

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

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

№ 12 (1504), Год издания XXIII

Суббота, 7 февраля 1953 года

Цена 45 коп.

Выездной спектакль

Отрывная часть выпала на долю трудящихся нашего театрального искусства. Советскому артисту, говоря великий художник-патриот К. С. Станиславский, дана возможность говорить со зрителем о самых важных и нужных ему в жизни вещах, дана возможность через благородные идеи, воплощенные на сцене в художественные, действительные образы, воспитывать зрителя, делать его чище, лучше, умнее, полезнее для общества. Десятки миллионов людей, до Великого Октября знавших лишь понаслышке с театром, как явление искусства, ныне стали его ревностными почитателями, правильно оценивающими его значение, значение искусства, значение обслуживания его от серости, фальши, безнравственности.

Контингент зрителей непрерывно увеличивается не только за счет населения тех городов, где постоянно находятся театры, но и за счет населения близлежащих районов, рабочих поселков, колхозов, совхозов, где художественные коллективы дают выездные спектакли. Эта работа, направленная на обслуживание все большего числа трудящихся, значительно облегчается тем, что в нашей стране сооружены замечательные клубы и дворцы культуры, в которых специализированные площадки по своей технической оснащенности не уступают порой сценам профессиональных театров. Организация выездных спектаклей стала прочной традицией наших театральных коллективов, благодаря которой к искусству прибегают тысячи и тысячи новых зрителей.

Безгранична признательность трудящихся, к которым театр приезжает со своим высокохудожественным постановками. Как на праздник, приходят советские люди в свои клубы и дворцы культуры, чтобы, понаблюдившись со спектаклем, получить ответы на волнующие их вопросы и мысли, глубже проникнуться благородными идеями коммунизма, с новой силой почувствовать свою ответственную роль в борьбе за дальнейшее процветание любимой Родины, в борьбе за мир, за дружбу между народами. Большое удовлетворение получают и театральные работники, видя, что их искусство привлекает все большее число зрителей, что их аудитория с каждым годом расширяется.

Практика, однако, показывает, что далеко не все выездные спектакли удовлетворяют население. Зрители справедливо жалуются, что многие из этих спектаклей лишены тех достоинств, которыми они обладают, когда их показывают на стационаре. И исполнители хуже, и оформление потертано, и сценические эффекты убоги. Почему, спрашивают зрители, приезжает клуб, к нам чаще всего играют худшие зрители? Почему спектакли гремят одинаково «навалом»? Почему спектакли, как правило, начинаются позже назначенного времени и кончатся за полночь?

Эти жалобы свидетельствуют о том, что некоторые руководители театральных коллективов безответственно относятся к организации выездных спектаклей, рассматривая их только как источник доходов. Подобного рода коммерческий подход приводит к тому, что при выборе постановки, с которой артисты должны выехать в клуб, кое-где руководствуются не запросами и интересами трудящихся, а соображениями денежного характера. Вместо того, чтобы познать зрители со спектаклем, который с успехом прошел на стационаре, дирекция театра часто выбирает такие постановки, которые не требуют больших затрат транспортных средств. Это значит, что если и выехать в клуб, кое-где руководствуются не запросами и интересами трудящихся, а соображениями денежного характера.

Вместо того, чтобы познать зрители со спектаклем, который с успехом прошел на стационаре, дирекция театра часто выбирает такие постановки, которые не требуют больших затрат транспортных средств. Это значит, что если и выехать в клуб, кое-где руководствуются не запросами и интересами трудящихся, а соображениями денежного характера. Вместо того, чтобы познать зрители со спектаклем, который с успехом прошел на стационаре, дирекция театра часто выбирает такие постановки, которые не требуют больших затрат транспортных средств. Это значит, что если и выехать в клуб, кое-где руководствуются не запросами и интересами трудящихся, а соображениями денежного характера.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

О присвоении почетных званий РСФСР художникам Авлаову М. И., Кузнецову В. А. и скульптору Лишеву В. В.

За выдающиеся заслуги в области советского изобразительного искусства присвоить почетные звания:

НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА РСФСР

1. Авлаову Михаилу Павловичу — художнику, заслуженному деятелю искусства РСФСР.
2. Лишеву Всеволоду Всеволодовичу — скульптору, заслуженному деятелю искусства РСФСР.

ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РСФСР

Кузнецову Владимиру Александровичу — художнику.
Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР М. ТАРАСОВ,
Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР И. ЗИМИН.
Москва, 3 февраля 1953 года.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

О присвоении почетных званий РСФСР артистам Красноярского краевого драматического театра имени А. С. Пушкина за большие заслуги в области советского театрального искусства присвоить почетные звания:

ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РСФСР

Волкову Георгию Константиновичу — главному художнику театра.
ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА РСФСР
Прозорову Николаю Захаровичу — артисту театра.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР М. ТАРАСОВ,
Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР И. ЗИМИН.
Москва, 4 февраля 1953 года.

У источника прекрасного

Минувшим летом в городе Красноярском близ Москвы, на фабрике, существующей около 150 лет, экспедиция Союза композиторов записала от коренного фабричного населения народные песни высокой художественной силы.

В хоре кадровых рабочих, которым руководит секретарь цеховой парторганизации Наталья Петровна Герасимова, полной жизнью живет наше русское песенное искусство, бережно хранится московский стиль народного пения, характерной особенностью которого является присутствие высоких звуковых голосов в голосовой палитре хора, изящество отделки мелодического рисунка, светлая эстетичность и плавная поступь плавнов.

Рядом с прекрасной вековой культурой пения ножики, умудренных опытом жизни кадровых трудящихся, пытались жирными соками народности, песенное творчество молодежи. Когда мы зашли в общежитие девушки, вихрь веселых полетов над нами встретил из дверей красного угла. Придлинница Настя Васильевна, платная, коренастая девушка с золотыми веснушками на лице и золотистыми косами, шла по кругу. Можно было без конца удивляться той легкости, с которой она рассылала виртуозные «хорбы», той свободе, с какой она изобретала все новые и новые колена русской пляски.

Баянчик Николай Поликарпов тоже был в узуре. Его ноги вихором вращались.

И мотав и слова песни шли быстро, отрывисто, звали на писк:

Ой, девчата,
На работу пора!
Нам гудок поет,
Всех на фабрику зовет,
На работу!

Конахоло
Простаемся с тобой,
Проводи, дорогой,
До центральной проходной.
На работу!

Вышло время,
Хватит руку мне жать,
Нельзя долго стоять,
Как бы мне не опоздать
На работу!

Гармонисты,
Перестаньте играть,
Мы починим пласата,
Идем сразу принимать,
На работу!

Это была настоящая рабочая песня. Как верно она отражала жизнь фабрики, истинно молодежные! В ней со всей очевидностью обнаружилось, выраженное словами академика Б. Асафьева, вековые «напевы-корни». Авторы песни сидели рядом с нами. Музыку сочинил Николай Поликарпов, слова придумали Николай Поликарпов, Елена Владимировна Мана Овчинникова, Елена Гурьева и Настя Васильевна.

Хороший коллектив объединили № 16 создав уже несколько песен. Девушки гладают в своих песнях любовь, любовь товарища Сталина, счастливый труд, свою фабрику, выражают в лирических думках светлые детские мечты о счастье, о любви, о высокой дружбе.

Зарисовка, как товарищи, мы пошли с пеналом по рабочему поселку. Незаметно отпустился и ворот фабрики. Фабричная площадка была опущена рабочими, оживлялись гул и смех смехи. Большинство рабочих — молодежь. Отдельные парочки, взиравшие за руки, не могли никак расстаться. Только вынужденный бас гудка, звучащего на смену, заставил, наконец, влюбленных разойтись!

Из проходной слышала смена. Шли девушки и рабочие спеша. Люди шли, оживленно разговаривая, девушки бойко отчеканили на встречные рылочки парней. Казалось, вся эта живая людская рабочая масса сейчас заплет свои веселые песни: «Ой, девчата, на работу пора», так она была здесь к месту.

Мы вышли шумной компанией из общежития в Красноярском висячий мост, место гуляний и встреч. Тонкая стальная палочка моста изящно перекинула через глубокую, выходящий к реке Воре овраг. По мосту то и дело проходили группы гуляющих рабочих и работниц. Куда, в какие бы уголки ни забегали они на прогулку, все равно надо было зайти на вися-

чий мост, словно для того, чтобы отметить и записать: «А мы гуляем, а мы поем!».

Тут были и пожилые женщины, танцующие протяжные песни, и бойкие частушечники и совсем молодежные девчонки с еще неутопившимися голосами. Во всех без исключения компаниях пелись песни Поликарпова.

Автор стоял с нами на мосту. Этот талантливый скорый песенник не мог сдержать счастливой улыбки. Популярности его песен в народе мог бы позавидовать любой из прославленных композиторов-профессионалов.

Нам кажется, что успех Поликарпова как мелодиста не случаен. Поликарпов вырос в Красноярском, городе, где живы традиции поликарповского народного пения. Он с детства воспитывался на народной мелодике, на народной песне, которую А. А. Жданов назвал «прекрасным источником творчества». Живые впечатления и постоянная связь с народными песнями развили в Поликарпова яркое национальное мелодическое начало: задушевность, ласковость, лиричность, широту напевов, укреплена им реалистическое направление в фольклорное и повитое народу. У Поликарпова набралась смелость сотворить песни в духе Пушкина и Гоголя, коллектив объединили № 16.

До получения стипендии в Ленинском это хора выписываем. Мы, а тогда все еще проглатывали по дороге алмазы рабочего поселка, пились не замедляя в ночной тишине.

Постепенно отрывались перед нами небольшие оазисы современной лодочной промышленности. Для полноты картины нам оставалось побывать в окрестностях города, послушать песни приезжих работников. Мы выбрали для этой цели торфяные разработки в 25 километрах от фабрики.

Жилые дома рабочих и служащих торфоразработок возвышались в лесу. От них пахло смолой, хвоей, крепким лесным паром. В рабочей столовой повараха, молодая женщина, на скорую руку «сочиняла» нам ужин. Она то и дело вылаивала из кухни и не утерпела, объявила всем:

— Москвичи за песнями приехали!

О наших приезде уже знали все! Когда мы зашли в жилой девичий барак, десятки живых лиц, любопытных глаз взыгнулись навстречу. Здесь были преимущественно девушки. Баянчик сел на стул, для «русского», началась пляска, завязалось знакомство. Вслед за этим мы прошли по образованному полукругу девушек и спрашивали:

— Смоленские есть?
— Есть.
— Пензенские есть?
— Есть.

Народные певцы всегда прочно держатся своей земли. Появилась на Пензе не скоро особенно дорого, — пели не старушки, пели молодые девушки, овладевшие всем богатством многоголосной культуры пения. Когда это они успели сделать? Кто научил их этому? Ведь каждой из певчих было не больше 25 лет, а Клавдия Калкиной и того меньше — 20!

Пели старые, проголосные песни героического и богатого содержания. Звела чаще всего Нюра Шишкина. Это спокойная девушка, в чорты ее лица проступает доброты, уравновешенности. Она не дала ни малейшего повода принять ее за южана хору, за глянзную заводу песен, но все каждый раз обращались к ней за просто: «Нюра, завои ты эту песню!». Запела Нюра сороговаткой, спокойно, легко. С этого спокойного запела певцам было удойно распыться на полное дыхание и весь голос. Здесь не было лиризма, не было учителя пения, а между тем стройность звуков, выразительность музыкальных образов потрясла. Голоса свободно уходили в надголоски, в подголоски, ни на минуту не теряясь в общей хоровой картине. Когда надо было вытнуть конец песни, каждый голос как бы подпрыгивал «в корень» и удивительно стройно и сочно шел к финалу. Они танцуют концы песен однадцать секунд без дыхания. Кто может объяснить это чудо, эту удивительную способность народных певцов дышать в несне дышащем полемном просторстве, дышащем рои и озер! Им не мыслилось пение без охвата широких горизонтов и просторов, в которых они привыкли и себя на родные с детства. Самое пение их чем-то напоминало ландшафт: где-то темла река, где-то возмывалась холмики, где-то начиналась равнина, и глазу хотелось подолжиться задержаться на ней, усюветиться и отдохнуть. Для русского человека немалым делом петь песню без широкого звукового расплава, без желания вынести, вытнуть песню в самых трудных местах.

С какой вновь исполненной песней наш впечатлений не ослабвало, а усиливало. Крпело сознание, что перед нами пели выдающиеся мастера. Немалое думалось: сколько лет этой певческой культуре? Кто ее поставил в ровесники: «Слово о полку Игореве» или самые древние драмы — вершины русского искусства? Все это были памятники, музеи, которые нам ближе живые сердца наших современников. Народное пение представало перед нами, как совершенно иное, современное, живое явление.

Среди певчих мы открыли прекрасную исполнительницу прозвище — Катя Болотова. Мы помним прославленных мастеров этого жанра — Ольгу Ковалеву, Марию Мордасову, Шпелю и Подлатову из хора имени Пятницкого. Катя Болотова открывала свои исполнением новую ступеньку в жизни «привык». Этому способствовал талантливый балладелец Василий Иванович Дуванов, рабочий торфоразработок.

У Кати высокий, звонкий голос. Она пела воронжеские страдания, с неподражаемым разнообразием вытгивала концы припевов. В них-то собственно и заключался секрет ее пения. Иногда начинала это было почти не пение, а разговор, но он всегда уходил в чистый вокал, запалом которого, казалось, был бесконечным!

Через несколько дней воронжеские певцы приехали в Красноярский. Целью дня мы записывали их пение на пленку. Работать с ними было легко: пели стройно, прекрасно, с полнотой. После напряженного дня мы пошла с ними вместе ужинать. Они пели и там, пели на ноги весь штат столовой. Мы проводили певца до вагонета. Было «одем темпо». «Как бы мы не провалялись на мостах», — выражали мы беспокойство.

— Нет, уж не проваляемся, — ответила Катя Болотова, — нас песни из любой пропасти вытащат!

Девчата попрыгали на площадке, вагонетка покатила, лешачки шустро побежали обок линии. Девушки замаяли на прощание белыми платочками и запели «малышечку-разбеднячку». Широкая, величавая мелодия поплыла по лесу, загудела по линии узкоколейки.

Мы стояли и долго не могли оторвать глаз от того леса, за которым скрылась девушка.

Город Красноярский с его рабочими поселками, где девушки «во поет», а звенят в колокольчики, казалась нам в эту минуту «прекрасным источником народного творчества».

И еще думалось, что в каждом городе есть такой прекрасный источник, надо только найти его и привести к нему жаждущих.

Виктор БОКОВ.

На собрании художественной интеллигенции Ашхабада

АШХАБАД. (По телефону). Состоялось общегородское собрание художественной интеллигенции Ашхабада. С докладом о решениях XIX съезда КПСС и задачах работников литературы и искусства выступил замещающий отделом художественной литературы и искусства ЦК партии Туркменистана Н. Аманов. Докладчик отметил, что писатели, работники кино и театра, композиторы, художники Советского Туркменистана, руководствуясь решениями ЦК партии Советского Союза по идеологическим вопросам, добились за последнее время некоторого улучшения в своей творческой работе. Однако, как указал докладчик, проза, попрежнему отстаивает участок туркменской литературы. Писатели не создают крупных художественных произведений, в которых наша бы отражение труд нефтяников, интеллигенции, героев колхозных полей, расширялась бы благородная тема трудового пафоса народов СССР в строительстве коммунизма, в частности на сооружении Главного Туркменского канала.

Переходя к оценке деятельности театральных коллективов Ашхабада, Н. Аманов подчеркнул, что театры сделали известный шаг вперед по пути повышения профессионального мастерства. В их репертуаре преобладают пьесы на современные темы. Шесть ведущих актеров Туркменского драматического театра имени Сталина за последние годы получили государственные премии. Шесть ведущих актеров Туркменского драматического театра имени Сталина за последние годы получили государственные премии. Шесть ведущих актеров Туркменского драматического театра имени Сталина за последние годы получили государственные премии.

Докладчик отметил серьезные недостатки в творчестве композиторов, которые слабо работают над созданием высокохудожественных песен, мало пишут для симфонического оркестра. Петериним является тот факт, что туркменские композиторы не создали ни одной оперы на современную тему. Клавиевая опера «Реквием» исполнена на репертуара как фальшивое, художественно неподобающее произведение.

Отметив о своих задачах изобразительное искусство республике. В 1952 году на Всесоюзную художественную выставку не была принята ни одна из картин туркменских художников, ввиду низкого качества живописных живописи и графики.

Режиссер Театра оперы и балета Туркменской ЦСР Алты Кариев говорил о необходимости подготовки кадров для театров. Он указал на недостаточность того, что в оперном театре почти нет артистов с высоким музыкальным образованием.

С критикой недостатков в работе творческих организаций выступили писатели К. Курбанбашиев, Б. Сейтганя, народный артист СССР А. Кузьмаков, заслуженная артистка Туркменской ЦСР М. Фаридова, художник Я. Амануров, заместитель начальника Управления по делам искусства А. Сирота.

Опера „Кармен“ в Большом театре

5 февраля, после подвизованной премьеры, коллектив Большого театра выступил оперой «Кармен».

Впервые в роли Кармен на сцене Большого театра выступила молодая артистка Л. Ш. Аманова. В роли Хосе зымет лауреат Сталинской премии Г. М. Намени, Эскамиль — П. К. Лисицкий.

Дирижер — лауреат Сталинской премии В. В. Небольсин, художник — М. А. Петровский, режиссер и балетмейстер — лауреат Сталинской премии П. В. Захаров, главный хорист — лауреат Сталинской премии М. Г. Шорин.

Спектакль прошел с большим успехом.

ГРАФИКА НА ВСЕСОЮЗНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ 1952 ГОДА



«На пашне». Из серии «Там, где хозяйничают американцы». Рисунок художника П. Пинкисевича.



«Школьники в агитпункте». Рисунок художника В. Цигала.

ЗА ТОЧНОСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЯЗЫКА

ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ

Слово в фильме является могучим средством характеристики героя, раскрытия идеи произведения.

От писателя, создающего сценарий, действие которого должно пройти через зрителя в течение полутора часов, требуется высокая точность и выразительность языка. Этому, обсуждая вопросы, связанные с повешением кинохудожественных качеств киносценария, нельзя обойти их словесную, речевую сторону, их язык.

Правильно отобразить жизнь советского народа, духовное богатство и красоту советского человека, смело и остро показать наши недостатки и трудности возможно в искусстве только через создание многогранных и глубоких характеров героев, вступающих во взаимоотношения, конфликты, преодолевающих трудности и противоречия. Но разве возможно достигнуть этого, если язык героя будет беден, яед, односторонним?

Недостаток внимания к речевой характеристике героя, к диалогу — явление, распространенное в сценарной практике. Вспомни сценарий М. Вольпина и Н. Эриана «На далекой заставе». Схематичность многих образов этого сценария в значительной степени обусловлена бедностью, односторонностью речи героев.

Главный герой фильма, старший лейтенант Лукин, наделен рядом достоинств. Он смел, дисциплинирован, он любит свою жену, но это не раскрыто конкретно, через поведение и речь, которые являются образом отличаясь бы Лукина от любого другого лейтенанта, тоже смелого, тоже дисциплинированного и тоже любящего свою жену. В репликах Лукина не раскрывается его отношение к событиям и людям, не выражены чувства и мысли, которые должны возникать именно у него в каждой конкретной ситуации. И образ героя оказался обедненным.

В интересном по замыслу сценарии «Римский-Корсаков» (авторы А. Абрамова и Г. Ромаш) диалог явно недоработан, местами сух и беден. Герои часто говорят скучными, неестественными, книжными, а порой и канцелярскими языком. Приведем для примера реплику, которую автор вкладывает в уста Римского-Корсакова: «Ученики завершат. Им всего себя и отдаю, так сказать, на последнем этапе своей деятельности. Мало разве их у меня?» В беседе с ученицей Римский-Корсаков говорит: «Наша с вами цель, госпожа Лебедева, сделать народные мелодии известными и дорогими всему миру, раскрывая их со всем блеском композиторского мастерства».

Вместе с тем в целом ряде сценариев можно встретить предельно бедный диалог, речевую характеристику героев, умалот использования слова.

К сожалению, в языке сценариев непонятно мало говорится на страницах наших печатей. Между тем необходимо постоянно изучать, как органично строится речь героев, выбор слов, их ритм, как они выстраиваются в диалогах действующих лиц, как идет диалог и монолог, как раскрываются особенности драматургической ситуации, двигают действие, определяют ход ее развития.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Драматургия знает два вида монологов. Первый — когда действующее лицо внешне высказывает свои мысли; второй — когда один из героев в общении с другими персонажами, который сообщает об отступлении от Наманга и легкожеланию, добавляет: «С тем, чтобы вернуться!».

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Вспомни сценарий М. Вольпина и Н. Эриана «На далекой заставе». Схематичность многих образов этого сценария в значительной степени обусловлена бедностью, односторонностью речи героев.

Вспомни сценарий М. Вольпина и Н. Эриана «На далекой заставе». Схематичность многих образов этого сценария в значительной степени обусловлена бедностью, односторонностью речи героев.

Вспомни сценарий М. Вольпина и Н. Эриана «На далекой заставе». Схематичность многих образов этого сценария в значительной степени обусловлена бедностью, односторонностью речи героев.

Вспомни сценарий М. Вольпина и Н. Эриана «На далекой заставе». Схематичность многих образов этого сценария в значительной степени обусловлена бедностью, односторонностью речи героев.

жественный результат. Авторы, как правило, относятся к такому монологу с большой выразительностью, вкладывают в уста героев строго отобранные, полные смысла, ярко выраженные их мысли и чувства. Вспомни, например, превосходный монолог, который произносит председатель колхоза Ворон в фильме «Кубанские казаки», возвращаясь с вечера самодеятельности и размышляя о своих ошибках и неудачах.

Второй вид монолога применяется в фильмах значительно чаще. Однако и большинство случаев авторы используют его не для раскрытия внутреннего мира героя, а с целью сообщения зрителю той или иной информации.

Очень показательны в этом отношении речи, произносимые в фильме «Тарас Шевченко» Чернышевским и Добролюбовым. В печати уже указывалось на «цитатный» характер этих монологов. Ясно чувствуешь их служебную роль, понимаешь, что автор хочет таким путем информировать нас о взглядах русских революционных демократов на творчество Шевченко.

И в том же сценарии есть превосходный образец произносимого в присутствии нескольких действующих лиц монолога, который полностью оправдан эпической ситуацией и глубоко раскрывает характер главного героя. Это монолог самого Шевченко, обращенный к офицерам, которые выжили его в имении и намерены похитить его, бесмысленной жизни офицеров, говорит о том, что волка, казды и оскорбления беззастенчивых людей, одетых в солдатскую форму, — единственное удовольствие в их жизни. Он заканчивает свою речь тостом за матерей, «которые в муках произвели нас на свет и возложили на нас самые светлые свои надежды».

Текст монолога очень эмоционален, в нем выражены гнев Шевченко, его ярость, его вера в то, что не у всех офицеров умерла совесть. Особенности конструкции этого монолога, где под интонационными скрупулы объяснения, самый характер изложения мыслей позволяют автору обрисовать неповторимую индивидуальность Шевченко.

Основное достоинство роли Шевченко, особенно в лучшем, центральном эпизоде сценария (в смысле), заключается в том, что типичные черты Шевченко-борца, его преданность народу, духовная сила и чистота показаны через своеобразные проявления его характера. Одним из примеров этого может служить рассмотренный нами монолог, в котором превосходно раскрыты центральная тема эпизода — ссылка не сломила Шевченко.

Часто можно встретить утверждение, что монолог должен неосознанно знакомить нас с чувствами и намерениями героя, а не информировать о событиях, происходящих в сценарии. Такая точка зрения справедлива, ибо не дело и том, чтобы любой монолог был органически включен в действие, чтобы он не только информировал зрителя, но и выражал отношение героя к рассказываемому. Это требует чрезвычайной точности и эмоциональности языка.

Именно так решил задачу создания монолога Г. Гребнер в сценарии «Штурм Иванова». Сценарий этот, несомненно, имеет существенные недостатки, уже отмеченные в печати, но в нем есть интересные приемы, верные кинематографические решения отдельных эпизодов. К их числу относится и монолог Суворова при его встрече с Гудочником, который сообщает об отступлении от Наманга и легкожеланию, добавляет: «С тем, чтобы вернуться!».

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

Понимая затронуть некоторые вопросы, связанные с использованием монолога в киносценарии.

перебил Суворов. — Вышла я в блате тут «шкетель» забытый — трех генералов голодом. Но это ли «блокада»?..

Теперь в голосе его — открытая ненависть:

— Над кем выливаете шутку, ваше превосходительство? Над лучшей крепостью в Европе? Над сорота тысячами отборного кымысарского войска? Над концентратом иланьских Абдулау Магмет-пашой — врагом достоинейшим в своем? Отступление от Наманга считая постыдным для войск империи Российской, а в обстоятельствах англо-пруссских, шведских, голландских и прочих иных — проступком. Ибо под боком у нас — в Систова — бочка порохов...».

В этом монологе Суворов как бы подводит итоги происшедшим событиям, подводит к мысли о сложившейся обстановке. Но это не звучит как информация, это не монолог «вообще», — он обращен именно к Гудочнику. Суворов как бы оспаривает Гудочника ударом. Его вопросы полны иронии и страсти, придающей монологу эмоциональную окраску. Выразительность речи и одновременно холодный трезвый анализ трудностей, презрение к Гудочнику, воля к победе — за всем этим отчетливо проследывается характер героя, философский гений Суворова.

Все это раскрыто в живой речи героя — очень действенно, кратко, выразительно, мысли, содержащей четкие сравнения; вернее, что именно такой была речь Суворова.

К сожалению, многие крупные мастера не придают значения построению монологов, которые зачастую имеют лишь узко служебный характер. Такого рода монологи есть и в сценарии Н. Вирты «Тихий угол». Так, например, в течение первой беседы нового председателя сельсовета Прутинского с двумя отставными председателями колхозов она производит для бесцветных информативных монологов. Героиня высказывает в них верные идеи, но писатель не нашел для их выражения той формы, которая позволила бы нам поверить, что все это говорит именно Прутинская и именно в этой, трудной для нее ситуации.

Приведем один из монологов: «Конечно, колхозы — вещь малая часть главной бед. Нам нужна большая проточная вода для наших дел, которые выветут колхозам на широкую дорогу. Водос поведет нам построить гидростанцию. Большая гидростанция даст дешовый ток — и для быта и для производства. Мы будем ориентироваться громадные массивы в поле и завезем прибайкальские орозы. Энергия заменит трут на токах, труд доплатит коров, трут людей на стрижке овец... Заведет мельницу, маслобойню, крупорушку, общественную пекарню, осветит все дома, клуб, построит на возле железнодорожную станцию... И поля, и урожайность, и культуру...».

Читая монолог, нелегко поверить, что его произносит женщина, возмужавшая и может быть, даже раздраженная сопротивлением председателя колхозов. Она обращается к ним, а не к ним, а говорит «вообще». Астрель, прогнозистка такой монолог, не сможет даже определить его задачу. Монолог не обрисовывает ни настроения героини, ни отношения ее к собеседникам.

Отсутствие эмоциональной окраски, полноты, отсутствие конкретности делают монолог скучным, ясным. Языки, которыми говорит героиня, бедны и невыразительны.

Нужно объяснить решительную борьбу со «стертой» интеллигентной речи героев, с использованием штампов, с диалектами и монологам и репликам. Без решения этой задачи невозможно создание произведений, в ярких художественных образах отражающих правду жизни.

В. КОЛОДЯЖНАЯ.

не только в мелодии, но и в самой мысли, идее произведения.

Симфонические дарования авторов несомненно, хотя недостаток мастерства ощущается в обоих произведениях — это сказывается и в разработке музыкального материала и в неумении доводить музыкальные мысли до убедительных кульминаций.

В народной музыке республик Средней Азии и Казахстана, в ее необычайно рельефной и экспрессивной, отличающейся большим динамизмом и противобольно мелодиче, и ее живых, энергичных, разнообразных ритмах, в ее образной программности заложены огромные возможности для развития профессионального искусства, замечательной слабостью симфонической культуры. Однако создать его, не опираясь на лучшие традиции русских и западных классиков, на большой опыт советской музыки, невозможно. Представители консервативного течения отрицают значение классических традиций, утверждали некий «соборный» специфический путь для развития музыки республик Средней Азии и Казахстана.

В одной из статей «Правды» сказано, что существо буржуазного национализма «состоит в стремлении обособиться и замкнуться в рамках своей национальной культуры, в стремлении не видеть того, что обнимает и соединяет трудящиеся массы национальностей СССР, и видеть лишь то, что может их отдалить друг от друга».

Отголоски подобного буржуазного национализма проявлялись в самых различных формах, в открытой и замаскированной виде и в музыкальном искусстве республик Средней Азии и Казахстана.

Томариш А. А. Жданова говорила, что «...не только музыкальное, но и политическое искусство советских композиторов должно быть чутким».

Композиторы, музыковеды и все музыканты республики Средней Азии и Казахстана должны бороться против отживающего, реакционного и создать высокое музыкальное искусство, национальное по форме, социальное по содержанию, искусство, достояние великой Сталинской эпохи!

Марпан КОВАЛЬ.
Секретарь Союза советских композиторов СССР.

Вез творческой перспективы

В Театре имени Ив. Франко

Киевский государственный академический театр имени Ив. Франко — один из старейших на Украине. Свыше тридцати лет существует этот большой творческий коллектив, любимый зрителем. Здесь осуществились постановки пьес русских и украинских классиков, здесь утвердилось советское реалистическое искусство, здесь впервые залучили пьесы Александра Корнейчука.

Даже за пределами Украины известны имена замечательных мастеров сцены Гната Юры, Авдосия Бучмы, Наталки Ужвий, Юрия Шукмего.

Лучшие постановки Театра имени Ив. Франко, талантливая игра его артистов, успех на гастролях в Москве — все свидетельствует о том, что театр по праву занял свое место в ряду лучших коллективов страны.

Но та последнее время театр стал заметно отставать от запросов сегодняшней обстановки. Не это не звучит как информация, это не монолог «вообще», — он обращен именно к Гудочнику. Суворов как бы оспаривает Гудочника ударом. Его вопросы полны иронии и страсти, придающей монологу эмоциональную окраску. Выразительность речи и одновременно холодный трезвый анализ трудностей, презрение к Гудочнику, воля к победе — за всем этим отчетливо проследывается характер героя, философский гений Суворова.

Один из главных недостатков театра — неадекватный репертуарный план или, вернее, отсутствие плана. Театр не хочет по-настоящему работать с драматургами над их новыми произведениями. Он предпочитает погонять свой репертуар классический или ставить пьесы апробированные. Уже поживавшие на московской сцене. За последнее время пьесы украинских авторов почти не обновил репертуар театра.

Если в 1949—1950 гг. театр поставил шесть пьес украинских драматургов («Профессор Буйко» Я. Вайса, «За горизонтом» И. Гайдебюко, «Калиновая роза» А. Корнейчука, «Зантра утром» А. Нильченко, «За вторым фронтом» В. Собко, «Ванус Фучик» Ю. Бураковского), то в 1951 году театр не создал ни одного спектакля в содружестве с современными украинскими писателями, а в 1952 году ограничился постановкой «Днепровских звезд» Я. Вайса.

Правда, в портфеле театра лежит несколько пьес украинских советских драматургов, но реальная перспектива появления их на сцене пока не видно. И если даже эти пьесы «пойдут в работу», — не скоро увидят их зрители! Достаточно вспомнить, что постановку «Днепровских звезд» театр осуществил в течение двух с лишним лет.

Общая история постановки пьесы Я. Вайса весьма показательна. Она наглядно иллюстрирует равнодушие руководителей театра к современной тематике, их неинтересность к работе с молодыми драматургами. Более года пьеса пролежала в портфеле театра без движения. Когда же монолог театра выпалась собственными силами вне репертуарного плана постановка «Днепровских звезд», со стороны дирекции последовал категоричный отказ. И лишь после вмешательства республиканского Комитета по делам искусства театр, наконец, приступил к работе над спектаклем.

Худшая судьба постигла пьесу «Меланхолия» молодого драматурга А. Турбинского. По непонятным причинам театр откалывался от постановки этой пьесы, хотя в течение двух лет велся переговоры с автором и уже начаты были репетиции. Так же неизвестно был утерян интерес к новой пьесе В. Собко, откладывается работа над пьесами А. Жданов, В. Мико.

Даже та пьесу, которую удается получить молодой автор, отдают сразу пьесу в ведущий украинский театр!

Полное безразличие проявляют руководители театра и в вопросе воспитания молодой смены. За 30 с лишним лет своего существования театр не вырастил ни одного режиссера. Каждый раз, когда намечается постановка нового спектакля, в Театре имени Ив. Франко возникает проблема приглашения режиссера со стороны; а между тем существующий в театре режиссура загружена полностью, опытные актеры, имеющие режиссерские данные, для постановки спектаклей не привлекаются, о воспитании молодых режиссеров никто не заботится. Когда воспитатели театра, молодой режиссер И. Бижский удалось поставить здесь свой японский спектакль «Честь семьи» Муцухару, театр не позволило о том, чтобы привлечь к этому постановке режиссера З. Судель, проявившую неплохие режиссерские данные.

Хочется спросить у драматургов: дорогие товарищи литераторы, почему так отчаянно сюжеты ваших произведений, неужели вы не видите, как архаично, как бедна жизнь наших замечательных тружеников сельского хозяйства, людей промышленности, деятелей науки и искусства? Почему вас не волнует, например, судьба украинской женщины, которая сегодня руководит колхозом, работает агрономом, трактористом, бригадиром, эвенской? Почему вас не интересуют те семьи, где сохранялись еще пережитки прошлого, где родители мешают закончить дочери школу-десятилетку и поступить в вуз?

Но секрет, что даже в этих переделах семьях до сих пор происходят свальные обряды по старым, русским обычаям, когда невеста и жених-гостья не дожидаются на общее торжество и вынуждены справлять его отдельно на женской половине. И на таких свадьбах нередко присутствуют руководители районных районов, председатели колхозов. Присутствуют и, видимо, мнятсся с этим...

Однако наши драматурги почему-то обходят эти острые конфликты. В их произведениях не выходит места тем людям, которые нарушают святую святых

ны дирекцией театра к числу «бесперспективных».

Исправлению позиции в деле воспитания молодежи занял главный режиссер театра Г. Юра — человек с большим талантом перед советским искусством. Задача, которую ставит перед собой режиссер «не видит» того или иного актера, поэтому и не занимает его в спектаклях!

До сих пор в театре существует пороковая практика не работать на репетициях со вторым составом, а дублировать, как правило, — молодые актеры. Систематический репетиций они не получают и выпускаются в спектаклях только в тех случаях, когда основной исполнитель или «утомился», или заболел. Что касается ведущих актеров, то многие из них молча солидаризируются с такой постановкой вопроса. Нало их локализовать, как губительно отражается подобная практика на будущей смене мастеров сцены.

В самом деле, если режиссер не может уделять должного внимания на репетиции актеру второго состава (хотя он обязан это делать!), каждый ведущий актер, занятый в основном составе, может оказать большую помощь правдивому с ним в очереди молодой актеру. Именно так и поступают И. Ужвий, Ф. Барвянский, Е. Пономаренко, но, к сожалению, это единичные примеры.

Главной причиной всех бед театра является отсутствие в коллективе критики и самокритики. В обстановке нетерпимости к критике в театре укрепилась и неформальная отношения между коллективом и руководством.

Неверно в людях, несомненно присутствующих к их голосу послужило причиной многих ошибок театра и в области репертуара и в вопросе воспитания молодежи. Почему зрительный зал Театра имени Ив. Франко наполнен пустует? Директор театра Д. Милотенко объясняет это факт плохой работы кас, высокой стоимостью билетов, выкушенной рекламой и только в конце говорит о плохой слайдированной репертуаре. Не было спектаклей, которые могли бы выткнуть театр из провала! Нужны «обедни», и театр в 1953 году их даст. Вот они: «Анна Каренина» Л. Толстого, «Угроза река» В. Шинкова, «Юрий Влас» В. Гого.

Характерно, что всего лишь два месяца назад на коллегии республиканского Комитета по делам искусств тов. Милотенко с такой же уверенностью называл совершенно иные пьесы, запланированные на 1953 год. Тогда это были: «Дядя Сергий» М. Мухоморова, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Полковник Фостер признает себя виновным» Жюль Вайсса, «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Островского и «Протекти Скапен» Мольера. Что касается пьес советских драматургов, то и в первом и во втором случае они были отнесены в «резерв».

Что же гарантия того, что и этот план не претерпит вскоре таких же кардинальных изменений? О бесплановости, бесперспективности в работе театра не раз говорили в своих выступлениях актеры. Но руководящий, как правило, обращает больше внимания не на критику, а на тех, кто выступает. Выступают считанные, более смелые люди, не желающие мириться с положением в театре. Остальные предпочитают помалкивать, так как весьма наглядно видят, что критикование работой не блужет, а общее положение в театре остается без изменения.

Руководство театра — директор Д. Милотенко и главный режиссер Г. Юра не любят выносить мусор из избы и, быть может, даже не замечают его за занавесками своих былинных залов.

Знает ли республиканский Комитет по делам искусства о положении в театре? Надо полагать, знает, и очень хорошо. Знают здесь и о том, что тов. Милотенко давно просит освободить его от директорских обязанностей, которые ему явно не по силам. Но помощь театру со стороны Комитета пока не простирается дальше грозных предупреждений. Необходимы решительные меры, чтобы помочь Театру имени Ив. Франко твердо встать на ноги, полностью оправдать звание Государственного академического театра УССР, стать подлинной кузницей молодых кадров драматургов, режиссеров, артистов.

Ва. СИНЕНКО.
Соб. корр. «Советского искусства», КИЕВ.

Наш счет драматургам

Письмо в редакцию

Коллектив Узбекского академического театра драмы имени Камра когда-то называли лабораторией национальной драматургии. К нам приходили писатели, и мы, опираясь на помощь русских товарищей, совместно усилиями создавали свои первые пьесы и спектакли. Содружество приносило большие творческие победы.

Нельзя сказать, что сейчас в нашем репертуаре нет спектаклей на темы современности. Они есть. Но удовлетворяют ли эти спектакли запросы зрителя, запросы нашего творческого коллектива? Приходить приходится, что не всегда.

Многие пьесы, созданные за последние годы драматургами национальных республик, посвящены колхозной тематике. Это «Новыхоро», «Песня о счастье», «Аттыкул», «Шелковое сызган», «Честь семьи» и ряд других. Все они написаны разными авторами, но почему-то построены по одной стандартной схеме.

Вот она, эта схема. Председатель колхоза долгое время отлучен, руководит своим хозяйством, был в числе передовых. Но вот он отстал от жизни. К этому времени в колхоз поприрастает доминирующий вид Советской Армии, а из вуза — дочь председателя колхоза. И они начинают борьбу с «отставшим» председателем, а успешно завершая ее,

колхозной жизни — Устав сельскохозяйственной артели и смотрят на общественное добро, как на личное имущество. Партия вступила в работу отсталых ученых Узбекистана серьезные идеологические ошибки. Но драматургов это до сих пор не заинтересовало. Они предпочитают писать легковесные пьесы в расчете на то, что артисты и зрители будут довольны.

За последние годы общественность Узбекистана неоднократно предвещала счет драматургам республики. В ответ давались обязательства, принимались декларации, а вот, как говорится, и ныне там. Между тем это — серьезный сигнал, свидетельствующий о том, что в Союзе писателей не работают с начинающими писателями, не воспитывают молодежь.

Хочется обратиться к писателям Узбекистана, к нашим драматургам — Э. Илекунову, И. Сафарову, Уйгунову, Тугулову, З. Фахрудину и многим другим с вопросом: когда же, наконец, будут созданы новые высокохудожественные драматургические произведения, отвечающие возросшим запросам советского зрителя?

Алим ХОДЖАЕВ,
Народный артист УССР,
ТАШКЕНТ.

