

Орган Министерства культуры ССРР
в Центральном Комитете
профессионального союза
работников культуры

Советская кинокомпания

1965 год
№ 83 15 ЧЕТВЕРГ,
ИЮЛЯ
Цена 3 коп.

IV ТЕМП ФЕСТИВАЛЯ

МОСКОВСКИЙ

И НА ФЕСТИВАЛЯХ бывают выходные дни. В понедельник необычно тихо стало в гостинице «Москва». Все уехали в Ленинград. Целый спасительный поезд — члены жюри, делегаты, гости, журналисты. Как, дорогие гости, встретили ленинградцы кинематографистов.

Пискарьевское кладбище — памятники защитникам Ленинграда. Делегаты возлагают цветы к его подножию. Дворцовая площадь. Легендарная «Аэрор» Смоленский. Участники посыпали не уставшие воссторгаться поклоненными Эрмитажом.

А вечером — подсвеченные разноцветными огнями фонтаны Петровщика.

Всего один день — это так мало...

Сразу же после возвращения в Москву, прямо с поезда — работа. Делегации Румынии, Финляндии, Израиля с 9 утра на пресс-конференциях. Одновременно в Центральном доме кино началась симпозиум по киноискусству в сложных условиях. Он проводится вместе с ЮНЕСКО и представляет большой интерес для всех кинематографистов мира. Здесь слово имеет только экран. Открытия из фильмов и цепочки картины демонстрируют наиболее интересные достижения современной кинематографии.

Общее восхищение вызывает советские ставки в космосе, кадры запечатленных героями-монстрами П. Белевским.

Вчера после просмотра новых лент делегаты обсудили итоги этой встречи.

В соответствии с программой продолжается знакомство с Москвой. Пионерский лагерь, музей в Академическом подмосковном сокольском, Третьяковская галерея...

Для тех, кто опоздал и только что приехал на фестиваль, снова Кремль, поездки по городу.

И, конечно, фильмы. На концертном здании Дворца съездов — «Девушка Тине» (Дания), «4x4» (Норвегия), «Разина» (Франция), «Молодой солдат» (Демократическая Республика Вьетнам), «Три шага по замку» (Польша).

Приывать к этому выступлению гостей и делегатов перед артистами почти на каждом сцене

фильмов в «Космосе», «России», «Ударниках» и «Дворце спорта», встреча — деловые и дружеские — и станет ясно, как насыщены и разнообразны фестивальные дни.

И еще фестивальные дни...

В номере англичанки Антони Асквита ничего не изменилось с первого дня приезда. Нераспакованые чемоданы сложены в углу, толстый портфель переполнен бумагами, фотографиями, нотами, брошен на постель, которая, кажется, не расстелилась ни разу за все эти ночи.

Я приехал на фестиваль не только из новых фильмов, а ради встречи с коллегами, чтобы поговорить, послушать, посмотреть. Я пришел с собой свой последний фильм, — говорит он. — Нет, не для фестиваля. Нужно вместе с вами режиссерами и критиками посмотреть его, посоветовать.

Право же, приятно слышать эти слова от одного из старейших кинорежиссеров.

Многих делегатов интересуют последние советские фильмы, с которыми они еще не успели познакомиться, — «Президент», «Мне 20 лет». Фестиваль предоставляет им эту возможность.

Югославский режиссер Веджко Буллич, член жюри фестиваля, выбрал время, чтобы познакомиться с новой картиной своего давнего друга Григория Чухрая «Женщины старшии со старой жизнью».

Мавзолей В. И. Ленина. В один день здесь побывали гости из ГДР, Болгарии, Венгрии. Они пришли сюда на Музей В. И. Ленина.

Член итальянской делегации Паоло Алларти изучает творчество Л. Н. Толстого. Естественно, он побывал в Доме-музее великого писателя.

Джон Богумилович из Улан-Удэ приехал во ВГИК. Он считает, что будущие кинематографисты его страны должны получить образование в нашем институте...

А о московских театрах, музыке и говорят. Помалу, в дни фестиваля зарубежных кинематографистов можно встретить в каждом зале, не камдом спектакле, и никогда не дома, чай с соком нового фильма.

Смешной случай произошел с делегатами Греции. Они пришли в

Большой театр, чтобы... получить советские деньги. Оказывается, в Афинах точно такое же значение имеют банки. Об этом изложил французский режиссер Жан Флеше. Его трудно засесть в номера. Даже конкурсные фильмы он смотрит совсем не часто. Каждый день рано утром Флеше, обессиленный кино и фотопларатурой, выходит на работу на улицу Москвы. Он снимает Большой документальный фильм о нашем городе для французского телевидения.

Я приехал на фестиваль не только из новых фильмов, а ради встречи с коллегами, чтобы поговорить, послушать, посмотреть. Я пришел с собой свой последний фильм, — говорит он. — Нет, не для фестиваля. Нужно вместе с вами режиссерами и критиками посмотреть его, посоветовать.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Наша команда — известный актер из ГДР Эрвин Гешончик. Он один из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Человек с кораблем». В Москве он встретился с товарищами по концлагерю, читал им свою новую работу.

Слово Москвы для меня как чеховская зуничка особенно, говорит Гешончик. Она одета из немецких, кто спасся из гитлеровского гетто, появляется во время трагедии Кат Аркана, завершившей сценарий о своей жизни. Автор впервые выступил как режиссер-постановщик фильма «Ч



К 25-ЛЕТИЮ ВОССТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В ЛАТВИИ. Вид на Ригу со стороны Даугавы. Фото Э. ЕБЕРХИНА. (ТАСС)

ОТВЕЧАЯ ЧИТАТЕЛЯМ

«А Я НЕ БОЮСЬ!»

8 июня в газете «Советская культура» была опубликована статья писательницы Варвары Карбовской «А я сам...», волемизированная с приложением к письму читателя В. Ерофеева. Суть письменнику-право на собственный вкус. Наш читатель просил оградить его от назойливых попыток «заселить ему в душу и постоянно воспитывать под носом радио, газет, школ...». Он выражал надежду, что все люди сумеют во всем разобраться сами. В. Карбовская попытается разобраться, в чем прав и в чем заблуждается молодой инженер.

Эта статья вызвала у читателей большой интерес, как с видетельствуют присланые многочисленные отклики. Полемический задор авторов несколько обострился. Теперь большинство из них говорит уже не столько о праве на собственный вкус, сколько о праве давать оценку.

Так как большинство писем адресовалось писательнице В. Карбовской, редакция попросила ее и продолжить разговор с читателями.

НЕДОРАЗУМНИЯ, будь то в семье, на работе или в письме — не всякому корреспонденту представляются они чём-то вредоносной эмоцией, посланные нужно вытеснить, а то она, хоть и маленькая, не лает жутко.

Из своего долголетнего опыта знаю, что есть одна, если можно так сказать, «переходящая» эмоция. Она дает покоя многим корреспондентам, посыпающим свои письма или статьи в редакции газет и журналов или просто писательницам. Вот как она выглядит.

Вариант первый: «Пишите, замечено и смыло по своим суждениям, и в «Библию» и в «Крокодил». И лично писательница Леонова, но он за «Лесом», не заходит увидеть человека; К. Симонову, но тот, по-видимому, посчитал меня мертвым среди живых; Нинину, но Нинин проводил молчанием «Жестокость». Хотел обратиться к Белию Ахмадулину, но побоялся, что она скажет обещание:

Власть в обороне беспомощна, как спас,

уступший тихо среди ветвей и грядок...

Так и маюсь безмолвием или спору с приятелями о волнистых мена вороках, которые также подтверждают мое мнение: никогда это не меняется!»

А может быть, и напечатают. Если только автор письма, как любой литератор, не будет начинать от душевных заноз при неудачах и будет следовать пушкинскому совету, пропагандисту по другому поводу, «Учитель плюстровского собою...»

И все же пишутся выпуклы звуки. Если комунибудь будет некоему болезненно, попрошу потерпеть для него же.

Но надо обясняться, неизвестные наши корреспонденты на тех, кто скрывает себе слишком смелые, чтобы появляться в печати! Гутт! Гутт! Гутт!

Когда же говорить о том, что некоторые ваши суждения о жизни, о литературе или юношеском мерцании бывают лирическими и осторожными, односторонними и не совсем логичными. А иногда и просто несправедливыми.

Вот, например, человек темпераментно написал, что она выставка было нечестивое. Можно так напечатать в газете? Согласитесь, рождаются, кто-то и редактор, и всякий раз от этого, что в изложении читателям, и не всегда в том, что некои

и даже чертовски бесчестиво!

Но я согласна с темпераментным написанием, что она выставка было нечестивое. Можно так напечатать в газете? Согласитесь, рождаются, кто-то и редактор, и всякий раз от этого, что в изложении читателям, и не всегда в том, что некои

и даже чертовски бесчестиво!

Но я согласна с темпераментным написанием, что она выставка было нечестивое. Можно так напечатать в газете? Согласитесь, рождаются, кто-то и редактор, и всякий раз от этого, что в изложении читателям, и не всегда в том, что некои

и даже чертовски бесчестиво!

Но я согласна с темпераментным написанием, что она выставка было нечестивое. Можно так напечатать в газете? Согласитесь, рождаются, кто-то и редактор, и всякий раз от этого, что в изложении читателям, и не всегда в том, что некои

и даже чертовски бесчестиво!

Но я согласна с темпераментным написанием, что она выставка было нечестивое. Можно так напечатать в газете? Согласитесь, рождаются, кто-то и редактор, и всякий раз от этого, что в изложении читателям, и не всегда в том, что некои

и даже чертовски бесчестиво!

Но я согласна с темпераментным написанием, что она выставка было нечестивое. Можно так напечатать в газете? Согласитесь, рождаются, кто-то и редактор, и всякий раз от этого, что в изложении читателям, и не всегда в том, что некои

и даже чертовски бесчестиво!

Но я согласна с темпераментным написанием, что она выставка было нечестивое. Можно так напечатать в газете? Согласитесь, рождаются, кто-то и редактор, и всякий раз от этого, что в изложении читателям, и не всегда в том, что некои

и даже чертовски бесчестиво!

жаждущая музыка. Она называет неизвестными тех, кто напыщенно говорит о серебристой музике люббо пренебрежительно о той, которая имеется легкой. Она подсмеивается над спасителями, выражая свой, искренний вкус тем, что заявляет о своей великолепной работе.

А ведь широкий — великолепный широкий выходит, потребовал книгу. Подтверждено было напрасным. На обложке членом по белому написано: «Сборник задач по алгебре. Ч. 1». Но за 260-й страницы... шла отрывки из отрывков переведенных рассказов. Далее вновь начинались прозаическая алгебра.

Этот сборник приготовлено всему юному другу в ленинградской типографии № 1 «Печатный двор».

СЮРПРИЗ НОМЕР ОДИН

ПРЕДЛОГ мой лежал обычный учебники. Его присек предварительно раскрытыми страницами, а вместо четырех вкладок малоизвестного односа, вот еще более грубый случай типографического брака, допущенный 2-й ленинградской типографией этого издательства. Страницы № 1—4, № 5—8, № 9—12, № 13—16, № 17—20, № 21—24, № 25—28, № 29—32, № 33—36, № 37—40, № 41—44, № 45—48, № 49—52, № 53—56, № 57—60, № 58—61, № 62—65, № 66—69, № 70—73, № 74—77, № 78—81, № 82—85, № 86—89, № 90—93, № 94—97, № 98—101, № 102—105, № 106—109, № 110—113, № 114—117, № 118—121, № 122—125, № 126—129, № 130—133, № 134—137, № 138—141, № 142—145, № 146—149, № 150—153, № 154—157, № 158—161, № 162—165, № 166—169, № 170—173, № 174—177, № 178—181, № 182—185, № 186—189, № 190—193, № 194—197, № 198—201, № 199—202, № 203—206, № 207—210, № 208—211, № 209—212, № 213—216, № 217—219, № 220—223, № 224—227, № 228—231, № 229—232, № 233—236, № 237—240, № 238—241, № 242—245, № 246—249, № 250—253, № 254—257, № 258—261, № 259—262, № 263—266, № 267—269, № 270—273, № 274—277, № 278—281, № 279—282, № 283—286, № 287—289, № 290—293, № 294—297, № 298—299, № 300—301, № 302—303, № 304—305, № 306—307, № 308—309, № 310—311, № 312—313, № 314—315, № 316—317, № 318—319, № 320—321, № 322—323, № 324—325, № 326—327, № 328—329, № 329—330, № 331—332, № 332—333, № 333—334, № 334—335, № 335—336, № 336—337, № 337—338, № 338—339, № 339—340, № 340—341, № 341—342, № 342—343, № 343—344, № 344—345, № 345—346, № 346—347, № 347—348, № 348—349, № 349—350, № 350—351, № 351—352, № 352—353, № 353—354, № 354—355, № 355—356, № 356—357, № 357—358, № 358—359, № 359—360, № 360—361, № 361—362, № 362—363, № 363—364, № 364—365, № 365—366, № 366—367, № 367—368, № 368—369, № 369—370, № 370—371, № 371—372, № 372—373, № 373—374, № 374—375, № 375—376, № 376—377, № 377—378, № 378—379, № 379—380, № 380—381, № 381—382, № 382—383, № 383—384, № 384—385, № 385—386, № 386—387, № 387—388, № 388—389, № 389—390, № 390—391, № 391—392, № 392—393, № 393—394, № 394—395, № 395—396, № 396—397, № 397—398, № 398—399, № 399—400, № 400—401, № 401—402, № 402—403, № 403—404, № 404—405, № 405—406, № 406—407, № 407—408, № 408—409, № 409—410, № 410—411, № 411—412, № 412—413, № 413—414, № 414—415, № 415—416, № 416—417, № 417—418, № 418—419, № 419—420, № 420—421, № 421—422, № 422—423, № 423—424, № 424—425, № 425—426, № 426—427, № 427—428, № 428—429, № 429—430, № 430—431, № 431—432, № 432—433, № 433—434, № 434—435, № 435—436, № 436—437, № 437—438, № 438—439, № 439—440, № 440—441, № 441—442, № 442—443, № 443—444, № 444—445, № 445—446, № 446—447, № 447—448, № 448—449, № 449—450, № 450—451, № 451—452, № 452—453, № 453—454, № 454—455, № 455—456, № 456—457, № 457—458, № 458—459, № 459—460, № 460—461, № 461—462, № 462—463, № 463—464, № 464—465, № 465—466, № 466—467, № 467—468, № 468—469, № 469—470, № 470—471, № 471—472, № 472—473, № 473—474, № 474—475, № 475—476, № 476—477, № 477—478, № 478—479, № 479—480, № 480—481, № 481—482, № 482—483, № 483—484, № 484—485, № 485—486, № 486—487, № 487—488, № 488—489, № 489—490, № 490—491, № 491—492, № 492—493, № 493—494, № 494—495, № 495—496, № 496—497, № 497—498, № 498—499, № 499—500, № 500—501, № 501—502, № 502—503, № 503—504, № 504—505, № 505—506, № 506—507, № 507—508, № 508—509, № 509—510, № 510—511, № 511—512, № 512—513, № 513—514, № 514—515, № 515—516, № 516—517, № 517—518, № 518—519, № 519—520, № 520—521, № 521—522, № 522—523, № 523—524, № 524—525, № 525—526, № 526—527, № 527—528, № 528—529, № 529—530, № 530—531, № 531—532, № 532—533, № 533—534, № 534—535, № 535—536, № 536—537, № 537—538, № 538—539, № 539—540, № 540—541, № 541—542, № 542—543, № 543—544, № 544—545, № 545—546, № 546—547, № 547—548, № 548—549, № 549—550, № 550—551, № 551—552, № 552—553, № 553—554, № 554—555, № 555—556, № 556—557, № 557—558, № 558—559, № 559—560, № 560—561, № 561—562, № 562—563, № 563—564, № 564—565, № 565—566, № 566—567, № 567—568, № 568—569, № 569—570, № 570—571, № 571—572, № 572—573, № 573—574, № 574—575, № 575—576, № 576—577, № 577—578, № 578—579, № 579—580, № 580—581, № 581—582, № 582—583, № 583—584, № 584—585, № 585—586, № 586—587, № 587—588, № 588—589, № 589—590, № 590—591, № 591—592, № 592—593, № 593—594, № 594—595, № 595—596, № 596—597, № 597—598, № 598—599, № 599—600, № 600—601, № 601—602, № 602—603, № 603—604, № 604—605, № 605—606, № 606—607, № 607—608, № 608—609, № 609—610, № 610—611, № 611—612, № 612—613, № 613—614, № 614—615, № 615—616, № 616—617, № 617—618, № 618—619, № 619—620, № 620—621, № 621—622, № 622—623, № 623—624, № 624—625, № 625—626, № 626—627, № 627—628, № 628—629, № 629—630, № 630—631, № 631—632, № 632—633, № 633—634, № 634—635, № 635—636, № 636—637, № 637—638, № 638—639, № 639—640, № 640—641, № 641—642, № 642—643, № 643—644, № 644—645, № 645—646, № 646—647, № 647—648, № 648—649, № 649—650, № 650—651, № 651—652, № 652—653, № 653—654, № 654—655, № 655—656, № 656—657, № 657—658, № 658—659, № 659—660, № 660—661, № 661—662, № 662—663, № 663—664, № 664—665, № 665—666, № 666—667, № 667—668, № 668—669, № 669—670, № 670—671, № 671—672, № 672—673, № 673—674, № 674—675, № 675—676, № 676—677, № 677—678, № 678—679, № 679—680, № 680—681, № 681—682, № 682—683, № 683—684, № 6

КОНТАКТЫ КРЕПНУТ

НЕДАВНО в Тель-Авиве проходил XI конгресс Международного института театра (МИТ). Наш корреспондент обратился к главе делегации, президенту Советского национального центра МИТ народному артисту ССР С. И. Цареву с просьбой рассказать о работе комитета:

— Собирается он раз в два года для решения организационных вопросов, рассмотрении отчета генерального секретаря о двухлетней деятельности и обсуждения теоретических проблем театрального искусства.

Конгресс образует комитеты: генеральный — по организационно-финансовым вопросам, профессионального образования, редакционно-издательский и комитет международного дня театра.

Президентом конгресса был выбран представитель Израиля, крупнейший актер театра «Габима» А. Мескин, вице-президенты — профессор П. Марков (ССР) и Е. Петерсон (Дания).

XI конгресс проходил в зале драматической обстановки. И хотя вопрос выдвижутый на обсуждение не был — «Постановка классических произведений в современном театре», не давал возможности для широкого разговора о современном искусстве в целом, тем не менее состоялся обширный обмен мнениями. Получило вполне обоснованное выдающееся международное положение о том, что данный вопрос нужно рассматривать не с технологической точки зрения, а с идеально-художественной. Одним из основных доказуемых по этой проблеме был профессор П. А. Марков.

На плenumе выступили такие видные деятели, как Жан Медор (Франция), Л. Скуарини (Италия) и другие.

В комитете по профессиональному образованию принимал участие представитель ССР профессор И. Раевский. Нужно сказать, что постановка профессионального образования ССР является предметом особого внимания, и коллоквиум, проходивший в Брюсселе, Венгрии и Эссене, показал его пренебрежение. В частности, обнаружились возрастающий интерес к системе Станиславского, которая приобретает с каждым годом все больше и больше последователей.

На заседании этого комитета были обсуждены итоги указанных коллоквиумов.

ДАЛЕКО НЕ ВСЕГДА еще находится свое практическое место в жизни. Картины создаются для выставок, и с выставкой, как правило, кончается ее существование. По-историчному — непосредственно проникает в жизнь, входит в быт широких масс народа пока что главным образом только монументальное искусство, не останавливаясь здесь на том, закономерно это или нет, скажу лишь, что это придает ему сегодня особое значение.

На будущий повторяться монументальное искусство обладает своей судьбой, своей спецификой, рожденной связью с архитектурой, городом, строительством. Важен вывод: эта связь ставит перед ним всякий раз новые и совершенно различные, в каждом отдельном случае задачи. Обдумывать и обсудить их мне кажется важнее, чем вести бессмысличный спор о способе образного решения: хороши, мол, то, что делают Н., и неприменимо то, что нарисовал З., и наоборот... Так в консультации легко принять к утверждению только одной линии, одного пути, что глубоко неверно.

Появление художественного синтеза, в данном случае единства архитектуры и изобразительных искусств, нельзя толковать только как формальную связь росписи со стеклом, с архитектурным объемом. Надо иметь в виду, если можно так сказать, и духовный, смысловой синтез.

Допустим, речь идет об оформлении фасада детского сада. Тут сразу видится решение светлое, ясное и легко читаемое — темы, чтобы и дети, и мамы издали узнали свой дом. Или — художник приглашает оформить пассажирский зал аэропорта. Ему предстоит помочь изобразительным средствам, чтобы они помогли пассажирам лучше ориентироваться в аэропорту. Ему предстоит помочь изобразительным средствам, чтобы они помогли пассажирам лучше ориентироваться в аэропорту. Ему предстоит помочь изобразительным средствам, чтобы они помогли пассажирам лучше ориентироваться в аэропорту.

Резонные замечания высказывались както не обсуждались работами художников-монументалистов. Говорили об оформлении интерьеров, художники занимались монументальным искусством от случая к случаю. А затем, увеличение учащества времени, особенно в послевоенные годы, помешало поступательному движению монументального искусства. Поэтому нет ничего удивительного, что сегодня паре монументалистов вставляют многое извечные вопросы.

Что более выражает наше время: живопись символического пластика или поэтическая живопись?

ОДНА из важнейших задач монументального искусства — выразить идеи, которым живет общество. Тут нам предстоит еще очень многое сделать.

По существу, если иметь в виду

ДУХОВНЫЙ СИНТЕЗ

позднюю историю развития советского монументального искусства, оно сейчас только начинает набирать силу. В первые десятилетия Советского государства создавались произведения временные, рассчитанные на короткий срок, часто из недолговечных материалов. Иначе и быть не могло, когда главная цель состояла в том, чтобы искусство возможно быстрее завоевало массовую аудиторию, широкими фронтом,ышло на плоскости и улицы.

Оформление архитектурного синтеза должно служить своего рода изобразительным паспортом эпохи, наглядно формулирующим смыслы и назначение здания.

Разумеется, монументальное искусство служит и цели архитектурной обработки поверхности наружных стилей или стекла интерьера. В этом случае художники выступят или как художники, ответственный за цветовую гармонию здания, или как мастера декоративного искусства, в любой форме утверждающие стекло. Да, здесь мы будем говорить о художниках, которые на это отнюдь не укрывательство! Мы можем украсить кафе так, чтобы посетители в нем было весело. Может быть, живопись поднимет тонус, создаст хорошее настроение, даже отягченное человеком.

Говоря о духовном синтезе, я отнюдь не имею в виду прямолинейные, лобовые пути: Сосенек не обязательно на стенах детского сада изображать играющих мальчиков.

Резонные замечания высказывались както не обсуждались работами художников-монументалистов. Говорили об оформлении интерьеров, художники занимались монументальным искусством от случая к случаю. А затем, увеличение учащества времени, особенно в послевоенные годы, помешало поступательному движению монументального искусства. Поэтому нет ничего удивительного, что сегодня паре монументалистов вставляют многое извечные вопросы.

Что более выражает наше время: живопись символического пластика или поэтическая живопись?

Самокалов. Превосходные росписи создал Фаворский и мозаики — Дейкин. Но все это лишь отдельные вещи. Фантики, если не считать очи, последовательного в своем творчестве Лансера, художники занимались монументальным искусством от случая к случаю. А затем, увеличение учащества времени, особенно в послевоенные годы, помешало поступательному движению монументального искусства. Поэтому нет ничего удивительного, что сегодня паре монументалистов вставляют многое извечные вопросы.

Что более выражает наше время: живопись символического пластика или поэтическая живопись?

«Шопениана» урок бережного, любовного, осмысленного отношения к классическому наследию.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии. Но и в своем «золотые годы» он казался черезчур пакистанским некоторыми его постановочными открытиями, выглядевшими слишком приподнятыми, Лепешинская заставила забыть обо всем этом, она пронесла в образе Жанны сложности и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озаряя спектакль, заставил интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Паризия» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и тот, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Просыпаясь с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

еще учавшей в партии Азбура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непрекращающегося художественного удовольствия.

У балета В. Асафьева — В. Вайкона — завидная театральная судьба — он один из тех превосходных, которые охватывают не только актеров, уделяясь выразить, как бы самую суть премьеры, но и режиссеров, которые, кроме всего, и самих танцовщиц. Их впечатления, и требуется время, пока у новых исполнителей сорокают новые замыслы, после чего можно говорить о втором рождении спектакля. В самом деле, стоит лишь назвать «Раймонду», и вы тотчас вспоминаете Марину Семенову; «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта» — это, конечно же, Ульянова и Сергеев, точно так, как «Лауренция» — Дудинская и Чубукян.

Вот таким «добрый гением» «Пламя Паризия» остается Ольга Лепешинская. Впереди ее выступления в нем

будут педагоги.

Процессия с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

пользовать любую технику, но прежде всего он должен думать о функции своей работы, о той информации, которую она передаст зрителю, и, конечно, о том, какие чувства и мысли она у него вызывает.

Оформление архитектурного синтеза должно служить своего рода изобразительным паспортом эпохи, наглядно формулирующим смыслы и назначение здания.

Разумеется, монументальное искусство служит и цели архитектурной обработки поверхности наружных стилей или стекла интерьера. В этом случае художники выступят или как художники, ответственный за цветовую гармонию здания, или как мастера декоративного искусства, в любой форме утверждающие стекло.

«Шопениана» урок бережного, любовного, осмысленного отношения к классическому наследию.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии.

Но и в своем «золотые годы» он казался черезчур пакистанским некоторыми его постановочными открытиями, выглядевшими слишком приподнятыми, Лепешинская заставила забыть обо всем этом, она пронесла в образе Жанны сложности и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озаряя спектакль, заставил интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Паризия» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и тот, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Просыпаясь с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

еще учавшей в партии Азбура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непрекращающегося художественного удовольствия.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии.

Но и в своем «золотые годы» он казался черезчур пакистанским некоторыми его постановочными открытиями, выглядевшими слишком приподнятыми, Лепешинская заставила забыть обо всем этом, она пронесла в образе Жанны сложности и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озаряя спектакль, заставил интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Паризия» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и тот, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Просыпаясь с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

еще учавшей в партии Азбура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непрекращающегося художественного удовольствия.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии.

Но и в своем «золотые годы» он казался черезчур пакистанским некоторыми его постановочными открытиями, выглядевшими слишком приподнятыми, Лепешинская заставила забыть обо всем этом, она пронесла в образе Жанны сложности и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озаряя спектакль, заставил интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Паризия» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и тот, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Просыпаясь с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

еще учавшей в партии Азбура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непрекращающегося художественного удовольствия.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии.

Но и в своем «золотые годы» он казался черезчур пакистанским некоторыми его постановочными открытиями, выглядевшими слишком приподнятыми, Лепешинская заставила забыть обо всем этом, она пронесла в образе Жанны сложности и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озаряя спектакль, заставил интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Паризия» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и тот, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Просыпаясь с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

еще учавшей в партии Азбура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непрекращающегося художественного удовольствия.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии.

Но и в своем «золотые годы» он казался черезчур пакистанским некоторыми его постановочными открытиями, выглядевшими слишком приподнятыми, Лепешинская заставила забыть обо всем этом, она пронесла в образе Жанны сложности и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озаряя спектакль, заставил интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Паризия» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и тот, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Просыпаясь с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

еще учавшей в партии Азбура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непрекращающегося художественного удовольствия.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии.

Но и в своем «золотые годы» он казался черезчур пакистанским некоторыми его постановочными открытиями, выглядевшими слишком приподнятыми, Лепешинская заставила забыть обо всем этом, она пронесла в образе Жанны сложности и глубину духовной жизни, и свет этой жизни словно озаряя спектакль, заставил интенсивнее гореть все его краски.

И есть своя внутренняя логика в том, что после ухода Лепешинской со сцены «Пламя Паризия» никак не может закрепиться в репертуаре Большого театра, так же как и тот, что он живет полноценной жизнью в Будапештском оперном театре, где Лепешинская два года работала педагогом.

Просыпаясь с московскими артизами, венгерские артисты предполагали «Пламя Паризия» еще один (после фокинской

еще учавшей в партии Азбура, она затем на протяжении всей сценической карьеры танцевала центральную партию, создав образ непрекращающегося художественного удовольствия.

Спектакль отнюдь не без недостатков. Порыньюту удачеленность своего Филиппа Виктора Фюлера куда лучше выражает внимание на развитие нашей хореографии.

