ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

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

№ 73 (1265). Год издания XX | Вторник, 24 октября 1950 года | Цена 45 коп.

Творческие задачи Союза советских архитекторов

В нашей стране перед архитекторами раскрываются огромные творческие перспективы. Бурное развитие народного хозяйства, науки и культуры, неуклонный рост материального благосостояния советского народа — все это потребовало такого размаха строительной деятельности, какого еще не знала история.

Советские архитекторы — активные участники развернувшейся в нашей стране великой стройки. По их проектам воздвигаются красивые, удобные и благоустроенные жилые дома, монументальные общественные здания, восстанавливаются разрушенные врагом города и села, сооружаются новые гиганты социалистической индустрии.

Партия, правительство и лично товарищ Сталин уделяют исключительное внимание вопросам строительства и архитектуры. Борьба за высокое качество застройки городов и сел, за высокий технический и художественный уровень сооружений является важнейшей задачей, от успешного разрешения которой зависит дальнейшее развитие советской архитектуры.

Большую роль в организации творческой деятельности советских зодчих призван сыграть Союз советских архитекторов. Его задача—возглавить общественную и творческую активность советских зодчих, содействовать повышению их идейного уровня и профессионального мастерства.

Деятельность Союза советских архитекторов неоднократно подвергалась справедливой критике в печати и на собраниях архитекторов. В течение долгого времени руководство союза находилось в стороне от актуальных жизненных вопросов строительной практики, не вело борьбы против проникновения буржуазных влияний, против безидейности и формализма в архитектурном творчестве.

За последнее время работа Союза советских архитекторов несколько оживилась. Проведенное в Москве Всесоюзное совещание по вопросам промышленной архитектуры привлекло внимание широкой архитектурной общественности к этой важнейшей отрасли советского зодчества. Ряд актуальных проблем дальнейшего развития архитектуры республик Закавказья подняло состоявшееся этим летом в Баку творческое совещание архитекторов Грузии, Армении и Азербайджана. Значительную пользу принес организованный союзом творческий отчет зодчих Ленинграда перед архитектурной общественностью столицы. Недавно союзом была организована поездка бригады московских архитекторов в Карело-Финскую ССР для ознакомления с ходом строительства городов республики. Ряд интересных и плодотворных мероприятий проведен и местными организациями Союза советских архитекторов.

За три года, прошедшие после XII пленума, Союз советских архитекторов, насчитывающий в своих рядах около шести тысяч зодчих, провел значительную работу в области идейно - политического воспитания своих членов. В филиалах университета марксизма-ленинизма, организованных при местных отделениях союза, прошли полный курс обучения 1500 архитекторов. В настоящее время обучается 2500 человек.

Однако эти первые успехи не дают никакого права на самоуспокоение. В деятельности Союза советских архитекторов имеется еще много существенных недостатков. Творческая организация архитекторов продолжает отставать от требований жизни, от бурного роста социалистического строительства.

Одним из крупнейших недостатков в деятельности Союза советских архитекторов является крайне слабое развертывание творческой критики. Именно этим следует об'яснить, что союз проходит мимо ряда серьезнейших недостатков в проектно-строительной практике.

Ценные предложения, внесенные на собраниях и дискуссиях, зачастую не проводятся в жизнь. Нередки случаи, когда архитектурные и проектные организации уклоняются от общественной критики, а союз не проявляет по отношению к ним должной настойчивости. Так, например, бывшее руководство Московского управления по делам архитектуры в течение ряда лет отказывалось представлять на обсуждение общественности проекты новых зданий столицы, а Московское отделение союза мирилось с таким положением.

Плохо поставлена в Союзе советских архитекторов проверка исполнения принятых решений. Мероприятия, намеченные в плане, сплошь и рядом либо откладываются, либо совсем не проводятся. За последнее время президиум правления союза принимал несколько раз решения о развертывании архитектурной критики, но решения эти до сих пор остаются на бумаге.

Слабость критической работы союза сказалась и в недостаточном внимании к вопросам теории архитектуры. В планах мероприятий союза не раз фигурировало широкое совещание, посвященное проблемам социалистического реализма в архитектуре, но созыв этого совещания все время откладывается.

В условиях огромного роста строительства особое значение приобретают задачи всестороннего под'ема архитектурного качества массовых сооружений, воздвигаемых в городах и селах нашей страны. Нельзя признать поэтому нормальным, что на обсуждение выносятся в основном уникальные сооружения, а об'екты массового строительства остаются вне поля зрения архитектурной общественности. В частности, чрезвычайно редко организуются выставки и обсуждения типовых проектов жилых домов, школ, больниц.

Мало внимания уделяется Союзом советских архитекторов вопросам колхозного строительства. Проводимое в нашей стране укрупнение колхозов выдвигает перед архитекторами новые требования в области планировки села, разработки новых типов жилых и общественных зданий в колхозах. Большую работу в этом направлении ведут архитекторы Москвы, Киева, Ленинграда, Минска и других городов. Однако президиум Союза советских архитекторов еще очень мало делает для того, чтобы обобщить опыт, накопленный многочисленными проектными организациями, сделать его достоянием широкой архитектурной общественности.

Отличительной чертой советской архитектуры является ее градостроительная основа. В наших городах сооружаются большие комплексы — жилые массивы, целые кварталы и улицы. Между тем, в Союзе советских архитекторов об'ектами творческой критики являются главным образом отдельные дома. Московское отделение союза не провело ни одной дискуссии по вопросам комплексного проектирования магистралей, набережных, площадей столицы и других городов.

Не нашло должного отклика в Союзе советских архитекторов важнейшее постановление правительства о снижении стоимости строительства. Союз слабо борется с вкусщиками в архитектурном проектировании и строительной практике.

За последние годы армия советских архитекторов пополнилась новыми кадрами специалистов, подготовленных архитектурными вузами страны. Молодые зодчие, ведущие большую и ответственную работу, нуждаются в повседневной творческой помощи, которую в первую очередь им обязаны оказывать Союз советских архитекторов и его местные организации. Проведенные недавно Управлением по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР творческие отчеты молодых архитекторов ряда городов Российской Федерации показали, что местные организации союза не выполняют этой своей обязанности.

На деятельности Союза советских архитекторов отрицательно сказывается отрыв от практиков-строителей. На собраниях архитекторов, на просмотрах и обсуждениях архитектурных произведений редко можно увидеть инженеров, конструкторов, стахановцев — новаторов строительства. Не приглашаются на эти обсуждения творческие работники смежных искусств — художники и скульпторы. Не организуются встречи архитекторов с теми, для кого они творят, — рабочими, колхозниками, представителями советской интеллигенции. Между тем, такие встречи дали бы много ценного и помогли бы выяснить, какие требования пред'являют трудящиеся нашей страны к архитекторам.

Завтра в Москве открывается XIII пленум правления Союза советских архитекторов СССР. В центре внимания пленума должны стать самые насущные вопросы архитектурного творчества — проблемы социалистического реализма, массового жилищного строительства, реконструкции столицы и других городов страны, промышленной архитектуры, архитектуры колхозного села, борьбы за удешевление и повышение качества строительства.

Критика и самокритика, которые должны прозвучать с трибуны пленума, помогут творческому об'единению архитекторов быстрее ликвидировать имеющиеся в его работе недостатки и мобилизовать многотысячный коллектив советских зодчих на выполнение сложных и ответственных задач, поставленных перед ними большевистской партией, советским правительством, великим Сталиным.

Подготовка к выборам в местные Советы

8,5 миллиона экземпляров плакатов

К предстоящим выборам в местные Советы депутатов трудящихся Государственное издательство «Искусство» выпускает ряд многокрасочных плакатов, портретов и открыток. Уже сдано в производство свыше 30 плакатов общим тиражом 8,5 миллиона экземпляров.

Среди них: плакаты В. Иванова — «За народное счастье!», В. Корецкого — «Великий Сталин — знамя дружбы народов СССР!», «Строим счастливую, строим культурную, нашу колхозную жизнь!», Б. Белопольского — «Мы идем дальше вперед, к коммунизму!», «Работай так, как учит Сталин!».

Ряд плакатов показывает счастливую жизнь социалистической деревни, колхозного крестьянства, радостно встречающего день выборов в местные Советы.

Отстоим дело мира!

В первых рядах

Неизгладимое впечатление оставила Вторая Всесоюзная конференция сторонников мира в сознании советских людей. Она вылилась в мощную демонстрацию всенародной поддержки сталинской политики мира, осуществляемой советским правительством.

Делегаты конференции были едины в своем стремлении отстоять мир, все они выражали волю советского народа остановить занесенную над человечеством кровавую руку поджигателей войны.

Самым жгучим вопросом современности является вопрос о мире. Он затрагивает интересы всех людей на земле. И голос советского народа всегда найдет дорогу в сердца трудящихся всех стран. Никакие пограничные кордоны не смогут задержать, никакие джиммы радиоголоса не смогут оклеветать, никакие продажные буржуазные писаки не смогут остановить звучащего над всеми континентами призыва Второй Всесоюзной конференции сторонников мира:

«Мы... призываем всех сторонников мира неустанно множить и сплачивать свои ряды. Мы призываем их соединить свои усилия, чтобы парализовать мощными и единодушными действиями происки поджигателей войны».

Трудно передать словами, какой огромный под'ем царил в Колонном зале в тот момент, когда принималось приветствие товарищу Сталину. Сталин — знамя мира, совесть мира, надежда мира! С его именем связаны славные всемирно-исторические победы нашего народа, прекрасное его настоящее и светлое будущее.

Вся жизнь наших советских людей проникнута неодолимым желанием созидать, трудиться для того, чтобы построить сияющее здание коммунизма. И они отдают свои помыслы, таланты, силы творческому созиданию, самоотверженно работают на благо своей Отчизны, укрепляя тем самым дело мира.

От имени советского народа делегаты конференции гневно разоблачали империалистических поджигателей войны, пытающихся ввергнуть человечество в пучину горя и страданий.

Честные люди во всем мире не вправе молчать в тот момент, когда на мирной корейской земле американские убийцы обагряют свои руки кровью безвинных женщин, стариков и детей, разрушают и грабят созданные тысячелетиями культурные ценности.

Американо-английские империалистические поджигатели войны хотят ограбить весь мир, поработить свободолюбивые народы, уничтожить миллионы людей. От «холодной войны» они перешли к прямой агрессии. Поджигатели войны делают все, чтобы помешать борьбе за мир, раз'единить народы, разжечь новую мировую бойню.

Твердой уверенностью в том, что мир победит войну, наполнены сердца советского народа. Люди нашей страны знают, что несокрушимы мощь и могущество нашей Родины. Трудящиеся Советского Союза любят мир, ненавидят войну. Это вновь продемонстрировала Вторая Всесоюзная конференция сторонников мира, где люди говорили о своем творческом труде, о сталинском плане преобразования природы, о величественных стройках на Волге, Днепре и в Средней Азии — ступенях, по которым наша страна поднимается к вершинам коммунизма.

Советский народ идет во главе могучего фронта сторонников мира, который противостоит лагерю зла, насилия, смерти.

Растет и крепнет лагерь мира, жизни, счастья, правды, в него идут все честные люди мира. Этот лагерь возглавляет великий друг человечества, знаменосец мира Сталин. И, как клятва, звучат слова обращения к товарищу Сталину делегатов конференции:

«Мир победит войну, потому что знамя этой борьбы — Сталин!».

М. ЦАРЕВ,
народный артист СССР.

Работники искусств горячо поддерживают решения Второй Всесоюзной конференции сторонников мира

Московский Художественный театр СССР им. Горького

В зрительном зале МХАТ им. Горького собрались артисты, режиссеры, работники подсобных цехов театра. Они пришли на митинг, посвященный итогам работы Второй Всесоюзной конференции сторонников мира.

С большим вниманием выслушал коллектив театра речи делегатов конференции А. Степановой и М. Козловой.

— В каждом слове, в каждой речи делегатов конференции, — сказала народная артистка РСФСР А. Степанова, — звучало одно требование — добиться мира во всем мире. Я мать, у меня два сына. Поэтому поэтому волнующее чувство, с которым я слушала выступление делегатки конференции тов. Поповой, воспитавшей семью в 26 человек. Все женщины-матери присоединяются к ее словам: «Мы, матери всего мира, ненавидим войну. Мы обогреваем детище наше — мир. Мы согреваем его своим дыханием, своим мирным трудом и, если понадобится, заслоним мир от врагов своей грудью».

Наш театр всегда был проводником благородных идей гуманизма. Мы обладаем великим счастьем трудиться в мирных условиях и должны отдать все свои силы, все способности на создание новых произведений во славу нашей великой Родины!

Лауреат Сталинской премии актриса М. Ковалева рассказала участникам митинга о той огромной роли, которую играет прогрессивная молодежь в борьбе за мир во всем мире.

Коллектив Художественного театра единодушно одобрил наказ советским делегатам на Второй Всемирный конгресс сторонников мира и в единодушно принятом письме товарищу Сталину обязался создать высокохудожественный спектакль, посвященный теме борьбы за мир.

Театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

Вечером 22 октября работники Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в антракте собрались на митинг, посвященный итогам работы Второй Всесоюзной конференции сторонников мира.

В своей речи об итогах конференции директор театра заслуженный артист РСФСР Г. Поляков сказал:

— Американские империалисты, чтобы отсрочить свою неизбежную гибель, готовят новую войну. Но народы мира не хотят войны, которая несет им гибель, нищету, разорение. Советский Союз выступает передовым борцом за дело мира во всем мире. Послевоенное восстановление советских городов и сел, широкое промышленное и жилищное строительство, недавние постановления правительства о великих стройках в нашей стране со всей убедительностью подтверждают, что советский народ занят мирным трудом: строительством прекрасного будущего — коммунизма. Партия и правительство уделяют большое внимание развитию советского искусства. На эту заботу мы должны ответить созданием произведений высокого идейного и художественного качества. Наше искусство должно воспитывать народ в духе преданности социалистической Родине, советского патриотизма и неуклонной борьбы за мир во всем мире. Прогрессивное человечество может сорвать преступные замыслы поджигателей новой войны. Неодолимы силы фронта мира, во главе которого идет Советский Союз, ведомый великим Сталиным.

На митинге выступил член Советского Комитета защиты мира композитор Д. Кабалевский:

— За год, который прошел от Первой до Второй Всесоюзной конференции сторонников мира, значительно изменилась международная обстановка. Американские империалисты перешли к прямой агрессии — открытой войне в Корее. Они преследуют цель не только приобрести в руках природные богатства Кореи, но и подготовить там плацдарм для новых агрессий. Но интервентам не задушить свободолюбивого духа и воли корейского народа, поднявшегося, как один, на защиту своей родины. Американская агрессия в Корее вызвала огромный протест народов. Растет и крепнет движение сторонников мира во всем мире. Почти полмиллиарда подписей людей доброй воли под Стокгольмским Воззванием — яркое свидетельство могучего движения за мир. Взоры народов всего земного шара устремлены на Советский Союз — передового борца могучего фронта мира. Задача каждого из нас, деятелей искусств,— крепить благородное движение всех честных людей за мир.

Центральный детский театр

С большим под'емом прошел в Центральном детском театре митинг, посвященный итогам Второй Всесоюзной конференции сторонников мира.

Открывая митинг, секретарь партийной организации театра А. Иловайский сказал:

— В эти дни лучшие люди Советского Союза еще раз продемонстрировали непреклонную волю советского народа отстоять дело мира. Американо-английские империалисты всеми силами пытаются разжечь пожар новой мировой войны. Бешеная гонка вооружений, атомный психоз, реакционное законодательство в стране заокеанской «демократии» убедительно свидетельствуют об этом. Но простые люди всего мира не хотят войны. Миллионы подписей трудящихся всех стран под Стокгольмским Воззванием выражают их волю. Движение сторонников мира развертывается все шире и шире. Во главе этого движения стоит страна победившего социализма — великий Советский Союз.

На трибуне народная артистка Таджикской ССР Г. Степанова.

— Наказ советским делегатам на Второй Всемирный конгресс сторонников мира, — говорит тов. Степанова, — требует сокращения всех видов вооружений, установления действенного контроля за запрещением атомного оружия и сокращением вооружения. Это еще и еще раз подтверждает миролюбие нашего народа.

Участники митинга горячо поддержали наказ советским делегатам на Второй Всемирный конгресс сторонников мира.

Ленинградский академический театр драмы им. Пушкина

Направляя своего делегата на Вторую Всесоюзную конференцию сторонников мира, коллектив Театра драмы им. А. С. Пушкина поручил ему передать конференции, что работники театра, как и весь советский народ, полны решимости своим творческим трудом отстаивать дело мира.

Вчера, 23 октября, после репетиции весь коллектив театра собрался в главном фойе на митинг, посвященный итогам конференции.

Собранию открыл директор театра Г. Боркин. Он представил слово делегату конференции члену Советского Комитета защиты мира народному артисту СССР Н. Черкасову.

— Мы, делегаты, чувствовали, — сказал тов. Черкасов, — что вся страна жила конференцией. От нашего имени я заявил на конференции, что все деятели искусств Ленинграда не мыслят свою жизнь вне тех задач, которые ставит советский народ и великий Сталин.

— Американские империалисты хотят снова залить мир кровью, но им противостоит прогрессивное человечество во главе с Советским Союзом, — сказал главный режиссер театра народный артист РСФСР Л. Вивьен. — Мы не хотим войны, потому что мы хотим строить, а строим мы воистину прекрасную, счастливую жизнь.

Яркой была речь заслуженного деятеля искусств РСФСР Е. Тиме.

— Миролюбие Советского Союза известно всему миру. Оно — основа всей нашей жизни. Но все, что происходит у нас — успехи нашего мирного строительства, — по-до вкусу трумэнам. Им претит также, что народы Китая, страны народной демократии создают жизнь, свободную от эксплоатации. Но прогрессивное человечество во главе с Советским Союзом победит.

Заслуженный артист РСФСР В. Гайдаров заявил:

— Наша жизнь наполнена пафосом борьбы за мир. Имя Сталина дает нам силы и энергию бороться с поджигателями войны. Мы будем просить наших делегатов на Второй Всемирный конгресс сторонников мира активно и энергично отстаивать дело мира.

У работников искусств Киева

С под'емом прошло многолюдное собрание коллектива Киевского театра оперы и балета, посвященное итогам Второй Всесоюзной конференции сторонников мира.

Делегаты конференции — народный артист СССР М. Гришко и композитор К. Данькевич в своих вдохновенных речах рассказали о работе конференции, о наказе, данном советским делегатам на Второй Всемирный конгресс сторонников мира.

Участники собрания единодушно одобрили наказ делегатам и в своей резолюции, клеймя англо-американских захватчиков, перешедших к открытой агрессии в Корее, заявили о готовности отдать все силы борьбе за мир.

Коллектив театра взял обязательство — к 33-й годовщине Великого Октября подготовить спектакль — балет «Юность» М. Чулаки и досрочно закончить работу над оперой композитора К. Данькевича «Богдан Хмельницкий», которую театр сейчас готовит совместно с автором.

С исключительным воодушевлением прошло собрание в Театре музыкальной комедии.

С взволнованными речами выступили режиссер И. Земгало, заслуженный артист УССР Б. Хенкин и другие.

Коллектив театра единодушно одобрил наказ советским делегатам на Второй Всемирный конгресс сторонников мира и обязался всеми силами бороться за мир, содействуя своим творчеством укреплению могущества социалистической Родины.

Кинооператоры Украинской студии кинохроники засняли митинги, состоявшиеся на предприятиях столицы, посвященные итогам работы Второй Всесоюзной конференции сторонников мира; для очередного номера киножурнала «Радянська Україна».

В Академии архитектуры СССР

В Академии архитектуры СССР состоялся митинг, посвященный итогам Второй Всесоюзной конференции сторонников мира.

Член Советского Комитета защиты мира, президент Академии архитектуры СССР А. Мордвинов рассказал собравшимся о той атмосфере единодушия и под'ема, в которой прошла Вторая Всесоюзная конференция сторонников мира. Делегаты конференции — люди всех профессий, в своих выступлениях выразили волю всего советского народа, его стремление к миру.

Действительный член Академии архитектуры Н. Болдин, делясь впечатлениями о прошедшей конференции, отметил, какое большое волнение делегатов вызвала пламенная речь матери-героини тов. Немовой, передавшей мысли и чувства всех советских женщин, всех матерей земного шара.

Об огромном мирном созидательном труде советских людей, величественных стройках коммунизма, в которых деятельное участие принимают и советские архитекторы, говорил член-корреспондент Академии архитектуры СССР Н. Николаев.

Кроме того, на собрании выступили кандидат архитектуры К. Иванов и кандидат технических наук З. Милявская.

Собрание горячо одобрило решение Второй Всесоюзной конференции сторонников мира.

21 октября в Московском Художественном академическом театре Союза ССР имени Горького состоялся митинг, посвященный итогам Второй Всесоюзной конференции сторонников мира. На снимке: митинг в Художественном театре. Выступает артистка театра лауреат Сталинской премии М. Ковалева.

Фото А. Баранова. (ТАСС).

Вручение дипломов и почетных знаков лауреатам Сталинских премий

Присуждение деятелям советского искусства и литературы Сталинских премий за выдающиеся произведения 1949 года явилось новым ярким проявлением сталинской заботы о росте духовной культуры в нашей стране. Эта мысль подчеркивалась во всех выступлениях на состоявшемся 21 октября торжественном заседании Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы при Совете Министров СССР. Председатель Комитета А. Фадеев вручил на заседании дипломы и почетные знаки большой группе писателей, кинематографистов, композиторов, артистов, художников, скульпторов, архитекторов, удостоенных Сталинских премий за работы, выполненные ими в 1949 году.

Дипломы и почетные знаки лауреатов Сталинской премии получили писатели С. Бабаевский, В. Ильенков, А. Чаковский, И. Гришашвили, С. Михалков, Б. Лавренев, П. Павленко, работники кинематографии М. Чиаурели, Г. Александров, Л. Орлова, Г. Рошаль, Б. Андреев, композиторы Р. Глиэр, Д. Шостакович, А. Хачатурян, М. Красев, художники П. Малькоп, В. Ефанов, Г. Горелов, архитекторы Н. Жолтовский, Г. Захаров, Л. Поляков, З. Чернышева и многие другие.

Почетные награды были вручены деятелям театрально-драматического, оперного и балетного искусства — М. Кедрову, Н. Боголюбову, А. Лопову, Г. Нэлепу, О. Лепешинской, А. Ермолаеву, М. Габовичу и другим.

Поздравив лауреатов с высокой наградой, пожелав им новых творческих успехов в создании выдающихся произведений, достойных великой сталинской эпохи, А. Фадеев сказал:

— Мы собрались в знаменательное время. Никогда еще советская литература и советское искусство не играли столь выдающейся роли в истории человечества, как сейчас. Значение творчества советских художников неизмеримо возрастает в наши дни, когда мир раскололся на два лагеря, — лагерь демократии и лагерь империалистов. Буржуазное искусство Западной Европы и трумэновской Америки перестало быть искусством, его представители, являющиеся наймитами империалистических заправил, активно выступают сейчас, как поджигатели войны.

Растленному буржуазному искусству противостоит самое передовое, самое прогрессивное в мире искусство советского народа. Наше искусство выступает в авангарде борьбы за мир во всем мире, за свободу и счастье всего человечества.

Советские мастера искусства и литературы с честью оправдывают свое высокое назначение. Присуждение Сталинских премий обязывает нас непрестанно повышать свое мастерство, неуклонно итти по пути социалистического реализма, добиваться новых успехов в развитии самых разнообразных форм художественного творчества.

А. Фадеев призвал награжденных с честью выполнить свой долг перед Родиной.

Лауреаты, выступавшие от имени награжденных, горячо благодарили партию, правительство, великого Сталина за заботу о дальнейшем росте и процветании советского искусства.

О великом счастье советского художника творить, следуя вдохновляющим указаниям большевистской партии и лучшего друга советского искусства товарища Сталина, говорил в своем выступлении Д. Шостакович.

— Мы живем в дни исторических свершений, — сказал скульптор Н. Томский. — Сейчас, когда американо-английские империалисты готовят новую мировую войну, все помыслы советского народа направлены к дальнейшему развитию науки, литературы, искусства, преобразованию природы. На наших знаменах написано слово «Мир»! И наш долг — отображать в новых произведениях мирный, созидательный труд советских людей, строящих коммунистическое общество под водительством великого Сталина.

Десятилетие музея им. Франко

ЛЬВОВ. (Наш корр.). Литературно-мемориальный музей классика украинской литературы Ив. Франко во Львове отметил 10-летие своего существования.

За последнее время музей пополнился новыми произведениями искусства. Среди них — картина художника В. Соколова «Иван Франко читает студентам университета роман Чернышевского «Что делать?», картина И. Гуторова «Пробная лекция», в которой воспроизведено чтение Ив. Франко на Ученом совете Львовского университета реферата о произведении Т. Г. Шевченко «Наймычка».

Новый советский балет

СТАЛИНАБАД. (Наш корр.). Таджикский театр оперы и балета готовит к постановке новый балет «Путь к счастью». Авторы либретто Б. Бетак и Г. Валамат-Заде, музыка написана лауреатом Сталинской премии Л. Кишпером.

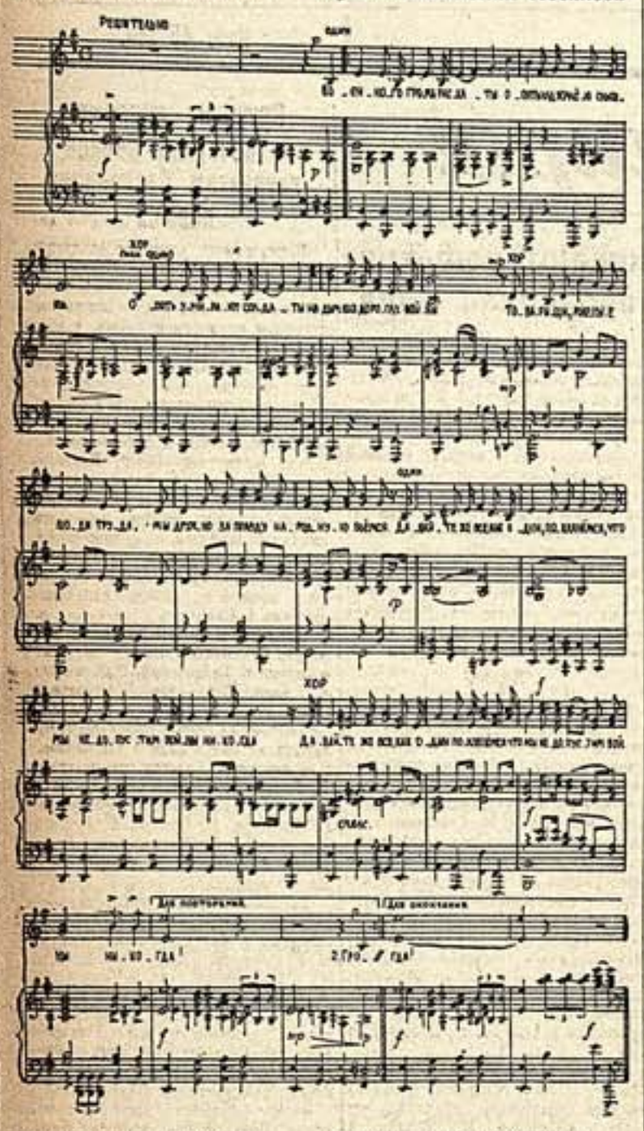
Тема балета — самоотверженный труд колхозников-хлопкоробов и представителей передовой мичуринской науки в борьбе за высокий урожай хлопка.

Ставит балет лауреат Сталинской премии Г. Валамат-Заде.

Новые произведения советских композиторов

Не допустим войны!

Текст Сергея Васильева. Музыка Анатолия Новикова



Военного грома раскаты
Опять над землею слышны,
Опять умирают солдаты
На дымных дорогах войны.

ПРИПЕВ

Товарищи, мирные люди труда,
Мы дружно за правду народную бьемся.
Давайте же все, как один, поклянемся,
Что мы не допустим войны никогда.

Грозят людоеды-банкиры
Ограбить народ трудовой,
Присвоить сокровища мира
И сделать всю землю тюрьмой.

ПРИПЕВ

Сильны наши честные руки,
Мы верной дорогой идем,
Все силы труда и науки
За счастье людей отдаем.

ПРИПЕВ

Выпуск филиала Университета марксизма-ленинизма

Вчера в Центральном доме работников искусств состоялся торжественный вечер, посвященный пятому выпуску слушателей, окончивших филиал университета марксизма-ленинизма МГК ВКП(б).

В 1949—1950 учебном году филиал университета окончили 350 слушателей — режиссеры, актеры, художники, музыканты, преподаватели художественных учебных заведений. За 2 года обучения они прослушали курс истории ВКП(б), истории СССР, диалектического и исторического материализма, марксистско-ленинской эстетики, психологии и международных отношений СССР. Большинство окончивших университет сдало экзамены на «отлично».

На вечере в ЦДРИ с докладом выступил директор филиала университета Б. Филиппов. Выпускников приветствовали заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР А. Анисимов, председатель ЦК союза Рабис Н. Гавриилов и директор вечернего университета марксизма-ленинизма МГК ВКП(б) Ф. Суслов. Был зачитан приказ Комитета по делам искусств, в котором отмечается успешная работа филиала университета при ЦДРИ и поздравляются слушатели пятого выпуска. В зачитанном на вечере постановлении президиума ЦК Рабис подчеркиваются рост общественно - политической активности слушателей и высокие показатели их успеваемости, об'является благодарность лекторам, преподавателям и старостам семинарских групп.

Великая сила

Помогая передовым советским людям итти вперед по пути новых творческих деяний и побед, большевистская партия направляет огонь критики и самокритики против тех, кто еще не умеет или не хочет в своей работе исходить из высоких требований, пред'являемых нашей советской действительностью. Пьеса Б. Ромашова «Великая сила» — одно из самых первых в послевоенный период произведений нашей драматургии, показавших борьбу советских людей против низкопоклонства перед иностранщиной, против космополитизма. Сейчас на экраны наших кинотеатров вышел новый фильм «Великая сила», поставленный Ф. Эрмлером по мотивам этой пьесы.

Затрагивая вопросы, связанные с величественными и сложными задачами построения коммунизма, авторы фильма «Великая сила» оценивают характеры и поступки героев, их дела и думы с высоты требований коммунистической морали. Эти требования и определяют, по существу, политическую и художественную точность фильма, так как только наша, советская мораль дает верные критерии для оценки человеческих поступков, движений человеческой души.

Стремление к реалистической точности в раскрытии психологии героев обусловило ясность и определенность образов фильма и, тем самым, открыло прямой путь к достижению неразрывного единства жизненного содержания и художественной формы произведения.

В одной из первых сцен фильма, в доме у профессора Лаврова, директор научно-исследовательского института Милягин самодовольно рассказывает о своих заграничных впечатлениях: «Когда я был в Нью-Йорке, я показал этим янкам, где раки зимуют...». Эти слова, правда, характеризующие Милягина как человека простоватого, как будто бы говорят о его патриотизме. Но сколь высок этот патриотизм? Скоро оказывается, что для Милягина предел мечтаний и желаний только в том, чтобы быть «не хуже» ученых капиталистических стран. Это и есть предел милягинского «патриотизма». А о том, что советские ученые оставили капиталистическую науку далеко позади, ослепленный заграничным шиком и треском Милягин даже не задумывается. Правильно раскрывая образ, талантливый артист В. Хохряков показывает, что весь пафос, вся гордость Милягина именно в том, что он-де, представитель советской науки, наконец-то поравнялся с представителями «мировой науки»!

Но, может быть, это оговорка? Неточная формулировка? Однако уже в этой сцене мы видим, как настороженно, как несколькими словами, но, по существу, чрезвычайно остро реагирует на это Лавров.

Коммунистическая идейность Лаврова, сила его ума, вооруженного глубоким знанием марксизма-ленинизма, находят в сценах фильма яркое художественное раскрытие. В лабораторию Лаврова, в институт, приходит его идейный противник — профессор Сергей Васильевич Рублев. С чем он пришел?

— Павел Степанович, все наши попытки планово повлиять на наследственность обречены... Мы враждуем с природой, и нам иногда кажется, что мы победили ее — только кажется, Павел Степанович, ибо свою последнюю тайну она нам не отдаст. Тайна жизни, тайна наследственности стоит перед нами неприступная, как тысячи лет назад... Поймите, великое знание имеет предел. Есть черта, за которую не проникнуть.

Рублев (артист Ф. Никитин) произносит эту проповедь без внешнего огня, спокойно, как бы примиренно. А в глазах у Лаврова, роль которого в фильме с большой художественной простотой и убедительностью исполняет артист Б. Бабочкин, мелькает искра догадки. В интонации Лаврова — Бабочкина слышится юмор, ирония: «Сергей Васильевич! А ведь вы в бога верите!». Лавров понял, кто перед ним. Рублев — его идейный противник, ученый-идеалист.

Новый художественный фильм «Великая сила». Постановка Ф. Эрмлера, по мотивам пьесы Б. Ромашова. Режиссер К. Гаккель, главный оператор А. Колцатый, операторы И. Гольдберг и А. Завьялов, композитор Г. Попов, художник Н. Суворов, звукооператор И. Дмитриев. Научные консультанты — академик И. Презент и кандидат сельскохозяйственных наук С. Боголюбский. Производство ордена Ленина киностудии «Ленфильм».

И теперь режиссер и артист дают раскрыться в Лаврове чертам его непримиримости ко всему, что тайно или явно противостоит советской науке. Да, теперь он будет не только клеймиться, он будет преследовать Рублева, ибо увидел в нем не только своего оппонента, а противника советской науки, ее материалистических принципов. Недаром в споре с Рублевым профессор Лавров вспоминает слова Ленина о познаваемости законов природы и доказывает Рублеву, что признание непознаваемости этих законов — поповщина и политическое капитулянтство.

С точностью и художественной убедительностью срываются в фильме все покровы, прикрывающие низкопоклонические взгляды Милягина. Это достигается последовательным изображением всей борьбы Лаврова и передовых людей института против Милягина. Развенчивая Милягина, авторы фильма в одном из последних столкновений Милягина и Лаврова, повидимому, умышленно прибегают к той же драматической конструкции сцены, что и в столкновении Лаврова с Рублевым. Это как бы подчеркивает, что Рублев и Милягин, по существу, если отбросить внешние приметы, — ягоды одного поля. Речь идет о сцене на даче у Милягина. Милягин, ничем не лучше Рублева, тоже, как демон-искуситель, читает проповедь. Он «дружески» разглагольствует о том, что комсомольский возраст позади, что больше, чем суждено, все равно уже не сделаешь, что время боев прошло... «Теперь я вижу...», — говорит Лавров. — «Что ты видишь?» — спрашивает Милягин. — «Ты не веришь в наше дело... Я говорю о коммунизме», — отвечает Лавров.

Признается себе в этом Милягин или нет, но это так, это правда. Он решил просто хорошо жить, для него время боев прошло, а значит — не волнует его будущее народа, будущее страны. В нем разлился гаденький эгоизм, индивидуализм, и это привело к потере советской национальной гордости.

В пьесе Б. Ромашова широко раскрыта тема борьбы за приоритет передовой советской науки, против космополитизма, тема, имеющая глубокое значение не для какой-либо одной, но для всех областей советской науки. Это позволило при создании фильма внести в него новый научный материал, воспользовавшись богатейшими данными дискуссии по вопросам биологической науки.

Наша партийная критика указывала: «Театральное произведение или кинокартина на литературном материале являются самостоятельными художественными произведениями. Это не копирование, а творчество». Именно так, заимствуя художественные образы пьесы Б. Ромашова и творчески перерабатывая их, создал свой новый фильм режиссер Ф. Эрмлер.

Не все образы пьесы, однако, перешли на экран полноценными. Лишь в беседах с Лавровым раскрывается образ академика Сергея Юлиановича Абуладзе, роль которого исполняет артист Ю. Толубеев. Этот герой оказывается как бы лишенным активного, действенного значения в развитии главного конфликта фильма. Обеднен по сравнению с пьесой образ жены Лаврова — Клавдии Петровны (артистка Г. Инютина), и происходит это прежде всего оттого, что из фильма совсем выпали сцены, характеризующие Лаврову как замечательного хирурга, советского человека-творца, труженика.

Фильм был бы богаче по содержанию и сильнее в своей образной, художественной выразительности, если бы авторы не поскупились обстоятельнее показать работу колхозников-мичуринцев, например, в колхозе «Вперед», о котором в фильме только упоминается. В фильме, правда, выведен жизненный, правдивый образ птицевода Кузьмы Андреевича Полосухина—одного из представителей этого колхоза; но тема неразрывной связи науки и практики могла и должна была получить более широкое и цельное художественное выражение.

Большое достоинство фильма в том, что одновременно с раскрытием теоретического и практического значения научной работы Лаврова самый процесс этой работы показан предметно, с большой наглядностью и убедительностью. Проблема «повышения мясности кур», как выражается сам Лавров, выведения новой, лучшей породы — это частица великой проблемы изобилия в нашей стране, это подлинная поэзия. Кадры фильма, показывающие опыт Лаврова — операцию над куриным яйцом с целью замены одного белка другим, так же, как кадры, позволяющие рассмотреть живое яйцо в микроскоп, в известном смысле напоминают кадры научно-популярного фильма. Но разве они вызывают только познавательный интерес? Нет, они закономерно входят в ткань художественного повествования и показывают главного героя фильма в его сложном творческом труде.

Правильно показаны в фильме — в борьбе за труд Лаврова, против милягиных и рублевых — партийная организация, коммунисты института. Секретарь партийной организации Григорий Иванович Жуков (артист Б. Смирнов) поначалу не решился открыть в институте широкую дискуссию, направленную против «маститых» ученых, находящихся в плену реакционных идеалистических теорий. Но, выражая мнение коммунистов института, Жуков написал письмо в ЦК ВКП(б). В нескольких выразительных эпизодах замечательно показывает артист Н. Боголюбов Александра Николаевича Остроумова, приехавшего в институт из Москвы по поручению ЦК ВКП(б). Это — большевик, глубоко знающий и понимающий проблемы современной передовой науки, человек сильной мысли и глубокого чувства, умеющий смотреть далеко вперед, смело и убежденно поддерживающий новое и решительно сметающий с пути все, что мешает развитию этого нового. Он, по существу, и разрешает окончательно конфликт между Лавровым и его противниками и, тем самым, помогает Лаврову притти к полному успеху. Словом и делом он еще и еще раз напоминает Лаврову о том, какую великую силу представляют советские люди, когда они вступают в борьбу за новое и передовое единым фронтом.

Фильм «Великая сила» — еще один удар, направленный советской кинематографией против буржуазного об'ективизма, безидейности, аполитичности, против растленной идеологии космополитизма, которая пропагандируется империалистическими поджигателями войны с целью ослабить патриотические чувства незадетских народов мира. Режиссер Ф. Эрмлер, оператор А. Колцатый, композитор Г. Попов, художник Н. Суворов, звукооператор И. Дмитриев и весь коллектив фильма создали глубокодействие художественное произведение, отвечающее патриотическому чувству советских людей.

Глеб ГРАКОВ.

Предоктябрьское соревнование киностудий

Снижена себестоимость, повышается качество

Коллектив Рижской студии художественных и хроникальных фильмов, включившись в предоктябрьское соревнование, взял на себя ряд конкретных обязательств. Семочные группы, цехи, отдельные работники обязуются к 33-й годовщине Великого Октября повысить качество своей работы, снизить себестоимость.

Семочная группа по фильму «Животноводство Советской Латвии» уже выполнила свое обязательство — фильм закончен в срок. Кинооператор (оператор В. Вэрпшак, режиссер А. Евсиков) получил отличную оценку. Группа сэкономила 200 метров негативной пленки, 1 860 метров фонограммы и 5500 метров позитивной пленки.

Семочная группа цветного очерка «Советская Латвия» (режиссер Ф. Киселев, оператор В. Масс) закончила с'емки; сейчас фильм озвучивается и монтируется. 4 части картины группа обязалась сдать к концу октября. Сейчас обязательство перевыполняется — к этому сроку будет сдано 5 частей. Расходы по с'емкам этой картины снижены на 5 процентов.

Семки очерка «Будь готов!» (оператор М. Посельский, режиссер А. Неретгек) окончены раньше срока на 5 дней. Оператор снял дополнительно восемь сюжетов для киножурнала «Советская Латвия». Эта группа также дает значительную экономию средств.

Выполняет свое обязательство и оператор М. Шнейдеров, который внес ценное предложение — на сэкономленной негативной пленке снять подборку для киножурнала.

Социалистическое соревнование помогает нам добиваться четкости и слаженности в работе. Как правило, выпуск еженедельного журнала «Советская Латвия» производится точно по графику. По четвергам ровно в 10 часов утра мы сдаем очередной номер журнала. Все журналы получают оценки «хорошо» и «отлично».

Наши показатели были бы еще более высокими, если бы студия работала хотя бы над одним художественным фильмом. К сожалению, сценарный отдел, являющийся самым слабым участком нашей работы, не подготовил своевременно сценариев для студии.

Быстрейшее разрешение сценарной проблемы — главная задача, стоящая перед кинематографией Советской Латвии.

П. ЯНКОВСКИЙ,
директор Рижской студии художественных и документальных фильмов.

РИГА.

Концерт Е. Голубева

15 октября в Большом зале Московской консерватории впервые прозвучал с концертной эстрады второй концерт для фортепиано с оркестром Е. Голубева.

Е. Голубев окончил Московскую государственную консерваторию в 1936 г. с занесением на доску отличия. Он был оставлен аспирантом, а затем ассистентом и далее доцентом кафедры Н. Мясковского по классу сочинения. В настоящее время Е. Голубев — профессор класса сочинения и полифонии Московской консерватории.

Е. Голубев стремится, особенно в сочинениях последних лет, к доступности, простоте и ценности музыки, часто используя в качестве мелодической основы музыкальных образов песенное народное творчество.

Таков, в частности, и второй концерт для фортепиано с оркестром. Не совсем обычна форма этого концерта. Он двухчастен. Медленная и певучая первая часть концерта — «Ариозо» носит характер большого и развернутого вступления к стремительному, энергичному финалу.

В «Ариозо» в результате сложности аккордовых комплексов и некоторой суб'ективной замкнутости настроения создается круг образов, проникнуть в который трудно массовому слушателю. Значительно лучше финал концерта.

Ритмически - четкая, упругая, пронизанная танцовальными интонациями, музыка его брызжет весельем. Она красочна, нарядна, виртуозно-блестяща. Тематической основой этой части является полная увлекательного задора мелодия, интонационно чрезвычайно близкая русским народным песням. Кульминация концерта — полная радостной взволнованной приподнятости и ликования кода, где композитор органически соединяет тематический материал второй части с темой «Ариозо».

В фортепианной музыке Голубева нет внешней красивости: технические трудности обусловлены общей концепцией сочинения, фактура скупа, но выразительна. Все это ярко выражено во втором фортепианном концерте. Инструментован концерт красочно, колоритно. Воздушность, прозрачность некоторых оркестровых эпизодов сочетается в нем с мощной и красивой звучностью всего оркестра.

Исполнение концерта требует от пианиста большого мастерства, особенно в отношении ансамбля, однако автор превосходно справился с этим и сыграл свое произведение с большим под'емом. Ему превосходно аккомпанировал Государственный симфонический оркестр под управлением Н. Аносова.

Юрий ЯЦЕВИЧ.

Удмуртия накануне юбилея

ИЖЕВСК. 4 ноября 1950 года исполняется 30 лет автономии Удмуртии. Работники искусства республики готовятся ознаменовать юбилей новыми спектаклями и произведениями.

Недавно сняты леса со здания Дворца культуры машиностроителей, построенного по проекту архитектора В. Орлова. Это будет одно из наиболее монументальных и красивых зданий Ижевска. По последнему слову советской театральной техники оборудована сцена. Зрительный зал будет вмещать 1.000 человек.

В первой секции дворца, уже сданной в эксплоатацию, идут репетиции, занятия, спевки. Участники самодеятельности готовятся к праздничным концертам, работают над картинами и скульптурами, отражающими славный тридцатилетний путь республики.

Развернула деятельную подготовку к юбилею республики Удмуртская государственная филармония. С успехом проходят концерты-лекции музыкального лектория.

Коллектив Ижевского русского драматического театра в Октябрьские дни покажет пьесу Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й». Спектакль ставит заслуженный деятель искусств Таджикской ССР Е. Мительман, художник Б. Марин. В роли В. И. Ленина выступит народный артист Удмуртской АССР А. Пастухов, в роли И. В. Сталина — артист С. Ящиковский. Самый молодой в республике Сарапульский русский драматический театр, открывший недавно свой второй сезон, готовит постановку пьесы Е. Рогозинской «Двадцатилетие».

Г. ЛЕБЕДЕВ.

Архитектуру—на службу стройкам коммунизма

Постановления Совета Министров СССР о строительстве Куйбышевской, Сталинградской и Каховской гидростанций, Главного Туркменского, Южно-Украинского и Северо-Крымского каналов вызвали огромный под'ем во всех уголках нашей великой Родины. Советские люди называют их стройками коммунизма, стремятся всемерно помочь быстрейшему созданию этих величественных сооружений.

Весть о начале великих работ прозвучала в нашей стране, как призыв к новым трудовым подвигам, и на этот призыв горячо откликается весь народ — рабочие, колхозники, деятели науки, культуры, искусства. Каждый советский человек стремится внести свой творческий вклад в создание грандиозных гидроэлектростанций и неизданных по своим размерам каналов. Большую роль в этом патриотическом движении призваны сыграть советские зодчие, перед которыми новое строительство выдвигает ответственные и вдохновляющие задачи.

Советским архитекторам принадлежат большие и бесспорные заслуги в создании ряда гидротехнических сооружений, составляющих законную гордость советского народа. Но в великих стройках, начало которых положено в нынешнем году, участие советских зодчих должно быть еще более значительным.

Гидроэлектрические станции были первенцами нашего промышленного строительства. Еще в 1920 году, когда страна лишь вступала в восстановительный период, состоялась закладка Волховской ГЭС — первой советской гидростанции. В архитектурном облике Волховской ГЭС значение этого сооружения еще не нашло должного идейно-художественного выражения. Но по мере того, как страна мужала и крепла, вместе с ростом ее экономической мощи и технической вооруженности, возрастает и роль архитектора в промышленном строительстве вообще, и в строительстве гидроэлектрических станций в частности. За Волховской ГЭС последовали станция на реке Боз-Су в Узбекистане, две станции на Урале, затем Земо-Авчальская и, наконец, Днепрогэс. Достаточно сравнить их, чтобы увидеть, как возрастала роль архитектора в строительстве гидроэлектрических станций и как в самом решении этих сооружений их экономическое значение все более органически сочеталось с идейно-художественным. В Днепровской гидростанции это сочетание сказалось особенно ярко. Главный архитектор Днепростроя, ныне покойный В. А. Веснин понял градостроительную сущность стоявшей перед ним задачи и сумел не только связать воедино целый комплекс разнообразных сооружений—станцию, плотину, мосты, шлюз, но и включить весь этот узел в единый, общий ансамбль с городом Большое Запорожье.

С каждым годом возрастала роль зодчего и в сооружении крупных искусственных водных магистралей. Чтобы убедиться в этом, стоит сопоставить построенный в годы первой сталинской пятилетки Беломорско-Балтийский канал с каналом имени Москвы, созданным во второй пятилетке. В первом из них архитектура участвует в решении всего лишь нескольких элементов огромного по своему протяжению канала. Иначе выглядит канал имени Москвы. Это совершенное по своим экономическим и техническим показателям сооружение в то же время обладает и ярко выраженным идейно-художественным обликом. Более 200 искусственных сооружений, из них 9 шлюзов, 7 станций, составляют единый архитектурный ансамбль на протяжении 128 километров. Здесь архитектор органически участвовал в решении каждого из элементов сооружения с инженером-строителем и гидротехником. Именно благодаря этому канал на всем своем протяжении представляет образец не только в техническом, но и в художественном отношении. В наши дни, когда страна приступает к сооружению великих строек коммунизма, Днепрогэс и канал имени Москвы, являются той лабораторией опыта, к которой неизбежно обращается мысль зодчего, приходящего решать новые, еще более величественные задачи.

* *

Стройки коммунизма отличаются от всех предшествующих гидротехнических сооружений не только размерами, но и совершенно новым характером.

Ни одно из предшествующих гидротехнических строительств не разрешало задачу преобразования природы так глубоко и в таких масштабах, как сооружения, закладываемые ныне. Этим определяется поистине грандиозная роль, которую они призваны сыграть в жизни народа, и это значение новых коммунистических строек архитектор должен выразить убедительными и яркими художественными средствами.

Наибольшее значение здесь, конечно, будет иметь архитектура зданий — самих гидростанций, гидроузлов, связанных с ними построек, которые войдут в комплекс новых сооружений. Эти здания должны подняться на берегах великих рек величественными монументами нашей эпохи, запечатлев в своем облике грандиозность сталинского плана преобразования природы. Эта часть работы архитектора в общих ее чертах понятна, а более детальный ее разбор вывел бы далеко за рамки газетной статьи. По в новых гидротехнических сооружениях есть немало и других точек приложения архитектурного творчества.

Особенностью новых сооружений в Куйбышеве, Сталинграде, Каховке и близ Нукуса является комплексное разрешение задач гидроэнергетики и земледелия. Наряду со станциями здесь возникнут гигантские водохранилища и невиданной протяженности каналы.

О размахе работ, предстоящих архитекторам на новом строительстве, можно судить хотя бы по его размерам. Более чем на тысячу километров протянется Главный Туркменский канал. 550 километров составит длина Южно-Украинского и Северо-Крымского каналов. И все это пространство (не говоря уже о новых грандиозных водохранилищах и шлюзах) должно превратиться в архитектурный комплекс, не менее замечательный, чем прекрасный канал, соединивший воды Москвы-реки и Волги.

Волжские плотины в Куйбышеве и Сталинграде значительно длиннее Днепровской, а возведение их на несхальных основаниях отличается значительно большей сложностью. Здесь в широких размерах будут применены земляные, намывные плотины в комбинации с бетонными водосбросными. Огромная протяженность этих плотин сочетается с очень широким сечением, вызванным как характером их возведения, так и тем, что по ним пройдут железнодорожная и автомобильные магистрали.

Архитектурное решение таких плотин представляет для зодчего задачу сложную и интересную. Нам думается, что при ее осуществлении полезно было бы обратиться к опыту строительства канала имени Москвы, где примерно такие же задачи решались при оформлении земляных откосов берегов. Как там, так и здесь самые размеры сооружения требуют не только совершенного в эстетическом отношении, но и наиболее экономичного решения. Бесспорно, что наилучшее выполнение обоих этих требований может быть достигнуто при использовании архитектором технических элементов сооружения.

Для укрепления намывного грунта обычно применяется замощение отдельных частей земляной поверхности, как это можно видеть и на берегах канала имени Москвы. Архитектор может так расчленить откосы замощенными участками, что последние, полностью отвечая своему функциональному назначению, вместе с тем создадут красивый геометрический орнамент, играющий большую роль в общем художественном облике всего ансамбля. Сочетая эти участки с зелеными насаждениями, можно добиться дополнительного архитектурного эффекта.

Полезно, хотя и в другом отношении, обратиться к опыту строительства канала имени Москвы и при проектировании шлюзов. Особенностью такого рода сооружений является то, что часть их почти постоянно скрыта в воде, в то время как другая часть всегда доступна для обозрения. Большое значение имеет выбор облицовочных материалов для шлюзов. Материалы эти должны быть красивы и в то же время обладать большой устойчивостью против воздействия воды, иметь достаточно гладкую поверхность, к которой не приставали бы грязь, мазут, нефть и т. д. Здесь может пригодиться опыт строительства одного из построенных ранее волжских шлюзов, стенки которого облицованы эффектными бетонными плитами. Думается, что такого же типа бетонные плиты, только с еще более совершенной обработкой поверхности, помогли бы решить задачу облицовки шлюзов и бычков водосбросной части плотин на Волжских, Днепровской и Среднеазиатской стройках.

* *

Волжские сооружения связаны с образованием огромного нового водохранилища у Куйбышева—крупнейшего в мире искусственного водоема. Предстоит переселение ряда населенных пунктов на новое место, создание новых колхозных городов, причем эти новые селения органически пойдут в прибрежный ландшафт. Точно так же возникнут совершенно новые населенные пункты на ранее пустынных землях, орошенных водами Аму-Дарьи. Нет никаких сомнений, что этот процесс будет протекать в непосредственной связи с происходящим сейчас укрупнением колхозов (а следовательно, и населенных пунктов) и внедрением новой техники во все отрасли советского земледелия.

При осуществлении всего этого труд архитектора найдет себе применение в поистине грандиозных масштабах, причем организующая роль зодчего должна будет сказаться на огромных пространствах. Никогда еще в истории не приходилось решать задачу архитектурной организации береговой линии столь большой протяженности. Такую грандиозную проблему, возможно, придется решать по частям. Но уже сейчас можно предвидеть, что планировка и архитектурное проектирование населенных пунктов войдут в число первоочередных работ. Важно, чтобы, подходя к этой работе, архитекторы решали ее как часть общего единого ансамбля.

Здесь опять-таки полезно будет обратиться к опыту создания канала имени Москвы, где на всем протяжении водной магистрали была создана прекрасный, жизнерадостный архитектурный ансамбль.

Все, что сказано здесь об архитектурной обработке берегов нового водохранилища, в полной мере относится и к новым каналам. Здесь каждое сооружение, каждый поворот трассы, каждый населенный пункт, — а таких об'ектов на громадном протяжении этих водных магистралей будет множество, — открывает большие и благодарные возможности для архитектурного творчества.

* *

Новые сталинские сооружения на Волге, Днепре, Аму-Дарье преобразят огромные территории. Это будут в буквальном смысле слова возрожденные земли, на которых расцветет новая жизнь, возникнут новые, более совершенные формы труда, разовьется новая, более высокая культура. В то же время с этими реками связано историческое прошлое народов СССР. Они были ареной знаменательных событий, оказавших большое влияние на национальную культуру.

Стоит вспомнить, какое место в творчестве русского народа занимает Волга, или то, как часто обращается к широкому Днепру народное творчество украинцев. И Волга и Днепр — это реки, прочно вошедшие в историю народа, символизирующие его национальные чаяния и самобытность. Новые грандиозные сооружения еще больше поднимут значение этих рек не только в экономическом отношении, но и в народной культуре и в народном искусстве.

Архитектор при решении задач, поставленных перед ним новыми стройками сталинской эпохи, должен помнить о народности этих сооружений и связать их облик с незабываемыми образами национальной истории и национального искусства.

Большие требования в этом смысле пред'являют к архитектуре волжские берега у Куйбышева, места, где разыгрались важные эпизоды русской истории, а Сталинград вошел в народное сознание как величественная эпопея. Все это должно найти яркое выражение в облике новых волжских, днепровских, средне-азиатских сооружений. Но не только это. Архитектор, участвующий в осуществлении грандиозных строек коммунизма, должен найти для них те архитектурно-художественные средства, которые ясно выразили бы величие идей, заложенных в этих творениях сталинского гения.

В замечательных ансамблях, возникших на берегах трех великих рек нашей Родины, должны быть слиты воедино и незабываемые образы национального, народного творчества, и неисчерпаемая героика наших идей, и светлые черты уже реального, ясно поступающей великой эры коммунизма.

И. НИКОЛАЕВ,
член-корреспондент Академии архитектуры СССР.

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Идейность—основа нашего искусства

Животрепещущие вопросы, поднятые в статье «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», непосредственно связаны со всей нашей творческой и педагогической практикой в области искусства.

В нашей стране нет ни одного сколько-нибудь значительного в художественном отношении театра, который не был бы обязан своими достижениями высокой сценической культуре МХАТ, творческому гению Станиславского. Подавляющее большинство ведущих мастеров советского театра является либо его учениками, либо учениками его учеников. Учение Станиславского существует не одно десятилетие. Оно пережило за это время несколько этапов как в своем развитии, так и в отношении к нему театральных кругов. И только в советское время учение Станиславского получило всеобщее признание. Правда, и в наши дни находились враги системы, утверждавшие, что она якобы нивелирует советские театры, но сама жизнь опровергла эту точку зрения. Расцвет многонационального советского театра был лучшим ответом на все эти вредные высказывания.

И вот наступил период официального признания системы. Прекратились открытые споры с принципами самой школы. Но вместо того, чтобы взяться за серьезное изучение и творческое освоение замечательного наследства, многие театральные работники успокоились: ленивым и нелюбопытным людям кажется в учении Станиславского все ясным. Такая позиция неизбежно порождает застой творческой мысли.

Еще недавно товарищ Сталин, выступая по вопросам языкознания, дал всем нам замечательный предметный урок того, как надо развивать науку: «Общепризнано, что никакая наука не может развиваться и преуспевать без борьбы мнений, без свободы критики». Но еще не успела развернуться дискуссия по вопросам творческого наследия великого художника и педагога театра, как уже раздаются голоса о том, что всякое несогласие с «методом физических действий», как «основой» системы, есть якобы прямое недоверие к Станиславскому и является попыткой взять под сомнение всю практику МХАТ— лучшего нашего театра, любимого народом, являющегося вышкой мирового искусства. Такие несерьезные разговоры могут только помешать делу творческого вооружения советских актеров и режиссеров.

Газета «Советское искусство» справедливо критикует наших театроведов и практиков театра за то, что ими до сих пор не сделано серьезных попыток всестороннего изучения системы Станиславского с позиций марксистско-ленинской эстетики, с позиций метода социалистического реализма. Упрек тяжелый. Но не следует забывать, что решение этих задач непосредственно связано с необходимостью широкого публикования литературного наследия Станиславского. Ведь несмотря на решение правительства об организации специальной комиссии по опубликованию трудов великого режиссера и педагога, за двенадцать лет, прошедших со дня смерти Станиславского, впервые увидел свет только один из его неизданных трудов (вторая часть «Работы актера над собой»).

Как следствие этого, театральные работники вынуждены довольствоваться бесконечным количеством перепечатанных на машинке и, как правило, неправленных стенограмм Станиславского, крайне искаженных и относящихся к различным периодам формирования системы.

Поэтому со всей категоричностью можно утверждать, что в нашем театральном искусстве за теорию зачастую выдаются режиссерские замечания Станиславского, сделанные им на отдельных репетициях в адрес того или иного актера. Мы должны очень хорошо понять, что весь этот подчас экспериментальный и эмпирический материал может стать теорией актерского искусства только в результате строгого отбора и глубокого обобщения многочисленных высказываний Станиславского.

Что же в учении Станиславского составляет его животворящую силу?

Если познакомиться со статьями, учеными диссертациями и книгами последних двенадцати лет, прошедших со дня смерти великого художника театра, то может показаться, что эта животворящая сила его системы заключена, главным образом, в методе «физических действий». Так ли это?

Любое теоретическое и педагогическое положение системы мы должны брать на всем об'еме богатейшей практики К. С. Станиславского, создавшего вместе с В. И. Немировичем-Данченко МХАТ — великолепное и неповторимое явление в истории советской и мировой культуры.

Для нас Станиславский — автор огромного таланта, создатель галлереи непревзойденных образов. Он — гениальный режиссер, воплотивший на сцене творения Островского, Гоголя, Шекспира, Тургенева, Чехова, Горького и в последние годы жизни отдавший всю силу своего режиссерского таланта на сценическое воплощение пьес советских драматургов. И, наконец, весь этот перечисленный огромный опыт получил у Станиславского теоретическое обобщение в стройной и законченной системе взглядов: философских, эстетических, этических, педагогических. Театр Станиславский понимал как школу жизни. Так понимали театр Белинский, Чернышевский, Островский, Щепкин, Мочалов, Садовский, Ермолова. Отсюда — реализм Станиславского, его желание быть понятным своему народу.

Поэтому правда человеческого существования на сцене стала для Станиславского незыблемым законом. Человеческое существование он понимал одухотворенным высокими идеалами служения своему народу.

Эту именно одухотворенную деятельность человека и имеет в виду Станиславский, когда говорит о раскрытии жизни человеческого духа. Именно эти взгляды Константина Сергеевича помогли ему подняться в его режиссерских работах до высот социалистического реализма — величайшего метода нашего искусства, сформулированного товарищем Сталиным.

С этого момента и начинается главное и коренное отличие его учения от других различных школ и направлений в искусстве.

Вот почему люди, не захваченные идейной стороной учения Станиславского, не могут охватить его методологии. По этим же причинам всякая борьба с творческими принципами Станиславского, в их методологической и педагогической сущности, неизбежно тянет назад от реализма и от идейности в искусстве.

Не случайно всякая вульгаризация мыслей Константина Сергеевича доставляет истинное удовольствие людям, оспаривающим самые основы его учения и задачи, которые он ставил перед театром.

Такие задачи может решать только актер-мыслитель, в противовес актеру, безумно имитирующему внешнее правдоподобие образа и отрывающему себя от образа: актер так называемого «театра представления», т. е. актер внешнего мастерства, был, по сути своей, всегда враждебен Станиславскому.

Вопросы идейности искусства пронизывают всю деятельность Станиславского и входят в самый процесс творчества. **Замысел творимого им произведения имеет для него первостепенное значение.**

Идейный замысел спектакля и актерского образа проходит красной нитью через все творчество режиссера и актера Станиславского. Он утверждает на сцене, как высшую форму искусства театра, **перевоплощение артиста в образ на основе переживания.** Артист и режиссер используют для этих задач весь свой личный жизненный опыт, всю свою творческую энергию и воображение. На основе мировоззрения сталинской эпохи они создают свой идейный замысел, согретый личным человеческим чувством артиста, который и получает свое завершение в спектакле. **Этим конечным задачам Станиславский подчиняет весь процесс работы, всю технологию и всю методологию.**

Процесс перевоплощения артиста в образ чрезвычайно сложен и подлинно диалектичен в своей основе. Ему приходится преодолевать свой материал в направлении к увиденному образу, что, естественно, протекает и очень сложной форме. Другая трудность заключается в том, что артист заранее знает судьбу своего героя, а от сценического характера эта перспектива его жизни скрыта. Поэтому в учении Станиславского есть раздел о двух перспективах: о перспективе артиста, который сознательно строит свое художественное произведение, и о перспективе роли, т. е. героя, который движется в пьесе точь в точь, как человек в жизни. Весь процесс борьбы для него таит ту неизвестность, какая свойственна самой жизни.

Особая сложность нашего искусства заключается в том, что **все творческие проблемы встают перед артистом в своей неумолимой и труднейшей взаимосвязи.**

Что же это за проблемы? Мы имеем в виду «сверхзадачу», «сквозное действие», «словесное действие», «характерность», «взаимодействие» или «общение» и т. д. и т. п.

«Сверхзадачу» Станиславский об'ясняет и характеризует многократно. Вот одно из его высказываний: «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля. Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеоб'емлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артиста-роли, **сверхзадачей** произведения писателя».

И далее идет, связанное с раскрытием «сверхзадачи», определение «сквозного действия»: «Поняв настоящую цель творческого стремления, все двигатели и элементы бросаются по пути, начертанному автором, к общей, конечной, главной цели, то-есть к сверхзадаче.

Это действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем на нашем языке... **сквозное действие артисто-роли».**

Эти определения, являющиеся **стержневыми** во всем процессе создания роли, нам понадобятся в дальнейшем. Они-то и пронизывают все этапы строения роли.

Такая, казалось бы, далеко отстоящая от начального периода проблема, как «характерность», у одного артиста возникает где-то в конце работы над ролью, а у другого на первом ее этапе. Она целиком связана с проблемой найденья образа. К сожалению, в этом мы не властны, мы можем жаждать его и не увидим, мы можем запрещать не только видеть, но и думать об образе, но ничего из этих запретительных мероприятий не выйдет: он нас будет преследовать. И здесь же надо всячески подчеркнуть, что **понимание отдельной роли немыслимо без связи с замыслом всего спектакля.**

Как же выглядит этот сложный целостный и синтетический процесс в разных печатных высказываниях о системе?

К сожалению, крайне обедненно. Идейный замысел спектакля и образа у большинства интерпретаторов системы начисто отсутствует, — он их не интересует. Можно подумать, что Станиславский — абстрактный теоретик, а не практик-режиссер. В области режиссерско-постановочной он якобы работает эмпирически, всецело захваченный главным образом разработкой педагогических проблем. Что же касается идейного замысла и художественного образа спектакля, то они якобы предоставлены самотеку и выкристаллизовываются сами собой.

Все это является следствием об'ективистского и поверхностного анализа творчества Станиславского.

Во многом интересная книга В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции» страдает этими же недостатками. Топорков подробно рассказывает нам о процессе работы великого режиссера над «Мертвыми душами» Гоголя и над «Тартюфом» Мольера.

Автор, как летописец, старается протоколировать весь процесс работы над образом Чичикова. Но между тем, читая книгу, мы видим, как Станиславский ведет актера к замыслу спектакля и сценического образа, не всегда открывая его актеру.

Константин Сергеевич избегает и социологических характеристик, а между тем, образ «хозяина губернии», губернатора, в «Мертвых душах» вырастает в страшную и одновременно убогую фигуру царского чиновника. Мы чувствуем, как Станиславский, проживший десятки лет в старой царской России, видевший целую галлерею губернаторов, чиновников, щедрой рукой разбрасывает по спектаклю «Мертвые души» великолепные краски художника-реалиста, усугубляя свои жизненные впечатления творческим прозрением в гоголевскую Россию. В. Топорков в своей книге не обобщает всей работы Константина Сергеевича по линии осуществления режиссерского замысла. Он, увлекаясь своими актерскими задачами, не замечает параллельного процесса строения спектакля, сводя его только к раскрытию логики и последовательности физических действий.

Но можем ли мы воспитывать актеров и режиссеров, ссылаясь на высокий авторитет Станиславского, вне твердого убеждения в том, что **идейный замысел художника есть изначальная и отправная точка во всей его творческой деятельности?** Не можем и не должны.

Необходимость изложения режиссерских планов постановки, форма ознакомления и, наконец, время, творически целесообразное для обнародования режиссерского замысла,— все это вопросы живой практики; решаются они в различных условиях по-иному, но отнюдь не могут ставить под сомнение самый факт существования режиссерского замысла.

Некоторые режиссеры превратно понимают высказывания Станиславского, избегающего преждевременно навязывать актеру свои режиссерские намерения.

Среди нас находится немало ленивых режиссеров, утративших к тому же чувство ответственности, которые перестали готовиться к работе и вместе с актерами начинают вскрывать пьесу. И в этом они якобы следуют практике Станиславского последних лет. Глубочайшее заблуждение!

Гений Станиславского, его огромная эрудиция и опыт отнюдь не являются принадлежностью этих ленивых режиссеров.

Пробуждение творческой инициативы артиста, дух подлинного коллективизма в работе режиссера и актера являются основными моментами в учении Станиславского, ничего общего не имеющими с самотеком в работе над пьесой; но ничего общего они также не имеют и с высказываниями Л. Охитовича, вульгарно подразделяющего функции режиссера и актера. Режиссер (по Л. Охитовичу) думает об идейном раскрытии пьесы, о «сверхзадаче», а актер должен хорошо уметь выполнять простейшие «физические действия».

Вопросы актерского замысла, т. е. задуманного им сценического образа, связаны с охватом общего замысла спектакля, его «сверхзадачи», «сквозного действия», а также с законами перспективы роли и артиста, разработанными Станиславским.

Процесс творчества актера целостен по природе своей. Поэтому главное «сквозное действие» может осуществляться только через цепь малых и мельчайших действий. Но нельзя, не осознавая и не ставя себе задачи охвата всей перспективы своего главного действия, осуществлять в порядке постепенности маленькие действия в расчете на то, что с помощью драматурга они сами собой сложатся в главное действие. Умение отыскивать, отбирать эти действия и **связывать** их в непрерывную нить одного «сквозного действия» — это решающий момент в строении органической жизни в роли. В этом процессе строения каркаса роли легко заблудиться и оторваться от замысла.

И эти задачи целостного **охвата образа в процессе строения спектакля** отнюдь нельзя перекладывать только на режиссера. Они неотъемлемы от самого **строения образа.** Конечно, работая с таким гениальным режиссером, как Станиславский, актер незаметно для себя мог отлекаться **от целого,** т. е. спектакля. Но К. С. Станиславский хотел и воспитывал актеров с режиссерским **чувством целого.**

Не будем забывать того, что, когда Станиславский, репетируя с актером, **требует от него, руководствуясь педагогическими соображениями, чтобы он не думал об образе, то он, Станиславский, за него думает.**

У К. Маркса в «Капитале» есть сопоставление работы архитектора и пчелы: «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска он уже построил ее в своей голове».

Так вот, нам не надо забывать, что Станиславский, когда он работал над «Мертвыми душами», в частности над ролью Чичикова, был архитектором, только не «самым плохим», а гениальным. Актер же, воплощавший гоголевский образ, оказался в положении пчелы.

Об этом приходится говорить потому, что при чтении книги В. О. Топоркова создается впечатление, будто бы Станиславский водит актера за руку по линии физических действий, а логика и последовательность этих действий **сама по себе** создает великолепный спектакль Художественного театра.

* * *

Если «сверхзадача» для актера — это идейный базис всего его замысла, то «сквозное действие», перспектива пьесы и роли — это те пути и средства, по которым он двигается к намеченной цели.

Великий режиссер говорил: «**Все для них, в них главный смысл творчества, искусства, всей системы!!**».

Можно ли после такого категорического обобщения самим Станиславским всего процесса творчества отрывать любой шаг актера на сцене от «сквозного действия» и «перспективы»? А такой отрыв имеет место у многих пишущих и говорящих о «системе», о чем будет речь позднее.

Как могучая река поглощает в себе огромное количество своих притоков, больших и маленьких, так и одно большое, главное действие слагается у Станиславского из ряда больших и малых психофизических действий и «словесных действий».

Интересно проследить, на какой же теоретической базе физические действия вывели в «метод физических действий», якобы «синтезирующий» всю систему Станиславского?

В примечаниях ко II тому «Работы актера над собой» приводятся высказывания самого Станиславского о физических действиях: «Физическое действие» легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; оно удобнее для фиксирования, оно материально, видимо; 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 действия без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды. Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия. В области физического действия 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».

Автор примечания сопровождал это высказывание категорическим утверждением, что Станиславский придавал физическим действиям «первенствующее значение над всеми другими элементами». Мы же не усматриваем в этой цитате первенствующего значения физических действий, а видим только связь их со всеми другими элементами системы.

Но тогда, естественно, возникает вопрос: **в чем же новаторский смысл «физических действий»? Он безусловно есть, и об этом надо говорить,** так как в этом вопросе бессмысленно враждуют две стороны.

Одни, как мы знаем, фетишизируют «физические действия», а другие — их немало в среде практиков театра и педагогов — огульно отрицают что-либо новое в педагогической практике Станиславского за последние годы. Успокоившиеся на своих старых знаниях системы, они обычно говорят: «Станиславский всю жизнь утверждал одно и то же. Он только менял терминологию, чтобы она не приедалась актерам».

Некоторые из бывших учеников Станиславского часто не дают себе труда вдуматься в то, похож ли их великий учитель на человека, способного остановиться в творчестве. Станиславского не понимает и другая сторона спорщиков, которая утверждает, что тот, кто не знал Станиславского последних лет, тот его вообще не знает! Они забывают, что новое у Станиславского не в зачеркивании того, чему он отдал жизнь, а в развитии и углублении всего предшествующего опыта.

Те и другие ученики перед лицом великого наследия Станиславского выглядят по меньшей мере несерьезно.

Новаторский характер «физических действий» прежде всего — в утверждении материалистической основы творческого процесса. Великий мастер, гордость советского театра, Станиславский прошел огромный и сложный путь. Благодаря приверженности реализму и глубокой идейности в служении русскому искусству Станиславский преодолел плен идеалистического мышления. От мешавших ему буржуазных теорий обожествления интуиции и подсознания он после Великой Октябрьской революции пришел к подлинному материалистическому мышлению, на благотворной почве которого и окрепла его творческая мысль. Он пришел к утверждению **единства психической и физической жизни актера на сцене.** Сложную, мало исследованную область актерского творчества Станиславский в последние годы все больше и больше освещал светом своего великолепного разума.

Следующим новым этапом в развитии системы явилось то, что от «заклинания», обращенного к актеру и выраженного в формуле: переживай! — Станиславский пришел к другому требованию: действуй сообразно обстоятельствам, логике и характеру. Действуй и учись выражать свое главное «сквозное действие» в простейших физических действиях, а они не могут не быть связаны с психикой и переживаниями актера. Станиславский нашел пути к охвату материальных основ существования актера, т. е. к построению жизни человеческого тела, целостного процесса, связанного со всеми переживаниями и мыслями артиста в роли.

«Физические действия» подсказали Станиславскому новые формы репетиций и новый метод анализа драматургического материала.

Метод физических действий как прием анализа пьесы верно подчеркнула в своей статье М. О. Кнебель. В этом практическом анализе поиски верных и точных физических действий, реализующих основные события пьесы, являются творчески познавательным моментом анализа пьесы и образа и **одновременно охватом изменчающегося «сквозного действия» роли.** Но, конечно, **это познание материала драматурга протекает с использованием всего опыта жизни актера, его мировоззрения советского гражданина, а следовательно, при самом активном участии его разума и воображения.**

В нашем творчестве анализ переходит в синтез неуловимым и сложным образом. Не всегда можно определить окончание одного процесса и начало другого, и это отнюдь не значит, что они тождественны. **Но момент отбора материала,** годного к постройке спектакля и образа, **есть верный признак перехода к синтезу.** На этом этапе работы значение физических действий существенно меняется. Актер и режиссер фиксируют их как материальное отложение всего сложного психологического процесса жизни артиста в роли. Отсюда и возникает новая формула—**партитура физических действий роли.** Эти действия и являются в последующих повторениях репетиций и спектаклей «маниками», т. е. возбудителями эмоций, способствующими их возвращению, без заштампованьвания самих чувств.

Здесь уже отбор физических действий **связан с обобщением типических черт, т. е. входит в самый процесс создания образа.**

Акцентировка Станиславским физической линии жизни актера в роли имеет свои особые причины.

Вот перед нами два художника — режиссер и актер. Они оба одухотворены мыслью о будущем сценическом произведении: один фантазирует о спектакле, другой — о сценическом образе. Но как в то же время различно их творческое самочувствие: режиссер свободен и смел в своих представлениях, он, как писатель или живописец, представляет себе целые картины, насыщенные действием. А воплощать все это он будет различными средствами: и прежде всего через творчество актера.

Актер тоже фантазирует об образе: видит его волевым или слабым человеком, простым, добродушным или сложным и противоречивым, и актеру легко мечтать в амплитуде психологических черт характера; но тут же актер воображает и физическую структуру действующего лица: его внешность, рост, голос и т. д. И здесь тяжкая забота отравляет творческое возбуждение актера, он с беспокойством ощущает свое физическое несоответствие с возникающим в его воображении образом. Все, что касается психологических черт, актеру кажется доступным, физический же материал актера — это то, что мучительно ограничивает его фантазию. Здесь начинается его «важим», напряжение и несвобода. Это великолепно чувствует Станиславский, он понимает, что отсюда идут «штампы», напряжение и отсутствие свободного органического существования на сцене.

Безусловно, с преодолением этих травмирующих и связывающих актера факторов и связано обращение Станиславского к физическим действиям. Если актер успокоится и найдет правду физического существования на сцене, это значит — он **увидит себя в роли и почувствует роль в себе.** Помочь актеру ощутить правду физического существования на сцене — это великое дело, и раздел о «физических действиях», неотрывных от психики, —безусловно, дальнейший и вполне закономерный шаг для Станиславского в борьбе за овладение законами актерского творчества. Но в самом создании физической жизни актера на сцене крайне важно, на мой взгляд, исходить из индивидуальных качеств исполнителя.

К актерской индивидуальности Станиславский был исключительно чуток. И эту особенность Константина Сергеевича — педагога нам нельзя не учитывать, изучая книгу В. О. Топоркова. Книга интересна потому, что расширяет наши познания о методе работы Станиславского в общей системе его работы с актерами. Но в то же время книга никак не раскрывает об'ективной картины работы Станиславского над осуществлением своего режиссерского замысла. И нам кажется, что это сознательное умалчивание о замысле из педагогических соображений характерно именно для работы Станиславского с В. О. Топорковым. А мы на основе распространяемых на него режиссерских замечаний и требований готовы иногда сделать выводы, обобщения и чуть ли не законы творчества. Станиславский мечтал о таком актере, который может воспринимать общий режиссерский замысел спектакля и замысел своего актерского образа во всей его широте и об'еме. Такие мыслящие актеры, способные охватить всю перспективу будущего спектакля, растут и воспитываются в советском театре на основе метода социалистического реализма.

Каждая школа в искусстве порождается задачами своего времени. Наше советское общество, борющееся за коммунизм, создает новую драматургию, образы нового человека и новый стиль в искусстве театра. Учение Станиславского — это школа нашего советского актера, и каждое положение системы мы обязаны практически проверять с одной единственно правильной точки зрения: насколько любое положение творческого метода помогает отображению духовной мощи и красоты нашего советского человека, находящегося на пути к еще большему совершенству.

Способствует ли наш метод раскрытию идейного кругозора и интеллектуального обаяния образов, населяющих нашу советскую драматургию? Ведь для этого мало сказать, что наш человек — это прежде всего человек действия. Во имя чего он действует и как действует?

Наш советский человек **не только действует, но и мыслит.** Причем типично для него то, что он **сначала мыслит, а уж потом действует.** Мыслит советский человек **перспективно и масштабно-крупно.** Почти любой вопрос он решает не в узко личных интересах, а в интересах социалистического государства, в перспективе развития всего человеческого общества. Способность такого глубокого и перспективного мышления является отличительной чертой именно нашего, советского человека. И, вырабатывая методологию творчества, мы обязаны это учитывать.

В свете всех этих вопросов мы должны очень серьезно относиться ко всякому поверхностному и упрощенному толкованию «метода физических действий», к попыткам рассматривать его как универсальный метод познания драматургического образа и как «синтез» всего учения Станиславского.

Это повело бы советского актера к идейному разоружению. К сожалению, такое поверхностное и вялое толкование метода физических действий мы находим в статьях Л. Охитовича и П. Ершова.

Типичным для целого ряда теоретических выкладок П. Ершова является подчеркнутый «рабочий практицизм» метода физических действий: «Метод этот ведет актера к сложному от простого, поэтому он не рекомендует расходовать репетиционное время на рассуждения о «высоких материях» и, наоборот, рекомендует работать над тем, что сегодня, здесь, сейчас осуществимо» («Театр», № 7, 1950 г.).

Какой период работы актера имеет в виду П. Ершов? Период ли анализа драматургического материала или момент воплощения? Это непонятно, а потому и самое выступление П. Ершова абстрактно. Почему не рекомендует он расходовать время на рассуждения о «высоких материях» и почему о «рассуждениях» он говорит в ироническом тоне? Ведь речь идет о творчестве, об идейно-философском решении спектакля и образа. «Если... поиски заключаются в поисках внешней формы или переживания, то это не метод физических действий, — пишет далее П. Ершов. — Иными словами: если речь идет о том, что здесь «не та интонация» или «не тот жест», если говорится: «вы не то чувствуете», или даже: «вы не то воображаете», «вы не то представляете себе», «вы не о том думаете»,— это не метод физических действий».

Здесь П. Ершов превзошел самого себя. Большего количества нелепостей трудно сказать в одной фразе. Станиславский ведь не отказался от искусства переживания, он только искал новых, более совершенных путей к нему. Зачем же уравнивать поиски внешней формы с переживаниями? Тем более, что поиски физических действий — это ведь тоже поиски переживаний. А поиски внешней формы могут быть поисками верного физического действия. Вспомним, как Станиславский советовал Топоркову искать поклон Чичикова, которым он приветствует губернатора (В. Топорков. «Станиславский на репетиции»). И, наконец, «классический» пример распознавания Ершовым метода физических действий через отрицание: если на репетиции произносится фраза: «вы не о том думаете», — **то это не метод физических действий?!.** (подчеркнуто мною. — **А. П.**).

Другой вульгаризатор Станиславского Л. Охитович доказывает нооб'емлющее значение метода физических действий, как синтеза системы, многочисленными цитатами из высказываний Станиславского. Если бы принципиальный и идейный противник Станиславского захотел дискредитировать его учение, бросив ему чудовищное обвинение в бездейственности и формализме, то он подобрал бы цитаты Станиславского о физических действиях в полном отрыве от идейной сути учения великого реалиста, т. е. сделал бы именно так, как это сделал Л. Охитович в своей статье, опубликованной в «Советском искусстве». Л. Охитович забрасировался цитатами и думает, что это и есть наилучший способ точного изложения взглядов Станиславского и надежнейшая гарантия самозащиты, тогда как на деле это есть пустое начетничество.

Товарищ Сталин учит нас глубокому освоению прежде всего существа любой науки, с которой мы имеем дело. Товарищ Сталин жестоко бичует начетчиков и талмудистов, которые думают, что если они заучили наизусть то или иные выводы и формулы и начали их цитировать вкривь и вкось, то заученные ими цитаты якобы пригодятся им для всех случаев жизни.

Начетчики и талмудисты, вульгаризирующие учение Станиславского, ничем принципиально не отличаются от тех, которых так жестоко высмеял товарищ Сталин.

Для того, чтобы «метод физических действий» представить как синтез всей «системы», эти теоретики стараются доказать, что этот метод поглощает в себе идеологическую сущность учения Станиславского. Идея спектакля, замысел, «сверхзадача» и, наконец, «сквозное действие» являются как бы сами собой разумеющимися фактами в учении Станиславского, говорить о которых — значит без конца повторять давно известные, банальные истины. Говорить же о «методе физических действий» — это значит говорить о Станиславском последних лет и «развивать» его наследие.

На совместном заседании кафедр актерского и режиссерского мастерства в ГИТИС 21 сентября В. Топорков заявил, что в изложении существа метода физических действий Охитович стоит на правильном пути. Далее в ряде положений своего доклада он утверждает за методом физических действий роль познавательного и одновременно синтезирующего фактора в творчестве актера.

Появление статьи В. Топоркова, опубликованной в «Советском искусстве», дает более конкретный материал для уяснения точки зрения автора на «метод физических действий». В этой статье сформулированы положения, с которыми никак нельзя согласиться. Автор утверждает, что «метод физических действий» является таким открытием, которое якобы поглощает все предыдущее в системе Станиславского и что «метод физических действий» суммирует всё в учении Станиславского! В. Топорков так прямо и пишет: «...все дело в том, что Станиславский, или от ступеньки к ступеньке, или **и подобает в истинной науке, каждым новым открытием поглощал предыдущее. Все в своем учении Станиславский суммировал в методе физических действий,** а его-то, этот метод, и встречают недоверием. Это самое подлинное, самое конкретное принимают в штыки, а распространяются в сторону прошлого» (подчеркнуто мною. — **А. П.**).

Мы оставляем в стороне более чем сомнительное утверждение В. Топоркова, будто бы в истинной науке каждое новое открытие обязательно поглощает предыдущее, и хотим лишь остановиться на двух выводах, вытекающих из его статьи.

Первое. Как известно, «метод физических действий» был сформулирован Станиславским в последние годы его жизни (о положительном значении этого открытия, как звена в системе Станиславского, мы говорим в статье). До этого Станиславским было создано много замечательных спектаклей, воспитан великолепный актерский коллектив МХАТ — лучший в мире по глубине раскрытия образов, по артистизму исполнения и по совершенству владения техникой. Все это, и прежде всего практика МХАТ — есть наследие Станиславского, наглядное воплощение его системы. **По Топоркову же, все это— пройденные ступеньки, которые поглощены и суммированы последней ступенькой — «методом физических действий», который он называет самым подлинным, будто все, что создано МХАТ до последних лет жизни его основателей, вызывает сомнение в подлинности.**

Но мы слишком высоко ценим весь творческий коллектив МХАТ (в том числе и тех, кому не пришлось работать в последние годы в спектаклях, поставленных Станиславским), чтобы с этим согласиться.

Второе. В. Топорков впадает в явное противоречие сам с собой, когда в начале статьи об'являет «метод физических действий» вершиной, последней ступенью, самым подлинным и т. д. в наследии Станиславского, а в другом ее месте говорит, что «метод физических действий» — это «первый шаг» на пути творчества, «технология». **Но могут ли первые шаги быть вершиной? Может ли технология быть синтезом в искусстве?** Автор впадает и здесь в противоречия; хотя к вопросам идейности нашего искусства он возвращается в статье неоднократно, но все же никак не может найти единства в идейном и технологическом вооружении актера. И более того: он в плену недопустимых противопоставлений. В. Топорков пишет:

«Мы хотим распорядить природу нашего творчества, повелевать ею, заставить ее работать на себя. Это не фетишизация определенного метода, а проникновение в самую суть дела.

Заниматься же разговорами об идейности в процессе практической работы — это еще не значит творить. Ведь идейность — это непременное условие каждого искусства. Всем своим существом мы должны ощущать идеи, ради которых творим, мы должны проникнуться ими. Для этого мы учимся, для этого мы изучаем нашу жизнь. Но то, что принадлежит только Станиславскому, его способность глубоко проникнуть в творческую природу артиста, — мы хотим сегодня изучить досконально. Без этого нельзя заниматься творчеством, ибо это первые шаги в искусстве. Вот почему мы глубоко изучаем Станиславского и сосредоточиваем внимание на методе физических действий».

Идейные намерения художника автор статьи воспринимает как разговоры, мешающие актеру в процессе практической работы.

Не успеет В. Топорков утверждать в своей статье идейность как непременное условие всякого искусства, как на пути вырастает неумолимое «но»: мы хотим досконально изучать «метод физических действий». Как будто бы одно исключает другое!

И, наконец, последнее, против чего хочется решительно протестовать, — это утверждение В. О. Топоркова о том, что физические действия являются наилучшим средством для выражения идеи. Он пишет: «Как будто физические действия не могут выражать идеи, не являются, по Станиславскому, наилучшим для этого средством! Значит, тут налицо недоверие в этом смысле к Станиславскому. Или дело в неверном изложении».

До сих пор считалось, что **наилучшим средством для выражения мыслей, идей является человеческий язык.** Никто не оспаривает того, что

(Окончание — на 4-й стр.).

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Идейность—основа нашего искусства

(Окончание. Начало — на 3-й стр.).

самое незначительное действие на сцене должно нести в себе мысль и, следовательно, в нем отражается большая идея драматического произведения так же, как в капле дождя отражается солнце. Но наилучшим средством для выражения идеи для актера остается все же человеческое слово. Тем более, что Станиславский никогда не был апологетом пантомимического театра.

Не ясно ли, что односторонне освещение «метода физических действий», отрыв его от «словесного действия», недооценка слова, как прямого выразителя мысли автора и возбудителя эмоции у актера, — возвращает искусство театра назад.

Станиславский называет «словесным действием» способность актера заражать своими видениями партнеров на сцене и зрителей, слушающих спектакль. Он утверждает, что человек, а следовательно, и актер, может словом своим убивать, ранить, возвращать к жизни, толкать, тормозить, т. е. активно воздействовать на человека. Но для этого актеру надо учиться действовать словом. А это начинается с охвата и понимания главной мысли текстового куска и перспективы всей роли. Актер должен учиться видеть то, о чем говорит на сцене, и эти видения утверждать в воображении партнера и зрителя.

Все эти положения развиты Станиславским в отдельной главе «Речь на сцене» в его книге «Работа актера над собой, часть вторая.

Проблеме «словесного действия» в истолковании творческого наследия Станиславского уделяется, к сожалению, слишком мало внимания, во всяком случае далеко не пропорционально тому, какое значение имеет речь как средство прямого идеологического воздействия на зрителя.

Еще так недавно товарищ Сталин дал гениальное определение значения языка: «...речь идет в моем ответе о нормальных людях, владеющих языком. Я утверждаю при этом, что мысли могут возникнуть у таких людей лишь на базе языкового материала, что оголенных мыслей, не связанных с языковым материалом, не существует у людей, владеющих языком».

Почему же поклонники «метода физических действий» совершенно не освещают это средство в своих теоретических рассуждениях о «высшем достижении» системы Станиславского? Ведь еще в 1918 году Станиславский утверждал нечто прямо противоположное Топоркову, когда говорил: «...ценность всей жизни человека на сцене определяется его творчеством, т. е. гармоничным слиянием его мысли, сердца и физического движения с каждым словом...» (подчеркнуто мною. — А. П.).

Итак, Станиславский говорит о слиянии физического действия (в ту пору он называл его движением) с каждым словом, а Топорков утверждает как раз обратное, заявляя, что физическое действие является наилучшим средством для выражения идей. При этом он не считает необходимым говорить о слове.

Итак, не «недоверие к Станиславскому», а недоверие к истолкованию его «системы» руководит нами в данном случае.

Недооценка процессов осмысливания того, что делает актер, не случайна для людей, апологизирующих физические действия. На методическом совещании профессорско-преподавательского состава в ГИТИС, происходившем в начале этого года, В. О. Топорков в общей части своего выступления, справедливо говоря о необходимости идеологического воспитания студентов, разошелся сам с собой, как только перешел к вопросам технологического обучения и, в частности, к физическим действиям. Он привел в пример ученика первого курса на уроке: «Если человек делает простейшие физические действия, скажем, мелет фарш для котлет, тут часто забывают голову ученика тем, что говорят ему: ты не просто фарш делаешь, а для осажденного города, для голодающих, чтобы их накормить.

В упражнениях первого курса ничего говорить об идеологической стороне, ибо это простейшие действия, которые надо уметь делать со всей конкретностью» (подчеркнуто мною. — А. П.) (из стенограммы совещания об идейно-политическом воспитании на занятиях по мастерству актера. ГИТИС, 1 февраля 1950 г.).

В любом советском букваре, по которому учатся читать и писать наши малыши, первая фраза, которую они осваивают, гласит: «Мы не рабы». Так почему же двадцатилетний студент на первом курсе должен делать какие-то действия, не осмысливая их содержания?

Откуда пошел этот отрыв идейной сути учения Станиславского от технологии, призванной выражать каждую конкретную мысль на сцене?

Знакомство с семинариями занятиями по методу физических действий в ВТО по записям слушателей этого семинара подтверждает, что и А. М. Карев, вели практическую работу на семинаре по демонстрации «метода физических действий», считал возможным требовать от актеров выполнения отдельных простейших действий вне связи с перспективой роли. Слушатели же утверждали обратное, т. е. что вне общей направленности образа (например, Паратова из «Бесприданницы») трудно осуществлять какие-либо действия даже самого незначительного порядка. Вызывает крайнее недоумение ответ т. Карева: о какой-де направленности может идти разговор, если вы, Паратов, не знаете, что вас ожидает дальше?.. Да, Паратов-то не знает своей дальнейшей жизни, а артист обязан знать, и именно этому учит Станиславский в главе о двух перспективах — перспективе роли и перспективе артиста.

Не меньше недоумения вызывает также прозвучавшая в практических занятиях семинара ВТО тенденция «работы вслепую», при отсутствии глубокого осмысливания драматургического материала и раскрытия «сквозного действия» пьесы. Работа эта, как правило, сводится к «организации борьбы и столкновений» в отрывках, вырванных из четырех пьес, и по своему характеру решительно противоречит всей современной практике МХАТ, где раскрытие «сверхзадачи» и «сквозного действия» произведения является непреложным законом творчества.

Упрощение самих средств изображения, то-есть схематизация борьбы и столкновений, создает впечатление небогатого духовного мира героя.

Сводить физические действия в таких, казалось бы, разных пьесах, как «Бесприданница», «Лес» Островского, «Вьюга Железнова» Горького, «Пути-дороги» Федорова, к 3—4 глаголам примерно такого характера, как «отбрить», «срезать», «уничтожить» и т. д., значит примитивно понимать проблему действия у К. С. Станиславского. Особенно остро встает эта проблема в работе над советской пьесой.

Наша драматургия отображает бесконечное количество конфликтов в борьбе нового со старым, живого с косным, отсталого с передовым.

В советском обществе, где самокритика является могучей движущей силой, где противоречия и столкновения людей носят особый, сложный и тонкий характер, не являясь, как в буржуазном классовом обществе, антагонистическими, — вся природа конфликтов, характер столкновений исключают грубую схему борьбы.

В ссылках на стенограммы ВТО мы лишены возможности их цитировать, так как в течение года лекторы не удосужились их выправить. Но существо мыслей мы излагаем точно. В данном случае речь идет о неверных концепциях, а не об отдельных неудачных выражениях. И мы по можем не отметить, что в целом ряде высказываний о «физических действиях» мы наблюдаем отрыв их от перспективы роли и «сверхзадачи», т. е. то, чего никогда не допускал сам Станиславский. Вспомним его слова: «Приступая к физическому действию в роли, отдайте себе отчет, что такое вся ваша роль?». К. С. Станиславский приводит пример с слезами Шарлотты из «Вертера» и слезами стареющей львицы большого света: «Если вы сегодня Шарлотта, а завтра львица большого света, что надо вам делать? Можно ли смешать обе задачи и искать их общих, органических качеств только потому, что в обеих ролях у вас одно и то же действие—слезы, а слезы—это та валта, которую нужно уберать одинаковым физическим действием — вытереть их. Физическое действие, конечно, здесь и там одно и то же». Но Станиславский пишет, что успех роли зависит от точного соответствия каждого физического действия каждому внутреннему действию. А для этого внутреннего действия надо, еще только приступая к физическому действию в роли, — дать себе отчет в том, «что такое вся ваша роль», т. е. знать ее «сверхзадачу», знать «сквозное действие». Или, может быть, А. М. Карев считает это устаревшим этапом, пройденной ступенью?

В таком случае мы будем защищать наследие Станиславского от такого его истолкования.

Характерна одна особенность в высказываниях В. Топоркова, А. Карева, Л. Охитовича и П. Ершова: все они пестрят такими ироническими словечками, как «умозрительная режиссура», «отвлеченное философствование», «высокие материи», «болтовня об идее пьесы» и т. д. и т. п. Как будто мы занимаемся в искусстве делом довольно прозаическим и сухим, вроде подведения торгового баланса, и наш репетиционный язык не может быть образным, поэтическим, философским; такой язык якобы изобличает нас в безделье и дилетантизме? Откуда пришел в изложение «системы» Станиславского этот подозрительно «деловой» дух?

В борьбе за осмысливание процессов творчества, за обогащение и уточнение технологии творческого процесса актера нам не надо забывать того, что голый техницизм и холодный рационализм в работе неизбежно сушат актера и останавливают его общий, культурный, философский и художественный рост. Отказ в процессе репетиций от широких жизненных обобщений, от ассоциаций и образных сравнений, отказ от репетиций, наполненных творческим темпераментом, делает работу актера скучной, бескрылой и, следовательно, безидейной.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко благодаря их методу работы над пьесой воспитывали актеров, режиссеров, драматургов не только как «специалистов своего дела», но обогащали их как людей, расширяя их жизненные горизонты и побуждая их глубже мыслить в жизни и в искусстве. Актер творчески рос не только тогда, когда был занят на сцене, но и тогда, когда наблюдал репетицию.

За последнее время в высказываниях отдельных «толкователей» учения К. С. Станиславского все чаще приходится слышать о том, что эмоция нужна на спектакле, а не на репетициях. Тем самым действие противопоставляется переживанию, как будто взаимосвязь действия и переживания существует на спектакле и может не существовать на репетициях!

Все репетиции обязательно должны идти в действе, это обеспечивает продуктивность работы, — говорил В. И. Немирович-Данченко.

Всю историю существования Художественного театра характеризует возникший впервые в его стенах метод эмоциональных и творческих репетиций, в отличие от тех театров, где репетиции проходили в «деловом порядке». Здесь же надо сказать, что некоторые из нас путают работу сознания с рассудочностью и забывают о том, что в искусстве мысль, или идея, эмоциональна.

Отрывая вопросы идеологии от технологии, т. е. совершая грубейшую ошибку, апологеты физического действия вынуждены отдельно, в форме «введения», говорить об идейности, думая, что такое введение их спасет.

* * *

Подводя итоги, хочется еще раз сказать о том, что все теоретические положения и технологические процессы в учении Станиславского, во-первых, существуют в нерасторжимой взаимосвязи, во взаимопроникновении; а во-вторых, в каждом своем моменте они подчинены идейным целям этого учения.

Самый прием или открытие метода физических действий, безусловно, развивает основные законы творчества, сформулированные Станиславским; это открытие обогащает технику актерского искусства, делает его более точным и послушным оружием в руках актера. Оно связывает психическое и физическое начало в творческом процессе актера на сцене в единый процесс. Но так называемый «метод физических действий» не может поглотить собой всю систему творческих взглядов Станиславского. Такие попытки, безусловно, привели бы к обеднению всего учения великого художника театра.

Апологеты «метода физических действий» оговариваются, что это формулировка неудачная, не охватывающая точного содержания, вкладываемого в нее. Широкие слои работников советского театра, да и не только люди нашей специальности, интересуются в этом вопросе не буквой, а сутью. Поэтому представляется совершенно необходимым, чтобы М. Н. Кедров, продолжающий развивать творческие принципы Станиславского, подробно осветил в печати содержание «метода физических действий» так, как он его понимает и применяет на практике. Считает ли М. Н. Кедров, что «метод физических действий» есть синтез, который охватил собой все учение Станиславского, как это утверждают П. Ершов и Л. Охитович и присоединившийся к ним В. Топорков?

В теоретических вопросах упрощение «системы», сведение ее через «метод физических действий» к технологии и профессиональному вооружению, чрезвычайно опасно именно в связи с тем, что учение К. С. Станиславского становится достоянием сотен советских театров. За МХАТ и его практику нам меньше всего приходится беспокоиться. Там работает много людей, глубоко чувствующих и знающих творческие идеи великого режиссера; там есть воспитанный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко творческий коллектив и, наконец, там есть высокие принципы и традиции. Нас, естественно, больше волнует то, насколько повсюдно будет воспринято творческое наследие К. С. Станиславского широкими массами работников советского театра. Поэтому мы должны быть точны и принципиальны в определении сути «системы».

Идейные и художественные цели всего советского искусства и творческие пути к осуществлению этих целей освещены гением Иосифа Виссарионовича Сталина. Они нашли глубокое, мудрое выражение в сталинском определении метода социалистического реализма.

Система Станиславского вооружает нас именно такой техникой, которая обеспечивает наши успехи в развитии советского искусства. Следовательно, эта техника выковывается и развивается в связи с основными принципами социалистического реализма. Мало видеть в нашем человеке его действенную волевую натуру, это еще не значит отобразить в нем самое главное.

Только воля и мужество, направленные на великое служение коммунистическим идеалам, воля и мужество, связанные с героизмом и готовностью к самопожертвованию во имя этих идеалов, делают советского человека прекрасным.

Учение Станиславского тем и драгоценно для нас, тем и глубоко современно, что способно ответить этим задачам отображения всей духовной красоты и мощи нашего советского человека.

Ал. ПОПОВ,
народный артист СССР.

ЗА РУБЕЖОМ

Фильм о генерале Сверчевском

В запоступили «Фильм польский» началась работа над постановкой первого полнометражного художественного фильма «Солдат победы», посвященного жизни национального героя польского народа генерала Сверчевского (Вальтера)—неутомимого борца за свободу и счастье трудящихся.

Действие картины «Солдат победы» охватывает время от начала гражданской войны в Испании до великой победы советского народа над гитлеровским фашизмом. В фильм включен ряд эпизодов, отображающих в форме рассказа участие Сверчевского в революции 1905 года и в Великой Октябрьской революции.

Впервые в истории польской кинематографии в художественном фильме будут запечатлены образы великих вождей трудящихся Ленина и Сталина, образы Болеслава Берута, Константина Рокоссовского, Долорес Ибаррури, Хосе Диаса.

Перед зрителем пройдут события, ярко раскрывающие гнусную роль американского империализма в удушении героической борьбы испанского народа, в поощрении фашизма и развязывании войны.

Фильм «Солдат победы» создается в двух сериях. Первая серия будет готова к концу 1951 года. Автор сценария—известный польский писатель и публицист Ежи Борейша, ставит фильм режиссер Ванда Якубовская, автор кинокартины «Последний этап».

Роль генерала Сверчевского поручена актеру Казимиру Опалинскому, который недавно с успехом сыграл главную роль в фильме «Две бригады», отмеченном премией на фестивале в Карловых Варах.

Новые работы венгерской и болгарской кинематографии

До конца текущего года венгерской народной кинематографией будет выпущено шесть новых полнометражных художественных фильмов. Сейчас идет работа над созданием игрового фильма о производственном кооперативе «Красная звезда». В нем будет показано, как формируется новое сознание трудового крестьянства Венгрии, строящего жизнь на основе коллективного труда.

Другой фильм, «Освобожденная земля», является продолжением уже известной советскому зрителю кинокартины «Пять земли»; он также отразит перестройку жизни трудящихся крестьян Венгрии на новых, социалистических началах. Режиссер фильма Фриджеш Бан, сценарист Пал Сабо. Главную роль, как и в фильме «Пять земли», будет исполнять Агн Мескаши.

Вышел на экраны венгерских кинотеатров художественный фильм «С песней жизнь хороша»; он повествует о буднях одного из отечественных заводов. Фильм поставлен режиссером Мартоном Келета. Ему же поручена новая работа — создание второго венгерского цветного фильма — «Страшный брак», который намечен к выпуску в текущем году. Сценарий фильма написан по одноименному роману Кальмана Мико, разоблачающему жизнь представителей клерикальной реакции.

Режиссер Феликс Марнаши, известный в Советском Союзе по фильму «Анна Собо», работает над кинокомедией «Брак маленькой Катальины». По сценарию Дьюла Иллеш будет выпущен фильм «Петефи и Бем».

◇

В настоящее время работники болгарского кино создают новые полнометражные художественные фильмы. Один из них — «Синие рабыни» — рассказывает о том, как жили и работали в старой Болгарии работницы-текстильщицы, дочери бедных крестьян. Чтобы избавиться от непосильных налогов, крестьяне были вынуждены продавать своих детей в кабалу владельцам текстильных фабрик. Фильм показывает, как бывшие рабыни, ставшие после освобождения Болгарии Советской Армией полноправными гражданами нового государства, активно участвуют в строительстве новой жизни.

«Тревога» — так называется фильм, посвященный героической борьбе болгарских партизан.

Готовится к постановке также кинокартина «В ярме» — о борьбе болгарского народа против турецкого ига и фильм «Билет в республику», рассказывающий о трудовых подвигах молодежной строительной бригады.

В 1950 году, помимо художественных фильмов, работники болгарского кино выпустят ряд документальных, хроникальных и научно-популярных кинокартин.

Выставка немецкой живописи

В конце сентября в Берлине открылась выставка современной немецкой живописи. Инициаторами организации этой выставки были члены Союза художников, входящего в Культурбунд.

В просторном светлом помещении посетители знакомятся с сотнями новых полотен. Среди них — работы художников земли Саксонии—Ангальт, берлинских художников и лучшие работы, удостоенные премий на конкурсе «Культура и труд», организованном Об'единением свободных немецких профсоюзов (ОСНП).

Лучшие произведения на выставке посвящены теме труда, изображению строителей новой, демократической Германии.

Всеобщий интерес вызывают гравюры на дереве Вилли Зитте под общим названием «Наше будущее». Критика подчеркивает мощь, простоту и реалистический характер изобразительных средств художника.

Оживленную дискуссию вызвали полотна «Рабочие в метро» (художница Элизабет Хольц-Аверкунт — 1-я премия на конкурсе ОСНП) и «Рыбаки» (художник Фриц Бауст—2-я премия). Прогрессивная печать указывает, что эти произведения хотя и страдают рядом недостатков, тем не менее являются шагом вперед к подлинному, жизнеутверждающему реализму.

Как сообщает демократическая печать, выставка привлекает много посетителей-рабочих.

„Бумажный тигр"

В классическом китайском театре в течение веков выработались определенные формы и способы сценического действия, установились маски-гримы для персонажей, сотнями лет фигурирующих в различных пьесах, которые широко известны в народе. Этот факт навел театральных работников нового Китая на мысль использовать форму и условности классических пьес для популяризации новых идей. «Бумажный тигр» является именно такой пьесой.

Это представление в пяти действиях и девяти картинах поставлено литературно-художественной группой профсоюза почтовиков. Авторы пьесы Ван Жо-ван и Цзян Юй-тань, режиссеры Ху Дзо-цзо и Вань Юнь-бо.

Под видом «Бумажного тигра» изображен американский империализм, который внешне грозен, но внутренне слаб. В пьесе разоблачается агрессия янки-интервентов в Корее. Первое действие показывает заговор в Белом доме. В нем участвуют Трумэн, Ачесон, Даллес и другие поджигатели войны. Второе и третье действия раскрывают мощь американских империалистов в Японии и в Южной Корее. В четвертом действии Трумэн и его сообщники по агрессии переходят от безграничного ликования к печали. Пятое действие показывает позорную историю незаконной резолюции по корейскому вопросу, принятой Советом безопасности под давлением американских империалистов.

Внешнее оформление спектакля очень простое и легко воспринимается зрителями. Так, например, Белый дом изображен в виде большого американского доллара и фашистского знака. Под долларом нарисованы задавленные им трудящиеся.

Действующие лица спектакля соответствуют хорошо известным в народе персонажам классических пьес. Они так же одеты и загримированы, так же двигаются, говорят и поют. Трумэн изображен в виде короля Чжоу, известного своими преступлениями и злодеяниями. Он носит одежду и шапку императора, а на большом носу — очки. Американские генералы, в том числе Бредли, Макартур, Роберте и другие выведены в образах генералов из классических китайских пьес. При этом, наряду с трафаретной полумаской и четырьмя флажками за спиной, на этот раз американцами, они наряжены в американскую военную форму. Ли Сын Ман и Иосида фигурируют в образе двух знакомых народу шутов-карнавалов.

Пьеса тепло принимается рабочей аудиторией. Недавно она была с успехом показана на конференции отличников производства в Шанхае.

Я. БОРИСОВ.

Эскизы грима и масок к спектаклю «Бумажный тигр». Вверху — Ачесон (слева) и Ли Сын Ман; посредине — Макартур; внизу — Иосида (слева) и Трумэн.

Рисунок из китайской газеты «Дагунбао»

Искусство народов Дагестана

С большим успехом проходят в концертных залах и клубах столицы вечера поэтов и артистов Дагестанской АССР — участников недели дагестанской поэзии в Москве.

Первое выступление состоялось 20 октября в Колонном зале Дома союзов. Вечер открыл генеральный секретарь Союза советских писателей СССР А. Фадеев. Вступительное слово произнес секретарь Дагестанского обкома ВКП(б) Г. Алииберов, рассказавший о расцвете социалистической культуры республики. Затем прочитали свои стихи народные поэты Дагестана А. Гафуров и Т. Хрюкский, поэты Г. Залов, А. Аджиев, Р. Рашидов, М. Гаирбеков и Р. Гамзатов. Были прочитаны также стихи Сулеймана Стальского и Гамзата Цадасы.

Дагестанский ансамбль песни и пляски был создан пятнадцать лет назад. За время своего существования он воспитал ряд выдающихся музыкантов и артистов. Репертуар ансамбля обогатился в последние годы произведениями советских композиторов Дагестана.

В заключение состоялся большой концерт, в котором показали свое мастерство Ансамбль песни и пляски, руководимый композитором Г. Гасановым, а также артисты Б. Мурадова, Р. Гаджиева, И. Баталбекова и другие. В концерте были исполнены новые произведения дагестанских композиторов: «Кантата о Сталине» Г. Гасанова (на слова поэта Р. Гамзатова), песни П. Проскурина («Приезжай к нам в гости, Сталин наш родной»), Т. Мурадова («Героическая песня о Сталине»), Х. Ханукаева («Привет Москве») и Б. Кулиева («Лакская лирическая песня»).

Значительная часть программы была посвящена народным песням и танцам. Тепло были приняты зрителями «Андийский танец», «Кумыкский шуточный танец», которую спела заслуженная артистка РСФСР и народная артистка Дагестанской АССР Б. Мурадова, «Лезгинская народная песня» и другие произведения песенного и танцовального фольклора.

Вчера дагестанские поэты и артисты выступили в Доме культуры им. Чкалова. Сегодня они продемонстрируют свое мастерство в Центральном доме Красной Армии. Дагестанские гости выступят также в Центральном доме культуры железнодорожников и Академии общественных наук при ЦК ВКП(б). 27 октября в Концертном зале им. Чайковского состоится открытый концерт дагестанских артистов.

◇

На снимке: выступление Ансамбля песни и пляски Дагестана. Дирижер А. Израилов.

Фото С. Шнеерова.

Смотр творчества композиторов среднеазиатских республик

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР и Союз советских композиторов СССР проводят во второй половине ноября смотр творчества композиторов Узбекской, Казахской, Киргизской, Таджикской и Туркменской ССР.

На смотре будут показаны лучшие произведения композиторов среднеазиатских республик, написанные после исторического постановления ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Среди них — кантаты, посвященные товарищу Сталину, программно-симфонические и камерно-инструментальные произведения.

По окончании смотра состоится конференция музыкальных деятелей среднеазиатских республик.

Вечера советской драматургии

Дом актера ВТО проводит ряд вечеров, посвященных новым пьесам, принятым к постановке московскими театрами.

На первом вечере после вступительного слова начальника Главного управления драматических театров Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР Е. Северина были прочитаны отрывки из пьес: «Рассвет над Москвой» А. Сурова, «Совесть» Ю. Чепурина, «Вторая любовь» Е. Мальцева и Н. Венкстерн.

Состоявшийся на-дни второй вечер был посвящен пьесам «Люди доброй воли» Г. Мдивани, «Честность» К. Финна, «Государственный советник» М. Сагаловича и Б. Фрэнса и «Южное 38-й параллель» Тхай Дак Чуи (сценическая редакция И. Штока). На вечере выступали А. Дикий, Р. Симонов и В. Коновалов-Жевский.

В Комитете по делам искусств

За необеспечение должного руководства Московской государственной эстрадой и в целях оздоровления творческой обстановки в столичной эстрадной организации приказом Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР сняты с работы директор Мосэстрады С. Буриттейн, художественный руководитель И. Доброхотов, художественный руководитель речевого отдела Э. Шапировский и начальник гастрольно-периферийного отдела А. Александров.

За аморальное поведение и расчетство, позорящие высокое звание советского артиста, Комитет по делам искусств уволил из Мосэстрады артистов А. Шурова и Н. Рыкунина и запретил им выступления в Москве и Ленинграде в течение одного года.

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

○ В Драматическом театре им. К. С. Станиславского состоялась встреча строителей московских кинотеатров с работниками театра. На этом вечере был подведен итоги о развитии культурного шефства коллектива Театра им. Станиславского над строителями Москвы. Артисты в ближайшее время выедут на строительство, проведут концерты, окажут помощь в работе художественной самодеятельности.

○ В выставочном зале Организации Союза советских художников развернута выставка произведений художника-графика И. Соколова.

○ В Центральном доме композиторов московские композиторы встретились с исполняющим в Москве Татарским государственным ансамблем песни и пляски Государственный руководитель, заслуженная артистка Татарской АССР З. Алиева).

○ На-дни московский цыганский театр «Ромэн» открыл 25-й сезон. Была показана премьера — музыкальная комедия Н. Хрусталева «Четыре женщины» (музыка С. Бугаченского), режиссеры-постановщики П. Серебровский и Ю. Шелешнюк, художник Б. Клобков.

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

МИНИСТЕРСТВО КИНЕМАТОГРАФИИ УзССР И СОЮЗ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ УзССР

об'являют открытый конкурс

на лучший киносценарий на современную тему из жизни Узбекской ССР

Срок представления сценариев — 30 апреля 1951 года.

За лучшие литературные сценарии художественных фильмов, помимо установленного авторского гонорара, устанавливаются следующие премии:

Одна первая — 50.000 рублей
Две вторых по 25.000 рублей
Три третьих по 15.000 рублей.

Сценарии могут быть написаны во всех жанрах советской художественной кинематографии.

В конкурсе могут принять участие все граждане Советского Союза.

На конкурс принимаются только не опубликованные в печати, не сданные по договорам и не обусловленные к сдаче в другие организации литературные сценарии.

Примечание: Авторы, состоящие в договорных отношениях с Ташкентстудией, могут представить к конкурсу только те сценарии, которые еще не сданы студии и не должны быть сданы к 30 апреля 1951 года, с соблюдением условий конкурса.

Автор представляет жюри конкурса сценарий в трех экземплярах, напечатанный на пишущей машинке. Сценарии сдаются жюри конкурса под девизом. Одновременно в другом конверте должен быть представлен девиз, которым подписан сценарий, с указанием имени, отчества, фамилии и точного адреса автора.

Литературный сценарий может быть написан на узбекском или русском языке.

Жюри конкурса утверждено Советом Министров УзССР.

Все справки и подробные условия конкурса по адресу — г. Ташкент, улица Лахути, 14, Министерство кинематографии УзССР, жюри конкурса.

«Советское искусство» выходит по вторникам и субботам.

Адрес редакции: Москва, Цветной бульвар, 25. Телефоны: секретариат, отделы информации, литературы — К 4-15-00, отделы театра, корреспондентской сети — К 3-45-12; отделы музыки, кино, изобразительных искусств, иностранный — К 1-48-08.

Б03364. Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 2603.