцева, И. Лагутин, Н. Светловидов, Н. Борская, режиссер-ассистент А. Шереметьев. Все выступавшие единодушно подчеркивали своевременность дискуссии и в свою очередь выдвинули ряд серьезных вопросов, связанных с освоением наследия К. С. Станиславского. Продолжение прений — 27 декабря.

* * *

РИГА. (Наш корр.). Вопросы, поднятые в ходе дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского, привлекли внимание театральной общественности Советской Латвии. В Государственном театральном институте Латвийской ССР состоялись расширенные заседания кафедр, посвященные обсуждению статей, опубликованных в ходе дискуссии. В Художественном театре Латвийской ССР организован семинар по изучению материалов дискуссии. Семинаром руководит народный артист СССР Э. Смилгис. Состоялось уже одиннадцать занятий. Группа актеров театра переводит на латышский язык избранные места из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой». Переведены также все материалы дискуссии, которые намечено издать отдельным сборником.

Советское киноискусство в 1951 году

В Совете при Министерстве кинематографии СССР

В течение трех дней происходили заседания Совета при Министерстве кинематографии СССР, обсудившего важнейшие вопросы работы советской кинематографии.

В 1950 году киностудии страны выпустили на экраны ряд значительных по своим идейно-художественным качествам фильмов. Такие произведения, как «Падение Берлина», «Кубанские казаки», «Смелые люди», «Секретная миссия», «Жуковский», «Заговор обреченных», «Мусоргский», «Далеко от Москвы», документальные фильмы «Победа китайского народа», «Освобожденный Китай», «Демократическая Германия», завоевали любовь и признание зрителей, получили высокую оценку общественности.

Однако, наряду с созданием высокоидейных произведений на актуальные темы современности, ряд киностудий — Ташкентская, Тбилисская, Московская им. Горького — не выполнили государственного плана производства полнометражных кинокартин и не обеспечили своевременной подготовки сценариев для фильмов, производство которых переходит на 1951 год. В некоторые фильмы производства Бакинской, Киевской и Ленинградской студий пришлось вносить значительные изменения и дополнения.

В своем докладе на Совете заместитель министра кинематографии СССР Н. Шиткин подчеркнул, что основной причиной неудовлетворительной работы ряда киностудий служит плохая организация подготовки производства новых фильмов. Особенно плохо обстоит дело на Ташкентской, Минской и Киевской киностудиях. Руководители министерств кинематографии союзных республик, директоры киностудий, а также Главное управление по производству художественных фильмов и сценарно-постановочный отдел Министерства кинематографии СССР слабо контролировали ход подготовки сценариев, не оказывали действенной оперативной помощи в работе по постановке фильмов.

В 1951 году киностудии страны выпустят 26 полнометражных художественных кинокартин, одновременно ряд фильмов будет запущен в производство и закончен в 1952 году. Сейчас готовятся к сдаче фильмы: «Весна в Салене» (реж. Н. Санишвили), «Тарас Шевченко» (реж. И. Савченко), «Огни Баку» (реж. А. Зархи и И. Хейфиц), «Пржевальский» (реж. С. Юткевич), «Битва за уголь» (реж. Л. Луков), «Кавалер Золотой звезды» (реж. Ю. Райзман), «Свет в Коорди» (реж. Г. Раппапорт), «В мирные дни» (реж. В. Браун). Фильмы «Спортивная честь» (реж. В. Петров), «Сельский врач» (реж. С. Герасимов) и «Песни дружбы» (реж. В. Строева) будут закончены в первом квартале 1951 года.

Запущены в производство намеченные к выпуску в предстоящем году фильмы: «Прощай, Америка!» (реж. А. Довженко), «Совесть мира» (реж. А. Роом), «Поджигатели войны» (реж. Л. Арнштам), «Садко» (реж. А. Птушко) — по киностудии «Мосфильм»; «Наши песни» (реж. С. Васильев), «Пламенное сердце» (реж. И. Хейфиц) — по «Ленфильму»; «Покорители вершин» (реж. Д. Ронделли) — по Тбилисской студии; «Второй караван» (реж. А. Бек-Назаров) — по Ереванской студии; «Джамбул» (реж. Е. Дзиган) — по Алма-Атинской студии; «Свадебный подарок» (реж. Е. Иванов-Барков) — по Ашхабадской студии и другие.

Кроме того, в течение года предстоит начать и закончить постановку девяти фильмов. Среди них «Незабываемый 1919-й» (реж. М. Чиаурели), «Дзержинский» (реж. М. Калатозов), «Адмирал Ушаков» (реж. М. Ромм), «Семья Лутониных» (реж. И. Пырьев), «Зеленый океан» (реж. М. Донской), «Звезды» — по сценарию А. Корнейчука, «Зеленая улица» — по одноименной пьесе А. Сурова (реж. В. Эйсымонт).

Все это позволит наладить равномерный выпуск фильмов в течение всего года.

— Основной и главной задачей советской кинематографии в новом году, — сказал докладчик, — остается неуклонное повышение идейно-художественного уровня выпускаемых фильмов, в которых должны найти достойное отражение высокие моральные качества советских людей, героические дела строителей коммунизма; ряд фильмов будет посвящен сплочению сил прогресса и борцов за мир во всем мире, разоблачению американо-английских поджигателей войны.

В 1951 году увеличится производство не только художественных, но и документальных, научно-популярных фильмов и дублирование кинокартин на языки народов СССР.

Тов. Шиткин подробно остановился на вопросах, связанных с развитием цветной кинематографии. Советское цветное кино заслуженно заняло первое место в мире. Наши студии из года в год увеличивают выпуск цветных фильмов. В предстоящем году намечено выпустить в цвете 19 художественных кинокартин, а также много документальных, видовых и научно-популярных. Особое значение в связи с этим приобретает укрепление технической базы. В настоящее время заканчивается оборудование цветных лабораторий на Киевской студии и Центральной студии документальных фильмов, в ближайшее время вступят в эксплоатацию вторые очереди цветных лабораторий на «Мосфильме» и «Ленфильме». В 1951 году будет создана цветная лаборатория Тбилисской киностудии. Значительно увеличивается выпуск цветной кинопленки и мощность фабрик массовой печати фильмов.

Касаясь причин неудовлетворительной работы органов кинофикации и проката, т. Шиткин подчеркнул слабое организационно-хозяйственное руководство киносетью со стороны республиканских, краевых и областных управлений кинофикации. Существенное влияние на невыполнение плана оказали и несвоевременный ввод в эксплоатацию новых киноустановок и нарушение сроков строительства новых кинотеатров. Органы проката не всегда обеспечивали бесперебойное снабжение киносети копиями новых и повторных фильмов.

Серьезной критике подверг докладчик работу Министерств кинематографии Литовской, Белорусской, Украинской и Армянской республик и Управления кинофикации Молдавской ССР, в которых кинообслуживание населения было поставлено особенно плохо.

Предприятиями кинопромышленности по предварительным данным план 1950 года будет выполнен на 108 процентов. Коллективы киномеханических заводов, фабрик кинопленки и массовой печати фильмов успешно боролись за обеспечение всем необходимым нужд киностудий и киносети. Существенным недостатком в работе киномеханической промышленности докладчик считает слабое внедрение в производство новой техники.

— Для успешного разрешения задач, стоящих перед советской кинематографией, — сказал в заключение т. Шиткин, — необходимо мобилизовать все творческие силы деятелей киноискусства, кинопромышленности, кинофикации и проката. 1951 год должен стать годом нового под'ема советского кино.

⁂

По докладу т. Шиткина развернулся оживленный обмен мнениями. Министры кинематографии союзных республик, где имеются киностудии, в своих выступлениях правильно отмечали, что решающим звеном в выполнении плана будущего года является наличие сценарного портфеля. Однако, если т. Пономаренко (зам. министра кинематографии УССР) смог доложить Совету, что к работе для кино привлечено значительное число украинских писателей, то тт. Сеид-Заде (Азербайджанская ССР) и Шагинян (Армянская ССР) вынуждены были признать, что подготовленных сценариев у них нет. Они ограничились общими словами о необходимости наладить работу с местными авторами при помощи квалифицированных московских писателей и кинодраматургов.

Министр кинематографии Грузинской ССР т. Кикнадзе сообщил, что сейчас заключены договоры на сценарии с рядом ведущих грузинских писателей. Это свидетельствует о том, что грузинская кинематография имела полную возможность и раньше обеспечить себя необходимыми сценариями. Однако за последние годы студия не смогла создать ни одного выдающегося кинопроизведения. Но т. Кикнадзе вместо того, чтобы по-большевистски признать серьезные недочеты в работе, ссылался на всякого рода об'ективные трудности.

Заместитель министра кинематографии СССР Н. Семенов и начальник Главного управления по производству художественных фильмов В. Сурин подчеркнули, что сейчас задача заключается в том, чтобы подняться на новые творческие высоты во всех видах и жанрах киноискусства.

— У нас есть такое выдающееся произведение, как «Падение Берлина», — сказал т. Семенов, — и наш долг перед советским зрителем — стремиться к тому, чтобы каждый новый фильм был на таком же высоком уровне, чтобы появились фильмы, продолжающие и развивающие достигнутые успехи.

К сожалению, студии не всегда пред'являют достаточно высокие требования к сценариям и фильмам. В Министерство кинематографии СССР зачастую сдаются сценарии и картины, требующие значительных доработок.

Большое внимание выступавшие в прениях уделили анализу причин неудовлетворительной работы киносети и мерам по устранению недостатков. Об этом говорили тт. Шашков (РСФСР), Лауристин (Эстонская ССР), Мешкаускене (Литовская ССР), начальники управлений кинофикации при Советах Министров союзных республик тт. Лихман (Молдавская ССР), Абикенов (Киргизская ССР), Пашкевич (Карело-Финская ССР), Абдалов (Туркменская ССР) и другие.

Вместе с тем они подвергли серьезной критике работу Министерства кинематографии СССР и его главных управлений. В ряде случаев выполнение плана киносети срывается из-за несвоевременного поступления от органов проката копий новых фильмов. Неравномерный выпуск студиями кинокартин приводит к тому, что в отдельные месяцы киносеть работает только на повторном репертуаре. Управление капитального строительства и Главкиноснаб в ряде случаев не помогают своевременно получить материалы и оборудование для строительства новых кинотеатров, фильмобаз, ремонтных мастерских и т. д. Главное управление киномеханической промышленности выпускает недостаточное количество запасных частей для киноустановок и проекционных аппаратов нового типа, особенно узкопленочных.

Ценным опытом работы по улучшению кинообслуживания населения в Белоруссии поделился с членами Совета М. Садкович. Вопросами кинофикации в БССР непосредственно занялись партийные и комсомольские организации, оказавшие большую помощь в кинообслуживании населения.

Установлены твердые маршруты для кинопередвижек, введен институт общественных киноорганизаторов, налажена предварительная реклама, широко практикуется обмен опытом лучших киномехаников.

Подготовке кадров киномехаников был посвящен доклад заместителя начальника Управления учебных заведений Министерства кинематографии СССР Ю. Липского.

В 37 имеющихся сейчас школах киномехаников обучается свыше восьми тысяч человек. За последнее время проделана большая работа по упорядочению деятельности этих школ, улучшилось качество подготовки слушателей. Но еще многое надо сделать. В школах ощущается недостаток учебников, учебных пособий, оборудования. Большинство школ не имеет общежитий, для учащихся не созданы необходимые материально-бытовые условия. Случаен подчас контингент принимаемых в школы, что приводит к текучести и большому отсеву.

Выступавшие в прениях тт. Садкович, Мешкаускене, Шашков, начальник Главного управления кинофикации т. Давыдов председатель ЦК профсоюза работников культурно-просветительных учреждений т. Трофименко и другие, подвергнув критике работу УУЗ министерства, внесли ценные предложения по улучшению подготовки киномехаников. Совет с удовлетворением отметил большую помощь, оказываемую ЦК ВЛКСМ и местными комсомольскими организациями, которые в будущем году направят на учебу в школы киномехаников 6 тысяч комсомольцев.

Совет заслушал и обсудил доклад заместителя министра кинематографии СССР А. Переславцева «О порядке проведения аттестации работников кинематографии по итогам работы за 1950 год».

Подводя итоги работы Совета, министр кинематографии СССР т. Большаков в своем выступлении дал оценку деятельности кинематографии за текущий год. Отметив успехи, достигнутые работниками советского кино, т. Большаков подчеркнул, что не к лицу самой передовой, лучшей в мире кинематографии мириться с имеющимися серьезными недостатками.

В качестве первоочередных задач министр выдвинул перед работниками кино вопрос подготовки высококачественных сценариев, улучшения всей работы по производству фильмов и продвижению их в широкие массы зрителей. Внимательное отношение к воспитанию, подбору и расстановке кадров, улучшение руководства, борьба за большевистскую идейность, принципиальность при решении текущих вопросов работы кинематографии — непременные условия успеха.

Отметив, что в предстоящем году ряду молодых режиссеров поручается самостоятельная постановка фильмов, т. Большаков указал на необходимость дальнейшего выдвижения на творческую и руководящую работу хорошо зарекомендовавших себя молодых товарищей.

Тов. Большаков внес предложение: провести в январе во всех союзных республиках совещания республиканского актива работников кино, а в феврале созвать всесоюзное совещание актива, на котором обсудить итоги работы советской кинематографии в 1950 году и ее задачи на 1951 год.

Министр выразил уверенность, что многотысячная армия работников советского кино, вдохновленная вниманием и помощью, оказываемой кинематографии партией, правительством и лично товарищем Сталиным, сумеет успешно выполнить план 1951 года, план дальнейшего развития кинематографии, — создаст новые талантливые высокоидейные произведения, помогающие строительству коммунизма.

По всем обсужденным вопросам Совет принял развернутые решения.

Народное зодчество Верхнего Поволжья

В Москву вернулись участники экспедиции Института истории искусств и Института этнографии Академии наук СССР (руководитель архитектор И. Маковецкий), посетившие ряд районов Верхнего Поволжья, где они изучали произведения русского народного зодчества.

В беседе с корреспондентом газеты «Советское искусство» заместитель руководителя экспедиции И. Гроздова рассказала:

— Мы побывали в Некрасовском районе Ярославской области, славящемся потомственными мастерами художественной лепки. Этот район — одно из немногих мест Советского Союза, где фасады и потолки деревянных жилых домов в селах и деревнях украшаются лепкой из гипса. В Рыбницах, Боре и других деревнях мы изучали образцы деревянной народной архитектуры с лепными украшениями, собирали биографические материалы о знатных мастерах лепки, многие из которых работают в настоящее время по оформлению новых зданий в Москве, Ленинграде и в Ярославле.

Затем мы выехали в район Костромы. С точки зрения архитектуры он интересен тем, что в нем сохранились жилые дома и другие сооружения, воздвигнутые на сваях для защиты от бурных весенних разливов Волги.

Мы посетили и ряд других районов Верхнего Поволжья, где изучали художественную резьбу по дереву, украшающую фасады многих домов.

Экспедицию сопровождал оператор кинофотолаборатории Академии наук СССР В. Шольшников. Из заснятого материала будет сделан специальный научный фильм о народной архитектуре Верхнего Поволжья.

Колхозники-композиторы

ТАЛЛИН. (Наш корр.). «Сказка — складка, песня — быль». Эта русская поговорка широко бытует в эстонских селах.

Эстонский народ любит песни; из его среды вышло много незаурядных исполнителей и авторов оригинальных песенных произведений.

Песня кочует из района в район и становится известной всему народу. Во многих селах знают, например, песню о Стокгольмском Воззвании — «Письмо мира», автором текста и музыки которой является 73-летняя Анна Вабарна, колхозница деревни Тоня.

Тема мира особенно популярна в деревнях Советской Эстонии. Недавно колхозник Л. Зибо из деревни Анцла прислал в республиканский Дом народного творчества ноты и текст своей песни «Мир победит войну». Это уже третья нотная запись его песен.

Вольдемар Мекисто, 62-летний колхозник Кейлаского района, — автор и исполнитель цикла песен «Женщины нашего колхоза». Аккомпанируя себе на фисгармонии, он часто выступает на сцене колхозного клуба с исполнением своих произведений. Ряд песен Вольдемара Мекисте прочно вошел в репертуар сельских хоровых кружков.

Музыкально одарен колхозник сельхозартели «Киру» Раквереского района Иохани Крикман. В кружке самодеятельности Народного дома научился он играть на скрипке, читать и писать ноты. Теперь он самостоятельно сочиняет музыку к стихам поэтов Советской Эстонии. Большую известность среди земляков приобрела его песня о Сталине.

Широко развито песенное творчество и среди членов рыболовецких колхозов островов Хиума и Сарема. Музыкальные организации Таллина записали десять песен, музыка и слова которых сочинены рыбаками. В их напевах, идущих из глубины народного сердца, выражены преданность и любовь к великому вождю народов товарищу Сталину, благодарность рыбаков за счастливую жизнь, слава колхозному строю.

В Таллине в начале 1951 года предполагается созвать общереспубликанский слет народных певцов («лаэлов») и композиторов-колхозников.

Скрипки уральского мастера

СВЕРДЛОВСК. (Наш корр.). Имя свердловского скрипичного мастера Андрея Семеновича Кылосова известно далеко за пределами Урала. Пятнадцать лет назад он приехал сюда из таежной деревни Коми-Пермяцкого национального округа и посвятил свою жизнь сложному благородному делу — созданию скрипок. Все эти годы он упорно работал над совершенствованием своего мастерства. Многое дали Кылосову поездки в Москву, дружеская помощь известных советских мастеров и исполнителей.

Из года в год развивался талант уральского мастера. И сейчас скрипки А. Кылосова получили широкое признание. Много прекрасных отзывов дали о его инструментах виднейшие музыканты — профессор П. Столярский и профессор Д. Ойстрах.

На-днях Андрей Кылосов создал свою семидесятую скрипку. Как и прежде, талантливый мастер продолжает экспериментировать, упорно ищет пути к созданию еще более совершенных музыкальных инструментов.

Клуб актеров в Хабаровске

ХАБАРОВСК. (Наш корр.). Здесь открылся клуб выходного дня актера. На вечере, посвященном открытию клуба, присутствовали артисты театров драмы, музыкальной комедии, ТЮЗ, художники, композиторы, писатели. С докладом о советской комедии выступил кандидат искусствоведческих наук тов. Емельянов.

В большом концерте артисты местных театров показали отрывки из новых советских пьес, готовящихся к постановке.

В плане работы нового клуба — вечера, посвященные теме борьбы за мир, встречи актеров с писателями, стахановцами, новаторами производства, творческие отчеты артистов.

Сельские зрители в театрах Новосибирска

НОВОСИБИРСК. (ТАСС). Величественный зал Новосибирского театра оперы и балета заполнили колхозники Мошковского, Искитимского, Коченевского и других районов. Сельские труженики слушали оперу «Русалка». Месяц назад эту оперу коллективно прослушали 1.500 колхозников Новосибирского района.

Велик интерес сибирских хлеборобов к искусству. Часто можно видеть, как к городским театрам на автомашинах под'езжают полеводы, животноводы, трактористы, комбайнеры области. В драматическом театре «Красный факел» за последнее время дано пять спектаклей по заявкам колхозников. Им показаны пьесы «Незабываемый 1919-й», «Свадьба с приданым», «Константин Заслонов» и другие. Областной драматический театр посетили в нынешнем году свыше 35 тысяч сельских зрителей.

В колхозах «Новая жизнь» и «Смычка» Новосибирского района после коллективного просмотра комедии «Свадьба с приданым» было проведено обсуждение спектакля.

Пьеса о Сергее Лазо

ВЕЛИКИЕ ЛУКИ. В Областном драматическом театре состоялось первое представление пьесы местного драматурга Л. Рудого «Этих дней не смолкнет слава», посвященной легендарному герою гражданской войны Сергею Лазо. Премьера была тепло встречена зрителями.

Героика и пафос созидательного труда

◦ ◦

Цветной художественный фильм «Далеко от Москвы» по роману В. Ажаева. Сценарий М. Папавы. Режиссер-постановщик А. Столпер, режиссер Е. Зильберштейн. Операторы А. Шеленков, Чен Ю-лан. Композитор Н. Крюков. Главный художник Е. Куманьков. Звукооператор Н. Тимарцев. Производство киностудии «Мосфильм».

◦ ◦

Кадр из фильма «Далеко от Москвы». Слева направо: Ковшов — П. Кадочников, Залкинд — Л. Свердлин, Батманов — Н. Охлопков.

Знакомые и полюбившиеся читателям герои романа В. Ажаева «Далеко от Москвы» вновь оживают перед нами в одноименном фильме, только что выпущенном на экраны. Это вторичное знакомство с героями, которые запомнились читателям романа, как живые люди, снова порадовало зрителей.

Экранизация литературных произведений принадлежит к числу сложных творческих задач. И хотя советское киноискусство имеет в этом отношении замечательный опыт, все же каждый раз создатели фильма по тому или иному литературному произведению должны многое решить самостоятельно, добиваясь не простого переложения тем и образов литературы на язык киноискусства, а создания целостного произведения, которое в ясных, зримых формах раскрывало бы характеры и дела людей изображаемой эпохи.

Читатель романа или повести вправе требовать от постановщиков фильма полноты изображения, он не терпит какого бы то ни было обеднения уже сложившейся у него картины. Но понятие полноты вовсе нельзя сводить к тому, чтобы буквально все линии, все сюжетные узлы и все герои романа были воплощены в фильме.

Положительные качества сценария М. Папавы ощутимо сказываются с первых же кадров кинокартины и особенно убедительно вырисовываются в целостном построении всего фильма, вбирающего главное из романа, дающего полное представление о подвиге советских людей на далекой стройке в первый год Отечественной войны. Вмещающий много материала и многих героев, роман В. Ажаева продуманно сокращается, с тем чтобы в рамках, которыми располагает фильм, каждое из действующих лиц могло проявить присущие ему черты характера, до конца выявить свою роль в развитии главной темы произведения. В фильме совсем нет, например, таких действующих лиц, как Филимонов, Сморчков, Хмара, но целостность произведения от этого не пострадала, потому что дело жизни героев фильма, на котором раскрывается живая сила их патриотизма, проявлено в полную меру.

Будучи во всем верным образцу — роману В. Ажаева, — М. Папава менее всего занят простым копированием. В некоторых случаях он сознательно отступает от текста произведения, оставаясь верным его духу и замыслу. В первую очередь отступления касаются некоторых моментов биографии действующих лиц, а следовательно, и сюжетных линий произведения. Так, например, личный момент в биографии Батманова — душевная скованность его в отношениях к жене и сыну — в сценарии отсутствует, остается только признание Батманова об утрате сына. В романе Алеша Ковшов узнает, что его жена Зина, считавшаяся погибшей, спасена. В фильме этого нет и, кстати сказать, это и не нужно для полного раскрытия силы и цельности чувства Ковшова. Отсутствует в фильме и тема возвращения Грубского. Портрет этого человека, не верящего в силы народа, догматика в науке, дорисован до конца в сильной сцене, когда Грубский узнает, что его точка зрения — наруку врагам нашей Родины. Посрамленный, он покидает заседание, сопровождаемый презрением и возмущением как собравшихся, так и зрителей кинозала. Можно указать также, что в картине иначе, чем в романе, мотивирована драма юного Генки Панкова — одного из самых обаятельных образов фильма. Батманов говорит Генке о смерти его отца от тяжелого ранения на фронте. В романе же отец Генки погибает от руки врагов-диверсантов, но эта сюжетная линия была бы лишней в кинопроизведении, отвлекала бы от главного.

Эти и некоторые другие изменения, внесенные сценаристом, оправданы именно тем, что необходимо было дать не просто копию романа, а произведение киноискусства, в котором почти каждая деталь многозначительна и особо выразительна. И потому так обязателен строгий отбор материала, ясность сюжетных положений, цельность развития действия. Работа сценариста здесь составляет одно целое с работой режиссера, и следует отметить, что режиссер А. Столпер, известный зрителям по многим интересным фильмам, в частности, по экранизации произведений К. Симонова и Б. Полевого, дал верное и ясное решение задачи.

В романе, в той главе, где строители слушают историческую речь вождя в канун праздника 24-й годовщины Октябрьской революции, определяется подлинный, коренной перелом во всей работе по прокладке нефтепровода. Все предшествовавшие главы составляли как бы об'емную экспозицию, знакомили с людьми, с расстановкой сил, давали оценку деловых и моральных качеств героев. В фильме экспозиция значительно сокращена, но особо выделен перелом на стройке. Речь товарища Сталина люди слушают с затаенным дыханием, ибо в ней — программа их труда и борьбы, источник огромной радости и вдохновляющей уверенности в победе. Выразителен в фильме коллективный портрет участников собрания в клубе, хорошо переданы единодушие людей, их одухотворенность. И сразу же этот коллективный портрет сменяется показом их действий: уезжают в тайгу строители, связисты, направляются на трассу материалы. Эпизоды эти выдержаны в стремительном ритме, они передают напряженный темп стройки, горячую жажду людей приобщиться к большому делу. Картины природы, мастерски снятые операторами А. Шеленковым и Чен Ю-ланом, служат здесь не просто фоном, они подчеркивают и мужественную силу строителей, и перспективность труда советских людей-преобразователей.

Неразрывная связь между трудом строителей нефтепровода и общим делом борьбы советских людей за победу над врагом получает в фильме выразительное воплощение. Вот Батманов, Залкинд, Ковшов в кабинете секретаря областного комитета партии. Речь идет о претворении в жизнь нового проекта строительства, разработанного Беридзе и Ковшовым. И тут представитель Комитета Обороны передает руководителям строительства слова товарища Сталина о великом значении этой стройки для дела победы. В словах вождя заключена безграничная уверенность в силах советских людей-патриотов. Стоя выслушивают собравшиеся драгоценную для них весть. Торжественность этого момента передана с большой проникновенностью. Имя вождя, его неустанное внимание озаряют действия строителей, порождают новые источники энергии, энтузиазма. Так, зримо и ясно раскрывается в фильме победный пафос дел советских людей, нерушимое их единство, сплоченность вокруг партии и ее вождя — товарища Сталина.

Рельефно вырисовывается в фильме и образ парторга стройки Залкинда. Хотя в сценарии на долю парторга отведено не так уж много действия и порой он представлен только участником происходящих событий, но в исполнении Л. Свердлина все же переданы живые черты этого одаренного человека. Он умеет быть строгим, непримиримым при столкновении с бюрократами, разгильдяями или людьми опустившимися, безвольными, умеет шуткой подбодрить человека, наставить на правильный путь. Тонко и умно выделено в фильме драгоценное качество большевистского стиля — критика и самокритика. Запоминается сцена общего собрания работников управления, когда молодой Петя Гудкин произносит речь, обращенную к Тополеву, предпочитающему занимать пассивную позицию. На долю Залкинда выпадает в этой сцене всего несколько слов и жестов. Но тем острее воспринимается зрителем тот дух критики и самокритики, которым живет парторг и который помогает ему распутывать самые сложные взаимоотношения людей, открывая дорогу новому, передовому. В другой сцене — встрече на трассе с шофером Маховым, поддавшимся неверию в силы советских людей, Залкинд шуткой, смехом помогает ему преодолеть ничем не оправданное уныние, но тут же для себя и остальных руководителей стройки делает серьезный вывод о недостатках пропагандистской работы на трассе.

Коллектив советских людей — главный герой этой кинокартины. Как и в романе, коллектив в кинофильме складывается в процессе труда из людей разных, наделенных своими особыми чертами характера, индивидуальными склонностями. Но, вступая в коллектив, входя в отношения с другими людьми, каждый обязался стать бойцом передовой шеренги, какую бы роль ни выполнял он на стройке. Единство с коллективом становилось основой духовного роста людей. В фильме, как и в романе, коллектив раскрывается в развитии, в противоречиях, в движении к новому. Вне коллектива оказывается Мерзляков, бюрократ и шкурник, который беспокоится лишь о собственном благополучии и оскорбляет строителей своей попыткой погасить их жажду труда. Динамично решена сцена разоблачения Мерзлякова (арт. П. Оленев), когда сами строители, народ, выносят строгий приговор вредителю.

Коллектив советских тружеников проявляет взыскательность, строгость и к другому начальнику участка — Ефимову (арт. В. Соловьев), человеку, опустившему руки перед трудностями, утерявшему веру в людей и в свои организаторские способности. Режиссер сумел в этой сцене самой расстановкой персонажей подчеркнуть конфликт. В углу, у печки, сидит Ефимов, опустившийся, небритый, а на другой стороне — коллектив работников участка во главе с прибывшим Залкиндом; здесь люди подтянуты и строги — они в последний раз дают Ефимову возможность вернуться в их строй.

Мотив ответственности за судьбу каждого участника стройки связан в фильме не только с героями-руководителями — Батмановым, Залкиндом, Беридзе. Эту ответственность берут на себя и рядовые работники, берут добровольно, по внутреннему сознанию своего долга, потому что настоящему советскому человеку до всего есть дело. И, напротив, тот человек, который проявляет равнодушие, пассивность, уже одним этим ставит себя вне коллектива, а поведение его, естественно, внушает тревогу остальным. Потому-то так непосредственно доходит до зрителя горячая речь комсомольца Пети Гудкина — эту роль хорошо исполняет артист С. Гурзо. Внутренне убежденный в честности Тополева, Петя верит, что можно пробудить от спячки этого человека. Роль Тополева исполняется А. Хановым в сдержанной строго реалистической манере, с точным психологическим рисунком.

Торжество сплоченного единой волей и стремлением коллектива во весь голос звучит в сцене разговора по селектору начальников участков с Батмановым. Сменяющиеся кадры показывают нам людей каждого участка — людей, наделенных твердой уверенностью, что принятые обязательства будут реализованы в точно намеченный срок, так как им по плечу большие дела. В разных местах огромной трассы люди живут чувством единой семьи, общностью нужного Родине труда. Бодрой, радостной интонацией речей, зрительными образами, красочной цветовой гаммой — всеми выразительными средствами киноискусства прекрасно передана в этих кадрах победная мощь советских людей.

Образы фильма созданы как большими мастерами нашего искусства — Н. Охлопковым, Л. Свердлиным, В. Владиславским, так и молодыми актерами. Впервые снимаются в кино исполнители ролей Жени — И. Киселева, Тани Васильченко — Т. Махова, Беридзе — В. Квачадзе. В роли Генки Панкова снимался ученик ремесленного училища П. Иванов.

В роли Батманова Н. Охлопков с тактом настоящего художника выделяет черты деятельного характера опытного руководителя строительства. Батманову — Охлопкову присущи уверенность, спокойствие, сдержанность, которыми подчеркивается сосредоточенность человека на поставленной цели.

Ковшов в исполнении П. Кадочникова — человек непосредственный, наделенный большим чувством; он привлекает к себе симпатии зрителей искренностью натуры, простотой отношения к людям.

В ответственной роли инженера Беридзе артист В. Квачадзе сумел передать поэтическую воодушевленность этого героя. Запоминаются сцены встреч и разговоров Беридзе с Таней Васильченко, радость их любви. Менее удалось В. Квачадзе проявить деятельные силы характера Беридзе как организатора, как автора нового проекта строительства. Лирическое начало явно стало преобладающим в облике Беридзе.

Следует отметить, что роль Карпова, очень существенная для содержания произведения, в фильме оказалась где-то на втором плане. Карпов появляется в мимолетном эпизоде. О предложении этого талантливого человека перенести трассу на левый берег сообщается как-то мимоходом.

Т. Махова в роли Тани Васильченко и И. Киселева в роли Жени создают образы привлекательные и цельные. С простотой и сдержанностью рисует И. Киселева комсомолку Женю, отзывчивую, деятельную. Роль Тани оказалась в фильме сжатой, и это ограничило возможности исполнительницы. Очень важная сцена выступления Тани на партийной конференции, раскрывающая сильный характер этой девушки, отсутствует в фильме и не возмещена равной ей по значению сценой, а показ деятельности связистов решается несколько внешне. Нельзя, например, признать удачными кадры, напоминающие зрителю репинских бурлаков и долженствующие передать, как комсомольцы в тайге тянут провод для связи. За исключением указанных отдельных погрешностей, в целом этот фильм, наполненный героикой труда и доблести советских людей, несомненно удачен.

Заключительная сцена фильма — разговор Жени с уезжающим в Москву для отчета Алексеем Ковшовым, — отлично переданная актерами, вновь заставляет зрителей осознать величайшую ценность советского человека, труженика, преобразователя жизни, творца и строителя.

Фильм смотрят люди, успешно выполнившие первую послевоенную пятилетку, воодушевленные большими планами строительства коммунизма, результаты осуществления которых ощущаются нами непосредственно. Как много говорит сердцу зрителя пафос этого фильма: никогда и ничем нельзя остановить созидательного творчества советских патриотов!

Е. КОВАЛЬЧИК.

Упадок французского театра

Парижане, пришедшие недавно в «Независимый театр» на просмотр спектакля «Немцы» (автор пьесы Леон Кручковский), нашли на своих креслах обращение Комитета защиты французского театра, в котором приводятся любопытные цифры, рисующие положение театра в маршаллизованной Франции. Оказывается, что из существовавших во Франции до войны 500 различных театральных залов сейчас открыто только... 50. Французское правительство, расходующее гигантские суммы на войну во Вьетнаме и на вооружение, выделило на субсидии театру и вообще на развитие национального искусства... 0,085 проц. своего бюджета. Это привело к повышению и без того высоких цен на билеты, которые стали практически недоступны среднему французу, и так едва сводящему концы с концами. Но резкое снижение посещаемости театров, отмечаемое прессой, вызывается не только материальными причинами. Массовый зритель теряет интерес к театру, не находя в нем той духовной пищи, которая ему нужна.

Правда, французский театр подвергся американизации не в такой степени, как кино, и в его репертуаре значительно меньше залежалого товара с Бродвея, чем американских фильмов на экранах Франции, но, тем не менее, качество театральных постановок в современной Франции находится на весьма низком уровне. Скандальная стряпня экзистенциалистов, космополитов и всевозможные развлекательные пустышки — вот чем наводняются французские театры. Правда, за последнее время театры стали чаще обращаться к классике, но она, при всех своих достоинствах, не может дать зрителю 1950 года ответ на насущные вопросы современности.

Несомненно, что пьесы, трактующие актуальные и злободневные проблемы, от правильного решения которых зависит судьба Франции, нашли бы самый горячий отклик у зрителя. Однако постановка таких пьес невозможна в наши дни на французской сцене. Препятствием тому служит нынешний политический режим во Франции. Всякая попытка показать истинное положение вещей в стране, показать живых людей с их думами и страстями, а не вертлявых остряков и истерических кокоток, встречается в штыки «официальной» прессой и критикой буржуазной печати. Авторам и постановщикам таких пьес чинятся всевозможные затруднения, а зачастую они подвергаются прямому преследованию властей.

Тем показательнее успех, с которым идет пьеса Л. Кручковского «Немцы», поставленная коллективом так называемого «Независимого театра». На примере судьбы главного действующего лица — профессора Зоннебрука пьеса говорит французам, что в борьбе с фашизмом, усиленно возрождаемым магнатами Уолл-стрита, никто не может быть нейтральным, никто не имеет права стоять в стороне. Даже буржуазная печать вынуждена признать высокие драматургические качества пьесы Кручковского и превосходное исполнение ее труппой театра.

Рецензент газеты «Ви увриер» Дельмотт пишет:

«Никогда еще я не выходил из зала театра столь взволнованным, потрясенным и удовлетворенным, как в этот раз из зала театра Верден. Такие пьесы, как «Немцы», могут помочь французскому театру выйти из нынешнего тупика и показывают, каким он должен быть — массовым, народным».

С этим выводом нельзя не согласиться.

Как и вся культура современной Франции, французский театр, низведенный усилиями реакционеров до роли проводника человеконенавистнических «идей» империализма, находится в состоянии глубокого упадка. Он потерял любовь и уважение широких народных масс Франции. Но французский народ, ведущий сейчас тяжелую борьбу за национальную независимость, демократию и мир, возьмет судьбу Франции в свои руки, и тогда наступит возрождение французского театра.

И. БРАГИН.

Конгресс по вопросам искусств

В Кракове состоялся конгресс по вопросам искусств, в котором приняли участие виднейшие мастера живописи, скульптуры, музыки, театра, кино, а также ряд искусствоведов и научных работников Польши.

Конгресс посвятил свою работу творческому обсуждению проблемы взаимозависимости нового содержания и формы искусства в свете борьбы за метод социалистического реализма. В рамках работ Конгресса состоялся целый ряд творческих дискуссий, главной темой которых был вопрос о методе социалистического реализма, его практическом применении во всех областях творчества на основе достижений советского искусства и собственного опыта.

Краковский конгресс по вопросам искусства является одним из подготовительных этапов к конгрессу польской науки, созываемому весной будущего года. Одной из главных целей дискуссий, проведенных на конгрессе в Кракове, явилось всестороннее обсуждение и выявление реалистических традиций польского искусства.

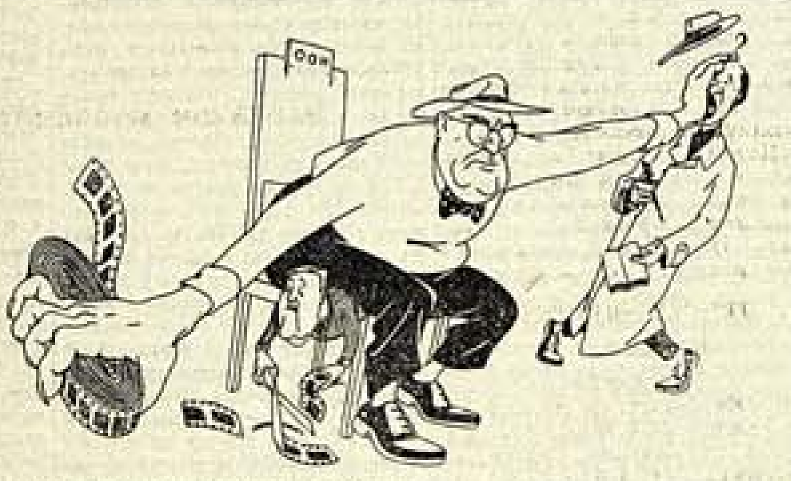
В связи с работами конгресса в Кракове были организованы выставки и специальные показы произведений изобразительного искусства, музыки, кино и театра. Организована выставка, иллюстрирующая достижения польских художников на протяжении 500 лет.

◆

Американская печать сообщает о конфузе с фильмом, подготовленным киноотделом ООН, под названием «Мир должен наступить». Хотя в фильме весьма робко говорилось о мирном урегулировании, а лакей госдепартамента США Трюгве Ли — пособник американских интервентов в Корее — изображался как «миротворец», фильм по требованию делегации США в ООН был запрещен.

На запрос газеты «Дейли компас» о запрещении фильма помощник Трюгве Ли ответил: «Поговорите об этом с американской делегацией».

◆



Мистер Остин «отвечает» на вопрос корреспондента. Рис. художника Э. Зимина.

Реконструкция Праги

Правительство и Коммунистическая партия Чехословакии уделяют огромное внимание реконструкции и строительству столицы республики. Осуществляемый в настоящее время грандиозный план развития народного хозяйства предусматривает значительные капиталовложения в благоустройство Праги. Только за ближайшие 8 лет на реконструкцию чехословацкой столицы будет затрачено 27 миллиардов крон, что позволит полностью изменить облик города.

Прага — один из древнейших городов Европы, славящийся многочисленными памятниками архитектуры. Ведущие градостроители Чехословакии, принимающие участие в разработке плана реконструкции, в своих работах стремятся создать такие новые городские ансамбли, в которых исторический облик города будет хорошо сочетаться с вновь строящимися сооружениями. Возведение новых зданий идет во всех районах города. О размахе работ ярко свидетельствует тот факт, что осуществление программы жилищного строительства дает трудящимся Праги 15 тысяч новых квартир в прекрасных, благоустроенных домах.

Большое внимание уделяется и озеленению города. Сооружаются новые парки, бульвары и скверы. Вокруг Праги создается лесопарковая зона. Коренной реконструкции подвергнутся городские магистрали. На окраинах прокладывается сеть автострад по 50 метров шириной, которая поможет разгрузить улицы центра от переполняющего их транспорта. В целях более четкого регулирования уличного движения предусматривается строительство ряда тоннелей и виадуков, среди которых одним из крупнейших будет тоннель от Карлова до Пражского моста и виадук через Нусельскую долину. Вместо нескольких вокзалов, расположенных в разных концах города, будет создан один, об'единяющий все движение пражского железнодорожного узла.

Крестьянин-скульптор

В польском городе Лешно открылась выставка работ местных любителей — художников и скульпторов. Среди многочисленных экспонатов, представленных на выставке, особый интерес представляют скульптуры 80-летнего крестьянина Анджея Майхржак. Уроженец села Баранова, Майхржак в течение долгого времени работал батраком. С ранних лет он чувствовал большое влечение к скульптуре, но не имел возможности учиться любимому искусству. Эти возможности открылись перед ним только в условиях новой, демократической Польши. Несмотря на преклонный возраст, Майхржак много и плодотворно работает в созданной для него специальной мастерской. Основная тематика произведений скульптора-самоучки — крестьянский труд. Из скульптурных групп Майхржака особое внимание привлекает глубоко реалистическое по исполнению и волнующее по замыслу произведение «Наконец-то!», изображающее группу крестьян, приступающую к обработке земли трактором.

Мужественный талант

50-летие Вс. Вишневского

Вишневскому пятьдесят лет. Только революционная эпоха создает биографии, столь необычайные, столь насыщенные событиями и вместе с тем столь типические для своего времени, как жизненный путь Всеволода Вишневского. Патриотический порыв бросает четырнадцатилетнего подростка на фронт первой мировой войны. Через год Всеволод — георгиевский кавалер; с фотографии, напечатанной в журнале тех лет, смотрят суровые глаза солдата на детски округлом лице. Пройдя полный курс «окопного университета», юный боец начинает разбираться в подлинных пружинах войны и понимать, кто его настоящие враги. С 1917 года пулеметчик Вишневский сражается на Балтике и на Волге, участвует в героических рейдах Первой Конной армии на Украине. С тех пор он не знал, что такое демобилизация ни формально, ни по существу.

Страстное тяготение к литературе и театру проявляется у Вишневского еще в годы гражданской войны. Военкор армейской газеты вырастает в военного журналиста, журналист начинает нащупывать дорогу в литературу. 1921—1928 годы — период повседневного брожения сил, первых опытов, то робких, то смелых до озорства.

В 1929 году Вишневский пишет свою пьесу «Первая Конная». Это удивительное по свежести и смелости произведение сразу вывело его автора в первые ряды советских писателей. В «Первой Конной» Вишневский еще неопытный драматург, но эта неопытность далека от робкого ученичества. Ко времени написания «Первой Конной» Вишневский уже соединяет гражданскую зрелость с весьма отчетливой и активной позицией в вопросах литературы. Неопытность Вишневского была неопытностью новатора, сознательно отказавшегося от проторенных, проверенных чужим опытом путей и прокладывающего свой путь по целине. В пьесе было несколько десятков эпизодов, более сотни страниц. Ставившие пьесу театры выбрасывали целые эпизоды, монтировали текст по-своему. И в конце концов оказывалось, что не столько театр перестраивает драматургию Вишневского, сколько драматургия заставляет перестраиваться театр, освобождаться от многолетних привычек и искать новые выразительные средства. Без этого театр не смог бы воплотить романтически-приподнятый, проникнутый революционным пафосом мир образов Вишневского.

Окрыленный успехом «Конной», Вишневский со свойственным ему пылом погружается в творческую и общественно-литературную деятельность. Он — один из организаторов об'единения военных писателей, редактор первого военно-литературного журнала. Тесно связанный с армией и флотом, Вишневский живет их интересами, внимательно следит за международной политикой, изучает вопросы стратегии и военной экономики, живо реагирует на каждое выступление поджигателей войны. В десятках выступлений, письменных и устных, Вишневский призывает литераторов держать порох сухим, ни на минуту не забывать о капиталистическом окружении, о беспрерывной борьбе зарубежных трудящихся против своих угнетателей. В этот период развилось и окрепло еще одно великолепное качество Вишневского — его редкий ораторский талант. Для советского писателя, неразрывно связанного со своими читателями, не знающего грани между своим художественным творчеством и общественным служением, умение горячо и образно говорить с трибуны — ценнейший дар. Речи Вишневского, вдохновлявшие на подвиги балтийских моряков, его выступления по радио, призывавшие к стойкости защитников осажденного Ленинграда, могут быть отнесены к лучшим образцам боевой патриотической публицистики.

За «Первой Конной» последовал ряд новых пьес. Круг проблем, волновавших в это время драматурга, виден даже из простого перечисления названий: «Последний, решительный», «На Западе бой»... Не во всем одинаково успешно, со срывами и полемическими преувеличениями, но всегда свежо и темпераментно Вишневский утверждает свою тему и свои эстетические принципы. Ему чужды камерность, полутона, блеклые краски, он стремится к широкому охвату явлений, смело включает в свою поэтику суровый и торжественный воинский ритуал, умеет сделать скупой язык сводок и приказов патетическим и гибким.

Наиболее зрелой и значительной пьесой этого периода была написанная в 1933 году «Оптимистическая трагедия». Близкая по духу ранним пьесам, она отличается от них большей композиционной стройностью и глубиной обрисовки характеров. Впервые поставленная А. Таировым, пьеса имела огромный успех и не потеряла своей жизненности до сих пор. Об этом свидетельствует широкое общественное признание, которое пьеса получила в Германской демократической республике, где она идет на сцене ряда немецких театров.

Было бы непонятным, если бы Вишневского-драматурга не увлекло богатство выразительных средств, которым располагает современный кинематограф. Фильм «Мы из Кронштадта», поставленный Е. Дзиганом по сценарию Вишневского, оказался значительным явлением в жизни нашего искусства и вошел в золотой фонд советской кинематографии. Не все знают, какую огромную агитационно-пропагандистскую роль сыграл этот фильм в освободительной войне испанских республиканцев против фашистских мятежников и интервентов. Сценарий Вишневского живет не только в кинокартине, но и самостоятельной жизнью — это хорошая проза, читая которую легко убедиться, что Вишневский, драматург и публицист, имеет все данные для того, чтобы стать романистом.

В годы Отечественной войны с наибольшей яркостью и полнотой раскрылось публицистическое дарование Вишневского. Для него не существует черной работы: агитационная речь, выступление по радио, листовка, очерк, фронтовая корреспонденция, военно-историческая справка, обзор, фельетон, публицистическая статья — Вишневский умел делать все, внося в любую работу присущие ему темперамент и своеобразие манеры. В качестве специального корреспондента «Правды» Вишневский с передовыми войсками проходит путь до Берлина.

Пьесы Вишневского, написанные в период Отечественной войны, не лишены интереса, но не могут быть поставлены в один ряд с его лучшими произведениями. Новый под'ем в драматургическом творчестве Вишневского определился позже и был связан с работой над пьесой «Незабываемый 1919-й». Появлению этого произведения, ныне приобретшего широкое общественное признание, предшествовала довольно длительная пауза — драматург пересматривал свой арсенал, искал новых, простых и убедительных средств для решения поставленной перед собой ответственнейшей задачи, связанной со сценическим воплощением образов великих вождей революции — В. И. Ленина и И. В. Сталина. В «Незабываемом 1919-м» Вишневский возвращается к близкому ему материалу гражданской войны, но решает его по-новому — с большей глубиной исторического анализа, с возросшим драматургическим мастерством.

Недавний крупный успех Всеволода Вишневского свидетельствует о силе и зрелости его таланта, попрежнему молодого и мужественного.

Александр КРОН.

Подарок юным зрителям столицы

На фоне тяжелого бархатного занавеса — фигуры пионеров в белых рубашках и красных галстуках. Звуки горнов прорезают тишину зрительного зала. Начинается торжественное собрание, посвященное открытию Московского театра юного зрителя. Гости — представители партийных и общественных организаций — поздравляют пионеров и школьников столицы с замечательным подарком к Новому году и зимним каникулам. Выступающие учащиеся московских школ горячо благодарят партию и правительство, друга и учителя советской молодежи Иосифа Виссарионовича Сталина за неустанную заботу.

— Мы просим, чтобы на сцене нашего театра, — сказал ученик IV класса 128-й школы Саша Рябышев, — были поставлены пьесы о детстве и юности вождей советского народа В. И. Ленина и И. В. Сталина. Чтобы больше было пьес о жизни школ и пионерских отрядов, о нашей молодежи.

В антрактах юные зрители с восхищением осматривали новое помещение театра: залитое светом фойе, коридоры, устланные коврами, зрительный зал.

Тепло был принят спектакль «Суворовцы», впервые показанный в этот вечер. Пьеса П. Моторина — офицера, воспитателя Суворовского училища, написанная совместно с драматургом Е. Рыссом и поставленная режиссером П. Цетнеровичем, рассказывает о жизни и воспитании будущих офицеров Советской Армии. Интересное оформление спектакля создал художник В. Талалай.

После просмотра учащиеся московских школ, ремесленных и военных училищ вручали коллективу театра свои подарки и пожелали артистам успехов в дальнейшей творческой работе.

◆ ◆

На фото: вверху — учащийся художественного ремесленного училища № 75 К. Панферов от имени коллектива учащихся, мастеров и преподавателей вручает приветственный адрес участникам спектакля. Справа — сцена из спектакля «Суворовцы»; суворовец Бойцов — В. Горелов, полковник Прокофьев — П. Гаврилов.

Фото А. Гальштейна.

В Центральном доме работников искусств

Завтра в Центральном доме работников искусств заканчивается второй тур смотра творческого актива Домов искусств, посвященный теме «Борьба за мир, за демократию — против поджигателей войны». В нем принимают участие артисты, отобранные в первом туре, который проходил в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Риге, Ереване, Свердловске и Новосибирске.

Конкурс артистов эстрады

До последнего времени Московская эстрада не имела постоянного штата артистов. Подавляющее большинство эстрадных исполнителей работало на договорах. Эта практика вызывала текучесть состава артистов, мешала повышать качество репертуара исполнителей.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР принял решение о реорганизации работы Московской государственной эстрады.

Московская эстрада отныне будет располагать постоянным коллективом в 300 артистов. В связи с этим 1 февраля 1951 года в Мосэстраде ликвидируется практика заключения договоров с артистами. Для замещения вакантных должностей 25 декабря начинается открытый конкурс, который продлится до 25 января. Помимо актеров, работавших ранее по договорам, к участию в конкурсе привлекаются молодые исполнители, окончившие театральные и музыкальные учебные заведения, и лучшие представители художественной самодеятельности столицы.

Н. К. Яковлев

Советское искусство понесло большую утрату — скончался старейший артист Малого театра, народный артист СССР Николай Капитонович Яковлев, яркий талант которого на протяжении более пятидесяти лет служил украшением русской сцены.

Н. К. Яковлев родился в 1869 году. По окончании театрального училища в 1893 году он был принят в труппу Малого театра, и с тех пор вся его творческая жизнь безраздельно принадлежала дому Щепкина — Островского.

Н. К. Яковлев начал творческую деятельность в Малом театре под руководством выдающегося деятеля русской сцены А. П. Ленского, он играл вместе с такими великими артистами, как М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, А. И. Южин, К. Н. Рыбаков, О. А. Правдин.

Отличительной чертой дарования Н. К. Яковлева была способность глубокого проникновения в правду русской жизни. За свою долголетнюю работу на сцене Н. К. Яковлев создал большую галлерею ярких образов в спектаклях русской классической драматургии.

Великая Октябрьская социалистическая революция углубила творчество Н. К. Яковлева, открыла перед ним все возможности для еще более полного раскрытия его замечательного таланта.

Глубоко знавший русский народный быт и нравы, Н. К. Яковлев своим искусством многое сделал для правильного восприятия советским зрителем творчества великих русских классиков.

Советский народ высоко оценил заслуги Н. К. Яковлева — ему было присвоено звание народного артиста СССР, он был награжден орденами Ленина и Трудового Красного Знамени.

Светлую память о Николае Капитоновиче Яковлеве — выдающемся художнике, верном товарище и друге, мы навсегда сохраним в наших сердцах.

А. Яблочкина, Е. Турчанинова, В. Рыжова, А. Остужев, М. Царев, К. Зубов, В. Пашенная, П. Лебедев, Н. Беспалов, А. Анисимов, В. Арапова, Е. Северин, Е. Гоголева, А. Дикий, Н. Анненков, М. Жаров, И. Ильинский, В. Цыганков, О. Книппер-Чехова, М. Кедров, А. Тарасова, Л. Вивьен, Н. Черкасов, Н. Охлопков, Н. Берсенев, Ю. Завадский, Н. Петров, А. Лобанов, В. Филиппов, С. Дурылин, П. Марков.

Лауреаты Международных премий мира

Белый голубь Пабло Пикассо

На берегу Средиземного моря в маленьком французском городке Валлорис каждый, от мала до велика, знает скромный домик, в котором живет художник Пабло Пикассо. Местные жители часто видят его возле дома, когда он в простой рабочей куртке пишет картины или занимается лепкой скульптурных моделей. Большая скромность, простота в обращении, глубокая любовь к человеку принесли Пикассо всеобщее уважение. Однако популярность художника порождена не только его личными качествами и достоинствами. «Наш Пикассо — стойкий борец за мир», — с гордостью говорят французы. Именно в этом видит народ главную заслугу художника.

Сейчас на земном шаре нет ни одного уголка, куда бы не проник белый голубь, за создание которого художник был удостоен Международной премии мира. «Голубка» Пикассо стала символом и знаменем самого великого движения современности — движения за мир.

Всю свою жизнь художник был верен демократическим принципам. Когда в 1936 г. его родина — Испания подверглась нападению итало-немецких фашистов, он, не колеблясь, стал на сторону республики и народа, против ставленника международной реакции генерала Франко. Республиканское правительство назначило его директором мадридского музея Прадо. Пикассо сделал искусство художника грозным оружием. Его рисунки — памфлеты, остро высмеивавшие фашистов и призывавшие народ к сопротивлению, пользовались огромным успехом среди бойцов народной армии и вошли в альбом «Мечта и ложь генерала Франко».

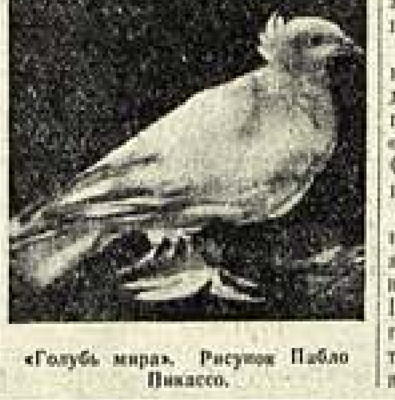
В 1937 г. художник написал свою знаменитую картину «Герника», явившуюся ответом на варварское, бесчеловечное разрушение фашистской авиацией небольшого испанского городка Герники. Несколько часов висели фашистские самолеты над беззащитным городом. Более двух тысяч убитых — таков был итог этой бомбардировки, вызвавшей негодование всех честных людей в мире.

В 1939 г. Пикассо эмигрирует во Францию. Здесь в годы оккупации он подвергается гонениям и преследованиям. Вишийские власти, зная о демократических убеждениях Пикассо, арестовывают его в 1942 г. Но популярность художника была слишком велика, и вишийцы были вынуждены освободить его. Функции наблюдения за Пикассо перешли к эсэсовцам, которые регулярно проводили обыски в его парижской студии.

Несмотря на непрестанную слежку гитлеровских ищеек, Пикассо принимает активное участие в движении сопротивления. Вступив в коммунистическую партию, он возглавляет группу прогрессивных художников, внесшую значительный вклад в дело освобождения Франции. Глубокая вера в силы народа и непоколебимая уверенность в победе над врагом помогли Пикассо преодолеть все трудности этих тяжелых лет. Огромную помощь оказала ему компартия. «Некоторые думают, — говорит он, — что им партия обязана чем-то. Это неверно. Мы сами всем обязаны партии». В этих проникновенных словах художник выразил горячую благодарность коммунистической партии за то, что она открыла ему глаза на правду и справедливость, помогла стать активным участником борьбы за мир и свободу.

В послевоенный период Пикассо не остается в стороне от борьбы французского народа за национальную независимость, демократию и прогресс, за мир во всем мире.

Отмечая героический подвиг рабочих Ниццы, сбросивших в море установку для самолетов-снарядов, Пикассо создает скульптуру «Пастух и ягненок». Отлитая в бронзу, скульптура была передана им муниципалитету Валлори и торжественно установлена на одной из городских площадей. Выступая на митинге в Валлори, посвященном открытию скульптуры, видный деятель французской компартии Лоран Казанова заявил:



«Голубь мира». Рисунок Пабло Пикассо.

«Подарок художника останется как символ победы народов над чудовищной войной, которой грозят атомщики, останется как доказательство того, что юноши и девушки, пронесшие голубя и Стокгольмское Воззвание по дорогам Франции к Ницце, имели право верить в свою победу» (речь идет о Международном слете молодежи в Ницце в августе 1950 г. — Н. Г.).

Источником вдохновения для Пикассо служит народ. Художник создает ряд ярких, интересных произведений, в том числе два портретных рисунка Мориса Тореза, вождя французской компартии, а также портрет крупного ученого Франции Поля Ланжевена.

Одна из последних работ Пикассо, созданная накануне Второго Всемирного конгресса сторонников мира, — голубь, который, символизируя движение за мир, расправив крылья, устремляется ввысь. В промежуток времени между двумя конгрессами движение за мир организационно оформилось, окрепло и представляет ныне неодолимую реальную силу, которая препятствует поджигателям войны в осуществлении их черных замыслов. Именно этой идеей проникнуто изображение летящего голубя.

Пикассо не только художник. Он крупный общественный деятель, выдвинувшийся делегатом на все конгрессы мира. Он активный участник «Битвы за книгу» — проводящейся во Франции кампании по распространению прогрессивной книги.

Личное и общественное для него неразрывны. Об этом, в частности, ярко свидетельствует случай, происшедший в Англии. Прибывшему в Шеффилд на Второй Всемирный конгресс сторонников мира Пикассо Британский правительственный совет по вопросам искусства предложил открыть выставку его произведений в Лондоне. Вначале Пикассо дал согласие. Но, видя попытки Эттли сорвать работу конгресса, он заявил в письме организаторам выставки: «Репрессивные действия британского правительства в отношении делегатов Второго Конгресса сторонников мира вынуждают меня возвратить вам ваше приглашение».

Неудивительно, что деятельность Пикассо — художника и борца — вызывает ненависть и злобу реакции. Особенно возмущает наемных писак тот факт, что Пикассо является членом компартии. Пытаясь подорвать авторитет художника, сотрудник газеты «Ар» Раймонд Конья кричал об упадке его творчества, падении популярности.

Действительность полностью опровергла выдумки Конья. От Пикассо отвернулась лишь кучка отщепенцев, приобрел же он любовь миллионов. Каждый день в маленький домик в Валлори почтальон приносит сотни писем. Все они полны любви и благодарности человеку, создавшему незабываемое изображение символа мира. Прекрасные слова о голубе Пикассо сказал поэт Пабло Неруда в Варшаве с трибуны Второго Всемирного конгресса сторонников мира:

«Наш голубь облетел весь мир. Госдепартамент пускает в него свои отравленные стрелы. Убийца Макартур бросает в него на героической Корейской земле зажигательные бомбы. Напрасно!

Голубь Пикассо, белый и незапятнанный, парит над миром, внушая надежду матерям, касаясь своими крыльями солдат, пробуждая их и напоминая им, что они люди и дети народа и что мы не хотим их смерти. Наш голубь парит над миром».

Н. ГАВРИЛОВ.

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, С. В. МИХАЛКОВ, К. И. ТРАПЕЗНИКОВ.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР, дирекция, партийная организация и местный комитет Государственного ордена Ленина Академического Малого театра с глубоким прискорбием извещают о смерти народного артиста СССР, старейшего артиста Малого театра

Николая Капитоновича
ЯКОВЛЕВА

последовавшей 21 декабря с. г. в Москве, и выражают соболезнование коллективу театра и семье покойного.

Гражданская панихида состоится 23 декабря в 14 часов в помещении Малого театра.

«Советское искусство» выходит по вторникам и субботам.
Адрес редакции: Москва, Цветной бульвар, 25. Телефоны: секретариат, архитектурный и музыкальный отделы — К 4-15-66; отделы театра, корреспондентской сети и информации — К 5-45-12; отделы кино, изобразительных искусств, иностранный — К 1-48-36.
Б03058. Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 3447.