Обличение лопоуховщины

«Раки» С. Михалкова в Ленинградском театре комедии

Вилы — в бок! Вилы, изделанные на формалистов и бюрократов, жуликов и ротозеев, мещан и фальшивых людей, вилы в лапах крокодила!.. Зрительный зал Ленинградского театра комедии настораживают «одни Гигиит районного масштаба...» Артист Л. Кронгицкий и режиссеры сумели расширить наше представление о Лопоухове, сатирически заострить его характеристику. В пьесе мы не видим Ло

Поднять активность всех союзов художников

С каждым днем все ярче расцветает советское искусство, национальное по форме, социалистическое по содержанию. Но еще быстрее растут духовные потребности народа, строящего коммунистическое общество, глубже и шире становятся воспитательные функции искусства. Советские люди требуют больше хороших фильмов, новых спектаклей, симфоний, опер, произведений живописи и скульптуры — творений высокого искусства, которое активно влияет на формирование морального облика нашего человека, расширяет его идейный и культурный кругозор. Насущную потребность в высокоидейных и высокохудожественных произведениях искусства испытывают сейчас не только наши крупнейшие города, промышленные и сельскохозяйственные центры страны, — искусство входит в быт, становится повседневной потребностью людей, населяющих все необъятные пространства Советского Союза. А это значит, что миллионы людей приобщились и приобщаются к искусству, что спрос на его произведения растет и будет расти еще быстрее.

Коммунистическая партия и Советское правительство, весь наш народ выдвинули перед деятелями советской литературы и искусства задачу — создать в стране изобилие духовной культуры. Большую роль в решении этой исторической задачи призваны сыграть мастера изобразительного искусства.

Что должны сделать наши живописцы, скульпторы, графики для того, чтобы с честью ответить на это требование партии и народа? Прежде всего объединить усилия художников всей страны, поднять активность всех творческих союзов.

В нашей стране имеются десятки союзов советских художников. Творческие силы этого огромного отряда мастеров изобразительного искусства очень велики. И некоторые союзы действительно достигли серьезных успехов. В их рядах выросло немало мастеров, создавших произведения, заслужившие широкое признание зрителей. Но все же достигнутые успехи ни в коей мере не соответствуют нашим огромным потенциальным возможностям. Итоги Всесоюзной и республиканских выставок 1952 года заставляют говорить даже о снижении творческой активности в ряде союзов.

Много ниже своих возможностей выступили в этом году художники Украины (председатель союза М. Хмелько). Художники Грузии (председатель В. Тевзадзе) вообще не участвовали во всесоюзном смотре. На республиканских выставках некоторые области и края РСФСР, например Курская (председатель Т. Прохорчук), Тюменская (председатель А. Клюхин), Ульяновская (председатель Г. Васильев), Алтайский край (председатель В. Куранн), не выставили в течение последних трех лет ни одного произведения. Многие республики, края и области участвуют на выставках единичными произведениями и притом низкого художественного уровня. Отставание обнаруживается прежде всего там, где художники успокоились на достигнутых результатах, где из-за этого снизилась требовательность, нет действенной критики и самокритики. Так обстоит дело в одном из крупнейших союзов — ССХ Украины, в Союзе советских художников Азербайджана (председатель Б. Алиев).

Одной из важнейших причин отставания союзов, сравнительно малочисленных по своему составу, является отсутствие в них подлинно творческой атмосферы. Руководители, да и сами члены этих объединений, очевидно, забыли, что союзы художников существуют для сплочения людей, творчески активных, постоянно и настойчиво работающих над созданием произведений, отвечающих целям и задачам всего советского изобразительного искусства. В некоторых союзах художники заняты преимущественно рекламными, оформительскими и копийными работами. Почти полностью забросив творчество, они не участвуют в выставках, не выступают с оригинальными произведениями. В союзах, где преобладает дух землячества, как правило, не бывает ни дискуссий, ни творческих отчетов. Это ведет к тому, что художники теряют чувство требовательности к себе, чувство ответственности перед зрителем. Те, кто все же участвует в выставках, пишут картины маслом, небрежно, не стали перед собой серьезных идейных и художественных задач. Политическое образование в таких союзах пущено на самотек, никем не контролируется.

Направлять творческую деятельность союзов, предостерегать художников от чрезмерного увлечения материально-вещественными вопросами обязаны прежде всего руководители союзов, правления и художественные советы. Однако некоторые руководители смирились с систематическим отставанием возглавляемых ими союзов, с установившимся там духом ремесленничества и потому терпимо относятся к многолетней творческой пассивности членов и кандидатов ССХ, пассивности, которая, по существу, лишает их права на высокое звание советского художника. В ряде союзов члены правлений и художественных советов, вместо того чтобы подавать пример принципиальности и требовательности, руководствуются в своей деятельности приятельскими отношениями, поощряют халтурщиков.

Постоянное повышение творческой активности союзов в значительной мере обусловливается пополнением их квалифицированными кадрами за счет выпускников нашей высшей художественной школы. Однако пополнение это проводится крайне нерегулярно и бессистемно. За последние два года не был направлен ни один молодой специалист в Калининград, Грозный, Орел, Ульяновск, Кабардинскую АССР, хотя имеющиеся здесь союзы художников принадлежат к числу отстающих. В то же время только за 1951—1952 годы в Москве осталось около 400 молодых специалистов — выпускников московских художественных вузов.

В большом долгу перед народом находятся многие и многие союзы художников. Общественность тех республик, областей, краев и городов, где действуют эти союзы, справедливо критикует художников за то, что они еще мало дают произведений, в которых кипучая и многогранная жизнь родного края нашла бы действительно глубокое и взволнованное отражение. Однако местные руководящие организации должны помнить, что надо не только требовать с художников — им надо и помогать. Местные организации порой явно недостаточно заботятся о создании нормальных условий для работы художника. Так, из Курской и Крымской областей за последние годы вынуждена была уехать часть молодых художников — выпускников художественных вузов, направленных туда на работу; приглашая художников, местные организации не обеспечили их ни жилой площадью, ни мастерскими.

Местные руководящие организации не уделяют достаточного внимания и вопросам идейного руководства художниками, не помогают преодолеть кажейность и разобщенность в их творческой деятельности. Областные отделы по делам искусств, как правило, интересуются художниками от случая к случаю, не способствуют поднятию авторитета творческих союзов.

Общую ответственность за работу всех союзов, за то, чтобы среди них не было отстающих, чтобы были использованы все их силы и возможности, несет Оргкомитет Союза советских художников. Руководящая деятельность Оргкомитета выражается главным образом в выездах его представителей для проведения на местах каких-либо крупных мероприятий. Это, конечно, работа важная, но отнюдь не исчерпывающая всех обязанностей Оргкомитета. О его деятельности советская общественность судит по достижениям или недостаткам в работе **каждого** союза. Оторвалась от жизни многочисленных союзов Академия художеств СССР, которая должна творчески возглавить борьбу за новый подъем и расцвет всего советского изобразительного искусства.

Большие задачи стоят сегодня перед нашими живописцами, скульпторами и графиками. И для того чтобы мобилизовать все силы на решение этих задач, необходимо проявлять постоянную заботу о всей массе советских художников. Растить художников — патриотов своей Родины, знатоков родного края, мастеров, способных внести существенный вклад в советское изобразительное искусство, — дело чести каждой республики, каждой области, каждого города. Дело чести каждого творческого союза — ежегодно участвовать на республиканских и всесоюзных смотрах, эффективно содействовать росту и расцвету советской живописи, скульптуры и графики. Каждый художник, где бы он ни работал, должен смело брать темы из окружающей его жизни, ставить в своих произведениях большие проблемы современности. Повседневная и решительная борьба за создание в союзах, и больших и малых, подлинно творческой обстановки, широкое развертывание критики и самокритики, крепкая связь с народом, с местными зрителями — таковы главные условия, при которых могут быть реализованы творческие силы всего многотысячного коллектива советских художников.

Показ лучших спектаклей самодеятельных коллективов

В Центральном парке культуры и отдыха имени Горького и в Останкинском парке имени Дзержинского в течение десяти дней выступали самодеятельные театральные коллективы столицы. 21 мая в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького состоялся заключительный вечер декады. На сцене летнего театра был показан спектакль «Шторм». Его постановка осуществлена самодеятельным рабочим театром Дворца культуры имени Горбунова. Жюри признало этот спектакль лучшим из всех показанных во время декады.

В течение десяти дней самодеятельные артисты клубов и дворцов культуры столицы показали 23 спектакля. Их просмотрело около десяти тысяч трудящихся Москвы.

Пятьдесят тысяч участников художественной самодеятельности

БАКУ. (ТАСС). Большую популярность у нефтяников завоевал ансамбль песни и пляски Дворца культуры имени Ленина. В его репертуаре азербайджанские, русские, украинские, грузинские песни и танцы, произведения советских композиторов.

Театральный коллектив создан при Бакинском тракторном комбинате. Он осуществил первую постановку — «Платон Кречет» А. Корнейчука. Хоровые и танцевальные коллективы, оркестры народных инструментов созданы при Дворце культуры нефтяников имени Сталина, при клубе железнодорожников, университете и других.

Сейчас в Азербайджане насчитывается свыше трех тысяч коллективов художественной самодеятельности, объединяющих до 50 тысяч участников.

Насущные проблемы сценического творчества

Творческое совещание театральных работников

На днях в Москве в Доме актера состоялось совещание, организованное президиумом совета Всероссийского театрального общества при участии правления Ленинградского отделения ВТО, посвященное проблеме типического в творчестве актера. После доклада Н. Черкасова «Мировоззрение советского актера — основа создания типического характера», публикуемого сегодня в «Советском искусстве», развернулись прения, в которых приняли участие крупнейшие актеры и режиссеры московских и ленинградских театров.

Ю. Завадский значительную часть своего выступления посвятил вопросу об освоении наследия К. С. Станиславского как условии создания типических характеров. Система Станиславского требует от актера не простого фотографирования явлений действительности, не одного лишь внешнего правдоподобия, не «правдивости», а жизненной правды, глубокого раскрытия сущности явления, показа социальной биографии героя, художественного обобщения, типизации. Ю. Завадский рассказал о том, как К. С. Станиславский, работая с ним, в то время еще молодым актером, над ролью Чацкого в «Горе от ума», добивался раскрытия типических черт в индивидуальном характере.

Сознательное преувеличение нередко еще понимается режиссурой и исполнителями как чисто внешнее решение образа, как стремление к внешнему гротеску. В связи с этим Ю. Завадский подчеркивает, что заострение и преувеличение — это не значит сценический нажим, надрыв, против которых боролся Станиславский. Обострение сатирического порядка, обострение, доходящее до шаржа, тогда лишь правомерно, когда оно насыщено сатирической страстностью, внутренней силой сатирического обличения. Преувеличение должно возникать от избытка внутреннего негодования, а не от желания гиперболизировать форму в погоне за оригинальным трюком, внешней занимательностью.

Об огромном, решающем значении системы К. С. Станиславского для создания типических образов, сознательно преувеличенных и заостренных, говорит **К. Зубов.**

Рассказывая о работе Малого театра над «Вассой Железновой» М. Горького, о поисках типического в процессе рождения сценического образа Вассы — В. Пашенной, К. Зубов подчеркнул, что успешному решению сложной творческой задачи помогло верно найденное «сквозное действие» роли и спектакля.

Вспоминая творческие достижения и неудачи в своей режиссерской биографии, **Н. Петров** приходит к выводу, что без раскрытия типического в сценическом произведении не может быть подлинного творчества. Опытом своей работы по созданию типических характеров на сцене поделились выступившие в прениях **М. Астангов, Л. Скопина, И. Ильинский,** рассказавшие о рождении своих сценических героев, о принципе отбора художественных средств.

Как бы развивая мысль, прозвучавшую в докладе Н. Черкасова, ссылаясь на традиции великих актеров прошлого, **Л. Вивьен** напоминает об основном требовании к искусству актера — о перевоплощении. В тех случаях, когда забывают об этой важнейшей задаче, неизбежно появляются серенькие, скучные спектакли.

Говоря о необходимости владеть системой Станиславского, оттачивать свое мастерство, **Г. Товстоногов** останавливается на существенных недостатках в творческой практике наших театров. В театральном искусстве и театральной критике часто еще можно встретить дилетантов, людей, обладающих низким профессиональным уровнем. Такое положение приводит к смешению критериев, когда об элементарном надрыве говорят как о «заострении характера», а об открытом представленчестве и штампе — как о «сознательном преувеличении».

Г. Товстоногов обращает внимание на то обстоятельство, что режиссеры, применяя систему Станиславского, забывают подчас об одном из важнейших ее положений — о «природе чувств», забывают о жанровых и стилевых особенностях драматического произведения, о том, что, скажем, в водевиле или в высокой трагедии существует каждый раз свои логика жизни, без которой невозможна художественная правда.

— Надо искать, — говорит Г. Товстоногов, — каждый раз новый, особый способ отбора предлагаемых обстоятельств, и каждый из них должен быть в том «ключе воображения», в котором автор создал свое произведение. Только в этом случае будет обнаружена подлинная логика жизни. Вульгаризаторы системы Станиславского «открывают» все пьесы одним ключом. Это чужло духу «системы», и режиссерский опыт самого К. С. Станиславского блестяще это доказывает. Г. Товстоногов рассказывает в связи с этим о спектакле Ярославского театра имени Ф. Волкова «Отелло», где режиссер, с его точки зрения, не учел своеобразия сценической жизни, логики поведения шекспировских героев.

Важнейшим вопросам режиссуры и актерского мастерства посвятил свое выступление **А. Попов.** Говоря о задаче деятелей театра — уметь видеть явления жизни глазами советского художника, А. Попов считает необходимым бороться с ограниченностью профессиональных знаний, с равнодушием к тому, что происходит в соседних областях творчества.

— Театральные режиссеры и актеры подчас глухи к тому новому, что есть, например, в киноискусстве. Режиссеры плохо изучают законы композиции в живописи, а живописцы совсем не интересуются искусством театральной мизансцены, и потому в их картинах слишком и рядом отсутствуют образные мизансцены, выражающие идею произведения. Писатели и драматурги с интересом прочли «Мою жизнь в искусстве» как неизбежную литературу, но остальные книги К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко не стали их настольными книгами, хотя в них раскрыты законы творчества, распространяющиеся на драматургию в не меньшей степени, чем на режиссуру и актерское искусство.

Особое внимание в своем выступлении А. Попов уделил проблеме создания народных сцен в спектакле, ярких и острых мизансценических решений. Он констатировал, что за последнее время искусство создания народных сцен значительно снизилось. Режиссеры не заботятся о создании непрерывной линии жизни каждого участника «массовки», ограничивая свою работу лишь фиксированием примитивных реакций на реплики. А между тем главным моментом в создании народной сцены, в индивидуализации массы в спектакле должен стать принцип внутреннего монолога, завещанный К. С. Станиславским.

— Когда исполнителю народной сцены не дано текста, только внутренний монолог и является основой органического существования человека на сценической площадке. Следовательно, в вопросе народных сцен необходимо начинать работу с эомки установившихся штампов, последовательно внедряя в эту область общие принципы работы над ролью.

Ссылаясь на творческую практику К. С. Станиславского, на свой личный опыт, А. Попов подчеркивает необходимость создания ярких, выразительных мизансцен, служащих образным художественным обобщением, говорит о темпераменте, о решении проблемы типического и участниками народных сцен и исполнителями центральных ролей. Большое внимание уделяет А. Попов проблеме актерского перевоплощения. Он резко возражает против препятствующей созданию глубоких типических характеров, в корне неверной практики, когда актер не работает над ролью дома самостоятельно, а творит лишь в репетиционные часы. Достаточно вспомнить о работе над ролью И. П. Хмелева и Б. В. Щукина, для которых репетиция в значительной степени становилась сдачей и проверкой того, что было найдено, «наработано», создано ими самостоятельно, чтобы понять всю пагубность укоренившегося кое-где «правила» — работать только на репетиции, «от» и «до» положенного часа.

В выступлениях **Л. Вивьена, Ю. Завадского, Ю. Любимова** были подняты вопросы и организационного порядка, решение которых обеспечит более интенсивную и плодотворную работу театральных коллективов. Многие из выступавших, в частности **В. Хохряков, И. Ильинский, Б. Оленин, В. Уснов,** поднимали актуальные вопросы развития современной драматургии, сотрудничества театров с авторами. Тем более непонятно, почему совещание, посвященное насущным проблемам современного театрального искусства, не привлекло внимания драматургов. Не приняли участия в работе совещания и представители коллектива МХАТ, хотя, казалось бы, им, ученикам и последователям К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в первую очередь и следовало поделиться своим творческим опытом, своими мыслями по существу поднятых на совещании вопросов.

Совещание явилось полезным мероприятием, значительным явлением нашей театральной жизни. Оно вызвало широкий интерес среди работников театра. Оно показало, сколь необходимо систематически проводить подобные встречи деятелей театра, творческие дискуссии и обсуждения, касающиеся основных проблем театральной практики, направленные на повышение идейно-творческого уровня и профессионального мастерства режиссеров и актеров, на завоевание новых достижений советской театральной культуры.

Посланцы героической Кореи

В Москву прибыл на гастроли Ансамбль песни и пляски корейской Народной армии. На Ярославском вокзале гостей встречали работники Министерства культуры СССР, представители музыкальной и театральной общественности.

Ансамбль приехал в СССР впервые. В его составе 170 человек — хоровая и танцевальная группы, малый симфонический оркестр, оркестр народных инструментов. Руководитель ансамбля — Ли Чун Хен. Хоровой группой руководит Цой Чан Ын, танцевальной — Ра Сук Хи.

В программе ансамбля — корейские, китайские народные песни и танцы, произведения советских композиторов.

В песнях, исполняемых ансамблем, воспевается мужество бойцов корейской Народной армии, боевая дружба корейских солдат и китайских народных добровольцев, их любовь и уважение к Советскому Союзу. Таковы — «Песня стрелков-охотников» Цой Су Дона, песня «По пути решительного боя» Кич Ок Сена, танец «Пляска на острове Кочжедо», солдатский танец «Боевые товарищи», хореографическая сцена на сюжет «Повести о девушке Чунхян».

Ансамбль включил в свою программу и много шуточных, лирических песен и танцев, произведений на темы старинных легенд корейского народа.

Москвичи познакомятся с корейскими национальными мелодиями в исполнении оркестра народных инструментов. В числе многих номеров, намеченных к показу в Москве, произведение, созданное 150 лет тому назад виртуозом кларнетистом Ким Чан Де.

В день приезда корейские артисты побывали на концерте Ансамбля народного танца Союза ССР под управлением Игоря Моисеева.

Сегодня в массовом театре ЦДСА состоится первый концерт гостей. Ансамбль выступит также в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького и в Концертном зале имени Чайковского.

На снимке: участники Ансамбля корейской Народной армии в Москве.

Фото В. Самуйленова.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Схема вместо жизни

Роман А. Бартэна «Творчество» посвящен жизни советских художников. В «Творчестве» говорится о социалистическом реализме и его неразрывных связях с живой действительностью, затронута тема борьбы с формализмом и натуралистическую роль в развитии искусства сыграло руководство со стороны партии, помогавшей художникам в творческой перестройке и беспощадно разоблачавшей всяческие проявления чуждой идеологии.

Читатель романа Бартэна почти ниче-

За обогащение репертуара

Три месяца назад Свердловский обком КПСС провел совещание театральных работников, посвященное повышению идейно-творческой деятельности театров в свете решений XIX съезда партии. И вот на днях вновь собрались артисты и режиссеры для подведения итогов трехмесячной работы по обогащению репертуара лучшими произведениями классической и советской драматургии, повышению качества спектаклей.

В своем докладе заведующий областным отделом искусств А. Панфилов отметил, что за последнее время репертуар большинства театров пополнился пьесами на современную тему. Свердловские зрители ознакомились со спектаклями Драматического театра «Девицы-красавицы» А. Симукова, «Третья молодость» бр. Тур, «Шакалы» А. Якобсона; Театр оперы и балета имени Луначарского поставил оперу Т. Хренникова «В бурю» и балет А. Спадавеккиа «Берег счастья». В Тагильском драматическом театре идет комедия А. Кахара «Шелковое сюзане», в Серовском театре — пьеса Д. Медведева и А. Гребнева «Сильные духом».

Однако до сих пор в репертуаре отсутствуют пьесы о сегодняшнем Урале. Происходит это прежде всего потому, что театры слабо связаны с местными авторами, мало им помогают. Театр музыкальной комедии непозволительно затянул работу с драматургом М. Логиновой и композитором К. Кацман над комедией «Марк Береговик» по мотивам сказов П. Бажова. Театр оперы и балета, разочаровавшись в первом варианте либретто оперы «Дни и ночи» (по роману К. Симонова), совершенно прекратил связь с композитором В. Трамбицким. Драматический театр, в свое время создавший в содружестве с драматургом А. Салынским пьесу «Дорога первых», хотя и работает сейчас с двумя начинающими драматургами, но без особой настойчивости и в отрыве от местного отделения Союза писателей.

В некоторых театральных коллективах несамокритично относятся к своей работе. Так, к примеру, главный режиссер Свердловского драматического театра В. Битюцкий проявил нетерпимость к справедливым критическим указаниям членов комиссии и представителей общественности, просматривавших новый спектакль «Шакалы».

Участники совещания говорили о профессиональной учебе, об отсутствии повседневного контроля со стороны режиссуры и старших товарищей за творческим ростом молодых актеров.

Заведующий отделом художественной литературы и искусств обкома КПСС тов. Батин, отметив некоторые достижения в деятельности театров, посвятил свое выступление главным образом имеющимся серьезным недочетам в политическом и профессиональном воспитании кадров.

Совещание наметило меры исправления недостатков в жизни театров.

СВЕРДЛОВСК. (По телефону).

Авторские концерты

РИГА. (Наш корр.). Концерты, в которых участвуют авторы исполняемых произведений, становится традицией у латышских композиторов. В прошлом году на предприятиях, в колхозах, в районных домах культуры было дано более 70 таких концертов. Приобщив сотни слушателей к музыкальной культуре, эти концерты являются вместе с тем своеобразными творческими отчетами композиторов перед общественностью.

В этом году состоялись уже 23 творческие встречи композиторов с трудящимися столицы республики. С успехом прошли авторские концерты А. Жилинского, Я. Мелдэра, Я. Кенпта и других.

На днях в Посвайнском районе состоялся концерт, посвященный творчеству Я. Озолиня. Перед слушателями выступили композитор и поэт — автор текстов к музыке В. Лукс. В концерте приняли участие солисты Государственного театра оперы и балета П. Гравелис, А. Симсон, хор Посвайнского дома культуры.

В Алое и Лимбажи в авторском концерте участвовал лауреат Сталинской премии М. Зариня.

До конца года в районах республики и на предприятиях Риги состоится около 80 подобных концертов.

Встречи с мастерами живописи

Московский областной Дом народного творчества систематически проводит встречи художников-любителей с крупнейшими мастерами живописи. Многие из самодеятельных художников побывали за последнее время в студиях А. Герасимова, Д. Налбандяна и П. Соколова-Скаля. На днях в Оргкомитете Союза советских художников СССР состоялась такая встреча с В. Ефановым, который рассказал собравшимся о своей творческой работе.

Художники-любители показали В. Ефанову свои картины, рисунки, этюды.

За Полярным кругом

Русская труппа Объединенного драматического театра Коми АССР вернулась из длительной гастрольной поездки. Артисты побывали у жителей Ухты, Салехарда, Печоры и Воркуты.

За два месяца гастрольной поездки театр показал 70 спектаклей.

Труппа коми Объединенного драматического театра находится сейчас в двухмесячной поездке по Северо-Печорской железнодорожной магистрали. В программе театра — «Семья» И. Попова, «Бесприданница» Островского, «Третья молодость» бр. Тур, «Земной рай» О. Всеволея, «Девицы-красавицы» А. Симукова.

Во время гастролей актеры окажут творческую помощь коллективам художественной самодеятельности.

СЫКТЫВКАР. (По телефону).

ФЕСТИВАЛЬ ФИЛЬМОВ ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Сила жизненной правды

Новый художественный фильм «Буря»

В новом цветном художественном фильме «Буря», которым открылся позавчера фестиваль кинофильмов Венгерской Народной Республики, можно найти, вероятно, не одну погрешность, допущенную сценаристами, режиссером, оператором, актерами [illegible] летворило зрителей. Жизнь города великих военных побед и великих строек, любимого миллионами людей не только нашей страны, но и всего мира, не находит достойного отображения в произведениях сталинградских художников. Один из посетителей последней отчетной выставки справедливо отмечает: «К сожалению, наши художники не создали картин, характеризующих Сталинград как город дважды герой, как город социалистического труда. Не показаны в работах художников передовые люди города».

Главный недостаток творчества сталинградских художников — пассивно-созерцательное отношение к событиям и главным образом к людям, которым они посвящают свои произведения. Это особенно ощущается при знакомстве с работами графиков. И несмотря на то, что многие графические листы, например Г. Печенникова и А. Лепченко, выполнены профессионально грамотно, они не волнуют зрителя, не запоминаются.

Художник П. Гречкин, посвятивший свои рисунки восстановлению Сталинграда, с фотографической точностью показал детали новостроек города, но далеко не во всех работах сумел передать главное — пафос мирного труда сталинградцев. Не ощущается глубокого осмысления действительности и в живописных произведениях. Вот картины А. Червоненко — «Строительство набережной» и П. Сухомлинова, Н. Черниковой, В. Ягубкина — «Волго-Дон. Строительство шлюза». Содержание полотен исчерпывается их названием. Никаких чувств и мыслей они не вызывают, ибо художники бесстрастно, равнодушно подошли к решению темы. Отсутствие четкого идейного замысла порождало неопределенность композиции, нарочитость поз, условность характеристик героев. Внутреннее содержание интересных по замыслу картин «По историческим местам» С. Бикташева и «Молодые геологи» В. Стригина осталось недоносенным до зрителя из-за того, что в картинах нет правдивых характеров.

Недостаточное внимание уделяют художникам города местные организации и Областной отдел по делам искусств. Союз, например, до сих пор не имеет помещения для творческой работы художников. Решение обкома КПСС о строительстве производственно-технических мастерских, принятое в прошлом году, до сих пор не выполняется. Более того, недавно Союз художников лишился даже того маленького здания, в котором помещалось правление.

Мало помогает сталинградским художникам и Оргкомитет ССХ СССР. Редко приезжают в Сталинград опытные московские художники и искусствоведы. Чаще следовало бы вызывать местных живописцев, графиков и скульпторов для повышения квалификации в дома творчества Художественного фонда СССР.

Сталинград — замечательный советский город, город-герой. Он должен иметь свой отличный коллектив художников. Однако многие сталинградские художники, правление союза не понимают этого. Чтобы вывести коллектив на подобающее ему почетное место, правление ССХ должно прежде всего создать в союзе творческую обстановку, потребовать от художников более ответственного и взыскательного отношения к своей работе.

Е. КРИВИЦКИЙ.

СТАЛИНГРАД.

Отчетно-выборное собрание ленинградских художников

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). Пять дней продолжалось отчетно-выборное собрание в местном Союзе советских художников. Докладчик — председатель правления Ленинградского союза В. Соколов привел много цифр, имен, фактов, но не сделал главного — не проанализировал причин отставания основной массы ленинградских художников, не вскрыл наиболее серьезных недостатков в работе союза.

Выступавшие в прениях подчеркивали, что в союзе нет подлинно творческой атмосферы. У правления была тенденция решать творческие вопросы административным путем; многие художники потеряли интерес к союзу, так как не встречали там отзывчивого отношения к своим нуждам и запросам.

— У нас в союзе немало талантливой молодежи, — сказал художник И. Серебряный. — При правильном руководстве молодые художники могли бы создать интересные, высококачественные произведения. Но правление нетребовательно относилось к молодежи, не направляло ее в повседневной работе.

Художник Карташев отметил, что правление не уделяло достаточного внимания и работе с вступившими мастерами изобразительного искусства. Некоторые из них в последнее время отошли от активной творческой деятельности. Характерно, что и в прениях, за исключением И. Серебряного, никто из вступших художников не выступил.

Художники упрекали правление в недооценке творческих дискуссий, обсуждений, что, естественно, ведет к творческому застою, тормозит рост общей культуры художников.

Почти все участники прений отмечали, что в союзе плохо организована идейно-политическая учеба.

На собрании выступил секретарь Оргкомитета Союза советских художников СССР В. Ефанов.

Собрание избрало новое правление в составе 27 человек.

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

Под сенью Ипатьевского монастыря

В 1950 году в Костроме была организована специальная научно-реставрационная производственная мастерская, в задачи которой входило восстановление памятников архитектуры, в частности ансамбля бывшего Ипатьевского монастыря и торговых рядов, построенных в XVI—XVII веках в расположенном в торговых рядах музыкальном [illegible] [illegible] в Красных рядах отошли от вертикали, штукатурка на них обваливается и так далее. Проектный отдел мастерской третий год занимается обмерными работами обмер[illegible] [illegible] мнения тех, кто называет архитектуру классицизма «ордерной», а русскую архитектуру XVI—XVII веков — «безордерной». (Ордер в Московской Руси, как уже сказано, применялся, только он не являлся так основой всей композиции).

Следует отметить также, что эти архитектурные формы Московской Руси после 1949 года постоянно встречаются в проектах многоэтажных московских домов, публикуемых в наших журналах, из чего видно, что формы эти жизненны.

Если же, тем не менее, внедрение прогрессивных русских традиций в современную практику происходит медленно, то виноваты в этом не только творческие работники, но и деятели нашей архитектурной науки. Чтобы перерабатывать наследие Московской Руси, надо его хорошо знать. А откуда могут наши рядовые архитекторы-практики знать сокровища русской архитектуры, находящиеся в большом количестве на периферии, если в вузах они получают крайне недостаточное понятие о древнерусской архитектуре, а в литературе почти нет обмеров и мало фотоснимков с русских памятников. Почему все внимание историков русского зодчества сконцентрировано сейчас либо на домонгольской архитектуре, либо на архитектуре русского классицизма? Почему в кирпичной архитектуре Московской Руси вот уже много лет не публикуется почти ничего, кроме книг-альбомов со старыми, давно известными фотографиями И. Барщевского? Почему историки игнорируют период, который представляет большой интерес для современной практики?

Далее: чтобы перерабатывать архитектурное наследие определенного периода, нужно не только знать отдельные памятники, нужно знать свойственную ему **систему архитектурной композиции.** Сила классицизма в том, что его система досконально изучена и сформулирована в виде правил классических ордеров. Но лишь невежеством можно объяснить мнение, что система имеется якобы только в архитектуре классицизма. Любой архитектурный стиль тем и отличается от других стилей, что имеет свою систему композиции. Нужно написать труд о системе композиции русского зодчества до середины XVIII века, как практическое пособие для проектировщиков.

Наконец, освоение древнерусских архитектурных традиций нуждается в деловой, помогающей критике. Но еще на днях критики «не заметили», что в новейших проектах московских жилых домов появляется что-то свежее и новое в отношении стиля. Долг наших критиков—поддерживать новое и здоровое и уметь отличать «болезни роста» от явлений отсталости и консерватизма. На основе советской культуры, социалистической по содержанию и национальной по форме, у нас сейчас возникает и развивается новый архитектурный стиль великой русской социалистической нации, стиль, основанный на критическом освоении лучших черт русского и мирового архитектурного наследия, отвечающий современным идейно-художественным и технико-экономическим требованиям. Дело архитектурной науки и критики — всемерно помочь становлению этого стиля.

А. ШЕННИКОВ.
Архитектор.

Встает вопрос: в какой степени обращение к русским принципам XVI—XVII веков должно отразиться на **стилевых качествах** советской архитектуры? Ведь очень важным фактором в образовании стиля являются не только **общие принципы композиции,** но и **формы деталей.** Мы знаем, что И. Жолтовский в жилых домах, Л. Поливанов на Волго-Донском канале или, скажем, архитекторы Советской Армении во многих своих сооружениях использовали формы, хотя и переработанные, но все же не вызывающие никаких сомнений в их первоисточниках. Можно ли в такой же степени использовать конкретные формы русской архитектуры XVI—XVII веков? Г. Борисовский пишет только об использовании общих принципов, «приемов композиции», «логики построения архитектурных форм», но об использовании самых форм умалчивает. Можно подумать, что нужно использовать лишь самые общие черты наследия, но отнюдь не отдельные формы. Именно так и считают некоторые критики. Например, М. Цапенко в своей книге «О реалистических основах советской архитектуры» видит особое достоинство московских высотных зданий в том, что в них якобы нет «непосредственного воспроизведения... стилистических особенностей древних памятников», а все сходство с последними ограничивается лишь «безордерностью», «высотностью» и «ярусностью» (стр. 362).

Мы возражаем против такого отношения к наследию. Понятно, не надо дословно копировать старые формы, но «воспроизведение стилистических особенностей» и копирование форм — не одно и то же. Конечно, формы нужно перерабатывать, иногда — очень сильно, а от некоторых форм приходится и вовсе отказываться. Но обойтись одними общими теоретическими принципами и не использовать конкретные формы наследия — это значит выдумывать новые формы. К чему это приводит — известно из опыта модерна и конструктивизма. И почему вообще использование старых форм надо считать недостатком? Может быть, эти формы «архаичны» и потому неуместны сейчас по идеологическим соображениям? Но ведь у нас с успехом применяются архитектурные формы Армении VII века или Италии XVI века; чем же хуже русские формы XVII века? Может быть, эти формы почему-либо менее совершенны, чем, скажем, формы классицизма? Наоборот, они во многих отношениях более совершенны. Зодчие Московской Руси выработали не только общие принципы. Они, например, создали систему профилировки, более отвечающую русским материалам и русскому климату, чем система профилировки классицизма. Они выработали оригинальные варианты ордера, которые не имитируют несущую конструкцию, а являются чисто декоративными. Те же зодчие разработали и принципы асимметричной композиции, блестяще применили многоцветную окраску зданий, освоили поливную керамику ярких цветов и еще многое другое. Не ясно ли, что можно и должно использовать не один только голые принципы, но и все это богатство форм!

Впрочем, оно и используется. Авторы высотных зданий применили не только «безордерность», «высотность» и «ярусность», но и многие детали явно русского происхождения — вертикальные членения лопатками, многобломные, раскрепованные [illegible] сплотившихся ради совместного труда на земле. Чтобы воссоздать артель, поколебленную врагами, объединить не формально, а фактически крестьян, укрепить их уверенность в правильности пути, нужно приложить немало усилий. И фильм [illegible] оркестров народных инструментов.

Киргизский государственный филармонии имени Токтогула обратилась в Ташкентский научно-исследовательский институт искусствознания с просьбой улучшить киргизские народные инструменты. Работа по реконструкции комуза уже завершена. Сотрудники института — заведующий экспериментальной лабораторией заслуженный деятель искусств Узбекской ССР А. Петросянц, мастер-конструктор С. Диденко, заведующая музеем музыкальных инструментов Т. Арзуманова доставили в г. Фрунзе изготовленные в мастерских института пять оркестровых комузов — прима, секунда, альт, бас и контрабас. В реконструированных инструментах сохранены прежняя внешняя форма, тембр, при этом диапазон звучания расширен (вместо 20—60 звуков). Для того чтобы на комузе можно было исполнять не только народные произведения, но и классическую и современную советскую музыкальную литературу, они снабжены ладами.

На состоявшемся обсуждении реконструированных комузов представители музыкальной общественности г. Фрунзе одобрили работу Ташкентского научно-исследовательского института искусствознания. Представители института заявили, что они продолжат дальнейшую работу над улучшением комуза с учетом тех замечаний, которые будут получать от исполнителей. А. Петросянц сообщил, что институт включил в свой план проведение работ и по реконструкции кяяка.

Творческая конференция студентов

КИЕВ. (Наш корр.). Городской комитет комсомола провел творческую конференцию студентов Консерватории, Театрального и Художественного институтов, посвященную успехам в области изобразительного, сценического и музыкального искусства.

С докладами выступили студенты Ю. Ятченко, И. Казнелей и Г. Мартыненко.

В Тбилиси открыт памятник одному из основателей Тбилисского государственного университета имени И. В. Сталина академику И. А. Джавахишвили (1876 — 1940). Фигура ученого, сидящего в кресле, вылита из бронзы. Этот монумент — дипломная работа молодого скульптора, ныне аспиранта Тбилисской академии художеств Тенгиза Гвиниашвили.

Памятник установлен во дворе университета на высоком постаменте из серого полированного гранита. Автор проекта постамента—архитектор Кизо Нихуцришвили.

Фото В. Тархова.

Создадим яркие типические характеры

Н. ЧЕРКАСОВ.
Народный артист СССР

Все мы очень часто говорим о необходимости создания типических характеров на сцене, о крупных масштабах нашего творчества, о необходимости художественного обобщения жизненных явлений. Вместо с тем при всей ясности нашей идейной программы, которая с такой рельефной четкостью и силой была сформулирована на XIX съезде Коммунистической партии, мы еще далеко не всегда переносим эту программу на конкретную практику нашей художественной жизни, не всегда отличаем то оружие, с помощью которого должны реализовать наши замыслы на сцене.

Профессия актера — активная профессия. Актер не может творить без того, чтобы самому не участвовать в бурном кипении жизни, чтобы самому не двигаться вперед с неудержимым потоком нашей деятельности. Но знание жизни — это вовсе не отвлеченное и определившееся раз и навсегда качество художника. Невозможно знать жизнь, не обладая сложившимся, зрелым мировоззрением. Только оно составляет основу, на которой может развиваться наблюдательность актера, его способность познавать людей, его умение проникать в глубь человеческих характеров. Именно мировоззрение властно руководит и восприятием жизни, и памятью художника, и его воображением. Актер, который видит свое предназначение в том, чтобы служить своему народу, — а у советского актера иной может быть иной цели, — должен быть человеком сложившихся убеждений, идейно вооруженным, целеустремленным в каждом своем решении и в каждом своем творческом замысле.

Вместо с тем зрелость мировоззрения актера оказывается обязательной и необходимой предпосылкой творческой свободы актера. Что скрывать, есть в нашей среде, к сожалению, люди, которые находятся во власти опасного заблуждения. Они рассчитывают на свой талант (даже если он у них более чем скромен), на некий особый актерский инстинкт, который будто бы может заменить им логику, идейный анализ. Подобное заблуждение нередко приводит актера к творческому краху. Правда, были талантливые люди, которые ощупью, инстинктом приходили подчас к той самой большой правде жизни, которая является главным условием прекрасного произведения искусства. Но значит ли это, что несколько исключений могут стать правилом поведения и действий советского художника?

Алексей Максимович Горький рассказал однажды о том, как в глухом уездном городишке он встретил замечательно талантливого мастера-резчика. Тот вырезал из дерева всевозможные фигурки, которые привлекли внимание Горького. Он увидел, что большинство фигурок изображает людей удивительно уродливых. Тут был пьяный барин в дворянской фуражке, лихо сдвинутой на затылок, странно изогнувшийся монах, в прищуре глаз которого таилось неудерживаемое сластолюбие, и другие типы старой России.

Обратившись к мастеру, Горький спросил, почему так уродливы люди, которых он производит на свет.

И мастер ответил:

— Я натурально режу. Которых знаю, тех и режу... Приятное делаю приятное, а которы неприятны мне, так я не боюсь охлять их пуще того, каковы они уроды...

И понимаю, что этот уездный мастер ничего не смыслил в теории искусства. И тем не менее в своем интуитивном понимании типического он был ближе к истине, чем многие наши современники — актеры, режиссеры и критики, охотно пользующиеся научной терминологией, но не умеющие постичь и воспроизвести типические черты времени в своем творчестве. Нельзя не признать, что отношение этого далекого художника к предмету своего творчества было более определенным, более направленным, чем многие наши работы.

Мы часто говорим о партийности нашего искусства. Но ведь именно мера понимания того, **зачем, ради чего** ты создал тот или иной характер, что хочешь им сказать, куда позвать, — есть наше партийное отношение к искусству, к своему творчеству. В подчеркивании темы, не говоря уже об ее отборе, в степени творческого волнения, в умении заразительно и ярко говорить о самом важном для народа и проявляется реально мера партийности произведения.

Художник не только имеет право, но и обязан сконцентрировать и подчеркнуть главные черты создаваемого характера. Его образ по отношению к реальному предмету изображения может явиться гиперболой. И если эта гипербола появится в результате обобщения того, что подсказала жизнь, того, что подмечено в сотнях других характеров, художник будет прав. Его результат будет бить прямо в цель.

Но смелость и точность замысла, острота рисунка, рельефная выпуклость характера рождаются только в том случае, если актер проникает в самую сердцевину того общественного явления, которое стоит за его героем. Маркс говорил, что искусство — это художественное освоение мира. Лучшие работы нашего театрального искусства возникали тогда, когда их авторы широко и полно осваивали не только мир чувств своего героя, но и большой мир, в котором протекает жизнь этого человека.

Советские актеры не только критикуют, — они утверждают на сцене положительную программу, обобщенную жизненную правду. Это происходит потому, что наши актеры — сами подлинные общественные деятели, люди глубоко принципиальные в вопросах жизни и творчества. Эти люди любят жизнь, любят людей, твердо знают, что они хотят сказать своим творчеством, какие идеи стремятся выразить. А уже в результате этого рождаются новые формы, подсказанные окружающей действительностью.

Когда Н. П. Хмелев создал образ Пеклеванова в «Бронепоезде 14-69», он открыл галерею совершенно новых сценических характеров. На смену герою-оратору, герою-трибуну пришел скромный человек-мыслитель, подлинный большевик, мягкий друг тех, кто шел с революцией, и принципиальный враг тех, кто становился на их пути. Поражающее действие проявлял контраст между масштабом дел, совершаемых Пеклевановым, и скромностью его человеческого облика. Хмелев — Пеклеванов жил и продолжал жить во множестве последующих образов, созданных в различных наших театрах, потому что артист пошел по принципиальному пути сверхзадачного изображения своего современника, а сумел отобрать типические черты характера, тщательно включив в свой сценический образ то, что было самым главным, самым определяющим, и отбрасывая безжалостно все то, что могло размельчить или принизить его героя.

Это удалось Хмелеву только потому, что он был политически мыслящим человеком-художником, страстным и непримиримым борцом за дело своего народа. И если на пути создания на сцене характера большевика он выступил в свое время новатором, то его новаторство родилось не от стремления во что бы то ни стало сделать что-то особенное, не похожее на других, а в результате того, что крупная мысль, большое содержание не укладывались в уже созданные кем-то другим рамки, а прокладали свой собственный путь, выливались в новые, подсказанные жизнью формы.

Очевидно также, что выдающаяся работа Б. В. Щукина над образом великого Ленина — работа, оказавшая влияние на весь современный театр, явилась не результатом одного только дара этого талантливейшего актера, но была закономерным и органическим его ответом на задачи, предъявленные жизнью, предъявленные народом.

Как умели эти и другие большие русские актеры пользоваться всей многообразной палитрой сценической живописи для того, чтобы выявить главную идею произведения, заразить ею зрителей, обратить мысли зрительного зала на те именно явления жизни, которые они раскрывали в данной работе! Можем ли мы забыть силу обострения, присущую Хмелеву, который в образе своего Каренина сумел беспощадно, безжалостно, не оставляя места для сомнений, обличить строй, где безгрешный автомат управляет жизнью людей? Можем ли мы не возвращаться к язвительной сатире И. М. Москвина, уничтожившего своим Опискиным все ханжество, разъедающее целый социальный слой общества? Показывая в Хлынове величайший апофеоз самодурства, Москвин нанес сокрушающий удар по самому корню темного царства.

Станиславский, Щукин, Москвин, Хмелев никогда не боялись крупного преувеличения характеров. Отрицательное они разоблачали грозным оружием смеха, не боясь прибегать к гиперболе или гротеску. Положительное они укрупняли так, что за образом этого героя возникало живое представление о целых поколениях замечательных людей, для которых жизнь была борьбой, терпистой дорогой к преобразованию мира.

Маяковский утверждал:

Театр не отображающее зеркало,
а —
увеличивающее стекло.

Он был глубоко прав, этот воинствующий художник сцены. Мы убеждались, что в тех случаях, когда театр превращается в отображающее зеркало, мы видим не подлинную правду жизни, а лишь слабое ее отражение, похожее на бледный фотографический снимок, которым хотят подменить изображение живого человека.

Если бы мы задались целью обойти в какой-нибудь вечер три спектаклей ленинградских театров, чтобы из зрительного зала познакомиться с нашими героями-современниками, боюсь, что нас постигло бы жуткое разочарование. Если судить по афишам и программам, то множество героев живет и действует среди нас, в наши дни. Но очень немногих из них мы согласились бы признать знакомыми, а тем более друзьями. Таких—единицы. Гораздо чаще мы встречаем бледные тени, которые соответствуют нашим представлениям только вполне современным костюмом да аккуратным пиджаком с пробором, свидетельствующим о возросшем мастерстве художников-гримеров и о минимальных творческих требованиях режиссуры и актера.

Так рождаются бесцветные копии, наполняющие зал скучными правоучениями вялыми взволнованных чувств.

Для того же, чтобы театральный герой был выдвинут из жизни увеличительным стеклом истинного художника, надо, чтобы этот художник не только пристально наблюдал жизнь, но участвовал в ней активно, творчески, непрерывно и самозабвенно. Нельзя увидеть в человеке, что в нем действительно важно и что может его охарактеризовать, если не удастся оценить место, занимаемое этим человеком в действительности, определить взаимоотношения и связи этого человека с миром, с его современниками.

А между тем как часто наши художники пользовались теми сомнительными показателями, которые более или менее похоже отражают частности нашей жизни, вместо того чтобы раскрывать ее смысл. У нас нередко большая правда целого заменяется неложностью, внешним правдоподобием частного. А как много еще у нас всяческого украшательства, блинтушек, искусственной орнаментики. Конечно, всегда легче ввести в спектакль музыкальное сопровождение или осмыслить его веселыми танцами дореформенного порядка, чем глубоко разработать человеческие отношения. Но можем ли мы мириться с такой подменой, обедняющей главное, чем живет театральное искусство?

А с другой стороны, почему так много еще у нас нарочитого аскетизма формы? Некоторые товарищи готовы любое проявление творческой фантазии заклеймить формализмом. Может быть, это происходит от недостатка их собственных изобразительных средств, от нищеты их художественных возможностей?

Я думаю, что серые, тусклые произведения так же далеки от наших задач, как и произведения, в которых мысль заменяет вставной романс или интермедия развлекательного характера. В итоге и в тех и в других случаях обедняется главное — внутренний мир героя и его взаимоотношения с окружающей средой. И тут, нисколько не уменьшая нашей ответственности, ответственности режиссеров и актеров, мне хочется обратить упрек в адрес наших драматургов. Без пьесы, без драматургического материала режиссер и актер бессильны. Сотворчество актера с автором может быть плодотворным только в том случае, когда драматург обнаруживает в своем материале основное поэтическое зерно, основное свойство характеров, основной конфликт этих характеров.

Никто, вероятно, так внимательно, с такой заинтересованностью и вместе с тем так строго и требовательно не читает пьесу, как читает ее актер. Кто из нас не знает удивительной радости, свежего прилива творческих сил, испытываемых в соприкосновении с новым материалом, увлекающим воображение актера. В этом случае рождаются ассоциации, мелькают контуры многих знакомых людей, которые могут послужить источником будущего сценического характера. С этого момента и начинается та очень трудная, но все-таки самая счастливая пора, когда постепенно, шаг за шагом, наращивается сценический образ.

Я не могу забыть того трепета, с каким впервые читал сценарий «Депутат Балтики». Все в нем волновало меня, все разжигало мысль, и, казалось, хотелось как можно скорее овладеть, зажить образом Полежаева. Я не буду говорить о результате этой эпохой для меня творческой встречи. Но я хорошо помню, к какой бесконечно активной деятельности направлял меня сложный характер моего героя.

Во время съемок фильма «Ленин в 1918 году» я часто беседовал с Борисом Васильевичем Щукиным. Он был уже неизлечимо болен. Оберегая его покой, администрация «Мосфильма» оборудовала для его отдыха небольшой закуток в съемочном павильоне. Я и сейчас ясно вижу случайный за-

Обличение лопоуховщины

«Раки» С. Михалкова в Ленинградском театре комедии

Вилы — в бок! Вилы, нацеленные на формалистов и бюрократов, жуликов и ротозеев, мещан и фальшивых людей, вилы в запах крокодила!.. Зрительный зал Ленинградского театра комедии настораживается, когда его глазам предстают знакомые фигуры двух зубастых крокодилов, поднявших на свои вилы занавес спектакля «Раки». Кого же поразит этот спектакль обличительным огнем сатиры и насколько сильным и целеустремленным окажется этот огонь?

Пьеса С. Михалкова направлена против того прогнившего и омертвевшего, что мешает нашему движению вперед. Создавая образы ротозеев, нетрезвых и мещан, драматург сосредоточил на них свое внимание и не вывел на сцену образы героев положительных. Однако, чтобы в пьесе не получилось искажения советской действительности, автор должен был воссоздать типические обстоятельства, в которых действуют его отрицательные персонажи, воссоздать враждебную этим фальшивым и вредным людям атмосферу здорового советского общества.

Недостаточное раскрытие этих типических обстоятельств и явилось существенным пробелом первой редакции комедии С. Михалкова, что побудило автора продолжить работу над пьесой. В результате появилась новая литературная редакция, в которой пьеса и поставлена Ленинградским театром комедии.

В новой редакции несколько усилена атмосфера той активной борьбы, которую ведут советские люди с вредными для общества носителями пережитков прошлого. Тем самым С. Михалков правильно стремился перенести конфликт извне во внутрь произведения — конфликт между героями комедии и зрительным залом раскрыть и в другом его качестве: как конфликт между отрицательными персонажами и окружающей их советской действительностью.

Но, несмотря на ряд своих достоинств, комедия С. Михалкова не является глубоким сатирическим произведением, в полный голос, уничтожающе и гневно разоблачающим общественно-политическую опасность потери бдительности. Рисуя в первом акте Лопоухова и лопоуховщину как типическое социальное явление, автор в дальнейшем подчас переходит на скороговорку в характеристике персонажей, гневный смех сменяется шутливой улыбкой.

И все же спектакль Ленинградского театра комедии доказывает, что, мобилизуя все скрытые возможности пьесы, знание жизни, партийную страстность и мастерство постановочного коллектива, можно создать на основе пьесы «Раки» спектакль сатирического звучания.

Режиссура спектакля — В. Познанский и Н. Хандель — направила свои усилия на всемерное раскрытие сущности лопоуховщины не только через образ Лопоухова, но и через другие образы пьесы.

...Звонок. В комнату вбегает запыхавшийся человечек с разлутым портфелем и пачкой книг подмышкой. Глотая слова, он объясняет жене Лопоухова, что «шеф» велел срочно написать для него текст доклада.

Так, вместо с Уклейкиным (артист С. Федоров) в эту комнату, которую держат под своим прицелом вилы двух крокодилов у краев занавеса, входит частица лопоуховщины — прислужничество и подхалимство.

Но вот появляется и сама «номенклатурное лицо» — Степан Феофанович Лопоухов — артист Л. Кровицкий. При взгляде на него невольно вспоминаются иронические строки басни С. Михалкова «один Гигант районного масштаба...»

Артист Л. Кровицкий и режиссеры сумели расширить наше представление о Лопоухове, сатирически заострить его характеристику. В пьесе мы не видим Лопоухова на работе, принимающим посетителей. Но эта ненаписанная сцена живо встает перед нами, когда в ответ на просьбу дочери поговорить с ней по личному делу Лопоухов забирает подмышку сапоги (он только что прилег отдохнуть), вооружается «министерским» портфелем и сделав величественный жест — «прошу», важно (босиком!) удаляется в свой кабинет, всей фигурой выражая суровую непреклонность. Перед нами — портрет формалиста и бюрократа, очерченный зло и остроумно.

В исполнении Л. Кровицкого Лопоухов — дутая величина, ловко прикрывающаяся своей мнимой значительностью. Поэтому он так легко попадается на удочку жулика, также играющего в значительное лицо.

Важным достоинством спектакля Театра комедии является то, что образ Леонида Аркадьевича Ленского активно служит здесь раскрытию идейного замысла спектакля — обличению лопоуховщины.

Ленский в исполнении В. Ускова выглядит сначала не очень-то уверенным в себе, он даже украдкой выглядывает в окно, как бы примеряясь, готится ли в случае чего этот путь к бегству из квартиры Лопоухова. Вопрос о теме диссертации застает его врасплох, на мгновение в глазах Ленского мелькает испуг, но Лопоухов, сам того не ведая, уже подсказал ему выход своими словами: «Если не секрет...». «Секрет. Как раз секрет», — внутренне образовался Ленский—Усков, придавая в то же время своему лицу выражение сугубой значительности. Вслед за тем Ленский—Усков доверительно называет тему своей «диссертации» и с затаенным любопытством смотрит на Лопоухова — неужели тот не заметит явной бессмыслицы?! Не заметил! Что ж, значит здесь можно действовать решительно, и Ленский уже по-хозяйски располагается в кресле.

Во втором акте в голосе Ленского, успевшего пробраться при посредстве все того же Лопоухова на ответственный пост, уже звучат интонации, характерные для самого Лопоухова; его манера поведения начинает разительно напоминать лопоуховскую!

Так В. Усков рядом тонко продуманных деталей разоблачает не только своего героя, но и тех, кто пригрел жулика.

Ленский — В. Усков сразу настораживается при словах «сидите», «садитесь». Чувствуется, что слова эти хорошо знакомы ему... по опыту многократных судимостей. Опасаясь разоблачения, он все время на-чеку и, только оставшись один, сбрасывает маску. Так, очень выразительна мизансцена у сейфа, который Ленский ощупывает профессиональным жестом взломщика. Чуть было не пойманный с поличным, Ленский невольно приседает, вобрав голову в плечи, и перед ним на мгновение появляется фигура бандита. Но тотчас же он переходит в наступление, запугивая старика-бухгалтера преувеличенно строгим «изучением» его личного дела. В этот момент своим значительным видом он необычайно похож на Лопоухова, что и вводит в заблуждение ротозея и начальнического угодника Мамочкина из отдела кадров.

Артист В. Осипов, исполняющий роль Мамочкина, тоже смотрит на перепуганного бухгалтера, как удав на кролика, и в своем копировании Ленского, обостряя его приемы до абсурда, ставит логическую точку в этом маленьком, но выразительном эпизоде.

Сцена из спектакля «Раки» С. Михалкова. Слева направо: Леша — артист Н. Харитонов; Лопоухов — артист Л. Кровицкий; Кареглазов — артист А. Савостьянов; Люция — артистка Е. Уварова; Аглая Ивановна — артистка Т. Сукова; Счетчики — артист А. Бенжаминов; Мамочкин — артист В. Осипов; Уклейкин — артист С. Федоров; Жезлов — артист В. Никитин.

Одной из важных тематических линий спектакля, которую пытается раскрыть театр, является разоблачение мещанства. В. В. Маяковский, чьи сатирические традиции призвана развивать театр, говорил, что мещанство — большое общественное зло, ибо «из бытового мещанства вытекает политическое мещанство». Эту мысль и старался подчеркнуть театр, несмотря на то, что образы, на которых главным образом раскрывается в пьесе тема мещанства, обрисованы автором бегло и не всегда допускают сценическое претворение их в плане сатирическом.

Так, образ Аглаи Ивановны, жены Лопоухова, по авторскому материалу дает мало возможностей для сатирической заостренности. Но, видимо, все же пытаясь далее посмеяться над своей героиней, артистка Т. Сукова допускает в своем исполнении некоторый нажим (например, в первом монологе «на публику»).

Иначе подходит артистка А. Сергеева к раскрытию образа дочери Лопоуховых Серафимы. Она охарактеризовала А. Сергеевой слишком уж безобидно и мило. Между тем эта пустая девица, насквозь пронизанная мещанским духом, должна быть высмеяна в спектакле. В пьесе заложены возможности сатирического преувеличения этого образа, которыми артистка, однако, не воспользовалась.

Беспощадно высмеивает свою героиню Е. Уварова, исполняющая роль неудавшейся актрисы Люции.

Пошлый цыганский романс, который поет Уклейкин на семейном торжестве Лопоуховых, дополняет картину мещанства. Жаль только, что художник А. Босулаев, давший выразительную заставку спектакля, не воспользовался в дальнейшем богатой возможностью разоблачить мещанство Лопоуховых через обстановку их квартиры.

Характеристика мещанства в спектакле не всегда последовательна, но ценно то, что режиссура показывает мещанство как неотъемлемую часть «лопоуховщины». Все описанные персонажи тяготеют в спектакле к Лопоухову не только в силу родства или приятельских связей, но прежде всего по духу. В такой атмосфере и вырастают лопоуховы. Такие мещане — клад для ленских.

Но какое бы мастерство ни приложили артисты для обличения отрицательных персонажей пьесы, спектакль неверно отражал бы нашу жизнь, если бы режиссеры не сумели создать ту атмосферу беспокойства, в которой вынуждены существовать лопоуховы, передать борьбу нового со старым. Этот дух борьбы приносят с собой на сцену исполнители эпизодических ролей Н. Харитонов (шофер Леша) и артистка Г. Русецкая (секретарь). Ощущению этой борьбы передается и через внутренний ритм сцен, все более напряженный, когда отрицательные персонажи пьесы приходят в столкновение с советской действительностью.

В финальной сцене катастрофы лопоуховых достигнута беспощадная обнаженность характеристик и острота мизансцен.

Углубляя и заостряя характеристики, стремясь через сознательное преувеличение выявить типическое в образах пьесы, театр создал спектакль, отмеченный большой силой сатирического обличения и непримиримости ко всему вредному и фальшивому.

* * *

Но вот мы приходим на этот спектакль в другой день — и недоумеваем. Он ли это? Напрасно нацепили свои вилы зубастые крокодилы у занавеса — они никому не попадают в бок. В спектакле со вторым составом исполнителей неожиданно исчезла острая мысль, исчезло разоблачение «лопоуховщины» как социального явления.

Сам Лопоухов в исполнении К. Злобина откровенно неумен и некультурен — и только. Исполнение артистом П. Сухановым роли Ленского лишено тех ярких деталей, при помощи которых В. Усков расширяет наше представление об этом авантюристе. Образ Ленского — Суханова лишен развития, статичен. Всего лишь мило-смешными кажутся Уклейкин — Н. Трефилов и Люция — А. Лаудэ.

В спектакле второго состава есть и отдельные удачи: Серафима — К. Землятлова, Леша — Д. Шетров, бухгалтер Счетчик — А. Шлом (Счетчика прекрасно играет и в первом составе А. Бенжаминов). Но в целом в спектакле сатира уступила место шутке.

Театр должен продолжить свою работу над постановкой. В спектакле первого состава необходимо достичь полной последовательности в режиссерском замысле, единого решения темы всем ансамблем исполнителей. В то же время дело чести всего творческого коллектива театра, его художественного руководства — поднять идейно-художественный уровень спектакля второго состава, добиться подлинно сатирического звучания пьесы.

Т. МАРЧЕНКО.

ЛЕНИНГРАД.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Схема вместо жизни

Роман А. Бартона «Творчество» посвящен жизни советских художников. В «Творчестве» говорится о социалистическом реализме и его неразрывных связях с живой действительностью, затронута тема борьбы с формализмом и натурализмом, с безидейным и аполитичным искусством. Теоретические суждения, вложенные Бартоном в уста героев романа, хотя и не отличаются оригинальностью, в большинстве случаев правильны.

Но в целом книга не отвечает тем требованиям, которые могут быть предъявлены к роману о советских художниках, о судьбах советского искусства.

Одна из главных причин неудачи Бартона заключается в том, что его знакомство с материалом, на основе которого создавалась книга, носит поверхностный, почти дилетантский характер. Бартон, повидимому, недостаточно изучил творчество советских художников и плохо знает их жизнь. Герои его пишут картины, мало похожие на те произведения, которые в действительности создаются нашими художниками, и живут совсем не той жизнью, какая характерна для советской художественной среды. Роман обедняет и упрощает реальную действительность, отражает не жизнь, а отвлеченные представления автора.

Действие романа происходит в Ленинграде в 1935 году. Бартон изображает очень сложный и знаменательный период в истории советского искусства, когда после исторического постановления Центрального Комитета партии о перестройке литературно-художественных организаций была ликвидирована разрозненность среди художников, входивших в различные по своим направлениям группы, создан единый Союз советских художников и был выдвинут лозунг социалистического реализма. Под влиянием успехов социалистического строительства большинство художников обратилось к серьезным, имеющим значительным темам, связанным с окружающей жизнью. Многие живописцы, ранее примыкавшие к «левым» объединениям, встали на путь активной перестройки своего творческого метода, стремясь к правдивому, реалистическому отражению жизни. Одновременно обострилась борьба с формализмом, декадентством, с различными буржуазными влияниями, проникавшими в советское искусство. Решающую роль в развитии искусства сыграло руководство со стороны партии, помогавшей художникам в творческой перестройке и беспощадно разоблачавшей всяческие проявления чуждой идеологии.

Читатель романа Бартона почти ничего обо всем этом не узнает. Автор, по существу, отказался от изображения реальных процессов, обусловивших развитие советского искусства, и подменил их надуманной схемой. Художники в его романе расколоты на две замкнутые, отчужденные друг от друга группы. На одной стороне «стопроцентные» последователи реализма, на другой — столь же «стопроцентные» формалисты, которым нет пути к перестройке.

Роман носит заглавие «Творчество», но как раз о творчестве в нем говорится и мало и неубедительно. Вот, например, как описано возникновение художественного замысла:

«Вечер над парком. Вздымаясь огневыми волнами, гремит Интернационал — гневный, неудержимый, утверждающий... Веденин слушает, повторяет про себя суровые и прекрасные строки гимна, видит лица, озаренные гимном... И пусть удивленно смотрят окружающие: выпрямившись, глядя поверх голов, Веденин медленно подымает руку, будто что-то драгоценное у него на ладони.

Он видит. Он нашел».

В этом описании, торжественном и риторичном, недостает именно того, что могло бы воплотиться в зрительном образе. В замысле Веденина нет конкретности, нет той пластической осязаемости, которая делает живописный образ убедительным. И картина, созданная художником, хотя ею и восторгаются действующие лица романа, судя по описанию, получилась явно формалистической.

Автор почти не показывает своего героя в работе над произведением, как будто между замыслом и его воплощением нет никаких стадий.

Слабое знание жизни, неумение отобразить конкретную обстановку привели к тому, что интересная и значительная тема, взятая Бартоном, осталась нераскрытой. Следует пожалеть, что ленинградское отделение издательства «Советский писатель» не сумело добиться коренной переработки романа и выпустило в свет это неудачное произведение.

В. ПЕТРОВ.

ОТВЕТЫ и ОТКЛИКИ

„Архитектуру — на уровень новых задач"

Статья, напечатанная под таким заголовком в «Советском искусстве» от 10 января 1953 года, по предложению президиума Академии архитектуры СССР была обсуждена во всех научно-исследовательских институтах академии с привлечением широкой научной и инженерно-технической общественности.

Президиум совместно с партийным активом и руководящим составом институтов также обсудил эту статью.

В результате обсуждения факты, содержащиеся в статье, а также критика недостатков в работе научно-исследовательских институтов Академии архитектуры СССР признаны правильными. Намечены конкретные пути ликвидации имеющихся недостатков в работе как научно-исследовательских институтов, так и президиума академии.

Президиум академии считает, в частности, особенно необходимым уделить значительно большее внимание вопросам разработки теории советской архитектуры, обобщению творческой практики, научной критической оценке произведений советской архитектуры, работе над повышением качества типовых проектов для массового жилищного строительства и строительства общественных зданий.

На расширенном заседании президиума Академии архитектуры СССР были обсуждены также вопросы подбора, расстановки и воспитания кадров академии, системы подготовки научных кадров через аспирантуру и ряд других насущных вопросов, связанных с деятельностью академии.

Особенно актуальной задачей президиум считает возможно более широкое привлечение к работе академии ее действительных членов и членов-корреспондентов.

Намеченные мероприятия нашли свое отражение в плане научно-исследовательских работ Академии архитектуры СССР на 1953 год.

А. МОРДВИНОВ,
Президент Академии архитектуры СССР.

ванчик, кресло, зеркало и столик, на котором в электрическом чайнике согревался чай для больного.

Шукин нередко приглашал меня к себе. В наших беседах он особенно пытливо задерживался на волновавшем его вопросе о взаимосвязи творчества художника с его общественной деятельностью.

— Так все-таки, как же это вы пришли к вашему Полежаеву? — спросил Борис Васильевич, пристально вглядываясь в меня.

И вот тут, стремясь ответить ему наиболее полно и искренне, я рассказал о том, какое влияние оказали на всю мою жизнь заключительные кадры фильма. Именно в этих кадрах Полежаев — ученый и исследователь — выходит со своей университетской кафедры на широчайшую общественную кафедру народного депутата.

Генеральная тема об общественном долге ученого, о его служении революционному народу при всей несхожести положения возникла в моем сознании как преобразующая сила моей собственной жизни. Я еще раз и с наибольшей полнотой пережил переход от узкой сферы моей профессиональной актерской работы к сфере общественного назначения художника. Мой небольшой жизненный опыт целиком был поглощен жизнью профессора Полежаева. Но точно так же позднее опыт профессора Полежаева, его внутренний мир и его духовная сила стали источником моего человеческого, гражданского роста и становления.

Я не ручаюсь, что говорил со Шукиным именно этими словами. Но так как я чувствовал именно это, то он очень хорошо понял мою мысль и подтвердил ее своим собственным опытом, своими собственными наблюдениями и переживаниями. И вот там именно, в уголке мосфильмовского павильона, навсегда выкристаллизовалась для меня эта существенная основа, связывающая для художника его творчество с жизнью. Крупица за крупицей мы накапливали уроки общественной деятельности, которой учились у своих героев. И крупица за крупицей отдавали мы потом своим героям все то, чем обогащала нас общественная жизнь.

Совсем в ином положении, чем тогда, на заре моей творческой биографии, я оказался недавно, когда мне пришлось играть роль Дюмон-Тери в пьесе «Гражданин Франции».

Казалось, что задача была мне как раз по плечу. Я близко и досконально знал мир моего героя, лично встречался с Жолио-Кюри, портрет которого пытался воссоздать драматург. Наконец, круг людей, в котором вращался мой герой, был во многом моим собственным кругом. Почему же эта работа оставила во мне горький след неудовлетворенности? Должно быть, потому, что автор, драматург Д. Храбровицкий, заменил живой характер некий конгломератом идей. А как бы ни были прогрессивны идеи сами по себе, они не рождают того источника света, какой зажигается, когда есть конкретный человеческий характер, данный в конкретной борьбе.

За последние годы я сыграл двух ученых — Мичурина в пьесе А. Довженко «Жизнь в цвету» и Дюмон-Тери. В первом случае автор подчас выходил за грань бытовой достоверности. Во втором — все было точно, как полагается, чтобы было. И что же? В первом случае все было исполнено значения и правды. Во втором — все было скучно и натурально, как обед с домашним скарбом.

Условная сцена, когда Мичурин обращается к яблоне, как к живому существу, была наполнена не только истинной силой борца-преобразователя, но и живой человеческой интонацией. В нее нельзя было не верить, хотя Мичурин в своем гороле Козлове, наверное, не произносил вслух этого монолога наедине с собой, ибо этот монолог, как и весь образ героя Довженко, глубоко, по-настоящему типичен, художественно верен. А вот Дюмон-Тери, произносящий подлинный текст речи Жолио-Кюри, кажется надуманным в искусственным, ибо в нем есть только похожесть, которая в произведении искусства не является решающей.

За последнее время у нас появляется много пьес с сатирической тенденцией. Но ни одну из них еще нельзя назвать сатирой. Это происходит потому, что авторы новых пьес недостаточно страстно и горячо определяют, что им дорого, с чем они борются, что заповедывают. В раешном смехе М. Е. Салтыкова-Щедрина мы ясно ощущаем пафос гуманизма. Почему же последние советские комедии не вызывают страстного стремления разделить с писателем идею, направляющую его перо?

В этих пьесах много случайного, непоследовательного. Явления взяты поверхностно. Мне кажется, что драматурги мало заботятся о жизненной достоверности героев, о реальной возможности их столкновений, встреч, и в этом им нужно непрерывно, не покладая рук, учиться у наших классиков.

В дневнике Софьи Толстой приводится реплика великого писателя, который сокрушался, что он написал сцены приезда Анны и Вронского в Петербург неверно: «Я написал, что Вронский и Анна останавливаются в одном номере, а это нельзя. Им непременно надо в Петербурге быть хотя бы в разных этажах. Значит, сцены, разговоры, приезд разных лиц — все надо менять».

И Толстой менял. А вот опытный и талантливый драматург Н. Вирта заставил своего Помпеева раскрываться в пьесе, наперекор логике, сначала обнаженно — в домашнем кругу, а уже потом осторожно, в служебном кабинете, где такой человек как раз вынужден скрывать свое истинное лицо. И драматург не счел нужным изменить последовательность действий своего героя. Ему это показалось лишним.

Мы должны, мы просто обязаны объяснить драматургам их слабые стороны. Пусть даже иногда мы будем не до конца правы, но партия учит нас высокой требовательности. И в этом свете, мне кажется, что в статье режиссера В. Кожисаржевского, опубликованной в «Новом мире», при всех ее недостатках, подлежащих справедливой критике, были верные и существенные наблюдения театральной критики. Фактически Кожисаржевский призывал драматурга к созданию характера, которому учит нас система Станиславского, ибо эта система является основным законом не только нашей работы, но и работы драматурга.

И еще одно существенное обстоятельство, связанное с этим. Мне думается, что писатели, пишущие для театра, забыли о своей ответственности за судьбу актера. Актер, как и всякий гражданин нашей страны, стремится вложить свой опыт, накопленные знания, созревшие творческие мечтания в новую роль, в новый современный образ. Почему же драматурги так равнодушны к этой мечте актера, почему их не волнует, что десятки, сотни художников сцены годами не могут приложить свои творческие силы к созданию образов, достойных их опыта, их таланта, их стремлений? Пусть драматурги придут к нам, поделятся своими планами и сомнениями, выслушают наши творческие заявки. Ведь мы же, в конечном счете, стремимся к одному и тому же — к росту нашего театрального искусства.

Да, наша драматургия еще в большом долгу перед народом. Но мы твердо верим, что в самое ближайшее время в театр потоком потекут новые пьесы, способные разработать современные темы во всей их широте и многообразии. Что же поможет нам вооружиться для воплощения этих грядущих характеров и что может помешать нам на пути к их наиболее полному раскрытию?

Советский актер должен быть всесторонне подготовлен к тому, чтобы выполнить ответственную задачу раскрытия образа нового человека. Мне кажется, что из нашего обихода стало незаметно выпадать такое существеннейшее понятие, как перевоплощение, эта первооснова актерского творчества. А между тем все крупные достижения нашего искусства обязательно связаны с этим понятием. Каков бы ни был путь актера к постижению характера, — итогом этого пути должно быть проникновение, перевоплощение в образ.

Но при этом важно, чтобы и профессиональное мастерство художника оказалось на уровне его идейных задач. А для этого художник должен владеть мастерством так свободно, чтобы он мог не думать о проявлениях этого мастерства. Толстой очень хорошо сказал, что художник никогда не должен ставить мастерство своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею: художник должен думать только о том, чего он хочет достигнуть через свое искусство, точно так же, как путешественник — о том направлении, по которому ему следует итти.

Как же достигнуть этого? Мне кажется, что слова Маяковского, обращенные к художнику пера, могут быть отнесены и к нам:

Поэзия —
та же добыча радия.
В грамм добычи,
в год труды.
Наводишь,
единого слова ради,
тысячи тонн
словесной руды.

Мы иногда мало трудимся, не отбираем из своей актерской руды то самые граммы, которые создают истинное искусство.

А ведь как много нужно актеру уметь! Нужно совершенствовать свое мастерство в каждой детали, в каждой мелочи, для того чтобы наш инструмент мог служить безотказно нашим большим замыслам.

Мы много и непрерывно черпаем в сокровищнице учения К. С. Станиславского. Мы внимательно всматриваемся в живую практику его учеников и продолжателей. И все-таки далеко не во всем и не всегда мы применяем эту систему к своей работе. Ведь удивительная, плодотворная сила системы состоит в том, что любой профессиональный актер может притти к тому творческому итогу, к какому силой интуиции приходил в старом театре только выдающийся талант. А театр строится и существует не несколькими крупными талантами, а коллективом, спаянным одними стремлениями, общей целью, единым творческим методом.

У нас во многих театрах, даже в лучших из них, уживаются совершенно несхожие творческие приемы. Я говорю не о различии индивидуальностей — чем больше их, тем лучше, — я говорю о том, что, несмотря на все слова о правде, переживания и т. д., у нас еще сосуществуют совершенно противоположные актерские и режиссерские школы. И это не может не сказаться на ансамбле спектакля, на всем его облике и звучании.

Мы все очень много говорим о любви и верности системе Станиславского. Но я боюсь, что на практике многие из нас еще очень далеки от нее и недостаточно активны в овладении ею. Многие режиссеры не понимают всей глубины значения системы для реальной повседневной практики театра. Но не менее опасны вульгаризаторы, которые готовы заменить сущность системы набором терминов. (При этом существует, так сказать, большой набор для академических театров, средний — для республиканских и малый — для театров вообще).

Я думаю, что проникновение в суть системы — наша первоочередная задача.

Но и этого мало. Мы должны непрерывно думать, заботиться об этическом облике актера. Есть среди нас и зазнайство, и самоуспокоенность, и нескромное преувеличение своего места в искусстве. С этим надо бороться решительно, ибо невежественный человек или себялюбец не может быть значительным художником. Выращивая смену, мы должны воспитывать в ней скромность, любовь к труду, любовь к искусству, любовь к своей Родине.

Нам всем — и начинающим и маститым — есть чему учиться. Нам всем нужно уметь вторгаться в жизнь, причем это вторжение вовсе не означает, что мы можем холодно записывать все, что видим. У каждого художника должно быть нечто такое, что дорого и важно именно для него. Если писатель должен писать только тогда, когда он не может не писать, то, мне кажется, и режиссер должен ставить потому, что он не может не ставить. Актер должен говорить со сцены о том, о чем он как гражданин и художник не может молчать. А мало ли среди нас актеров, у которых только один критерий подхода к роли, большая она или маленькая, главная или второстепенная. Мало ли мы знаем режиссеров, которые, получив любую пьесу, немедленно готовы приступить к ее постановке, даже не задумываясь о близости материала. Не думайте, что результаты этого не заметны в спектакле. Когда вы смотрите «Мастерицу варить кашу» в Москве в ЦТСА или «Тени» в Ленинградском Новом театре, вы отлично видите, что режиссер не просто осуществил новую постановку, но и увлекся пьесой. Когда вы смотрите «Дорогой бессмертия» в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, вы не можете не поверить в любовь режиссера к найденному и воссозданному его режиссерской мыслью образу героя, образу всего спектакля.

По много ли таких работ, одухотворенных порывом и фантазией создателя, в наших театрах? Боюсь, что единицы.

Мы не можем мириться с такими явлениями в искусстве, где все правильно — и все далеко от жизни, все внешне достоверно — и все удивительно просто, обыденно, даже приелось, и набило оскомину!

Нашей главной задачей остается изображение наших современников. Мы должны создать образы людей, вся красота и весь смысл жизни которых — в активном действии, в каждодневном подвиге, в необходимости двигаться вперед, переустраивать жизнь, делая ее еще совершеннее, еще прекраснее.

Но для этого и мы должны быть активны в своем творчестве, непримиримы ко всему, что нам мешает. Мы должны откровеннее, прямее и чаще говорить друг с другом о том, что волнует, не удовлетворяет, радует и тревожит нас.

Мы должны ставить вопросы и организационного порядка, потому что они подчас держат в тисках творческую мысль, лимитируют художественную жизнь. Как, например, может совершаться естественный отбор и смена сил в театре, если там действуют законы, существующие для французской академии, куда новый ученый может проникнуть только после похорон одного из «бессмертных»?

Для того чтобы совершенствовать свое искусство, воплощать героев, достойных нашего времени, нужно, чтобы художник не только любил профессию, но чтобы он, по выражению Горького, был охвачен неукротимым стремлением к совершенствованию бытия.

Наше бытие прекрасно. Но оно будет еще более прекрасным. И художнику нельзя терять перспективы. Для того чтобы открыть во всем богатстве, во всем многообразии все содержание и всю красоту духовного облика строителя коммунизма, художнику нужно непрерывно двигаться самому вперед, нужно не только итти в ногу со своим временем, но и опережать его, а тогда придут и новые формы, ибо мастерство актера служит только подножием для выражения тех больших мыслей и больших идей, которыми живет советский человек.

ФЕСТИВАЛЬ ФИЛЬМОВ ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

„Случай на ярмарке"

Мрачные картины жизни венгерского крестьянства под властью помещиков-феодалов развертываются перед нами на экране.

Вот гайдуки его превосходительства господина Дебреги под барабанную дробь объявляют угрюмо слушающим их крестьянам приказ: немедленно собрать причитающиеся подати. А кто не сдаст зерно или сдаст невысококачественное, — будет лишен своего надела и изгнан из деревни.

Безжалостливые поборы по своему «исконному праву» чинит Дебреги на ярмарке: гайдуки гонят скот, птицу, отбирают ткани, обувь и «прочую мелочь». Тяжелому телесному наказанию подвергается молодой крестьянский парень за то, что осмелился поднять голос в свою защиту, осмелился заикнуться о праве, о справедливости.

Горят жилища бедняков, стираются с лица земли целые селения лишь потому, что в них, быть может, скрывается неугодный господину человек. Картины народного горя проходят перед негодующим взором зрителя, свидетелем многих страданий и слез становится он.

И все же фильм «Случай на ярмарке» — бодрый, жизнерадостный, оптимистический и веселый. Что же придает фильму эту жизнеутверждающую силу, это ощущение радости жизни, в которой преобладают и побеждают начала справедливости, гуманности, прогресса? Величие, красота и сила народного духа, мудрость народа, его несгибаемость, рожденные непоколебимой верой в торжество правды на земле. И крепкий народный юмор — оружие, которое противопоставлял народ реальной силе своих властителей до поры до времени, пока не настал час взяться за оружие восстания.

С древнейших времен сохранились в творчестве народов всех стран образы любимых героев — борцов за народное дело. Умом, отвагой, хитростью преодолевают они многие препятствия, разрушают козни врагов, чинят над ними справедливый суд. Простой русский паренек Иванушка оказывался всегда сильнее царей и бояр, ибо обладал большим жизненным опытом, был носителем лучших качеств и идеалов своего народа; такими были и другие герои народного эпоса—Тиль Уленшпигель, Робин Гуд, Такоч и Лудаш Мати — смелый венгерский юноша, сердце которого преисполнялось ненавистью к обитчикам, притеснителям и стремлением отомстить им за всех угнетенных и обездоленных.

Предание, сказка о Лудаше Мати, воспетом в одноименной поэме Михая Фазекаша, лежит в основе сценария Д. Синетала «Случай на ярмарке». В фильме, созданном режиссерами К. Надаши и Л. Рандоди, оператором Б. Хедьи и талантливыми артистами, элементы сатирической народной сказки о Лудаше Мати причудливо переплетены с реальным изображением действительности недавнего прошлого. Полные трагического звучания эпизоды соседствуют в нем с эпизодами комедийными, лирическими; сочные, проникнутые народным юмором бытовые сцены — с условными, порой гротесковыми. Но различие в творческом решении сцен и персонажей не приносит в фильм разностильности. Все его элементы объединены в единое целое тем отношением авторов к происходящему, которое так хорошо удалось им выразить и донести до зрителя.

Глазами народа смотрят авторы на своих героев, вместе с народом ненавидят помещика, восхищаются Лудашем Мати и симпатизируют ему, безобидно подшучивают над старым профессором Мохошем и некоторыми из его студентов, от души радуются и веселятся вместе с народом, когда Лудашу Мати удается осуществить свою клитку — трижды выпороть распоясавшегося самодура и истязателя Дебреги.

Это отношение к изображаемому авторы фильма выражают тонко и умело — броской, точной деталью, найденной в речи или поведении персонажей, в реакции кого-либо из них на то, что происходит, в изобразительном решении.

С самого начала фильма они подчеркивают гордость, свободолюбие Лудаша Мати, глубину его чувств, природный ум и стремление к знаниям. Короткими, быстро сменяющимися эпизодами рассказывают авторы фильма о длительном и важном периоде жизни Мати, когда он, скрываясь от мести высеченного им помещика, работает кузнецом, плотником, трамбует землю на стройке, живет у рыбаков. Но этих беглых сообщений оказывается достаточно: когда Мати появляется вновь как главный персонаж в центральных эпизодах, веришь, что он многому научился в школе жизни, что он выступает от лица всех тружеников, чья тяжелая доля и мечты так хорошо ему известны. Так шаг за шагом и талантливом исполнении артиста Имре Шооша раскрываются привлекательные черты характера главного героя фильма.

Менее разносторонне, но все же отчетливо и убедительно очерчены в фильме другие герои — честный солдат Гериль (артист Я. Гербе), мужество, прямодушие и самоотверженность которого вызывают к нему невольные симпатии зрителей; скромная, верная Пирош (артистка Т. Хорват), хотя и не разделяющая стремлений Мати к активной борьбе с помещиками, но помогающая ему в его делах; мать Лудаша и некоторые из эпизодических персонажей, в частности старый рыбак, выражающий своей репликой, в сущности, основную идею фильма: «Если бы народ весь разом поднялся, тогда можно было бы свести счеты с господами...».

Иные приемы, иные краски находят режиссер и артисты для обрисовки образов угнетателей, их жизни, быта. Исполнение роли помещика Дебреги артистом Д. Шолти также следует отнести к числу творческих удач фильма. Это убежденный тунеядец, уверенный в том, что он законно пользуется плодами чужого труда, и готовый любой ценой поддерживать, укреплять этот «закон». И дело тут вовсе не в том, что жесток Дебреги, а в том, что на жестокости держится весь помещичье-феодальный строй, и не Дебреги, а именно этот строй разоблачают и уничтожающе высмеивают авторы фильма.

Смеется народ над неумными притеснителями, смеются над ними и авторы фильма в блестяще сделанных сценах, рисующих паразитическую жизнь обитателей поместья, объятых страхом перед возможным появлением Лудаша Мати. Многие из этих сцен по своему драматургическому и режиссерскому решению возвышаются до сатирического памфлета, полны гнева и сарказма. Вот боящийся отравления Дебреги сидит голодный перед горами лежащих перед ним яств, и слуги смеются над ним, вот он сам поит корову или охраняет свой дом вместе с дочкой и гувернанткой. Тонко, с большим тактом и чувством меры сделана сцена ночного путешествия Дебреги по неотложным делам и, наконец, самые сцены порки Дебреги Лудашем Мати.

«Случай на ярмарке» — хороший, интересный фильм, свидетельство растущей идейно-творческой зрелости киноискусства стран народной демократии. Создателей его можно упрекнуть лишь в том, что порой они излишне обнажают социальные, идейные мотивировки, особенно в несколько затянутой экспозиции. Идейный замысел, целеустремленность должны быть присущи каждому произведению, но они должны раскрываться и вытекать непосредственно из развития конфликта, из развития образов и характеров героев.

Мих. БЕЛЯВСКИЙ.

Поэтический рассказ о новом Будапеште

Наряду с художественными произведениями на современные и исторические темы киноработники Венгерской Народной Республики выпускают полнометражные и короткометражные документальные, видовые и мультипликационные фильмы. Высокий идейно-познавательный и профессионально-технический уровень этих фильмов свидетельствует о том, что венгерские кинематографисты и в этой совершенно новой для них творческой области добились значительных и многообещающих успехов.

Одним из наиболее красноречивых подтверждений растущей изо дня в день профессиональной зрелости мастеров венгерской документально-хроникальной кинематографии является новый цветной документальный фильм «Будапешт», поставленный молодым режиссером Иштваном Колоничем по сценарию Миклоша Короды и Шандора Лештина.

Фильм, просмотр которого состоялся в Московском доме кино 21 мая, начинается впечатляющими поэтическими кадрами предрассветного, подернутого легкой туманной дымкой Будапешта. Затем следует прекрасно заснятая оператором Хилде Брантом чудесная по своей лирической проникновенности и затушевности картина пробуждающегося многонаселенного города. Сменяя один другой, перед зрителем возникают яркие, надолго запоминающиеся кадры, запечатлевшие кипучую, по-новому организованную жизнь столицы народно-демократической Венгрии.

Авторам фильма удалось создать монументальное и глубоко волнующее произведение. Они показывают Будапешт как крупнейший промышленный и культурный центр своей обновленной родины и как город, население которого умеет вдохновенно трудиться и весело отдыхать. Они знакомят зрителя с замечательными архитектурными памятниками старины и только что отстроенными кварталами прекрасных жилых домов для рабочих и служащих, с предприятиями, выплавляющими высококачественную сталь, с благоустроенными городскими парками и детскими садами, с водными бассейнами и пригородными домами отдыха для пионеров; то вводят нас на заседание Государственного собрания Венгерской Народной Республики, то при помощи искусно вкрапленной в фильм старой кинохроники возвращают в далекое прошлое.

Следя с напряженным вниманием за тем, что происходит на экране, видя расфранченную толпу помещичье-буржуазной знати, принадлежащие ей роскошные дворцы и контрастирующие с ними жалкие лачуги будапештских бедняков, революционные события 1918 года и выступление перед многотысячным скоплением народа совсем еще молодого Матиаса Ракоши, зритель получает правдивое и полное представление о стране и населяющем ее народе.

Путешествуя вместе с киноаппаратом по Будапешту, зритель чем дальше, тем глубже убеждается в том, что этот неповторимо своеобразный город имеет не только свое славное революционное прошлое, но и свое еще более величественное будущее. Порукой тому служит небывалая политическая и трудовая активность широких народных масс, их деятельная, плодотворная любовь к своей красавице-столице, так хорошо и убедительно раскрытая в фильме.

Авторы фильма серьезно, вдумчиво подошли к решению поставленной перед ними сложной творческой задачи, проявили необходимую сдержанность и большой вкус в изображении внешнего облика города и его подлинно поэтичных горных окрестностей. Самобытная красота Будапешта не становится в фильме самодовлеющей. Она показана постольку, поскольку является его составной, органической сущностью, выражает национальные особенности венгерской архитектуры.

Отмечая эти бесспорные достоинства фильма «Будапешт», небесполезно будет указать и на некоторые его недостатки. К числу их следует отнести недостаточно глубокий показ новых людей демократической Венгрии. Режиссер и оператор сложно боятся задержать внимание зрителя на лицах государственных и общественных деятелей, рабочих, крестьян, не решаются более подробно запечатлеть их самозабвенный труд на благо родины.

Кроме фильма «Будапешт», на экранах нашей страны будут показаны и короткометражные цветные фильмы: «По реке Тисса», «Мункачи», «Пой и занимайся спортом», «Эчерская свадьба» и «Лесное состязание». Все эти фильмы сделаны с большой любовью и знанием дела. Особенно заслуживает похвалы «Эчерская свадьба», знакомящая нас с национальным венгерским свадебным обрядом, свадебными песнями и танцами, и мультипликационный фильм «Лесное состязание», в драматургически остроумной форме рассказывающий о «спортивных состязаниях», устроенных многочисленными и разнородными обитателями дремучего леса.

Выпуск этих фильмов — большой успех венгерской кинематографии, успех, которому от души радуются советские зрители.

А. ЛУКИН.

Пресс-конференция делегации Иранского общества культурной связи с СССР

В Советском Союзе по приглашению ВОКС в течение 28 дней гостила делегация Иранского общества культурной связи с СССР. Члены делегации — видные общественные и культурные деятели Ирана — посетили Москву, Ленинград, Сталинград, Тбилиси, Сухуми, побывали на Волго-Донском судоходном канале имени В. И. Ленина, знакомились с советскими заводами, театрами, дворцами культуры, домами пионеров, встречались с представителями науки и искусства Советского Союза.

Двадцать первого мая в ВОКС состоялась пресс-конференция делегации. С заявлением от имени членов делегации выступил Керим Кешаварз — публицист, вице-председатель Иранского общества культурной связи с СССР.

«За время нашего пребывания в Советском Союзе, — говорится в заявлении, — мы были исполнены желания увидеть как можно больше, чтобы рассказать правду о Советском Союзе нашим соотечественникам. Советский Союз идет гигантскими, беспримерными в истории человечества шагами вперед, к высоким вершинам счастья и благополучия, обеспечивая максимум блага своему народу.

За время нашего пребывания мы нигде не видели ни малейших следов пропаганды войны или ненависти к тому или другому народу. Нас, как и других иностранных гостей, советские люди везде и всюду встречали словами мира и дружбы. Мы убедились, что и молодое поколение, и все население в целом воспитывается в духе мира и в духе уважения прав других народов».

Члены делегации ответили на вопросы, заданные им представителями советской печати.

Хоссейн Хейрха Эсфахани, актер, режиссер и художественный руководитель Театра им. Саади, ознакомил присутствующих с историей и творческим путем своего театра. В старое время театр в Иране осуществлял постановки на исторические темы, сказки, легенды и различные мистерии. Ставились также комедийные пьесы во время свадеб и других торжеств. Создание современного театра в Иране началось с постановок переводных пьес. Постепенно начали появляться и пьесы иранских драматургов. Но еще 15 лет назад в Иране не существовало стационарного драматического театра. В 1947 году в Иране был создан Театр имени Фирдоуси, явившийся предшественником Театра имени Саади, который пользуется в Иране огромной популярностью у народа. Его артисты имеют свое объединение, свой журнал, в котором печатаются пьесы иранских драматургов. Артисты Театра имени Саади являются активными борцами за мир.

Эсмаил Аштиани, художник, преподаватель живописи на факультете изобразительных искусств Тегеранского университета, поделился своими впечатлениями о советском изобразительном искусстве, продолжающем традиции русского классического искусства.

Отвечая на вопрос о деятельности иранских прогрессивных композиторов, Самиэ Бахчебан, композитор, лауреат третьего Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине, сообщил, что молодые композиторы Ирана сосредоточивают свои усилия на создании произведений, отражающих борьбу за мир и национальную независимость.

Мехди Байяни, директор Иранской национальной библиотеки, доктор филологических наук, литературовед, ответил на вопрос о впечатлении, вынесенном им из знакомства с организацией библиотечного дела в СССР. Он отметил, что библиотеки в Советском Союзе прекрасно оборудованы, культурный уровень читателей очень высок.

Выступивший в заключение Али Аскер Хекмат, глава делегации, член Иранской академии наук, профессор Тегеранского университета, литературовед, заявил, что иранский народ испытывает чувство большой дружбы и любви к народам Советского Союза. Члены делегации, заявил Хекмат, считают своим долгом рассказать по возвращении на родину обо всем, с чем они познакомились в Советском Союзе, о его великих достижениях и успехах.

Хроника фестиваля

МОСКВА

В Москве фестиваль фильмов Венгерской Народной Республики проходит в десятках кинотеатров, в клубах, дворцах культуры. В кинотеатре «Форум» перед началом сеанса состоялась встреча московских зрителей с делегацией работников венгерского киноискусства. В зале, украшенном государственными флагами СССР и ВНР, собрались представители трудящихся Дзержинского района столицы. Гостей приветствовал секретарь Дзержинского райкома КПСС П. Суколенов. С ответным словом выступили венгерский режиссер М. Келети, артисты Ева Серени и К. Латабар.

Встречи москвичей с деятелями венгерского киноискусства состоялись также в кинотеатре «Ударник» и во Дворце культуры завода имени Сталина. Все встречи проходили под знаком нерушимой дружбы народов Советского Союза и Венгерской Народной Республики.

Члены делегации венгерских киноработников посетили Музей В. И. Ленина, побывали на спектаклях Большого театра «Медный всадник», «Ромео и Джульетта», просмотрели в Малом театре спектакль «Калиновая роща».

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии гости ознакомились с организацией подготовки кадров советского киноискусства.

ЛЕНИНГРАД

Большим успехом пользуются кинофильмы Венгерской Народной Республики у трудящихся города Ленина. В Доме культуры имени Капранова и в кинотеатре «Аврора» фестиваль венгерских фильмов открылся картиной «Случай на ярмарке». Одновременно этот фильм демонстрировался в 30 других кинотеатрах города. За один день его просмотрело более 100 тысяч зрителей.

В фойе кинотеатра «Аврора» устроена выставка, которая знакомит посетителей с достижениями народного хозяйства и культуры Венгерской Народной Республики. Фильмы «Буря», «Новички на стадионе», «Боевое крещение» и другие произведения венгерского киноискусства пользуются большой популярностью у ленинградских зрителей.

КИЕВ

Произведения киноискусства Венгерской Народной Республики, демонстрируемые в дни фестиваля в Киеве, вызывают большой интерес у трудящихся столицы Советской Украины.

Зрители города встретились с делегацией деятелей венгерского кино. На встрече, происходившей в кинотеатре «Киев», присутствовали рабочие, инженеры, представители науки, литературы и искусства. Перед собравшимися выступил известный венгерский актер, лауреат премии имени Кошута Шандор Печи.

От имени трудящихся Киева гостей приветствовала заместитель председателя исполкома городского Совета депутатов трудящихся тов. Келина, а также представители Министерства культуры УССР и Украинского общества культурной связи с заграницей.

РИГА

Фестиваль венгерских кинофильмов в столице Латвии проходит в кинотеатрах «Саркана аусма», «Дайле», в клубе завода «ВЭФ» и т. д. Уже в первый день фестиваля в кинотеатре «Саркана аусма» новый венгерский фильм «Случай на ярмарке» просмотрело несколько тысяч человек. Зрители познакомились также с новым фильмом «Буря».

В фойе кинотеатров читаются доклады, посвященные успехам социалистического строительства Венгерской Народной Республики.

Искусство на улице

Письмо из Лондона

Площадь Лейстер-сквер — центр лондонской вечерней жизни. Здесь находится несколько больших кинотеатров, в том числе театр крупнейшего кинопрокатного треста «Одеон», имеющий довольно любопытную историю. Некогда здесь размещался театр музыкальной комедии «Эмпайр», где начинал свою артистическую карьеру Чарли Чаплин, подвизавшийся в роли театрального клоуна. Впоследствии, с появлением кино, «Эмпайр», как и множество других театров, не выдержал конкуренции и уступил место более молодому и сильному сопернику. Помещение было переоборудовано под кинотеатр.

Полвека назад, в дни славы театра «Эмпайр», Лейстер-сквер была центром увеселения лондонской зажиточной публики. Площадь была открытой эстрадой для уличных клоунов, музыкантов и прочего бедного люда, старавшегося заработать себе на кусок хлеба. Вместо современных автомобилей и угловатых старомодных такси у театральных подъездов стояли тогда извозчики, ожидавшие разъезда публики.

Один из таких извозчиков послужил для Чаплина прототипом его героя, известного всему миру добродушного, гуманного и честного человека, в больших ботинках, большом не по росту пиджаке, в котелке и с неизменной тросточкой в руках, образ которого прошел через всю жизнь знаменитого киноактера. Создавая свой последний фильм «В огнях рампы», Чаплин вернулся к воспоминаниям о театре «Эмпайр» на Лейстер-сквер и показал клоуна Калверо—стареющего талантливого актера, не утратившего, несмотря на житейские неудачи, веры в свое призвание, твердого убеждения в необходимости борьбы за человека, за жизнь, за будущее.

Несмотря на то, что действие фильма развертывается в период, предшествовавший первой мировой войне, тема картины не утрачивает своей актуальности и в наши дни. Отвергнутый пресыщенной толпой богатых бездельников, Калверо идет на улицу — становится бродячим актером. Возвращение Калверо в театр и его гибель еще больше подчеркивают трагизм положения работников искусства в капиталистическом обществе, где их судьба зависит от капризов богачей и жадных до наживы антрепренеров.

За примерами, подтверждающими реальность, жизненность образа чаплинского Калверо, не приходится далеко ходить. После просмотра картины (которую Чаплин впервые показал в кинотеатре «Одеон» на Лейстер-сквер) многие лондонцы были свидетелями одной из тысяч трагедий, обобщенных Чаплином в своем фильме. На улице, в нескольких шагах от выхода из кинотеатра можно было видеть старого скрипача, отчаянно пытавшегося слабыми звуками своего ветхого инструмента привлечь внимание выходивших из «кино» закутанных в меха леди и вылощенных джентльменов. В глазах старика было столько мольбы, столько ожидания, что хоть кто-нибудь бросит несколько медяков в приделанный к грифу скрипки тряпичный мешочек! Эти глаза говорили красноречивее, чем надпись на прикрепленном к груди куске картона: «Попытка заработать на жизнь».

Почти ежедневно где-нибудь в Питтингхилл Гейт (один из районов Лондона) можно видеть невысокого роста бедно одетого человека, щек которого редко касается бритва. Сгорбившись, он стоит возле старой детской коляски, на которой установлен древний патефон, извлекающий из заезженных пластинок грустные и не совсем разборчивые, заглушаемые шумом уличного движения мелодии. На потрескавшейся лакированной коляске мелом выведена надпись: «Старый цирковой клоун». Разговорившись, семидесятипятилетний старик поведал историю своей жизни.

С раннего возраста до шестидесяти четырех лет он работал клоуном, разъезжая вместе с бродячим цирком по различным странам мира. Однажды (очевидно дали себя знать годы) клоун сорвался с турника и повредил левую руку и ногу. Рука осталась скрюченной. Плохо работает нога. Цирк пришлось оставить. Старику удалось выхлопотать пенсию—32 шиллинга в неделю. Однако вдвоем с женой на эту мизерную сумму прожить невозможно даже при самых ограниченных потребностях, особенно в настоящее время, когда цены растут с поразительной быстротой.

И старый клоун-инвалид почти каждый день выходит на угол улицы со своим стареньким хриплым патефоном. Изредка прохожие бросают в лежащую рядом с патефоном потрепанную, потерявшую форму шляпу пару медяков.

Улица — удел не только старых, «отработавшихся» деятелей искусства.

Проходя однажды недалеко от лондонского вокзала Чаринг Кросс, я неожиданно услышал звуки исполнявшегося с большим чувством скрипичного концерта Бетховена. Перед небольшой кучкой любителей музыки играл молодой человек. Под плакатом с надписью: «Мне нужны деньги для продолжения образования» лежала традиционная шляпа с несколькими медяками. Для сведения слушателей этого своеобразного концерта на стоявшем поодаль пюпитре, под куском прозрачной пластмассы лежало несколько газетных и журнальных вырезок, в которых говорилось, что молодой скрипач Луис Голд — действительно хороший и подающий большие надежды музыкант. Удастся ли Голду закончить образование? Трудно сказать.

Юношей приехал итальянский скрипач Альберто Ломбарди в Лондон в поисках заработка. Несколько лет он развлекал обжирающихся в ресторанах богачей, затем работал в кинематографе, но с появлением звукового кино надобность в его скрипке отпала. И вот уже более двадцати лет концертным залом для скрипача служат улицы города. У Ломбарди семья — жена и сын. Поэтому ему приходится выходить на работу рано утром, в любую погоду, в любое время года. Особенно плохо в ненастье. Коченеют пальцы, стынут ноги. Приходится часто прекращать игру, чтобы согреться. В такие дни на улицах меньше прохожих, да и те, кто выходят, спешат поскорее добраться до дома. Заработок у Ломбарди мизерный. Семье приходится туго.

Старый цирковой клоун

Кто может сказать, не ожидает ли молодого и талантливого Луиса Голда судьба поседевшего на лондонских улицах Альберто Ломбарди?

На рынках и в других людных местах Лондона нередко можно встретить целые бродячие концертные труппы. В составе одной из них, громко именующейся «Труппа Луна», — молодая аккордеонистка, пожилой саксофонист, танцор и клоун. Расставив прямо на земле бубен и барабан, мешок с несложным реквизитом, труппа начинает концерт — один из многочисленных концертов под открытым небом, к которым лондонцы уже давно привыкли и которые считают обычным явлением.

Клоун, загримированный под Чарли Чаплина, проделывает под аккомпанемент оркестра из двух человек несколько нехитрых трюков со своей тросточкой. Четвертый обходит толпу зрителей, собирая вольную хвалу. Затем роли меняются — танцор присоединяется к клоуну, саксофонист идет собирать монеты.

Минут через десять концерт окончен. Артисты собирают реквизит, укладывают в мешок барабан с надписью «Труппа Луна. Парни из радио и телевидения», благодарит публику и идут искать новую аудиторию.

Заинтересованный надписью на барабане, я спросил саксофониста, действительно ли они работают для радио и телевидения. Саксофонист, усмехнувшись, ответил: «Весь Лондон—наша эстрада». На вопрос о заработке он только махнул рукой. Впрочем, ответа и не требовалось. Обтрепавшиеся рукава пальто, сбитые каблуки ботинок, выцветшее платье аккордеонистки лучше всяких слов говорят о положении «парней из радио и телевидения».

Примеры бедственного положения людей искусства в современной Англии можно было бы умножить.

Английский закон запрещает нищенствовать. Однако считается вполне нормальным, если нищий «увеселяет» прохожих. Среди многочисленной армии уличных «увеселителей» есть много подлинных музыкантов, актеров и художников, которых капиталистическое общество выбросило на улицу. Надо сказать, что таких людей становится с каждым годом все больше и больше. Процент безработных среди английских деятелей искусства во много раз больше, чем в любой другой отрасли культурной и хозяйственной жизни страны. Многие артисты вынуждены оставлять любимое дело и устраиваться где придется. Многие пытаются найти счастье за пределами страны, в частности в Америке. Тщетно!

За океаном царят нравы похуже, чем в Англии. В середине прошлого года к представителю американских иммиграционных властей в Нью-Йорке явились две английские девушки, заявившие, что они сбежали из цирка, который находился в то время в Рокфоре, в штате Иллинойс. Девушки рассказали, что представитель американского цирка завербовал их в Лондоне, обещал им высокий заработок. Однако, когда они и еще одиннадцать девушек-англичанок приехали в Америку, то все обещания оказались обманом. Чтобы девушки не разбежались, владелец цирка отобрал у них паспорта. После спектакля он запирал их на замок. Жизнь этих белых рабынь была настолько тяжка, что они в один прекрасный день решили сбежать, оставив свои паспорта у хозяина.

В то время как тысячи подлинных мастеров искусства влачат жалкое существование, пресыщенная буржуазия платит бешеные деньги различным проходимцам. В качестве примера можно привести недавние гастроли в Англии некоего американца Джонни Рэя, которого падкие на сенсацию буржуазные газеты окрестили «атомным Рэем».

«Искусство» Рэя заключается в том, что он истерически рыдает на сцене. И это все. Он не умеет петь. У него даже нет слуха, да и вообще он полуглухой и из всего оркестра слышит только барабан. Он сам признает, что не может прочесть ни одной ноты. И вот такой, с позволения сказать, артист пользуется у развращенной кликушествующей буржуазной публики большим успехом. Дело доходит до того, что во время концертов Рэя выставляются усиленные наряды полиции, так как экзальтированные обожательницы вожжаются и битвами вырезают «на память» куски его платья, галстука, прядь волос, пуговицы, все, что попадает под руку.

Когда Рэй прибыл в Англию, буржуазная печать услужливо предоставила свои страницы для пространных интервью с заокеанской «рыдающей кроншой».

Мы приводим только один из многих примеров подобного рода, но это типичный пример. Все гнилое, все нездоровое и извращенное находит поддержку на страницах буржуазной печати. Все здоровое, правдиво отображающее жизнь немедленно клеймится как «натурализм», как «фотография».

И это отнюдь не случайно. Буржуазия смертельно боится реалистического искусства, в котором она видит своего обличителя.

П. БЕЛОВ.

Главный редактор С. Б. СУТОЦКИЙ.
Редакционная коллегия: В. С. ВАСИЛЕВСКИЙ (зам. главного редактора), В. Н. ВЛАСОВ, Н. Н. ЖУКОВ, А. А. ИКОННИКОВ, В. Я. РУСАКОВ, М. Н. СМИРНОВА, К. И. ТРАПЕЗНИКОВ.

«Советское искусство» выходит по средам и субботам. Адрес редакции и издательства: Москва, 1-я Мещанская ул., д. № 5. Телефоны: секретариат редакции Б 1-37-44; отдел информации Б 8-70-53; иностранный отдел К 4-15-66; отдела театра и драматургии Б 8-81-88; отдела музыки Б 3-72-38; отдела кино К 3-18-70; отдела архитектуры Б 8-60-80; отдела корреспондентской сети К 4-04-63; отдела изобразительных искусств Б 8-05-21; отдела оформления Б 8-73-74; отдела писем К 5-45-12; библиотека В 1-31-00; секретариат издательства Б 8-61-05; бухгалтерия К 4-13-70.

Б01269. Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 1460.