ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

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

№ 92 (1284). Год издания XX | Суббота, 30 декабря 1950 года | Цена 45 коп.

Гордость народа

Советский человек гордится своей великой страной, гордится тем, что она является родиной ленинизма, под знаменем которого борются трудящиеся всего мира. «Мы вправе гордиться и мы гордимся тем, что на нашу долю выпало счастье начать постройку советского государства, начать этим новую эпоху всемирной истории, эпоху господства нового класса, угнетенного во всех капиталистических странах и идущего повсюду к новой жизни, к победе над буржуазией, к диктатуре пролетариата, к избавлению человечества от ига капитала, от империалистских войн» (В. И. Ленин). Мы гордимся тем, что наша социалистическая Родина своими выдающимися победами в коммунистическом строительстве с честью выполняет интернациональный долг перед трудящимися всех стран, оказывает им неоценимую помощь в борьбе против империалистической реакции, за мир, за демократию и социализм.

Весь мир изумлен победами советского народа на фронте мирного социализма. В то время как лагерь капитализма, возглавляемый США, раздирается антагонистическими противоречиями, наше государство идет по пути прогресса, дальнейшего мощного под'ема экономики и культуры. Новым выражением могущества Советского государства служат гигантские стройки коммунизма — Куйбышевская, Сталинградская, Каховская гидроэлектростанции, Главный Туркменский, Южно-Украинский, Северо-Крымский каналы и Волго-Донской судоходный канал. Таких грандиозных сооружений еще не знала мировая история.

Весь мир повседневно убеждается не только в материальной мощи СССР, но и в огромном духовном богатстве советского народа, его неизсякаемой любви к Родине. Никогда еще патриотические чувства людей нашей страны не были так глубоки и не проявлялись с такой силой, как ныне. Это и понятно, ибо никогда еще родная земля не была так дорога народу, как теперь, после того, как он, свергнув власть эксплоататоров, стал полновластным хозяином и обрел полноту свободы и счастья. Вот почему патриотизм советских людей затмил все античные представления и легенды о любви к родине и самопожертвовании. В советском патриотизме — движущая сила всех замечательных подвигов наших людей в боях и труде, один из основных источников могущества и славы нашего Отечества.

Талантлив наш народ, терпелив и непреклонен в борьбе, настойчив и безответен в труде. Выдающиеся черты нашего народа с особой силой проявились не только в образовании могущественного многонационального государства, но и в создании неоценимых духовных ценностей. Однако расцвет национальных по форме, социалистических по содержанию культур в республиках Советского Союза был бы невозможен, если бы народы этих республик не испытывали благотворного влияния передовой русской культуры, сокровища которой ныне открыты для всех народов.

В своих бессмертных произведениях русские писатели, композиторы, художники отображали веру в творческие силы народных масс и борьбу за передовые идеалы. Они воспевали необ'ятные просторы страны, красоту ее природы, характер и ум русского человека, его свободолюбие, непримиримость к гнету и насилию, его революционную страсть. Они показывали непревзойденную красоту души русского человека, гуманного и доброго в общении с друзьями, но страшного для врагов, притеснителей, захватчиков.

— Чему ты дивишься? Когда мы иначе были? — говорили почти двести лет назад русские гренадеры фельдмаршалу Румянцеву в ответ на его похвалы за их доблесть в боях.

«Когда мы иначе были» — эти простые, но необыкновенно выразительные слова подтверждены всем ходом истории нашего народа и многочисленных войн, в которых он отстаивал свою свободу и независимость и завоевал себе немеркнущую славу.

Советское время раскрыло новые, превосходные качества нашего человека, воспитанные в нем великой партией Ленина—Сталина, социалистическим строем. Беспредельная преданность Родине, беззаветное мужество, непоколебимая моральная стойкость и чистота — все эти свойства народного духа, проявляемые сейчас, находят свое отображение в нашей литературе и искусстве. Гордость за свой народ, создавший государство нового типа, открывший новую эру в развитии человечества, вызывает естественное желание работников литературы и искусства достойно воплотить образы советских людей в драматургии, кино, музыке, живописи.

Наиболее замечательные и совершенные произведения человеческого духа всегда несут на себе ясный отпечаток творца, а через него и своеобразные черты народа, страны и эпохи. Советское искусство — законный наследник не только русского, но и передового западноевропейского и всего мирового классического искусства. Но наше искусство не только продолжатель: оно зачинатель нового искусства нового мира. Именно нам, строю новому, социалистическому, представляющему воплощение всего, что есть лучшего в истории человеческой цивилизации и культуры, выпало на долю создание самого передового в мире искусства, которое оставит далеко позади самые лучшие образцы искусства прошлого.

Сегодня, на пороге второй половины двадцатого века, мы можем гордиться своим вкладом в сокровищницу отечественного и мирового искусства — в театр, кино, музыку, изобразительное искусство, архитектуру. Руководствуясь указаниями коммунистической партии о роли искусства в укреплении морального и политического единства народа, в сплочении и воспитании народа, советские драматурги совместно с театрами создали замечательные произведения сцены. Трудно переоценить воспитательное значение, например, такой волнующей постановки, как «Незабываемый 1919-й». Все больше и больше рождается пьес и спектаклей о советском человеке наших дней. В ответ на призыв группы московских стахановцев показать на сцене советского рабочего, труд советских людей появились «Рассвет над Москвой», «Директор», «Особое мнение», «Кандидат партии», «Семья Лутониных».

Советский народ с полным правом может гордиться и своим кино. Выпущенные за истекший год шедевры — «Падение Берлина», «Мусоргский», «Заговор обреченных», «Секретная миссия», «Жуковский» и вместе с работниками китайской кинематографии — «Победа китайского народа» и «Освобожденный Китай» не знают себе равных в мировой кинематографии за тот же период.

Советская музыка творчески усваивает и перерабатывает все ценное, что создано музыкальной культурой прошлого, продолжает традиции гениальных русских композиторов Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. В музыке наших композиторов мы все явнее слышим голос народа, голос мужественный, правдивый и чистый. Эта сила народного духа, унаследованная современными советскими композиторами от своих великих предков и воспитанная в них социалистическим строем, — основа успехов советской музыки. Только что закончившийся смотр произведений советских композиторов снова продемонстрировал ряд серьезных достижений на этом фронте искусства.

Воспринимая все лучшее от Репина, Сурикова, Серова и других замечательных русских художников, советская живопись, обогащенная новыми передовыми идеями и образами, по праву занимает первое место в мировом изобразительном искусстве. Открывшаяся на-днях Всесоюзная художественная выставка 1950 года — яркое свидетельство продолжающегося роста советской живописи, скульптуры, графики, отображающих героический труд, замечательные дела, высокие мысли и чувства строителей коммунизма, их безграничную любовь к Родине.

Но как бы ни были велики наши успехи, мы должны итти вперед и вперед. «Центральный Комитет партии хочет, чтобы у нас было изобилие духовной культуры, ибо в этом богатстве культуры он видит одну из главных задач социализма» (А. А. Жданов).

Множить свой вклад в сокровищницу отечественной культуры, возвеличивать славу родной страны — с этими мыслями, воодушевленные сталинской программой строительства коммунизма, встречают работники советского искусства новый, 1951 год.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

О присвоении почетного звания Заслуженного артиста РСФСР ГОРБАТОВОЙ М. Ф.

За большие достижения в области советского театрального искусства присвоить почетное звание Заслуженного артиста РСФСР артистке Сталинградского драматического театра имени А. М. Горького Горбатовой Маргарите Федоровне.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР М. ТАРАСОВ.
Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР П. БАХМУРОВ.

Москва, 20 декабря 1950 года.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

О присвоении почетного звания Заслуженного артиста РСФСР артистам Ногинского драматического театра

За большие достижения в области советского театрального искусства присвоить почетное звание

Заслуженного артиста РСФСР

1. Познанскому Василию Васильевичу — главному режиссеру и артисту театра.
2. Соловьевой-Светловой Вере Николаевне — артистке театра.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР М. ТАРАСОВ.
Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР П. БАХМУРОВ.

Москва, 20 декабря 1950 года.

Время — за нас!

Халима НАСЫРОВА,
народная артистка СССР

На исходе 1950 год. Он был радостным и счастливым для нас, советских людей. И мы провожаем добрым, сердечным, благодарным словом этот год, обозначивший собой середину XX века.

С порога Нового года мы видим волнующую перспективу не только ближайших двенадцати месяцев,— мы глядим в наступающую вторую половину текущего столетия, в наше светлое будущее. И мы знаем— время за нас! Жизнь и будущее принадлежат коммунизму. Цель нашей жизни — коммунистическое завтра — создается каждым днем наших трудов, и мы ощущаем это все отчетливее.

Мой народ — сыны и дочери цветущего Узбекистана — увидел осуществление своих пламенных надежд в грандиозной стройке Главного Туркменского канала, в зеленом наряде полезащитных полос, в агрогородах, пришедших на смену кибиткам, в электростанциях, осветивших жилища тружеников села, в бескрайних хлопковых плантациях, по которым, точно корабли, плывут мощные хлопкоуборочные агрегаты. Труд для моего народа стал творчеством. Тысячи новаторов индустриального Узбекистана превзошли многие технические каноны и на десятки лет опередили время. Они уже давно шагают во второй половине XX века. Простой советский человек, чья счастливая и радостная жизнь освещена гением Сталина — великого зодчего коммунизма, занят мирным трудом во имя счастливого завтра.

Великое и светлое будущее видим мы в колхозной музыкальной школе, открывшейся в канун Нового года в сельскохозяйственной артели им. Кагановича, Катта-Курганского района, в 27 театрах республики, заполненных по вечерам стахановцами промышленных предприятий, колхозных полей, в сотнях кинотеатров, в многочисленных дворцах культуры и клубах, в художественных вузах, где дети рабочих и колхозников развивают свои таланты.

И так не только в Советском Узбекистане, так по всей нашей необ'ятной Советской земле.

Великому завтра моей Родины посвящают свой труд деятели искусств Узбекистана. Строитель коммунизма стал главным героем произведений, прославляющих мирный труд советского человека, воодушевляющих его на трудовые подвиги, несущих в народ коммунистические идеи, правду жизни.

Зримые черты коммунизма убедительно и правдиво отображены во многих произведениях драматургов, композиторов, художников, архитекторов. Почти во всех драматических театрах Узбекистана с успехом идет спектакль «Пойбахор». Успех этого произведения вполне заслужен. Он вызван актуальностью пьесы, рисующей рост коммунистического сознания в среде колхозных масс, превосходство общественных интересов над личными. Спектакль показывает преимущества укрупненного коллективного хозяйства над раздробленным, стремление колхозного крестьянства к широкому применению в сельском хозяйстве достижений советской науки.

Не менее популярен в народе спектакль «Янги-Ер» («Новая земля»). Он рассказывает об узбекском народе, преобразующем природу, покоряющем пустыни.

Радостное завтра мы видим и на полотнах художника Танскыбаева, запечатлевшего преображенные рукой человека пейзажи моей Родины, в картинах талантливых живописцев Лютфуллы и Сагдуллы Абдуллаевых, в портретах героев нашего времени работы Абдулхака Абдуллаева. Композиторы республики в содружестве с поэтами в своих многочисленных произведениях воспевают труд народа, благодарят великого вождя, отца и учителя товарища Сталина за счастливое и радостное сегодня, за величественное завтра.

Наступает 1951 год. Творческие театральные коллективы Узбекистана полны желанием обогатить культуру своего народа новыми высокохудожественными произведениями. Работники театров ждут от драматургов и композиторов новых пьес, опер, балетов, песен, в которых правдиво раскрывались бы образы людей великой сталинской эпохи — новаторов производства, сельского хозяйства, науки и культуры.

ТАШКЕНТ.

На великих стройках

Волга—Дон

По телефону из Сталинграда и Ростова

Большую радость испытывают советские люди. Гордостью за свою социалистическую Отчизну наполнены их сердца. Весь советский народ горячо одобряет Постановление Совета Министров СССР «О строительстве Волго-Донского судоходного канала и орошении земель в Ростовской и Сталинградской областях».

Вслед за Куйбышевской ГЭС, Сталинградской ГЭС, Главным Туркменским каналом, Каховской ГЭС, Южно-Украинским и Северо-Крымским каналами — еще одна великая стройка коммунизма!

Трудящиеся на многочисленных митингах и собраниях выражают сердечную благодарность советскому правительству, коммунистической партии, товарищу Сталину за великую заботу о народном счастье.

Сбывается многовековая мечта народа: соединяются две великие русские реки, создается единая водно-транспортная система. Соединением Волги с Доном завершатся огромные работы по реконструкции и созданию судоходных путей, соединяющих пять морей. Вместе с тем будет осуществлено строительство оросительных систем для орошения 750 тысяч гектаров и обводнения двух миллионов гектаров земель.

С чувством огромной радости восприняли постановление правительства и работники искусств. Первые сообщения, поступившие из Сталинграда, на южной окраине которого берет свое начало канал, и из Ростова, говорят об огромном патриотическом под'еме, охватившем актеров, режиссеров, композиторов, художников, кинематографистов. Они полны желания внести свой вклад в общенародное дело — в величественные стройки современности.

Директор Сталинградского областного драматического театра им. М. Горького А. Разин сообщил по телефону в редакцию «Советского искусства»:

— Наш коллектив считает величайшим счастьем для себя участвовать во всенародной стройке. Своим трудом — искусством мы помогаем строителям гигантских сооружений. Артисты Сталинградского драматического театра несколько месяцев назад взяли культурное шефство над коллективами строителей ближайших к Сталинграду участков. 14 раз мы уже выезжали туда, показывая лучшие спектакли нашего репертуара. Многие артисты театра — частые гости стройки. Работники искусств не только выступают с показом своих спектаклей, с концертами, но и помогают развитию художественной самодеятельности.

— Мы полны желания, — говорит А. Разин, — расширить эту работу, мы будем счастливы стать настоящими друзьями создателей величайшего гидротехнического сооружения.

* * *

— В обстановке большого патриотического под'ема прошло вчера собрание работников нашего коллектива, — сообщает в редакцию директор Ростовского драматического театра К. Величко. Выступивший на собрании народный артист РСФСР Г. Леондор сказал:

— Постановление правительства наполняет наши сердца гордостью за советскую Отчизну. Это постановление — новое проявление сталинской заботы о процветании нашей Родины, о благе народа. Великие сталинские стройки — свидетельство силы и могущества Советской страны. И мы готовы отдать все свои силы, все знания делу строительства коммунизма.

На собрании выступили также главный режиссер театра заслуженный деятель искусств РСФСР Л. Рудник, заведующий режиссерским цехом А. Грищенко и другие. Все они взволнованно говорили о новом проявлении заботы партии и правительства о советских людях, от всей души, от всего сердца благодарили великого Сталина.

Коллектив театра принял решение показать в январе непосредственно на участках стройки отрывки из лучших спектаклей своего репертуара— «Незабываемый 1919-й», «Семья», «Калиновая роща». В ближайшие дни делегация артистов выедет на трассу канала, где заключит договор социалистического содружества со строителями.

Каховка

Каховка. Этот небольшой приднепровский городок, овеянный легендарной славой, снова приковал к себе внимание всей страны. Здесь развертывается одна из великих строек коммунизма.

Каховский гидроузел и оросительная система преобразят огромную часть юга Украины. Засушливые степи покроются садами, виноградниками, плантациями технических культур.

Сегодня на этих исторических местах, опаленных дыханием великих битв гражданской войны, идет большая созидательная работа. На левом и правом берегах Днепра, словно стражи, выстроились буровые вышки. По железной дороге и водным путем тянется в Каховку непрерывный поток грузов из Ленинграда, Харькова, Свердловска, Запорожья, Херсона и других городов Советского Союза.

В Каховку приезжают трудящиеся со всех концов страны. Вот забойщик Михаил Рябченко. За стахановский труд на шахте он награжден орденом Ленина. Узнав, что новостройке нужны горные проходчики, он выразил желание работать в Каховке. И сегодня слава о лучшем стахановце новостройки Михаиле Рябченко разнеслась уже по всему краю. Из далекой Колымы приехал сюда инженер-геолог Пареовгников, из Донбасса — Петр Ксендзюк. Каждый день растут отряды строителей.

Сотни писем и телеграмм доставляют почтальоны в дом, над которым висит вывеска «Управление Каховгидростроя». Пишут сюда из разных областей и республик люди самых различных специальностей. Мы были свидетелями, когда письмоносец доставил в управление огромный тюк: в нем находилось около 800 писем. Люди выражают в них свое сокровенное желание — участвовать в великой сталинской стройке.

Семья тов. Базенского из города Тулы пишет: «Просим дать нам возможность работать на этой стройке. Я — лаборант-химик, моя жена — врач-терапевт, а сын—музыкант». «Прошу принять меня на строительство ГЭС на Днепре», — пишет тов. Мовлек, шофер из Одесской области. Пишут и артисты, композиторы, художники, целые коллективы театров. Оружием своего труда — искусством хотят они помочь великой стройке.

Коллектив Николаевского театра юного зрителя сообщает, что он решил взять культурное шефство над строительством Каховской ГЭС.

«В клубах, общежитиях, красных уголках строителей, — пишут актеры и режиссеры театра,—мы будем показывать отрывки из лучших произведений советской драматургии, рассказывать о замечательных буднях нашей страны. Наши артисты помогут художественной самодеятельности на стройке. Мы призываем днепропетровских, одесских, херсонских и запорожских артистов установить творческий контакт со строителями Каховской гидроэлектростанции и Южно-Украинского канала». На этот призыв Николаевского театра откликнулись артисты симфонического оркестра Николаевской областной филармонии, Херсонского драматического театра и других театральных, музыкальных, эстрадных коллективов Украины.

Молодой художник Г. Бенн задумал ряд произведений, в которых будут показаны все этапы строительства Каховской ГЭС. Художник уже побывал на многих участках, где развернулась работа, и на трассе Южно-Украинского канала. В своих зарисовках он запечатлел самоотверженный труд пионеров новостройки. Много этюдов выполнил художник О. Попов. В новом здании кинотеатра была организована выставка первых работ, посвященных украинским художникам строительству Каховской ГЭС.

Несколько дней назад в Каховском доме культуры открылась художественная выставка, организованная Комитетом по делам искусств при Совете Министров УССР. На ней представлено свыше 120 произведений живописи, скульптуры, графики. В первый день выставку посетило более пятисот строителей Каховской ГЭС и много колхозников.

Строителей Каховского гидроузла обслуживает сейчас бригада артистов Херсонской областной филармонии. В городе Геническе успешно гастролировал Ворошиловградский театр драмы. Херсонская филармония открыла в Каховке музыкальный лекторий для строителей; подготовлен цикл лекций-концертов на темы: «Образы Ленина и Сталина в музыке», «Глинка — основоположник русской музыкальной культуры», «Украинская классическая музыка» и другие.

И все же культурные запросы строителей удовлетворяются далеко не достаточно. Инициатива творческих коллективов не нашла должной поддержки в Херсонском и Николаевском областных отделах по делам искусств. Еще редко организуются выезды артистов на место стройки. Некоторые дома культуры, клубы, расположенные вдоль трассы будущего Южно-Украинского канала, до сих пор пустуют. Мы были свидетелями, когда в воскресный день в Аскании-Нова, где работает экспедиция Укрводпроекта, клуб был закрыт. Не начал еще давать спектакли Херсонский областной театр, коллектив которого принял культурное шефство над стройкой.

Работники искусств преисполнены желания своим творческим трудом внести посильный вклад в великое дело сталинской стройки. Помочь им осуществить это благородное желание — дело руководителей всех учреждений искусств.

П. СТЕПАНОВ.

КАХОВКА. (Корр. «Советского искусства»).

Советский человек—хозяин и творец своей жизни

Художник К. Максимов. «Н. Российский выступает на Первой Всесоюзной конференции сторонников мира».

Художник Н. Пономарев. «За мир!» (из серии рисунков «Шахтеры Донбасса»).

Художник Г. Мелихов. «Новаторы».

Художник А. Мыльников. «На мирных полях».

ЧЕЛОВЕК сталинской эпохи, труженик и создатель, боец великой армии коммунизма занимает центральное место в творчестве советских художников. Самоотверженный труд советских людей во имя счастья и процветания любимой Отчизны, во имя торжества великого дела мира вдохновляет мастеров нашего изобразительного искусства на создание произведений живописи, графики, скульптуры, воспевающих образы людей страны победившего социализма. Лучшие из этих произведений экспонированы на Всесоюзной художественной выставке 1950 года, открытой в залах Государственной Третьяковской галереи.

Бескрайны просторы нашей Родины... Богата и многогранна жизнь наших людей. У штурвала комбайна и в забое шахты, на высокогорных пастбищах и у пульта электростанций наши герои-современники творят историю XX века. Рабочие, колхозники, деятели науки, культуры и искусства самоотверженно служат своей Родине, активно вторгаются в жизнь, преображают природу на благо человека. И всюду, где бы ни трудились они — на берегах Амура или в славном городе Ленина, в чащах лесных Туркмении или на мерзлых землях тундры, всюду светлым ключом бьет созидательная, полнокровная жизнь, в которую рукой советского труженика уверенно вписываются штрихи завтрашнего дня нашей страны.

Радостно жить и творить в славную сталинскую эпоху! Огромное счастье выпало на долю советских художников, счастье увековечить для потомства образы людей, смело прокладывающих путь в будущее человечества. И на полотне, и в камне, и на бумаге, и в металле советский человек, мужественный и одухотворенный, встает во всем своем величии и красоте.

Театр народа коми

В столицу республики Коми — Сыктывкар пришла телеграмма из далекого Киева. Коллектив Театра им. И. Франко поздравил Коми республиканский театр с знаменательной датой — двадцатилетием его творческой работы. «Постановка на своей сцене комедии коми драматурга П. Дьяконова «Свадьба с приданым», — писали франковцы, — и не выдающегося украинского драматурга А. Корнейчука на сцене республиканского театра Коми АССР является ярким свидетельством нерушимой дружбы народов советской страны, расцвета советской культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию».

С установлением советской власти были созданы все необходимые условия для развития национальной культуры народа коми. В двадцатые годы в республике работают уже ряд полупрофессиональных театральных коллективов, на их базе организуется первый профессиональный театр. Большая группа актеров театра прошла подготовку у выдающихся мастеров советской сцены в коми национальных студиях Москвы и Ленинграда.

За 20 лет творческой деятельности театр Коми АССР познакомил зрителей с лучшими произведениями русской и зарубежной классики, десятками пьес советских драматургов. «Егор Булычов и другие» Горького, «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Любовь Яровая» К. Тренева многие другие выдающиеся произведения классики и советской драматургии были этапными вехами в развитии театра. Особенно надо отметить успехи коллектива в создании национального репертуара на родном языке. Драматурги коми П. Дьяконов и С. Кононов воспитаны в стенах Республиканского театра Коми АССР. В течение многих лет они читали режиссуру и актерскую деятельность с авторской работой над пьесами. Лучшая пьеса П. Дьяконова «Свадьба с приданым» завоевала всесоюзную аудиторию.

Главная причина успехов театра — непрерывный творческий рост всего коллектива и его ведущих артистов. Такие выдающиеся работы, как созданный артистом П. Мысовым образ В. И. Ленина в спектакле «Человек с ружьем» и образ Егора Булычова из одноименной горьковской пьесы, могут быть занесены в актив всего многонационального советского театра. Заслуженную популярность и любовь зрителя завоевали артисты А. Русина, Г. Сидорова, Н. Каледа, М. Шамрова, Т. Дальская, И. Аверкиев, В. Григорьев и многие другие.

Были на творческом пути театра и отдельные промахи и неудачи. В прошлом сезоне, например, в репертуар театра попала пустая, бессодержательная пьеса «Жили три друга». Спектакль о рабочих-новаторах «Дорога первых» был сделан наспех. Своевременная помощь обкома ВКП(б), который много занимается вопросами улучшения работы театра, чуткое реагирование коллектива на критику со стороны общественности помогли ликвидировать отдельные недостатки в репертуарной политике театра.

Высокая посещаемость театра обеспечила ему в прошлом и в нынешнем году одно из первых мест в Российской Федерации по выполнению финансового плана. Коллектив практикует творческие отчеты перед массовым зрителем, частые выездные спектакли, дальние гастрольные поездки по Печорской магистрали.

За последние месяцы театр поставил «Калиновую рощу» А. Корнейчука, «Кандидат науки» А. Крона. В юбилейные дни были показаны две новые работы театра — «Живой труп» Л. Толстого и пьеса коми-писателя И. Пыстина «Грозовые годы».

Коми республиканский театр находится на несомненном творческом подъеме. И все же он еще в долгу перед зрителями республики, шагнувшей семимильными шагами по пути преобразования сурового Севера в цветущий, индустриально-колхозный край. Нефтяники Ухты и шахтеры «заполярной кочегарки» Воркуты, оленеводы Печоры и животноводы Прилузья, рабочие лесной промышленности и рыбаки Вычегды хотят видеть больше пьес о сегодняшнем дне народов Севера. Сейчас театр намерен поставить две новые пьесы — «Светлый ручей» П. Дьяконова, повествующую о трудных буднях лесозаготовителей, и «Новые всходы» С. Крюкина, посвященную теме укрупнения колхозов.

В 1951 году народ коми будет праздновать 30-летие своей государственности. Коллектив театра принимает все меры, чтобы притти к этой годовщине с новыми творческими достижениями.

В. ГЕЛИН.

СЫКТЫВКАР.

Смотр творческого актива

Закончился Всесоюзный смотр творческого актива домов работников искусств Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Риги и других городов страны, посвященный теме «Борьба за мир, за демократию — против поджигателей войны».

В смотре приняли участие 300 актеров. Уже первый тур, проведенный на местах, выявил многих талантливых исполнителей. Затем в Москве, в Центральном доме работников искусств, состоялись второй и третий заключительный туры.

Дипломы первой степени и первой премии в области художественного слова удостоены: заслуженная артистка РСФСР О. Бенд (Ленинград), исполнившая литературную композицию «Посланец мира», артистка Центрального театра Красной Армии В. Попова, прочитавшая несколько литературных монтажей, объединенных общей темой, и заслуженный артист УССР В. Дуклер (Киев), выступивший в жанре политической сатиры.

Первой премии удостоена также артистка Тбилисской филармонии Т. Макарадзе, которая исполнила песни грузинского композитора Ш. Милорава.

Диплом второй степени и второй премии получили пять человек, диплом третьей степени и третьей премию — шесть человек. Ряд участников награжден грамотами.

Юбилей ЦДРИ

Тепло отметила общественность столицы 20-летие Центрального дома работников искусств. В празднично украшенном зале своего Дома собрались представители художественной интеллигенции Москвы.

С докладом о деятельности ЦДРИ выступил его директор В. Филиппов. Юбилара приветствовали заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР тов. Калошин, председатель ЦК профсоюза Работников просвещения тов. Гаврилов, секретарь Бауманского РК ВКП(б) тов. Баранов, генерал-майор тов. Петреба и другие.

С большими театрализованными приветствиями, посвященными ЦДРИ, выступили коллективы московских театров и цирка, артисты, художники, музыканты, певцы, драматурги.

Слово зрителя

Конференция в Доме актера

В Большом зале Дома актера состоялась конференция зрителей, организованная кабинетом драматических театров и секцией зрителей при Доме актера Всероссийского театрального общества.

Участники конференции — представители самых разнообразных профессий — отмечали, что спектакли, показанные в конце 1950 года, — отрадный итог творческой деятельности театров столицы. Большинство спектаклей посвящено волнующим темам сегодняшнего дня. Особое внимание московский зритель уделил спектаклю «Из искры...» в Театре им. Пушкина, где воссозданы образы вождей советского народа — В. И. Ленина и И. В. Сталина.

— Разнообразие и актуальность тем, поднятых в последних премьерах московских театров, — вот главный положительный итог первых месяцев сезона, — сказала Г. Соловьева — старший инженер строительства высотного здания. Она отметила, что изображение во многих спектаклях образов крупных руководителей хозяйственников не всегда удачны и что не все исполнители сумели воплотить на сцене лучшие черты советских руководителей. По мнению т. Соловьевой, наряду с интересным решением Д. Свердлиным образа директора завода Степанова в спектакле Театра драмы «Директор», сух и схематичен Зорин — Н. Малишевский в «Государственном советнике» (Театр им. Вахтангова), неубедителен Степанов в исполнении В. Якута («Рассвет над Москвой» в Театре им. Крупской).

Мастер завода «Шарикоподшипник» А. Карповский подробно остановился на постановке пьесы А. Сурова «Рассвет над Москвой» в Театре им. Моссовета. Выразив горячую благодарность автору и театру за этот спектакль, т. Карповский обратил внимание и на его отдельные недостатки.

Врач Н. Краковский сделал серьезный анализ спектакля «Государственный советник» в Театре им. Вахтангова. По его мнению, драматурги М. Слободской и Б. Фадеев написали пьесу на нужную, актуальную тему, но пьеса и спектакль имеют ряд недостатков. Так, например, схематичен образ центрального героя — Зорина, который особенно проигрывает рядом с жизненно-убедительным образом Крымочкина. Театр не только не смягчил, но усугубил этот недостаток пьесы. Далее т. Краковский указал, что исполнитель роли Крымочкина артист Н. Гриценко несколько упрощенно подошел к решению стоящей перед ним задачи, наделив своего героя излишне комическими чертами. Особенно блестяще выглядит в пьесе партийные руководители и прокурор. И этот недостаток не сумели преодолеть постановщики.

В обсуждении новых спектаклей приняли участие также инженер П. Салтанов и экономист К. Демченко, работающие на автозаводе им. Сталина, и другие.

Праздник новогодней елки

Около 2000 школьников пришли 29 декабря на традиционный праздник новогодней елки в Колонном зале Дома союзов. Поднимаясь по лестнице, ребята расхватывали по всем фойе, — в каждом из них было много занимательных и интересных игр.

Артисты московских театров участвовали в большом новогоднем праздничном представлении, поставленном заслуженным артистом РСФСР В. Колесовым по сценарию Л. Кассиля.

Под елкой ребятам продемонстрировали свое мастерство Государственный ленинградский молодежный ансамбль танца под руководством А. Огранат, эстрадно-акробатический ансамбль Центрального дома Красной Армии (художественный руководитель В. Ушаков) и группа велофигуристов.

Замечательный архитектор петровской эпохи

К 250-летию со дня рождения И. К. Коробова

Архитектор И. К. Коробов. Башня Адмиралтейства в Петербурге.

Замечательная плеяда русских строителей, к которым относили Иван Зарудный, Яков Бухвостов, Петр Потапов и другие зодчие начала XVIII столетия, появилась в начале XVIII века помимо крупнейших мастеров, среди которых особое место занял Иван Кузьмич Коробов. Это был талантливый архитектор-практик и теоретик, один из замечательных представителей передовых русских людей петровской эпохи.

Коробов родился в 1700 году. С юношеских лет он проявлял интерес к строительству и инженерному делу.

В 1718 году Коробов вместе с Мордвиновым и другими «выучениками» Петра был направлен за границу для обучения инженерно-строительному и гидротехническому искусству. По словам голландского агента Петра Первого, они из Антверпена и в других местах здесь, в Голландии, учились гражданской архитектуре, также делать слуги (шлюзы. — **В. П.**), сады заводить, и как здесь под фундаменты свои бают которые свое дело изрядно знают и в России служить могут».

Из Антверпена в 1724 году Коробов писал Петру Первому, жалуясь, что «по всем бытии моего в Брабандии искусною, архитектурного художества в строении не видел...». Через два года спустя, уже в письме из Амстердама, он сообщает, что «архитектурного мастера в бытность нашу в Амстердаме не имели и когда славной работы не делаются, тогда мы (вместе с Мордвиновым. — **В. П.**) здесь по изрядности нашей сами от своих трудов изрядные архитектурные делаем. А показать к свидетельству чертежей и спросить об архитектуре здесь не у кого...».

Таким образом, чужие края не раскрыли архитектурных познаний Коробова, и он, сохранив свои московские впечатления от замечательных построек, украшавших русские города, и в особенности Москву, совершенствовал свое мастерство на практике.

В конце 1727 года, вскоре по возвращении в Россию, зодчий получил назначение в «Канцелярию над верфями и строениями». Все время пребывания Коробова в Петербурге связано с работами для этой канцелярии и Адмиралтейской коллегии. Здесь за 12 лет он выполнил разнообразные проекты и осуществил ряд построек в натуре. Среди работ Коробова следует назвать многочисленные перестройки Петровского Адмиралтейства и возведение новой каменной башни со шпилем, создание триумфальной арки на Васильевском острове (1732 год), приспособление каменного дома Алексея Долгорукова на берегу Невы «под Адмиралтейскую Академию, аптеку и для других к адмиралтейству содержаний» (1733 г.), картинную галерею и Адмиралтейскую верфь на Фонтанке и Оте, аптеку и провиантский Кронштадт, кренгаусы у мола в Петербургскую гавань и многое другое.

Он также проектирует перестройку Меншиковского дворца в Ораниенбауме (ныне Ломоносов) под Морской госпиталь и обширный пеньковый двор в Санкт-Петербурге. Проект последнего сооружения, недавно обнаруженный в Военно-морском архиве в Ленинграде, представляет значительный интерес, как крупное сооружение, смелое и оригинальное по замыслу.

Проект Пеньового двора в силу различных причин не был осуществлен, но чертежи — план и варианты фасадов и описание — подтверждают художественные взгляды Коробова, выраженные им в более ранних, осуществленных проектах каменной башни Адмиралтейской верфи, Новый Пеньковый двор предназначался для морского пеньки и различных адмиралтейских служителей. Он должен был быть расположен неподалеку от казенных Адмиралтейства, на берегу реки Мойки, у нынешнего Мариинского дворца. Коробов запроектировал перитральную застройку с прямоугольным планом-двором. Казарменные и служебные корпуса зодчий разнообразил по высоте за счет этажности, а над главным в'ездом во двор расположил полукруглую пирамиду, вызвавшую ее купольным завершением. Главный фасад представляет характерную для той поры трехчастную композицию с повышенным центром и крыльями с павильонами по концам. Такой прием был особенно характерен для дворцовых зданий и особенным (Монплезир в Петергофе) и не потерял значения даже в конце XVIII века (дом Пашкова в Москве). С его помощью Коробов стремился придать зданию Пеньового двора гражданский, парадный характер и выделить его, как общественное сооружение Адмиралтейского острова. Зодчий реально осуществлял гражданственные принципы, сформулированные им совместно с П. Еропкиным и М. Земцовым в архитектурном деле, где говорится, что архитектор «должен иметь старание о всяких публичных строениях, принадлежащих красоте и славе нашей императорской державе».

Этим же руководствовался Коробов при составлении проекта новой башни Адмиралтейства, представленной им в двух вариантах: со шпилем и с куполом. Вариант со шпилем был осуществлен в 1734—1738 годах.

Каменная Адмиралтейская башня с золоченым шпилем и силуэтом парусного корабля на его вершине просуществовала до начала XIX века. При радикальной перестройке всего Адмиралтейства, начатой в 1806 году, А. Захаров в основном сберег общий силуэтный замысел Коробова. Этот факт лишний раз подтверждает глубоко национальные основы башенного образа Адмиралтейства Коробова, архитектурными идеями которого не раз пользовались последующие поколения зодчих.

Представительность и парадность архитектуры, монументальность и силуэтность — вот черты, которые характеризуют главные произведения Коробова. Во всем этом, как и в других построениях башенных композиций, легко увидеть преемственность традиций предшествующего архитектурного творчества.

Сохраняя национальные приемы зодчества, Коробов широко пользуется классическим наследием, в частности системой архитектурных ордеров. По сути дела, он дает свое, оригинальное творческое истолкование ордера. Портик на фасаде одного из корпусов Большого двора или колоннады на арках башни Адмиралтейства — не самоцель, а лишь элементы, подчиненные общим формам зданий, имеющих объемно-силуэтное построение.

Практическая деятельность Коробова значительно расширилась в связи с его участием в «Комиссии о Санкт-Петербургском строении», созданной в 1737 году для составления генерального плана Петербурга. Главная роль в комиссии принадлежала Петру Еропкину — автору исторического плана столицы, положенного в основу дальнейшей застройки города. Коробов же занимался разработкой всех проектов общественных и казенных зданий Васильевского острова в рассматриваемом проекте застройки Адмиралтейской части. После Еропкина, что произошло в комиссии стал Коробов, которому было поручено завершение всех работ по застройке Петербурга, начатых Еропкиным.

В 1740 году Иваном Кузьмичом Коробовым и архитекторами Михаилом Земцовым и Ермолаем Тишиным была закончена разработка важнейшего документа, вскоре составленного Петром Еропкиным, — первого русского архитектурного трактата, названного «Должность архитектурной экспедиции». В трактате были сведены воедино архитектурно-эстетические воззрения того времени, обязанности архитекторов, их помощников и мастеров и практические сведения по строительству. Некоторые разделы трактата были написаны Коробовым, принимавшим участие в обсуждении и выработке окончательного текста всего документа.

Коробову и его сотоварищам принадлежит идея учреждения русской «Академии архитектурной», для которой они разработали систему обучения.

Трактат «Должность архитектурной экспедиции», — это одно из крайних теоретических трудов в области архитектуры. По монументальности своего построения и кругу вопросов он совершенно отличен от трактатов Витрувия, Альберти, Палладио, хорошо известных Коробову и его соавторам по трактату. Здесь сказались в специфика архитектурной практики в Петербурге и самобытное практическое мышление авторов.

В 1741 году Коробов поехал в Петербург и переехал в Москву. Он занял место главного архитектора Московской экспедиции-мастерской канцелярии и возглавил тем самым все городское строительство Москвы.

Свои творческие принципы он передал сотрудничавшим с ним зодчим, среди них был Дмитрий Васильевич Ухтомский, сначала ученик, а затем и помощник Коробова. Позднее он стал крупнейшим московским зодчим, первым учителем великого Баженова.

Так, от Коробова к Ухтомскому, Баженову и другим архитекторам-классикам XIX века идет прямая линия творческой преемственности важнейших принципов русского зодчества.

Вл. ПИЛЯВСКИЙ,
кандидат архитектуры.

Артисты Большого театра в гостях у колхозников

В Москву возвратилась группа артистов Большого театра, посетившая колхозы Каменной степи (Воронежская область), над которыми коллектив ГАБТ осуществляет культурное шефство.

За 11 дней бригада, возглавляемая народным артистом СССР М. Михайловым, дала 23 концерта, на которых побывало свыше 6 тысяч колхозников. Артисты познакомились с лучшими шести укрупненных колхозов и оказали деловую помощь коллективам сельской художественной самодеятельности.

Сталинабадскому музею надо помочь

Письмо в редакцию

Сталинабадский музей изобразительных искусств — одна из самых молодых в нашей стране. Существует он всего четыре года, но в его собрании насчитываются уже сотни экспонатов, среди которых немало произведений крупнейших русских художников и замечательных образцов национального народного творчества.

Но вот «прелесть новизны» прошла, и в 1948 году из красивого помещения музей был переведен сначала в подвалы Театра оперы и балета, а затем — в одно из помещений Парка культуры и отдыха. Штаты сотрудников музея были сокращены почти в два раза. Соответственно был «урезан» и годовой бюджет.

Предоставленное музею помещение лишено самых элементарных условий для развертывания экспозиции, оно представляет собой большой полутемный сарай с протекающей крышей и без надлежащей системы отопления. Во время дождей и морозов сотрудникам музея приходится прилагать немало усилий для того, чтобы спасти от порчи ценные экспонаты.

Для обозрения музей открыт четыре раза в месяц и только в вечерние часы, что лишает посетителей возможности видеть экспонаты при дневном освещении. Чтобы попасть в музей, необходимо заплатить «по» в парк, в парк. Осенью и зимой, когда аллеи парка покрываются грязью или заносятся снегом, попасть в музей почти невозможно. Удивительно поэтому, что посещаемость музея крайне низка и что многие жители Сталинабада вообще не знают о его существовании.

Сталинабадский музей изобразительных искусств — единственный в республике. Его обстоятельство отнюдь не смущает работников Управления по делам искусств Таджикистана, которые с поразительным безразличием относятся к его судьбе.

Давно назрела необходимость построить для музея специальное здание или предоставить ему более подходящее помещение. Положение, при котором трудящиеся Таджикистана фактически лишены возможности ознакомиться с произведениями лучших русских и таджикских художников, прослушать лекцию или получить консультацию по вопросам искусства, далее нетерпимо.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР должен помочь сталинабадскому музею создать нормальные условия для его работы, укомплектовать его штат квалифицированными специалистами, пополнить коллекцию музея новыми экспонатами.

Ю. ДАШЕВСКИЙ.

СТАЛИНАБАД.

Институт кинопинженеров

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). 20 лет назад в Ленинграде был организован первый в мире Институт кинопинженеров.

За время своего существования институт подготовил около двух тысяч специалистов для кинопромышленности и кинофикации страны. Выпускники института провели сотни важных исследований, участвовали в освоении массового выпуска нормальных кинокамер, производстве цветной пленки, создании стереоскопического кино.

Сейчас нет в стране ни одного предприятия кинематографии, где не работали бы инженеры — питомцы института; 22 из них за выдающиеся заслуги в области советского киноискусства удостоены Сталинских премий.

На днях общественность Ленинграда тепло отметила юбилей института.

Выше мастерство

К итогам смотра новых произведений советских композиторов

В концертных залах Москвы прозвучало несколько десятков новых музыкальных произведений, и можно подвести некоторые предварительные итоги творческой деятельности советских композиторов за 1950 год. Каковы же они? Что нового внесли наши композиторы в фонд советской музыкальной культуры? Какими творческими достижениями порадовали они слушателей? Какие еще не решенные задачи стоят перед деятелями советской музыки?

Если из прошлогодних широких смотров советского музыкального творчества, какими являлись концерты второго и третьего пленумов правления Союза советских композиторов СССР, был отмечен решительный поворот наших композиторов в сторону реализма и их первые успехи на этом пути, то сейчас с удовлетворением констатируешь, что успехи эти закреплены и развиты. Наиболее яркое подтверждение — лучшие из прозвучавших на смотре произведений на современную тему.

Стремление композиторов насытить свое творчество актуальными идеями, максимально приблизить его к запросам народа всю ощущалось и в 1949 году, на третьем пленуме Союза композиторов. Напомним хотя бы такие произведения, как кантата «За мир» А. Маневича, симфоническая поэма «По ту сторону Аракса» Д. Джангирова и многие другие сочинения, которые волновали своей тематикой, горячей заинтересованностью авторов в жизни Отчизны, их стремлением отобразить окружающую действительность в художественных образах. Не год назад почти не было сочинений, убедительно раскрывающих последовательную жизнь советских людей, их гигантский труд по построению коммунизма. Утешало тогда и обилие огромных по размерам и трудно воспринимаемых в силу вялости и статичности мышления кантат и ораторий, вроде восьмичастного «Кавказа» Ш. Мисиравия.

Но то сейчас. Закончившийся смотр говорит о том, что темы и образы нашей социалистической действительности близки советским композиторам, что они ощущают радостную атмосферу приближения коммунизма. Примеров этому много: сюита «Рева-богатырь» В. Макарова, «Закарпатская сюита» В. Гомелаки, кантата В. Власова и В. Фере «В родном колхозе», «Праздничная симфония» А. Долуханова, концерт для трубы с оркестром А. Арутюняна, симфоническая поэма Ф. Амирова «Азербайджан», увертюра А. Ахлимирзова, украинская сюита для фортепиано Н. Шамо, «Симфонические картины из жизни кубанских казаков-колхозников» А. Мосалова, сюита «Колхозные песни» Л. Книппера, концерт для скрипки с оркестром А. Мачавариани...

Основа творческого успеха авторов при создании этих произведений — твердая опора на современное народное песенное творчество. Только благодаря внимательному изучению современных песен кубанских станиц, причем изучению не кабинетному, а непосредственно практическому, Мосалов смог правдиво рассказать о радостной, счастливой жизни колхозников Кубани. Хорошее знание того, что именно поет сейчас их родной народ, определило достоинства сочинений Макарова, Долуханова, Арутюняна, Власова и Фере, Гомелаки, Амирова.

Прозвучавшие на смотре произведения на современную тему радостны и светлы по колориту. И эта радость — прямой результат ощущения полноты жизненных сил героя, следствия успешного преодоления им препятствий. В этих сочинениях, как и в лучших произведениях предыдущих лет — «Кантате о Родине» А. Арутюняна, ораториях «Песня о весне» Д. Шостаковича, всю ощущаешь, что счастье советского человека — в его созидательном труде. И чем напряженнее этот труд, чем больше пользы приносит он Отчизне, тем ярче и без облачное счастье героев нашего времени.

Умение раскрыть характер социалистического труда, показать внутреннюю сущность людей, строящих коммунизм, является значительным завоеванием советского музыкального творчества. Жаль только, что пока во многих произведениях, посвященных этой теме, сильны еще элементы изобразительные, подражательно-живописные. Это неминуемо вызывает впечатление, будто композитор не сам пережил события, о которых он стремится рассказать слушателю, а подслушал их со стороны. Элементы изобразительности заметны в сюите Д. Кабалевского и симфонических картинах А. Мосалова. Остальные сочинения на современную тему также не лишены аналогичных или иных недостатков. Они представляют собой лишь первые удачные опыты в работе советских композиторов над большой темой, и потому черты неполноты, недостаточной продуманности общей композиции и драматургии сочинения, дефекты формы, оркестровки здесь налицо, и это, конечно, снижает общее благоприятное впечатление. Правда, исполнение было на смотре и такое сочинение, которое, несмотря на отдельные недостатки, столь волнует и захватывает своей выразительностью, что трудно на нем не остановиться специально. Это — сюита В. Макарова для солистов, хора и оркестра «Рева-богатырь».

Сказано раз мы повторим бессмертные слова Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее пересоздаем». Но как часто у нас эти слова либо принципиально игнорировались, либо использовались поверхностно для создания малохудожественных «переложений» мелодий народных песен с языка народного на язык профессионально композиторский! В сюите же Макарова слова Глинки имеют самое прямое отношение. Действительно, эту музыку создал народ, наш советский народ. Композитор Макаров только записал и аранжировал ее. Но сделал он это не как переводчик-ремесленник, а как большой художник, не цитируя народные «первоисточники», а творчески развивая мысли, заключенные в них. «Рева-богатырь» — одно из первых глубоко народных произведений советской музыки. Почему-то и невозможно забыть это красивое сочинение, хотя бы однажды услышав его. Почему-то в жизнь с таким интересными контурами мелодий сюиты.

Горячо волнует «Рева-богатырь». Но тем досаднее недостатки этого произведения: полная оркестровка, исполненная в этой исключительной музыке, официальность растянутой коды последнего номера. Нужно надеяться, что в самое ближайшее время композитор переконструирует свое сочинение для симфонического оркестра, еще раз внимательно пересмотрит первый и заключительный номера сюиты с тем, чтобы убрать все лишнее, ненужное, противоречащее основному содержанию.

Значительных успехов добились в этом году композиторы в области создания программной музыки. Большая часть произведений, исполненных на смотре, программна. Программны, в частности, и почти все произведения на современную тему. Но дело не только в том, что большинству сочинений авторы дают заголовки и подзаголовки, предпосылают своей музыке развернутую литературную программу, раскрывающую ее содержание. Важно, что эти внешние атрибуты программного жанра теперь большей частью соответствуют содержанию музыки.

Вот, например, симфоническая поэма молодого автора М. Куче «Чайка», посвященная героине Отечественной войны Лизе Чайкиной. Музыка поэмы говорит сама за себя, и, даже не зная полностью авторской программы, слушатель легко догадывается, о чем идет речь. Столь же ярко конкретны язык и образный строй симфонической поэмы «Руставели» К. Кужакарова, первого советского композитора-уйгура.

Порадовал прошедший смотр и тем, что наши композиторы стали творчески уверенно и смело развивать классические традиции. Прекрасный пример этому — квартеты Н. Мясковского и Н. Мясковского и особенно двадцать седьмая симфония Н. Мясковского. Слушая это замечательное сочинение, особенно ярко ощущаешь, как великие музыкальные богатства, созданные классиками русской музыки, и как много успехов ожидает советских композиторов на пути творческого использования этих богатств и приумножения их. Изящная изящная двадцать седьмая симфония Мясковского, ее жизненная правдивость, высокое этическое начало, мудрая простота выразительных средств — все это результат вдумчивого изучения художниками заветов великих классиков, творческого развития этих заветов применительно к нашей социалистической действительности. В двадцать седьмой симфонии нет прямых отзвуков Глинки, Чайковского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. Характерный индивидуальный стиль Московского-симфониста здесь полностью господствует. Но в то же время это сочинение является, пожалуй, самым ярким примером того, как кровная и неразрывная творческая связь Мясковского с русской классикой. После двадцать седьмой симфонии не остается никаких сомнений в том, что именно Мясковский, несмотря на отдельные крупные творческие ошибки, продолжил своими лучшими произведениями вот от русской музыкальной классики к советской музыкальной культуре.

Состоявшиеся концерты советской музыки показали также, что перед мастерами композиторами стоит много важных задач, необходимость разрешения которых с каждым годом, с каждым месяцем становится все острее и острее. Важнейшая из них — решительное повышение уровня профессионального мастерства. Об этом приходилось говорить еще год назад, но сейчас, когда композиторы твердо стоят на пути реализма и решительно формализма почти не имеют места, отсутствие должного мастерства стало сильнейшим тормозом дальнейшего развития советской музыкальной культуры. Есть кроме квартета и симфонии Мясковского, отчасти оратории и сюиты С. Прокофьева, и «Моцартовской сюиты» Н. Рейха, трудно назвать произведения, которые бы в той или иной степени не вызывали тревоги в отношении оригинальности, ясности развития мысли, гармоничности соответствия формы и содержания. Даже «Рева-богатырь», столь талантливое и яркое сочинение, не лишено недостатков. Что же говорить о произведениях, менее значительных по содержанию! Ведь во многих из них отсутствие мастерства сводит на нет хорошие замыслы авторов. Вспомним симфонические картины Н. Богословского «Весенний Тереек» по одноименной поэме А. Твардовского. Разве могут эти рапсодо-характерные, внутренне не связанные музыкальные эпизоды создать живый художественно убедительный образ героя поэмы Твардовского? Между тем Богословский мог выполнить стоящую перед ним задачу. Его неотразимый талант ощущается в здесь. Он проявляется в красоте многих мелодий, в тексте двух-трех эпизодов, в стремлении с помощью штрихами красочно обрисовать ситуацию.

Характерно, что концерт из произведений молодых композиторов — аспирантов и выпускников Московской консерватории оказался одним из самых лучших вечеров театра. «Кантата о Сталине» А. Аббасова, концерты для фортепиано с оркестром С. Прокофьева и Р. Ленца, кантата «Слава Сталину!» А. Хачатурова, русские песни для голоса с оркестром Д. Шаумяна пишут не уступают большинству сочинений, прозвучавших на смотре. А с «Лирической поэмой» Г. Галынина — яркие, темпераментные, русско-напевные сочинения — могут выдержать сравнение далеко не все произведения наших ведущих композиторов.

Серьезное впечатление вызывает отсутствие яркого национального колорита в некоторых сочинениях. Это ощущается, в частности, в песне симфонии В. Шебалина, кантате «Свободный Китай» К. Корнилова. Можно упрекнуть в этом отношении и оратории и сюиту С. Прокофьева.

Смотр новых произведений советских композиторов весьма поучителен. Он показал, какие поистине неисчерпаемые источники творческого вдохновения являются для советского художника окружающая действительность, героические трудовые будни нашего народа. Одновременно смотр убеждает и в том, что советская музыка не может далее успешно развиваться без решительного повышения уровня композиторского мастерства. Это задача сейчас наиболее актуальная, и на ее разрешение в первую очередь должны быть направлены усилия композиторских организаций, всей музыкальной общественности. Если она будет успешно решена, советская музыка, которая в целом уже прочно стоит на путях народности и реализма, семимильными шагами пойдет вперед. И наверное будет тот час, когда появится советская музыкальная классика.

Ив. ПОПОВ.

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его

Когда мы говорим о наследии К. С. Станиславского, мы должны иметь в виду не только его литературные труды, теоретические высказывания и выступления, но прежде всего то новое реалистическое направление в сценическом искусстве, которое он утверждал в теории и практике своей работы. Это направление, опираясь на лучшие традиции русского реалистического искусства, было обращено к тому новому, передовому, что несла в себе современная жизнь. В его основе лежит стремление к искусству больших мыслей, глубокой жизненной правде, искренности и простоте человеческих переживаний.

Что же касается системы, то она является отражением его творческих исканий и может быть до конца понята только при условии рассмотрения ее в тесной связи с творческой практикой.

Говорить о новом методе Станиславского вне связи его с творческой практикой и особенно той, которая существует в Художественном театре, это значит говорить о методе отвлеченно, не учитывая того, что он является не только теоретическим документом, а прежде всего творческим методом создания художественных произведений.

«...в моих мыслях, — писал Константин Сергеевич, — Художественный театр не отделим от «системы Станиславского».

«Эта система не эстетический трактат, а техника театрального искусства», как верно указывает Станиславский. Она все время росла, развивалась, принимала все более совершенные формы. Поэтому для нас важнее всего не буква системы, а та направленность его творческих исканий, которая открывает перед нами неограниченные возможности развития нашего искусства и в то же время не дает нам остановиться в своем творчестве.

Величие Станиславского заключается в том, что он указал нам пути практического осуществления того мощного, действенного искусства, каким является искусство социалистического реализма.

Чтобы понять наследие Станиславского, нельзя не учитывать и самой личности Константина Сергеевича, его качеств передового советского человека, его качеств художника-патриота, неутомимого искателя новых путей в искусстве. Он все время находился в движении, в развитии, в непрестанном стремлении к совершенствованию. «...для меня и для многих из нас, постоянно смотрящих вперед, — писал он, — настоящее осуществленное чаще всего кажется уже устарелым и отсталым по сравнению с тем, что уже видится, как возможное» («Моя жизнь в искусстве»).

Эти качества передового человека, художника пытался привить своим ученикам Станиславский. Он призывал нас никогда не успокаиваться на достигнутом, постоянно искать новые возможности развития своего искусства, создавать произведения, отвечающие требованиям советского народа.

«Говоря о соблюдении основ нашего театрального творчества, — писал он, — я имею в виду не консервирование достигнутых результатов техники и мастерства, а, напротив, развитие и применение их...».

Заниматься искусством, по Станиславскому, «с повернутой назад головой» нельзя. Надо творчески освоить все то, что он дал нам, и смело двигаться вперед. Этого ждут от нас народ, партия, товарищ Сталин. К этому обязывает нас положение учеников Станиславского.

При жизни К. С. Станиславского понятие ученика и учителя — это понятие о том, что один учит, а другой учится, но когда учитель уходит, то обязанность учеников — вести и продолжать то направление в искусстве, которое создал их учитель, не только хранить его, не превращать в музей, а развивать и совершенствовать. Называться учеником Станиславского только потому, что ты когда-то учился у него, теперь уже нельзя...

«...«ученики» хранят наследство, — писал В. И. Ленин, — не так, как архивариусы хранят старую бумагу» (Ленин. Соч., т. 2, стр. 494).

«Охранять традиции, — говорит Станиславский, — значит давать их развитие, — так как то, что гениально, требует движения, а не академической неподвижности. Гениальное прежде всего жизнеспособно».

Чтобы успешно оправдывать обязывающее нас название учеников Станиславского, мы должны смотреть на его систему не как на догму, а как на руководство к действию, видеть в ней не свод правил, а прежде всего то живое творческое начало, обращенное в будущее. Тем более, что система представляет собой непрерывный процесс исканий, развития познания законов творчества органической природы артиста. В своей формировании система прошла большой сложный путь, отражающий различные этапы творческих исканий гениального мастера. Между системой 1918 года и системой 1938 года такая же разница, какая существует между человеком, только что вступающим в жизнь, и человеком, достигшим определенной зрелости. Хотя это один и тот же человек, но на качественно разных этапах развития. Станиславский создал свою систему с органической потребностью роста. Поэтому брать положения системы 1918 года и при их помощи ниспровергать все то, чему учил Станиславский в последние годы жизни, как это делают некоторые противники метода, — это значит стоять не лицом, а затылком к поступательному развитию системы.

Любителям подходить к новому с мерилом прошлого не бесполезно напомнить слова товарища Сталина: «... чтобы не ошибиться в политике, надо смотреть вперед, а не назад» (Краткий курс истории ВКП(б), стр. 105).

Эти замечательные слова вождя имеют непосредственное отношение к искусству, где, как и в политике, надо также смотреть вперед, а не назад. Иначе художник рискует утратить драгоценное чувство нового и остановиться в своем творчестве. Таких печальных примеров, к сожалению, немало в нашей области.

Трудность борьбы за подлинное реалистическое наследие Станиславского заключается в том, что многие ученики, окружавшие в разное время Станиславского, уносили из театра систему на том уровне ее развития, который они заставали. Но то, что являлось одним из этапов на пути Станиславского к более совершенному познанию творческого процесса, стало для многих его учеников конечным пунктом их развития. Отсюда создалось большое количество всевозможных толкователей и интерпретаторов системы, на разные лады вульгаризирующих его учение. Вместо того, чтобы понять творческие идеи Станиславского в их развитии, становлении, они тянут назад самого Станиславского к давно пройденным этапам системы, которые сам создатель системы считал устаревшими, не отвечающими его новым взглядам в искусстве.

К сожалению, редакция газеты «Советское искусство», правильно призывая работников театра глубоко изучать и творчески развивать наследие Станиславского, сама не разобралась глубоко в этих вопросах и своей редакционной статьей и многими последующими выступлениями об'ективно способствовала укреплению позиций людей, стоящих на старых позициях системы, а также скрытых эстетов и формалистов, враждебно относящихся к реалистическому наследию Станиславского, но не осмеливающихся сейчас открыто против него выступать.

Наши оппоненты прибегают к демагогическому приему противопоставления нового метода Станиславского его учению о сверхзадаче. Это свидетельствует не только о их полном непонимании метода, но и об узком понимании сущности всего учения Станиславского.

Для нас, работников Художественного театра, самым главным, отправным моментом в понимании наследия наших учителей Станиславского и Немировича-Данченко является их учение о сверх-сверхзадаче, т. е. о той стороне творчества, которая делает наше искусство современным и несет его в будущее. Если сверхзадача охватывает идею пьесы и спектакля, то сверх-сверхзадачей нашего творчества является воспитание актером общественно-политической роли театра и строительстве нового, коммунистического общества. Она связана со служением художника своему народу, своей Родине.

Только тогда наше творчество будет близким и нужным народу, когда оно будет пронизано этой высокой целью. Эта сторона нашего творчества непосредственно связана с мировоззрением, с мышлением художника. Без нее не может быть полноценным учение Станиславского о сверхзадаче.

Поэтому само сердце, сам мозг, само искусство советского актера должны быть современными. Художник должен быть современным, иначе он не служит той цели, ради которой он призван творить.

Для этого он должен хорошо знать жизнь, новые качества и черты советских людей, понимать побудительные мотивы, определяющие поступки и характер современного человека.

Известно, что советский человек исходит из совершенно иных предпосылок, чем человек старого, буржуазного мира. У него другой строй мышления, другая психика, другая направленность в жизни. Чтобы создать живой образ современника, надо хорошо его знать. Глубокое знание жизни — это главное, что делает художника современным.

«Без этого наше творчество, — говорит Константин Сергеевич, — будет сохнуть, вырождаться в штампы».

◇

Станиславский велик тем, что во всех своих творческих исканиях он всегда шел от жизни, от понимания современного человека, его внутренней духовной сущности.

На всех этапах его исканий решающими всегда были идейная сторона искусства, раскрытие «жизни человеческого духа», как он выражается. Ради этой цели был создан Художественный театр, — который, по мысли его основателей Станиславского и Немировича-Данченко, должен был быть первым нравственным общедоступным театром, созданным не для развлечения буржуазии, а для того, чтобы нести прогрессивные идеи в народ, двинуть вперед развитие культуры. Поэтому не случайно с самого начала театр обратился к передовой современной драматургии Чехова и Горького, выражавшей думы, настроения и чаяния русского народа.

Вне идейного содержания Станиславский не мыслил искусства. Он считал, что нельзя говорить об искусстве, если лишить его того, что составляет главную сущность искусства, его душу.

Для нас, учеников Станиславского и Немировича-Данченко, вопрос идейности искусства — это вопрос существа нашего творчества, вопрос жизни каждого художника, работающего в современном театре.

Не, говоря об идейности, как основе искусства, мы не должны забывать, что идея не является привилегией только актера или режиссера. Она лежит в существе жизни каждого сознательного советского гражданина. Как художники мы выступаем только тогда, когда воплощаем идею пьесы в материале своего искусства. Мы воплощаем идею драматического произведения в спектакле через творчество актера, режиссера, художника, через сложную и совершенную форму театрального искусства. Поэтому для нас далеко не безразличны те способы и приемы, которыми мы воплощаем идею в спектакле. Эти средства могут обеднять, искажать идею и могут наиболее убедительно и глубоко ее раскрывать.

Заслуга Станиславского и Немировича-Данченко заключается в том, что в отличие от старых театральных представлений, строившихся в расчете на отдельных исполнителей, без достаточного внимания к общему идейному звучанию произведения, они впервые указали нам наиболее совершенный способ донесения идеи в спектакле. Для этого создавалось сложное искусство построения спектакля, как единого целостного художественного произведения, совершенствовалось актерское мастерство, создавалось режиссерское искусство, которое стало расцветать со времени Станиславского и Немировича-Данченко.

Я напоминаю об этих простых, казалось бы, само собой разумеющихся истинах только потому, что в ходе дискуссии наметилась неправильная тенденция противопоставления идейного содержания нашего творчества тем средствам и приемам, при помощи которых мы воплощаем его в произведение искусства. Находятся люди, которые, демагогически спекулируя на идейности, т. е. на самом главном и дорогом для нас, пытаются все разговоры о мастерстве актера, о режиссерских приемах создания спектакля и т. д. об'явить вредным увлечением людей, якобы не захваченных идейной стороной учения Станиславского. На этом основании они пытаются всячески дискредитировать талантливую книгу народного артиста СССР В. Топоркова «Станиславский на репетиции», правдиво излагающую творческий метод работы гениального мастера и получившую высокую оценку со стороны советской театральной общественности.

Нужно ли доказывать всю вредность и неуместность атак против того, что делает наше идейное оружие более действенным и совершенным?

Такая позиция противоречит постановлению ЦК ВКП(б) о репертуаре драматических театров, обязывающему нас «коренным образом улучшить качество...» наших спектаклей, «создать яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке».

Поэтому опасность, как мне кажется, заключается не в том, что мы, работники искусства, говорим о своем профессиональном мастерстве (это вполне естественно и закономерно), а в том, что мы слишком мало говорим об этом, мало уделяем внимания своему творческому росту. В результате качество многих спектаклей наших театров продолжает оставаться еще очень низким.

Наша партия, товарищ Сталин неустанно призывают нас совершенствовать свое мастерство. Чтобы выполнить эту задачу, мы должны повести решительную борьбу с беззаботным, любительским отношением многих актеров и режиссеров к своей профессии, покончить с вредной теорией о том, что актеру на сцене нужны только талант и вдохновение, а все остальное приложится. Советскому актеру требуется и передовая, совершенная сценическая техника воплощения наших идей в искусстве.

Некоторые товарищи, опасаясь, очевидно, что разговоры о нашем профессиональном мастерстве могут отвлечь актера от идейной сущности произведения, предлагают нам положить в основу нашего творчества режиссерский замысел спектакля.

Конечно, режиссерский замысел — это то, без чего не может обойтись ни один спектакль. Прежде чем что-то воплощать, надо хорошо понять идею произведения, иметь свой подход к пьесе. Признавая всю важность и значение режиссерского замысла, я в то же время хочу сказать, что наличие одного хорошего замысла не решает еще успеха дела. Глубокий, интересный режиссерский замысел — это только начальная стадия работы над пьесой. Известно, что художественное произведение — это не только то, что я задумал, но и то, что я сумел осуществить в результате творчества. Многие режиссеры прекрасно и увлекательно говорят о своем замысле, но это не мешает им ставить плохие спектакли. То, что легко укладывается у них в словесные формулировки, не всегда поддается творческому воплощению. Для этого им часто нехватает умения, техники, мастерства и педагогического таланта в проведении этого замысла через творчество актера, художника и т. д.

Поэтому глубоко прав Станиславский, учивший нас, что чем глубже и богаче идейный замысел художника, тем больше и совершеннее должна быть наша творческая техника воплощения его.

Для нас воплощение идейного замысла основано на сотворчестве режиссера и актера.

Это требует от режиссера умения разговаривать с актерами не научными формулами, а на их творческом языке. К сожалению, у нас еще немало режиссеров, творческий процесс которых не идет дальше мозговых центров.

Станиславский, стремясь к большим современным идеям, в то же время всю жизнь искал и наиболее совершенных средств воплощения их в театральном искусстве. Чтобы созданное им реалистическое направление не стояло на месте, он искал мощные средства, ухватившись за которые, мы могли бы продолжать его дело, совершенствовать и углублять свое искусство.

Это искание твердой основы актерского творчества проходило красной нитью через всю его деятельность.

В поисках этих опорных моментов, на которых можно строить искусство, Станиславский прошел большой путь исканий. Его интересовал вопрос, с какой стороны целесообразнее всего подойти к роли, чтобы размотать сложный клубок внутренней человеческой жизни, постичь сложность характера, в котором есть и страстность мысли, и тонкость чувства, разнообразная палитра душевных переживаний, т. е. совокупность всех тех качеств, которые делают человека живым.

Станиславский пробовал проникнуть в человеческую психику через внешнюю характерность, через мысль, через чувства, через организацию своей воли («я хочу») и т. д. Это помогло на какой-то период двинуть наше искусство вперед, но это не могло явиться той основой, на которой может быть построен научный подход к творчеству.

Станиславский убедился, что эти средства не настолько совершенны, чтобы ими мог пользоваться актер. Напротив, здесь не актер владеет средствами, а скорее сами средства держат во власти актера.

Был период в развитии системы, когда пытались почувствовать внутренний мир человека через улавливание тончайших настроений. Этот прием достиг большого успеха в первых постановках чеховских пьес, но не потому, что он был совершенен, а потому, что тот мир и те люди, которые изображались в этих пьесах, были близки и понятны каждому исполнителю. «Поэтому довольно легко, — писал Немирович-Данченко, — было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля».

Станиславский как гениальный художник не мог не ощутить, что та техника настроений, психологических пауз, полутонов и т. д., которая создавалась, исходя из задач раскрытия чеховских людей с их пассивным, созерцательным отношением к жизни, с их мечтанием о том, что будет через двести, триста лет, неприменима к изображению новых людей, совершивших революцию и строящих новое, социалистическое общество. Появились новые люди, которых нужно по-новому раскрывать в искусстве.

Под влиянием революции Станиславский пришел к новому пониманию жизни, которую творит весь народ и где ценность каждого человека определяется степенью его участия в построении коммунистического общества, когда каждый человек воспринимается прежде всего как человек, борющийся за счастье своей Родины и добивающийся практической деятельностью осуществления сознательно поставленных целей.

Герой стал героем не только благодаря его особым, ярко выраженным индивидуальным качествам, а прежде всего потому, что он идейно живет тем, чем живет весь наш народ. Поэтому сейчас уже недостаточно смотреть на него только с точки зрения того, как он интересно говорит или тонко чувствует, какие питает надежды и т. д. Это значит отстать от жизни. Мы должны судить о человеке не по его красивым словам, а по его делам.

Из этого не следует, что исчезли мысли, темперамент, переживания. У каждого человека есть свои радости, свои печали. Но путь, по которому идет советский человек, требует от него, чтобы он в первую очередь был действующим человеком, а не только чувствующим или занятым внутренним самосовершанием.

Нельзя понять советского человека без учета того, что он делает, искать в нем те или иные качества, достоинства или недостатки, его мысли, чувства, переживания вне конкретного участия его в самой жизни.

Станиславский как чуткий художник не мог не заметить тех изменений, которые произошли в современном человеке, не мог не видеть той жизни, которая питала его как художника, не мог оставаться в положении бесстрастного наблюдателя того, что происходило вокруг него. Новая жизнь, новые идеи властно завладели мыслями и душой великого мастера.

◇

Овладение передовым революционным мировоззрением заставило Станиславского пересмотреть старые приемы творчества и нащупать новые пути в актерском искусстве.

Это новое в области сценического искусства Константин Сергеевич условно назвал «методом физических действий», не раз оговаривая при этом неточность подобной терминологии. Этот термин отнюдь не покрывает всего содержания нового открытия Станиславского. Известно, например, что на репетициях он называл «физическим действием» также «словесное действие», хотя оно всецело относится к внутренней, психологической стороне творчества актера.

По существу это психофизическое действие, но, боясь, что подчеркивание внутренней психологической стороны действия может привести к тому, что актер начнет изображать образ, чувство, психологию, он называет его «методом физических действий».

При всех недостатках этого термина в нем есть, быть может, та положительная сторона, что он, как рыба на блесну, ловит людей невдумчивых, поверхностных, довольствующихся внешней, результативной стороной искусства и не способных глубоко вникнуть в суть дела. Несмотря на то, что Станиславский предупреждал, что это — неточное название метода, они в своих возражениях стараются ухватиться именно за него.

Мы сохранили название этого метода потому, что оно шло от Станиславского и в нашей практической работе всегда понималось правильно. Но, к сожалению, мы не учли, что вне стен нашего театра этот условный «рабочий» термин превратился в некую суть самого метода. Через него пытаются понять существо метода и тем самым легко встают на путь упрощенного, вульгарного его толкования.

Но нас сейчас интересует не столько терминологическая сторона вопроса, сколько существо самого метода.

Здесь очень важно отметить, что главная идея этого метода, основанная на понимании единства физической и психической жизни человека, была подсказана Станиславскому материалистическим учением И. П. Павлова. В своих последних исканиях он опирался на научные достижения школы И. П. Павлова, которые использовал в качестве отправных моментов для разработки новых путей актерского творчества.

Станиславскому пришла мысль: нельзя ли к овладению внутренней жизнью роли подойти со стороны внешнего, материального ее проявления, т. е. через логику действия, поведения человека, и, ухватившись за нее, как за ниточку, распутать весь сложный клубок человеческих отношений.

Еще А. П. Чехов писал: «Психические явления поразительно похожи на физические, не разберешь, где начинаются первые и кончаются вторые» (А. П. Чехов — А. С. Суворину, 7 мая 1889 года).

Используя неразрывную связь между физической и психической стороной в творчестве, Станиславский пытается через физическую линию действия проникнуть в тонкие внутренние переживания.

Преимущество такого подхода к творчеству состоит, по мнению Константина Сергеевича, в том, что «физическое действие» легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; оно удобнее для фиксирования, оно материально, видимо.

В области физического действия, — говорит он, — мы более у себя дома, чем в области неуловимого чувства. Здесь мы лучше ориентируемся, здесь мы находчивее, увереннее, чем в области трудно уловимых и фиксируемых внутренних элементов.

Вместе с тем, «физическое действие» имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления, вымысла воображения, в котором не было бы того или иного мысленного действия, не должно быть на сцене и физического действия без веры в его подлинность, а следовательно, и без ощущения в нем правды.

Все это свидетельствует, утверждает он, о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия» актера.

Эта связь физической и психической стороны жизни человека, связь внешнего и внутреннего, является законом самой природы, который стал основополагающим в его методе.

Среди некоторой части театральных работников существует мнение, что «метод физических действий» не является новым словом не только в сценическом искусстве, но и даже в самой системе Станиславского, поскольку, мол, актеры никогда не отказывались от использования «физических действий» в своем творчестве.

Конечно, нельзя сказать, что заслуга использования «физических действий» принадлежит всецело Станиславскому. В истории театра никогда не было такого момента, чтобы актеры не пользовались этими действиями. Если вспомнить описание игры знаменитых актеров, то всегда ярче и убедительнее выглядят в них описание того, как актер действовал, какие он совершал «физические действия» в тех или иных предлагаемых обстоятельствах пьесы.

А. П. Чехов, например, очень многое строил в своих пьесах на «физических действиях», что, вероятно, также не прошло мимо внимания Станиславского.

Как известно, сам Станиславский широко пользовался этими действиями на сцене. Его всегда привлекала материальная, ощутимая сторона творчества.

Но суть вопроса заключается не в том, пользовались или не пользовались ранее актеры и, в частности, сам Станиславский, «физическими действиями», а в том, что понималось под этими действиями. Для этого очень важно проследить отношение к ним самого Станиславского на разных этапах его творчества.

В первое время Станиславский пользовался этими действиями как средством разнообразить, украсить свою игру путем обыгрывания всевозможных деталей предметов на сцене. «Физические действия» рассматривались как дополнение, своего рода иллюстрация, к переживаниям артиста.

В дальнейшем Константин Сергеевич убедился, что по-настоящему выполненное «физическое действие» на сцене рождает «живой глаз» в актере, т. е. вызывает верное сценическое самочувствие. Оно таит в себе силу, которая может оживить актерское исполнение. Тогда у него возникла мысль использовать эти действия в качестве того, что он называет в своей системе приспособлением.

И, наконец, наступил момент, когда Станиславский почувствовал всю жизненную творческую силу этих действий и стал пытаться использовать их как средство проникнуть в сложность внутренней психической жизни человека, а не только как момент, подкрепляющий игру актера. Перед ним возник вопрос: нельзя ли при помощи «физических действий», верно подобранных, организованных в логической последовательности и направленных к осуществлению определенной цели, найти ключ к роли, создать нечто вроде партитуры действия, которая поможет вызвать в актере соответствующее внутреннее состояние.

В результате многочисленных творческих опытов Станиславский убедился, что логика и последовательность действий неизбежно вызывает логику и последовательность чувств. «Если до конца правдиво что-то делать, — говорит он, — то чувствовать иначе невозможно».

Это чрезвычайно важное для творчества открытие заставило его посмотреть на эти действия не как на вспомогательный технический прием, а как на новый способ разрешения важнейшей творческой задачи.

Обращение к физической стороне построения логики действия роли означало для него нахождение твердой материальной основы творческого процесса актера, нащупывание новых путей создания спектакля и роли. Поэтому не случайно он назвал все это своим открытием, новым методом, усматривая в нем нечто большее, чем простой технический прием или только средство освобождения актера от мышечного «зажима», как это ошибочно полагают противники метода.

Новый материалистический подход Станиславского к решению волновавшей его задачи заставил его по-новому взглянуть на творческий процесс актера. Для буржуазно-идеалистического мышления типично рассматривание тех сторон человеческой жизни, которые изолируют нас от окружающей среды и уводят во внутренний мир человека, в его переживания. Новое, что было подсказано Станиславскому жизнью, заключалось в том, чтобы рассматривать человека не как обособленную, замкнутую в себе индивидуальность, а как существо общественное, неразрывно связанное с окружающим миром.

Из этого верного материалистического понимания человеческой сущности вытекал и другой, не менее важный для нашего искусства, вывод, заключавшийся в том, что корни, питающие переживания актера на сцене, надо искать не внутри, а вовне образа, в его связях и взаимодействии с окружающей средой, ибо та часть, которая живет в человеке, может возникнуть, только получив заряд извне.

Материалистическая теория учит нас, что наши ощущения и представления есть психологический процесс, возникающий в результате воздействия внешнего, материального мира на наши органы чувств. Следовательно, источник ощущений, вызывающий в нас то или иное эмоциональное психологическое состояние, лежит не внутри, а вне нас. На него и должно быть в первую очередь направлено наше внимание.

Но между воздействием на нас в жизни и воздействием на сцене имеется существенная разница. В жизни окружающий мир воздействует на нас непосредственно, в то время как на сцене мы сами должны создать эту жизнь и поверить в правдоподобность своего вымысла. Только в этом случае созданный нашим воображением мир будет воздействовать на наше творческое сознание и психику.

Мы же часто стремимся вызвать в себе на сцене нужные для нас переживания, не создав находящихся вне нас об'ектов. Мы стремимся уловить неуловимое, не понимая того, что оно является следствием того сложного жизненного комплекса, который вырвал из круга нашего внимания. Мы ищем мысли, чувства роли в отрыве от тех причин, которые их порождают в человеке. Получается нечто вроде растения, лишенного корней. Отсюда возникает тот ложный, никуда не направленный актерский темперамент, который не имеет ничего общего с живыми человеческими переживаниями.

Товарищ Сталин учит нас, что «...тому, что совершается в нашей голове, предшествует соответствующее материальное изменение, т. е. то, что совершается вне нас...» (Сталин. Соч., т. 1, стр. 318).

Из этого следует, что, если мы хотим, чтобы у нас органично возникали в процессе творчества мысли, чувства, мы должны создать для этого соответствующую питательную среду, не изолировать себя, а находиться во взаимодействии с окружающим миром.

Только возможность связать себя с внешним миром, воспринять этот мир и воздействовать на него является, с нашей точки зрения, настоящим путем в социалистический реализм.

Любое живое существо действует и взаимодействует с окружающей средой, и этот закон органической природы есть основа, на которой строится живой человек в искусстве. Если это является основой нашего искусства, то отсюда вытекает необходимость действенного построения роли, складывается тот новый подход к творчеству, который, за неимением более удачного термина, Станиславский назвал «методом физических действий».

Это метод, которым можно вскрыть идею пьесы, и метод, которым можно воплотить эту идею в спектакле.

Скульптор воплощает идею в камне, художник — в красках, музыкант — в звуках, актер — в действии. Другого способа воплотить идею, как в совершающемся на сцене действии, — нет в искусстве театра. Если актер произносит только слова на сцене или только переживает, то это еще не есть театральное искусство. Главным, отличительным признаком нашего искусства является действие. В театре только та идея становится художественно убедительной, которая выражена через действие, через борьбу противоположных начал. Всякая недооценка действенной природы сценического искусства ослабляет силу нашего воздействия на зрителя.

С точки зрения данных современной науки, действие понимается сейчас очень глубоко. Оно включает в себя всю сложность человеческой психики и направлено к осуществлению конкретной цели. И понять сложность механизма, которая создает действие, очевидно, не всякий еще может, как не всякий может быть музыкантом или художником. Нужны способность и умение верно находить действенную линию пьесы, так же, как художнику — способность видеть краски, музыканту — слышать звуки и т. д.

Много путаницы и недоразумений возникает при выборе действий. Некоторые актеры и режиссеры под действием понимают такие простые физические действия, как, например, очинить карандаш, протереть очки, закурить папиросу, снять галоши, вытереть лицо платком, почесать за ухом и т. д. Они видят существо «метода физических действий» в том, чтобы в целях создания жизненного правдоподобия протащить на сцену мелкие бытовые действия, которые фиксируют внимание зрителя не на том, что является главным в данном эпизоде пьесы. С подобными извращениями, к сожалению, нередко приходится встречаться в творческой практике.

В одном театре мне показали пьесу, поставленную якобы по «методу физических действий». В числе прочих несуразиц там была такая деталь: в пьесе мать ждет сына, и режиссер сказал, что они нашли для этой сцены хорошее действие — она чистит картошку. И чистила она так хорошо, что публика уже забывала о том, что она ждет сына, и следила только за тем, сколько она начистит картошки.

Конечно, это тоже физические действия, но они не имеют никакого отношения к логике действия роли, к идее спектакля. И чем больше актер вносит в свою роль таких действий, тем больше он начинает походить на обывателя, а не на героя, которого он пытается воспроизвести. Это скудость художника, который ничего не видит из идеи и «тащит мускулы», чтобы создать подобие жизни на сцене.

Константин Сергеевич никогда не отвергал физических действий, как приспособления, которое может помочь актеру. Он признавал, что какая-то часть физических действий, не выражающих непосредственно идею, может существовать самостоятельно, но возводить это в принцип и полагать, что в этом заключено существо «метода физических действий», конечно, неверно.

Вульгаризаторы заявляют, что «метод физических действий» имеет «чисто технологическое содержание» и является одним из «практических приемов раскрытия творческих сил актера», а поэтому, мол, так и следует его рассматривать. Но тогда это тоже пустые действия, которых можно наленить сколько угодно в любой роли и которые будут только тормозить развитие пьесы.

Когда мы говорим о «физических действиях», то имеем в виду те действия, без которых не может быть осуществлена идея пьесы. Как известно, идея пьесы выражается в событиях, в конфликте, в борьбе. Для того, чтобы возник конфликт, нужны действия, без которых не могут быть осуществлены события, раскрывающие идею произведения. Это действия целеустремленные, выражающие мысль, идею автора, но в той специфической форме, которая свойственна нашему искусству.

Чтобы правильно действовать на сцене, нам непременно потребуются мысли, наши глаза, уши, нервы, чувства, воображение и т. д. Мы не можем действовать, лишив себя всего этого.

Для нас смысл нового метода Станиславского не в противопоставлении духовной и физической стороны искусства, а в том, что мы должны искать в качестве основного отправного момента нашего творчества, из чего должны исходить.

Умудренный художник будет всегда оглядываться на то, что ему более всего доступно: мысль, слово. Поэтому не случайно он противопоставляет их действию, все время спрашивая нас: а где же у вас мысль, где слово?

В противоположность учению Станиславского о действии, как основе сценического искусства, противники метода утверждают, что «наилучшим средством для выражения идеи актера остается все же человеческое слово».

Подобное утверждение было бы вполне правильным, если бы речь шла не об искусстве актера, а, скажем, о научном труде или литературном произведении. У нас, актеров, несколько иной подход к слову. Для нас «говорить — значит действовать». «Активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие, — пишет Станиславский, — самое главное в творчестве, стало быть, и в речи».

В отличие от некоторых режиссеров Станиславский не только не противопоставлял слово действию, а, наоборот, в слове видел мощное средство выражения действия. Его слово интересовало как орудие воз-

Окончание на 4-й стр.

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его

Окончание. Начало см. на 3-й стр.

действия на окружающий мир, как момент действенный. Отсюда признание им огромной роли слова в творчестве актера.

«Язык есть средство, орудие, — пишет товарищ Сталин, — при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и сговариваются взаимного понимания».

Всякая попытка рассматривать слово вне действия приводит к мелодекламации на сцене, к риторическому раскрытию идеи в спектакле. Это происходит всякий раз, когда игнорируется действие, как основа нашего искусства, когда пытаются подменить его другими элементами театра. Вот почему прав был Станиславский, считавший действие наилучшим средством раскрытия идеи в сценическом искусстве. Это не означает проповеди пантомимического театра, а это значит, что само слово должно стать действенным на сцене, выражать действие. Поэтому не случайно Станиславский называл сценическую речь актера словесным действием.

Когда слово лишается своего действенного начала и превращается только в средство излияния своих чувств, то это не тот путь, которым мы идем. Мы не против чувств, без них не может быть искусства, но они должны притти в результате верной логики действий, в том числе и словесных.

Противопоставление слова действию и признание его главным средством выражения идеи актером имеет в своем основании абстрактное, умозрительное понимание идеи в драматическом произведении, как бы от этого ни открещивались противники метода. Если идеи легко укладываются в красивые фразы, подогретые актерскими переживаниями, то это не та, или, вернее, не в той форме возникшая в сознании художника идея.

Однажды Константин Сергеевич достал книжку, на которой сбоку его рукой было написано: «сквозное действие — мировая скорбь». Он посмотрел на запись и сказал: «Какую ерунду я написал». А был период, когда идея понималась именно так.

К сожалению, с таким отвлеченным пониманием идеи часто приходится встречаться в практике нашей работы. Многие режиссеры отрывают идею от живой ткани произведения, понимают ее в заоблачные дали абстракции, а затем требуют от актера, чтобы он дотянулся до нее.

Но идея, взятая вне конкретного ощущения жизни, в какие бы красивые, поэтические слова она ни вкладывалась, как правило, остается в голове актера и не претворяется в действие. В результате создается разрыв между замыслом и осуществлением. Режиссерский рассказ о замысле спектакля получается гораздо ярче и интереснее, чем сам спектакль.

Для нас, работающих по новому методу Станиславского, всегда важно осмыслить идею не абстрактно, а в той форме, в которой она способна жить и развиваться в произведении, напитать его от начала до конца. Это обязывает нас видеть ее не в научных формулах, а в живом куске жизни. В драматическом произведении идея находит свое материальное воплощение в линии действия, борьбе, которая является сердцем пьесы. Идея, только рассказанная, но не раскрытая в действии, выходит за рамки специфики нашего искусства.

Поэтому нас интересует осознание идеи в действии, в событии, в борьбе, в том клубке сложных человеческих отношений, которые заключены в пьесе. Это то, в чем будет жить идея спектакля.

Но актер должен не только хорошо осознать идею пьесы, но и донести ее до такого ощущения, когда она станет сущностью его жизни на сцене. Одержимый идеей, он начнет действовать, претворять ее в сценической жизни. И вот такая степень зараженности идеей, которая переходит в действие, нужна в драматическом искусстве.

Идея, которая проявляется только в уме, заставляет человека мыслить, но не пробуждает в нем желания действовать, бороться, активно вмешиваться в жизнь, недостаточна, как мне кажется, для характеристики современного героя.

Вульгаризаторы метода считают, что идея будет жить в образе, а кроме этого существуют еще «физические действия», которые помогают актеру быть органичным на сцене. Поэтому, мол, давайте прикленм эти действия к образу, и тогда получится произведение искусства.

Для нас «физическое действие» — это не какой-то «довесок» к роли, а основа образа. Анализируя роль, мы можем говорить, что этот человек — отсталый или передовой, добрый или злой, честный или прожженный подлец и т. д. Все это мы знаем, но воплощать надо другое.

Если мы начнем воплощать отвлеченное понятие передового человека и забудем о том, что составляет сущность самого человека, то это неизбежно потянет нас на внешнее изображение образа. Образ лишится тогда живой человеческой плоти и превратится в предметную иллюстрацию идеи.

Чтобы избежать этого, мы должны этим психологическим человеческим качествам найти соответствующий материальный эквивалент и сделать его предметом нашего воплощения. Такой доступной нашему воплощению материальной основой образа является подлинное, продуктивное, целесообразное человеческое действие, в котором проявляются все стороны человеческой личности.

Если этот человек передовой, то нас интересует, как же он действует, потому что его качества передового советского человека будут прежде всего выражаться в логике его поведения, в логике действий. Это не значит, что мы должны придумать какие-то особые действия и наделить ими изображаемый образ. Нет, мы должны найти логику действия в самой пьесе, разобраться в линии поступков действующего лица: здесь он помог товарищам, здесь он совершил подвиг, здесь он разоблачил бюрократа и т. д.

Вот эта линия действий, поведения человека, рассматриваемая во взаимодействии с окружающей средой, а на сцене в первую очередь с партнерами, является для нас тем действенным стержнем, который по мере его дальнейшего углубления и развития в процессе творчества будет постепенно обрастать и обогащаться той сложностью внутренней психической жизни человека, которая составляет сущность данного образа.

«Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий, — пишет Станиславский, — мы тем самым узнаем, если внимательно вникнем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая — линия логики и последовательности наших чувствований. Это понятно: ведь они, внутренние чувствования, незаметно для нас порождают действия, они неразрывно связаны с жизнью этих действий...» (Станиславский, «Работа актера над собой»).

Для нас «метод физических действий» — это прежде всего искусство логики действия. Через логику действия мы воплощаем идею пьесы и проникаем во внутренний мир изображаемого лица. Как сок идет по стволу, доходит до веток, до тончайших листочков, так и идея, осуществленная в логике действия актера, наполняет собой каждый кусочек роли.

Задача режиссера заключается в том, чтобы построить такую логику действия, взаимодействия и борьбы на сцене, которая наиболее ярко и глубоко раскрывала бы идею пьесы. Для этого нужно уметь найти логику действия в самой пьесе, а не подменять ее своими суб'ективными домыслами, не имеющими прямого отношения к идее автора и нередко идущими в разрез с ней. Логика действия заложена в развитии конфликта, столкновений, борьбы в сюжете пьесы. Она может быть искажена и может быть и углублена в процессе создания роли и спектакля.

Процесс нахождения логики действия есть для нас в то же время и процесс тончайшего анализа пьесы. Мы не найдем правильной логики действия, если не войдем идеи произведения, не разберемся в расстановке борющихся в пьесе сил, не вскроем сложной линии человеческих взаимоотношений, не проследим логики развития событий в пьесе и т. д. и т. п.

◇

Сейчас много споров идет вокруг нужности или ненужности так называемого «застольного периода» работы над пьесой. Причем всякие попытки внести некоторые коррективы в понимание этого вопроса используются многими как аргумент против метода.

Как известно, «застольный период» работы над пьесой ввел в свое время Станиславский. Тогда это новшество вызвало целую бурю возражений среди деятелей театра, но затем оно настолько вошло в практику творческой работы, что попытка Станиславского пересмотреть этот принцип вызывает сейчас не меньшую бурю протестов.

Так, например, в недооценке «застольного периода» работы редакция газеты «Советское искусство» усматривает чуть ли не посягательство на основной принцип нашего искусства — большевистскую идейность. Мне кажется, что подобное недоразумение есть результат поверхностного знакомства с теоретическим наследием Станиславского. Вместе с тем, оно свидетельствует о том, что многие деятели нашего театра продолжают довольствоваться тем, что было открыто Станиславским 50 лет тому назад, в то время как сам создатель системы ушел далеко вперед в понимании творческого процесса и, смотря с более высоких позиций, признает несовершенным многое из того, что делал раньше.

Застольный метод работы, введенный Станиславским в период ломки штампованного искусства, был в высшей степени прогрессивным для театра. Он помогал актерам понять не только свою роль, но и охватить идею произведения в целом.

Однако за последнее время стали сильно злоупотреблять застольной работой, в результате чего она из вспомогательного средства превратилась в самоцелевой прием.

Если под «застольным периодом» понимать процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий, то он никогда не отменялся Станиславским.

Не отказавшись от «застольного периода» как принципа, Станиславский пересмотрел характер самого «застольного периода», при котором большая часть репетиционного времени расходуется на разговоры за столом, где устанавливается рассуждения линия роли, а затем устанавливают мизансцены и предлагают актерам сыграть все то, что они узнали о пьесе за период долгого сидения за столом.

Подобные приемы работы толкают актеров на ремесленный путь.

Одной из важнейших отличительных особенностей нашей работы по новому методу является отсутствие резкой грани между процессом анализа и процессом воплощения. Момент анализа у нас не только не отрывается от процесса воплощения, а, наоборот, является его органической составной частью. Мы анализируем пьесу в действии. Достоинство такого анализа для нашей творческой работы заключается в том, что он делается не только от головы, но и от всего сердца творящего. Поэтому большая часть застольной, аналитической работы выполняется нами в процессе репетиций.

Для нас ценны те знания, которые не залеживаются в голове актера, а превращаются в питательные соки, помогают ему действовать, а в дальнейшем уточнить свои действия.

Застольный период существует у нас для того, чтобы договориться об идее пьесы, которую мы призваны воплотить в спектакле, наметить линию сквозного действия, понять смысл и логику совершающихся событий, помочь исполнителям глубоко осознать действенную линию роли и то, как она влияет на общий ход развития событий в спектакле. Без этого предварительного осознания идеи произведения, само собой разумеется, нельзя начинать работы над пьесой.

Когда актер поймет главный действенный смысл пьесы, перед ним неизбежно встанет вопрос: что я, как участник событий, должен делать для того, чтобы произошли эти события, какова логика моих действий в данном эпизоде, сцене, в акте, в пьесе в целом?

Отсюда вытекает обязательство актера выполнить именно ту логику действия, которая необходима для осуществления идеи спектакля в той линии событий, которая заключена в пьесе.

Если первая скрипка или виолончель считает, что она способна извлекать красивые звуки и способна нести свою мелодию, то есть симфоническое произведение, которое имеет свою идею и в которой данной скрипке отведена совершенно точная мелодия. Если я буду играть только то, что мне легче, или то, что мне нравится, и не выполню ту мелодию, которая отведена моей скрипке, то я нарушу симфоническое звучание всего оркестра, я пойду в разрез с той главной темой, которая должна прозвучать в данном произведении.

Если в оркестре фальшивит один инструмент, то это уже плохо, но если фальшивит большинство инструментов, то становится невозможным передать произведение.

А сколько еще приходится видеть таких спектаклей, которые по своему звучанию напоминают квартет из знаменитой басни Крылова!

Для нас сейчас этот метод — не только средство проникнуть в роль, но и способ, как построить спектакль, получить все средства театральной выразительности раскрытию идейного содержания произведения, добиться симфонического звучания спектакля. Это метод, который режиссер об'единяет поэтому творчество всех актеров. Режиссерская сторона этого метода получила развитие в последние годы и является менее известной широким кругам театральной общественности.

Противники метода говорят, что метод «убивает» идею. Это доказывает, что идею они пытаются осуществить помимо действия в области внутренней и психической жизни человека, а затем начинают придумывать такие действия, которые не соответствуют ни внутреннему состоянию действующего лица, ни идее пьесы.

Всякий метод можно употребить неправильно. Если передовой рабочий нашел новый, более усовершенствованный способ изготовления высококачественной продукции, а другой, пользуясь этим способом, выпускает брак, то можно усомниться в его умении, а отнюдь не в самом методе.

Существенным в методе является то, что его надо не только знать, но и уметь им владеть. Почему иногда режиссеры говорят о методе одинаково, а работают по-разному? Это происходит потому, что метод находится еще только в области знания, а не освоен на практике, не стал творческим методом самого художника.

Чтобы понять метод, нужно также хорошо знать всю систему Станиславского в процессе ее исторического развития, становления. Только при этом условии мы можем правильно понять место последнего открытия Станиславского в его творческих исканиях.

«То, над чем мы сейчас работаем, — говорил Станиславский, — будет понятно только при условии, что человек подготовлен в том, что называется системой» (Стенограмма беседы со студентами ГИТИС 15 мая 1938 года).

Этим методом могут пользоваться люди, хорошо владеющие элементами системы.

◇

«Метод физического действия» является завершающим этапом творческих исканий Станиславского и в то же время началом нового периода развития его системы, прокладывающим пути в будущее, ибо его система — это не догма прошлого, а сверху в будущее.

Художественный театр всегда отличался тем, что он не только ставил спектакли, но и совершенствовал и углублял свое искусство, двигал его вперед. Поэтому забота о будущем нашего искусства проходила сквозной линией через все искания Станиславского.

Придавая огромное значение своему новому открытию в области актерского творчества, Константин Сергеевич считал его своим творческим завещанием. Обращаясь к нам, он часто говорил, что его уже не привлекает слава режиссера. Он видел свою задачу в том, чтобы укрепить творческие позиции на найденном им пути и оставить после себя людей, способных продолжать начатое им дело и довести его до более широкого применения. Он часто говорил, что то, что он нам предлагает,—это плод всей его творческой жизни, это вывод его долголетнего театрального опыта. «Если вы это возьмете, вы спасены, искусство театра движется вперед. Не захотите взять или не сумеете, — искусство театра начнет падать. Если сумеете, тогда честь вам и слава, а не сумеете, тогда пусть сохранить все это до того момента, когда явятся новые люди, которые оценят ценность этого метода и понимают продолжить его дальше».

В понятие метода входит не только практика его применения, но и ряд проблем, поставленных Константином Сергеевичем, которые надлежит решить его ученикам.

В развитии этого метода мы следуем по пути, указанному нам Станиславским, внимательно присматриваемся к тому, что дает нам школа И. П. Павлова в понимании глубоких материалистических основ нашего творчества. Мы видим свою задачу в том, чтобы оставленное нам наследие Станиславского не консервировалось, а развивалось и углублялось в процессе творческой практики. Метод, взятый с этих позиций, за двенадцать лет, которые мы работаем без Константина Сергеевича, в нашем понимании перерос рамки чистой педагогики и превратился в творческий метод создания спектакля.

На основе этого метода Художественным театром создан ряд спектаклей, получивших высокую оценку со стороны нашей партии, правительства и народа, и то новое, свежее, что было отмечено в этих спектаклях нашей советской критикой, всецело обязано этому методу.

В наших спектаклях еще далеко не все совершенно с точки зрения метода, но мы помним слова Константина Сергеевича, что овладение методом не приходит сразу, а вначале появляется в отдельных сценах, ролях, постепенно охватывая весь коллектив театра.

Глубокое овладение этим методом, помогающим нам на практике осуществлять принципы социалистического реализма, Художественный театр считает своей важнейшей творческой задачей.

Однако среди деятелей театра находится немало людей, которые пытаются вожчески принизить, дискредитировать это новое открытие Станиславского. Они совершают грубую, непростительную ошибку, когда фактически перечеркивают творческие искания Станиславского последнего десятилетия, низводят их до уровня простого педагогического приема, одного из компонентов системы, народу с воображением и сценической обстановкой.

Не надо быть знатоком системы, чтобы понять, что не мог такой человек, как Станиславский, отдавать годы своей жизни на занятия только педагогическими приемами, не мог ради этого организовывать студии, создавать группы людей, отвлекать их от производственной работы, организовывать занятия с режиссерами, не мог писать статей, излагающих этот метод, если бы не чувствовал, что здесь скрывается нечто большее, чем простой педагогический прием.

Конечно, вначале он разрабатывал этот прием как педагогический, но в том и гениальность Станиславского, что за этим педагогическим приемом он видел путь, который может двинуть вперед развитие нашего искусства.

Поэтому дело не в том, как распевал Станиславский тот или иной прием, — как педагогический или как творческий. В конечном счете, у него все начиналось с педагогики. Суть дела заключается в том, что он нащупал новые опорные моменты творчества, основанные на учете материалистической стороны творчества, овладение и разработка которых может, оплодотворить наше искусство и двинуться новым источником его развития.

Много недоразумений, мне кажется, возникает от того, что часто путают, что действительно является педагогическим приемом Станиславского и что составляет сущность его творческого метода. Так, например, Константин Сергеевич говорил актерам: «Вы не думайте, а действуйте». Из этих слов вульгаризаторы метода делают вывод, что думать на сцене не надо, а надо бездумно действовать—и тем самым уже якобы осуществить идею. Это—извращение, которое может притти только в голову человеку, совершенно не понимающему существа метода. Когда Станиславский говорил: «Не думайте, а действуйте», это значит, что был такой период педагогического освоения метода, когда он как режиссер брал на себя заботу об идее пьесы, а чтобы разгрузить ученика от непосильной для него на первых порах сложной задачи, говорил: «Попробуйте действовать».

Вырывать случайно фразы Станиславского, сказанные им по тому или иному конкретному поводу, и приписывать им значение универсального творческого принципа — это значит допускать худший вид искажения его учения.

Поэтому, обращаясь к товарищам по профессии, мне хочется предостеречь их: нельзя всякий педагогический прием Станиславского превращать в творческий и в то же время нельзя из основе педагогического приема исключать возможность создания творческого приема. Сам Станиславский никогда не проводил резкой грани между педагогикой и творчеством. Он не переставал быть педагогом, когда решал творческие задачи, и, занимаясь вопросами педагогики, никогда не забывал о тех высших творческих целях, ради которых ему нужна была педагогика.

Для людей, смотрящих вперед, очень важно глубоко разобраться в наследии Станиславского и понять, что в нем принадлежит прошлому и что принадлежит будущему. У нас часто хватаются за то, что уже отвергнуто самим Станиславским, как устаревший, пройденный этап, и с простою разносят все то новое, в чем он видел живой источник дальнейшего развития искусства. Не желая глубоко вникнуть в существо вопроса, понять это новое, многие деятели театра поносят все то, что не укладывается в рамки их застывших представлений об искусстве.

Редакция газеты «Советское искусство», выступая против метода Станиславского, не сознавая этого, об'ективно ориентирует работников советского театра не на то новое, прогрессивное, что есть в его наследии и что он завещал нам совершенствовать и развивать, а на пройденные этапы развития системы. В результате такого ошибочного подхода к наследию Станиславского открытая газетой «Советское искусство» дискуссия скорее вылилась в линию обвинения, чем в желание разобраться в существе вопроса. Газета повторила, по существу, все те нападки против метода, которые исходят главным образом от людей, принимающих в штыки каждое новое слово в искусстве, если оно исходит даже от Станиславского, учениками и продолжателями которого они себя считают. Но какие же это продолжатели, если они на десятки лет отстали от своего учителя и не желают его догонять?

Неспособность понять систему Станиславского в ее развитии приводит к тому, что под видом защиты наследия Константина Сергеевича люди защищают собственную косность, нежелание итти вперед.

То, что осуждается на страницах газеты «Советское искусство» под названием «метода физических действий», очень далеко от того, чему учил нас Константин Сергеевич и что осуществляется в творческой практике Художественного театра. Это— неправильное, извращенное понимание метода. Это привело к тому, что смешали в одну кучу вульгаризаторов метода и творческих работников МХАТ, разрабатывающих этот метод.

Противники метода пытаются об'явить догмой последние творческие искания Станиславского, в то время как сами они утверждают, что Станиславский был чужд догматике. Всем хорошо известно, что творческий путь Станиславского — это непрерывное совершенствование, движение вперед. Но почему же в отношении «метода физических действий» стараются повернуть назад и в этом живом деле установить догму и тем самым пресечь возможность его дальнейшего развития и разработки?

Рамки газетной статьи не позволяют мне сколько-нибудь подробно раскрыть существо нового метода Станиславского, рассказать о дальнейшем развитии его в творческой практике Художественного театра, а тем более ответить на все многочисленные нападки, которым подвергся этот метод на страницах газеты «Советское искусство».

Для нас этот метод органичен и на данном этапе является наиболее совершенным средством создания спектакля и роли.

Этим методом работает современный Художественный театр.

Практика показала, что «метод физических действий» не только не обедняет актера, а, наоборот, дает возможность наиболее ярко и глубоко проявиться его творческой индивидуальности, раскрывает новые стороны его дарования, делает его исполнение еще более правдивым, искренним и идейно насыщенным. Поэтому не случайно те актеры, которые работают по методу, являются его страстными защитниками и не хотят от него отказываться.

Мы никому не собираемся навязывать своего метода, а тем более людям, для которых он органически чужд. Если у них есть другой, более совершенный метод, то пусть они его обнаружат, и мы первые попытаемся испытать его на практике. Вносить же только скептицизм в наше дело — это еще не значит двигать искусство вперед.

Мы примем с благодарностью всякую критику, помогающую нам глубоко разобраться в существе нового открытия Станиславского в области актерского творчества, но не критику, основанную на неправильном понимании и вульгаризации метода.

Для нас хорош тот метод, который позволяет нам создавать произведения социалистического реализма, достойные нашего народа.

М. КЕДРОВ,
народный артист СССР, главный режиссер МХАТ Союза ССР имени М. Горького.

Дневник дискуссии

В Московском Художественном Академическом театре Союза ССР им. М. Горького в течение шести дней проходила дискуссия по вопросам, связанным с изучением и развитием наследия К. С. Станиславского. Основной доклад сделал главный режиссер театра народный артист СССР М. Кедров. В прениях по докладу выступили свыше двадцати творческих работников театра. На заключительном собрании был принят предложенный художественно-режиссерской коллегией текст письма в редакцию газеты «Советское искусство» от имени коллектива артистов МХАТ СССР им. М. Горького: «Воспитание актера-гражданина, живущего большими идеями социалистической эпохи и умеющего выразить в полнокровном сценическом образе нового советского человека—К. С. Станиславский считал важнейшим творческим делом каждого советского актера.

В письме к А. М. Горькому К. С. Станиславский писал: «остаток своей жизни я хочу потратить на воспитание и углубление актерского мастерства, способного передать самые глубокие и сильные чувства и мысли человека наших дней».

В последнее десятилетие своей жизни он значительно обогатил свою систему дальнейшими выводами и открытиями, которые сделал на основании творческого опыта МХАТ. Эти выводы он обобщил в условном наименовании «метод физических действий», которое далеко не исчерпывает существа данного метода.

Метод указывает нам наиболее верные пути проникновения во внутренний мир изображаемого образа и воплощения идеи пьесы в спектакле и является основой творческой практики Художественного театра.

На современном этапе развития нашей актерской техники он является наилучшим средством практического осуществления принципов социалистического реализма в сценическом искусстве.

Коллектив Художественного театра считает, что дальнейшее овладение этим методом под руководством М. Н. Кедрова, продолжающего и развивающего творческие идеи К. С. Станиславского на практике, является важнейшей творческой задачей МХАТ.

Мы глубоко уверены, что овладение этим методом может оплодотворить театральное искусство и помочь нам создать произведения, достойные нашего народа».

* * *

Три дня обсуждался на открытом партийном собрании в Малом театре доклад народного артиста СССР К. Зубова об изучении и творческом освоении наследия К. С. Станиславского. Активность, с какой участвуют в обсуждении творческие работники театра, свидетельствует об огромном интересе к затронутым в дискуссии проблемам. На собрании были поняты серьезные вопросы, связанные с творческой практикой Малого театра, выявлены и подвергнуты критике недостатки в работе коллектива.

Режиссер театра заслуженный деятель искусств В. Цыганков говорил о своевременности развернувшейся дискуссии, о необходимости углубленного изучения системы Станиславского.

В прениях выступили также народный артист СССР А. Дикий, народные артисты РСФСР С. Межинский и В. Владиславский, заслуженные артисты РСФСР А. Сальникова, Е. Великов, М. Садовский, Л. Орлова.

Все выступавшие говорили о том, что призыв изучать и развивать наследие Станиславского должен быть подхвачен всем коллективом Малого театра. Артисты внесли ряд конкретных предложений, направленных к наиболее эффективному решению этой задачи.

Продолжение прений состоится в ближайшие дни.

* * *

Диспут на тему «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» начался в Центральном детском театре. Открывая обсуждение, директор театра заслуженный деятель искусств К. Шах-Азизов говорил о насущной важности подлинно творческого изучения и претворения в практику заветов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, о своевременности развернувшейся дискуссии.

С докладом о творческом наследии К. С. Станиславского выступила режиссер театра заслуженный деятель искусств РСФСР М. Кнебель. В ближайшее время состоится обсуждение доклада.

* * *

На собрании творческих работников Московского театра юного зрителя был заслушан доклад главного режиссера театра П. Четверикова о дискуссии, посвященной развитию и изучению творческого наследия К. С. Станиславского. Докладчик обратил особое внимание собравшихся на высокую идейность, которая пронизывает все работы К. С. Станиславского, на неразрывную связь метода физических действий с идейной основой произведения. Свои высказывания П. Четверович подтверждал примерами из практики театра.

В начавшихся прениях приняли участие артисты: С. Репников, Г. Бурцева, Б. Павлов, П. Гарин и другие. Все выступавшие отмечали своевременность и большое значение развернувшейся дискуссии, ее огромную пользу для творческих работников театров.

* * *

В течение двух дней проходило совместное совещание режиссерской секции и дикторской группы Комитета радиоинформации при Совете Министров СССР, посвященное значению системы Станиславского в работе режиссеров и актеров на радио.

С докладом «Творческие идеи К. С. Станиславского» выступил кандидат искусствоведческих наук В. Прокофьев.

В совещании приняли участие: народная артистка РСФСР С. Бирман, заслуженный артист республики В. Всеволодов, режиссеры Р. Иоффе, В. Турбин, А. Столбов, П. Горбунов, Е. Соколов, А. Футликов, диктор Э. Тобиан и другие.

Совещание приняло ряд конкретных решений: организовать чтения по системе Станиславского, провести ряд специальных занятий дикторской группы, а также встречи с ведущими мастерами советского театра.

* * *

УЛАН-УДЭ. (По телеграфу). Обсуждение проблем творческого наследия К. С. Станиславского вызывает живой интерес у работников искусств Бурят-Монгольской АССР. На-днях здесь состоялось совещание, посвященное вопросам, затронутым в дискуссии. С докладами выступили начальник Управления по делам искусств республики К. Бедлинский и главный режиссер Театра оперы и балета М. Рехельс. Прения состоятся в ближайшие дни.

* * *

ЛУЦК. (Наш корр.). В коллективе Волынского украинского музыкально-драматического театра им. Шевченко еженедельно по средам на специальных собраниях творческого коллектива читаются и обсуждаются публикуемые в газете «Советское искусство» материалы дискуссии.

Уже проведено семь собеседований, в ходе которых высказались главный режиссер театра Б. Лурье, заслуженные артисты республики В. Мусиенко и М. Горленко, артисты А. Юницкий, П. Веселков, Гр. Клишевский и другие.

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.

Московская государственная эстрада
ОБ'ЯВЛЯЕТ ОТКРЫТЫЙ КОНКУРС
на замещение штатных должностей артистов эстрады всех жанров
Запись до 5 января 1951 г.
Справки по телефону К 0-75-46
и лично, Неглинная, 6, в дирекции Мосгосэстрады от 11 час. до 3 час. дня.

«Советское искусство» выходит по вторникам и субботам.
Адрес редакции: Москва, Цветной бульвар, 25. Телефоны: секретариат, архитектурный и музыкальный отделы — К 4-15-00; отделы театра, корреспондентской сети и информации — К 5-45-12; отделы кино, изобразительных искусств, иностранный — К 1-49-00.
Б04330. Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 3503.