КТО ТАКОЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР?

ЭТИ ЗАМЕТКИ родились из наблюдений последних лет. Скорее, они записи из дневника, размышления о вопросах, которые меня мучают.

Общеизвестны успехи советского балета и его влияние на развитие мировой хореографии. Блестящее реалистическое новаторство Голейзовского и Лопухова в 20-е годы, реализм советских балетов 30—40-х годов противостояли формалистическому модерну. Классические балеты, которые мы щедро экспортируем в 50—60-х годах, показали всему миру, как важны традиции, как великолепно наше наследие. Нет в других странах балетных коллективов в 150—250 человек, объединяющих два-три десятка звезд. Нет и классического репертуара в таком количестве и качестве, как у нас. Нам завидуют зарубежные хореографы. Завидуют возможностям, какие создает нам государство.

Содержательность, драматургия, развитой сюжет, глубокие образы, режиссура, реализм, технические приемы, ансамбли народного танца — все освоено за рубежом по нашему примеру.

В настоящее время мы не единственные обладатели классического наследия. Школа русского балета победила повсеместно, и в подготовке профессиональных балетных кадров другие страны вступили с нами в активное соревнование, используя нашу же методику. Сюжеты и музыка наших балетов широко используются. А вот в поисках пластического решения современной темы в балетмейстерском искусстве всегда ли мы впереди?

Нет. Далеко не всегда. Что греха таить, мы нет-нет да используем бездумно, формально современную манеру сочинения танца, которой владеют зарубежные балетмейстеры. А ведь необходимо разобраться. Понять, что хорошо, что плохо. Образные находки нас восхищают, пустословие ради оригинальности шокирует. Мы иначе воспитаны. Наша танцевальная эстетика целомудренна, если хотите, застенчива. Женщина и ее движения на сцене в русских балетах никогда не были вызывающими и излишне откровенными. Между интимным и публичным в наших балетах лежит пропасть. И все же во многом, что делают наши коллеги на Западе, есть зерно современного мироощущения, новой эстетики и смелости в использовании традиций, хорошей школы и ультрасложной техники, служащей созданию образных пластических характеристик.

Шапками наших соперников не закидаешь. Разумнее проявить такую же заботу о форме выражения наших идей, какую мы проявляем о самих идеях.

ТВОРЧЕСТВО советского балетмейстера адресовано народу. Принципы классического, а не модернистского искусства — ведущее начало в нашей работе. Традиция — живой источник обновления искусства танца. Рано или поздно, но жизнь заставит хореографов Запада принять эти основополагающие принципы. И некоторые из них уже на пути к этому. «Эсмеральда» Ролана Пети в Гранд Опера свидетельствует о желании выйти из тупика мелкотемья.

Высшим испытанием наших принципов является соревнование в создании балетов о современности. Именно здесь мы должны победить наших «противников». Это должна быть победа идей, сюжетов, музыки, победа хореографического воплощения идей и образов балетного произведения. И поэтому сейчас нам нужна не самоуспокоенность, а мобилизация всех творческих и организационных усилий.

Подсчитаем силы. В нашей стране 35 театров оперы и балета. Втрое больше, чем в самой «богатой» балетом капиталистической стране. Это не только количественное превосходство. Это особое качество. Из 35 театров 16 — в национальных республиках, до революции не знавших, что такое театральный танец. Радостно? Да, очень! Но и обязывает ко многому. Количество театров, школ, исполнителей, любительских кружков, народных театров открывает перед творческими силами советского балета почти неограниченные возможности, если мы разумно их используем.

Сейчас 35 балетных трупп не дают в среднем за год и десятка новых балетов.

Жизнь шедевров Петипа обусловлена сотней проб, давших нужный отбор. Иначе не бывает. Но сколько раз мы силами 35 балетных трупп обращались к современности? Всего шестьдесят. Из них больше половины попыток с заведомо негодными средствами. Этого более чем недостаточно для обеспечения серьезного успеха.

Мы непрерывно призываем балетмейстеров: показывайте нашего современника. И сами же принимаем отклик на наш призыв настороженно, недоверчиво, не поддерживаем авторов. Якобсон большую половину творчества отдал героико-революционной и современной теме. Почти все спектакли Бельского посвящены историко-революционной и современной темам. Отличный пример! Но... никем не подхваченный. Видимо, и потому еще, что атмосферы всеобщего общественного интереса вокруг их работ создано не было.

Активно пропагандируя за рубежом классическое наследие, много ли мы делаем для пропаганды наших новых достижений? Показанная в зарубежных гастролях «Ленинградская симфония» Бельского принесла нам успех, признание, вызвала повышенный интерес. Чем? Патриотизмом! Убежденностью в нашей правде! Современностью выразительных средств, находками в этой сфере. Почему же мы стыдливо прячем от чужих глаз другой яркий героико-революционный балет того же И. Бельского на музыку 11-й симфонии Шостаковича? Почему не решаемся показать за рубежом «Клопа», «Геологов», «Двенадцать» и другие? В каждом из них немало находок. Да, слишком часто мы сами бракуем свое добро или мешаем его популяризации чрезмерной осторожностью...

Танец может до бесконечности рассказывать нам о людях, волновать и потрясать даже тех, кто принимал его ранее лишь как развлечение.

Превращаясь в искусство, размышляющее о жизни, отображающее ее треволнения, танец хочет и должен говорить о судьбе современников и общества, в котором они живут. Тем самым решающее значение в творчестве приобретают мировоззрение хореографа, его умение избирать наиболее убеждающие средства. Не широкая публика виновата в отсутствии большого интереса к балетам о современности, а те балетмейстеры, которые вновь и вновь предпринимают обреченные попытки решать образы современности в привычных рамках балетной эстетики XIX века. Нового, смелого в хореографии слишком мало. И балетмейстеров такого склада — единицы. Едва ли не узловая проблема советского балета — нехватка квалифицированных, современно мыслящих балетмейстеров. Достаточно сказать, что ряд балетных театров не имеет главных балетмейстеров. Наиболее одаренные из молодых — Касаткина и Васильев, Виноградов и другие завалены заказами на годы вперед. Совсем юные, еще не окончившие Ленинградскую консерваторию Боярчиков, Алексидзе, Маркарьянц, которым случай «помог» себя хорошо проявить, тоже уже нарасхват.

Балетмейстер — это вовсе не то же самое, что режиссер, как думают очень многие. Режиссер имеет дело с готовой пьесой, с законченной драматургией. Балетмейстер сочиняет «пьесу» вместе с другими авторами: он обязательный соавтор драматургии сценария и музыкальной драматургии, ибо по его подробному плану-заказу композитор пишет музыку. И ко всему этому балетмейстер — единоличный автор всего сценического текста балета. Значит, балетмейстер обязан быть драматургом, профессионально разбираться в музыке и соответственно строить свою наисложнейшую хореографическую драматургию. Балетный спектакль после реформ Фокина по старинке строить уже нельзя. Хореографическая драматургия, симфонический танец, полифония стали неотделимы от понятия «балетмейстер». Кроме всех этих премудростей, он еще и режиссер, то есть интерпретатор произведения, организатор, учитель. Но если хореограф играет в балете решающую роль, необходимо, чтобы он был также хорошим танцовщиком, чтобы он был культурным человеком.

Успех и неуспех балетного спектакля всецело зависит от удачи или неудачи работы балетмейстера.

И в связи со всем этим качество их подготовки приобретает сейчас огромное значение. В 30-х годах Ленинградское хореографическое училище по инициативе Федора Васильевича Лопухова впервые в истории организовало курсы балетмейстеров. В помощь начинающим пришел опыт талантливейшего практика и теоретика. Он говорил: таланту научить нельзя, но дать знания, без которых и большой талант беспомощен, необходимо. Научить ремеслу балетмейстера, который сочетает с фантазией творца практические навыки учителя сцены, репетитора, организатора и руководителя, можно и нужно.

Раньше балетмейстером становился актер, убедительно проявивший балетмейстерское дарование в своей деятельности, давая советы авторам, сочиняя для себя танцы, проявляя при этом знание, вкус, выдумку, индивидуальность. Такой танцовщик подходил к постановке балетного спектакля через многочисленные пробы и проверку своих творческих сил на глазах всего коллектива.

И тогда, если исполнительство было равноценно открывшемуся творческому дару, то артист имел полную возможность совместить обе профессии в том же театре, затем, закончив сценическую деятельность по возрасту (с прискорбием — всего в 38 лет), целиком отдаться балетмейстерскому творчеству.

Отбор был очень строгий, исключавший случайность. А профессиональные знания балетмейстера, прошедшего суровую исполнительскую школу, безупречны. Правда, начинающим балетмейстерам часто не хватало общей культуры, и этот недостаток восполнялся самообразованием с большим опозданием, поэтому мучительно и долго.

В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ подготовкой балетмейстеров занимаются два советских вуза — Ленинградская консерватория и Московский ГИТИС. Набор на балетмейстерские отделения происходит почти всегда по инициативе самих поступающих. Проверка их знаний и способностей подвержена многим случайностям. Поэтому вопреки формальным установкам сюда все еще

(Окончание на 4-й стр.).

Творческий экстаз. (С. Рихтер).

СПЕКТАКЛЬ КИНОАКТЕРОВ

НА ПРОСТЕНЬКО оформленной сцене, в декорациях, отмеченных скудостью, увы, не только материальной, но и творческой, шел спектакль. Одни актеры играли хорошо, другие так себе. Осветители что-то колдовали со светом. В публике иногда сдержанно смеялись. Все было вроде бы как надо, и все как-то неизвестно зачем. И вдруг все изменилось — резко, разом. Как будто в новом свете предстало происходящее перед нами, хоть ничего особенного и не случилось. Просто на сцене появился еще один персонаж, прошелся туда-сюда, произнес несколько фраз. Но словно свежий ветерок пронесся. Пронесся, раздул угольки, слабо тлевшие под слоем пепла, и разгорелся вдруг бойкий огонек веселого комедийного спектакля.

Что же произошло? Что за персонаж такой прибавился в действии?

Персонаж, конечно, заметный: жулик. Но, строго говоря, что уж такое особенное жулик рядом с изобретателем машины времени или самим Иваном Грозным? Не в жулике этом дело, а в том, как играет его артист М. Глузский: играет, поистине «правя бал» в спектакле Театра-студии киноактера «Иван Васильевич».

«Иван Васильевич» — комедия М. Булгакова. Это не лучшее создание талантливого автора, но все же произведение, несущее на себе печать профессионального мастерства, остроумное, весело-озорное. Молодому переутомленному изобретателю Тимофееву (К. Столяров) видится сон. (Конечно, и он, и зрители должны думать, что это не сон, а на самом деле). Будто бы молодая его жена Зиночка изменила ему и уезжает на курорт с кинорежиссером; будто бы к его соседу Шпаку залез вор в черных перчатках, и будто бы заработала «машина времени», доставив в коммунальную квартиру самого Ивана Грозного с жезлом и в шапке Мономаха и отправив в XVI век ошалевшего управдома Ивана Васильевича вместе с предприимчивым рецидивистом, обокравшим Шпака. (При пробуждении оказывается, что Иван Грозный никуда из своего XVI века не отлучался, Зиночка просто задержалась на репетиции, а Шпака все-таки обокрали). Этот невероятный и весьма хитро закрученный сюжет служит для осмеяния мещанских пережитков, оставшихся от прежнего строя и уродливо приспособившихся к быту и нравам молодого советского общества. Кое-что в пьесе устарело, утратило свою злободневность, но главное — издевка над обывательщиной — живет и хлестко звучит в этом веселом, водевильного плана спектакле.

Хороший диалог, изобилующий смешными поворотами, неожиданные, фантастические ситуации, несложные, но точно очерченные характеры послужили благодарным материалом для ряда превосходных актерских работ.

Здесь в первую очередь надо назвать имя, уже упоминавшееся: М. Глузский в роли вора Жоржа Милославского — человека в черных перчатках. Это вор-виртуоз, вызывающий почти эстетическое восхищение своим безупречным профессионализмом. Он наделен очаровательной наглостью, царственной самоуверенностью, первобытным нахальством и несуетливой предприимчивостью. Находчивость его поразительна и не изменит ему, окажись он хоть в царстве Ивана Грозного. К тому же Милославский отчасти философ: несколько однобоко, но не без меткости склонен он обобщать свои наблюдения над жизнью вообще и жизнью своих «клиентов» в частности. К достоинствам этого «героя» надо отнести и то обстоятельство, что он служит словно организующим центром всего спектакля, часто готового распасться на отдельные куски. Эта роль знакомит нас с новым М. Глузским, открывая запас неожиданных, ярких красок в палитре артиста, и лишь жаль, что не экрану, родной его стихии, принадлежит честь такого открытия.

Интересно и изобретательно играет А. Толбузин свою сложную двойную роль — управдома Ивана Васильевича Бунши и царя Ивана Грозного. Царь Иван Васильевич — ошалелый, властный и очень шумный старик сыгран откровенно по-балаганному. Зато с сарказмом и тонкой насмешкой подан другой Иван Васильевич — въедливый, вредный и трусливый управдом, скрывающий свое происхождение «из бывших» и нудно доказывающий жильцам, что не своего отца он сын, а «нашего кучера Пантелеймона».

Очень удался молодой способной актрисе Т. Гавриловой образ маленькой мещаночки Зины — воздушного бело-голубенького создания, сотканного из чудовищной смеси дешевой любовной романтики, убогого практицизма, пошлости и чистых голубых глаз.

В спектакле очень много смешного. Но, может быть, самый смешной персонаж — это Шпак, тот самый Антон Семенович Шпак, которого обокрал и над которым еще и насмеялся Жора Милославский. Эту небольшую роль стареющего и томного эпикурейца коммунальной квартиры, который служит в какой-то конторе, мечтает о знакомстве с артистами и помешан на своем патефоне, с блеском играет Г. Шпигель.

Есть в спектакле и другие заметные работы, — скажем, режиссер Якин — Ю. Саранцев, Царица — Н. Чередниченко. Есть, видимо, и еще удачи: «Иван Васильевич» (постановка Д. Вуроса) играется несколькими составами исполнителей, и все спектакли идут с аншлагом. Именно актерские удачи приобщают нас к веселью такому непринужденному и заразительному, какое не часто дается авторам спектаклей, куда более совершенных.

Ел. БАУМАН.

НЕВА — ВОЛГА

САРАТОВ. (Наш внешт. корр.).

Когда три года назад, после окончания фестиваля «Музыкальное искусство Ленинграда» в Саратове, его участники покидали гостеприимный волжский город, было высказано пожелание, чтобы подобные смотры стали традицией. Ныне это пожелание сбывается. Снова большая группа композиторов и артистов прибыла из города Ленина в Саратов. 20 января здесь открылся большой праздник ленинградской музыки. Фестиваль продлится десять дней, а затем его участники выедут в город-герой Волгоград, где также будет дан цикл концертов.

Вот что рассказал о музыкальных празднествах на Волге председатель правления Ленинградского отделения Союза композиторов Андрей Петров:

— Смотр творчества ленинградских композиторов мы посвящаем юбилею Великого Октября. Большая группа ленинградцев представляет на суд волжан сочинения разных жанров. Прозвучат оратория «Ленинградская поэма» Г. Белова на стихи О. Берггольц, новые симфонии Н. Мартынова и С. Чичериной, увертюра Н. Осетровой-Яковлевой, оркестровые сюиты Н. Агафонникова и В. Цытовича, романсы, камерные инструментальные сочинения, песни. Новинкой этих фестивалей будут два концерта для юных слушателей по программе, специально разработанной секцией детской музыки нашего союза. В фестивальных вечерах принимают участие Ленинградская академическая капелла имени Глинки, возглавляемая дирижером В. Мининым, дирижеры А. Янсонс и Э. Серов, пианисты П. Серебряков, Г. Соколов, певцы Л. Филатова, Э. Хиль и другие. Радует нас и предстоящая совместная творческая работа с коллективами Саратовской филармонии — симфоническим оркестром, возглавляемым М. Нерсесяном, и струнным квартетом.

ВЧИТЫВАЯСЬ в «МЕЩАН»...

У ТОВСТОНОГОВСКОЙ постановки «Мещан» есть своя предыстория. О принципиальной и полной внутренней энергии позиции режиссера по отношению к драматургии Горького можно было судить по режиссерской трактовке «Варваров», спектакля, в котором страшные картины жизни слепого российского захолустья представали как нелепое смешение трагического и смешного, возвышенного и низкопробного, прекрасного и уродливого. Смысл художественного открытия, сделанного Г. Товстоноговым, заключался в том, что подобное смешение показывалось им как некая закономерность, диктуемая господствующими общественными понятиями и общественным устройством. Сама логика этого устройства обусловливала человеческую вражду и разобщенность, самый быт, которому вынуждены были подчиниться Монаховы и Редозубовы, Цыгановы и Черкуны, превратил их в варваров, убил в них человеческое, сделал одновременно и несчастными, и смешными.

Социальные закономерности стали в конце концов закономерностями психологическими, ушли во внутренний мир людей, и люди перестали быть людьми, растеряли свои надежды, лишились способности действовать, совершать поступки, жить. Этот полный щемящего драматизма процесс режиссер вычитал у самого Горького — концепция была рождена не только догадливым режиссерским воображением, но в первую очередь точным и глубоким пониманием реально совершающейся в пьесе жизни. Это следует подчеркнуть особо. Силу веры режиссера во внутреннее содержание пьесы, в отраженные ею законы жизни можно считать самой важной, самой принципиальной особенностью современного режиссерского искусства.

Настоящим событием стала в этом смысле постановка «Мещан». Товстоногов перевернул наши представления о пьесе, ничего в ней не переиначив, а, наоборот, объяснив ее внутреннюю целостность, безболезненно обнажая самую сущность горьковского замысла. Горький писал «Мещан» как социальную трагедию, обернувшуюся трагедией личностей, страшным жизненным крахом людей, попавших под пяту оголтелого и жестокого мещанства. Социальная трагедия именно потому и может именоваться социальной, что она вовлекает в свое внутреннее движение людей различного духовного склада и нравственных свойств и в конечном счете решает их судьбу. В. И. Ленин говорил, что «в применении ко всей общественной жизни нравственное уродство мещанина есть качество... совсем не личное, а социальное...» Мещанин отнюдь не по собственной воле выбрал свою жизненную позицию. Сначала социальное устройство уготовило ему способ существования, тупое и бессмысленное накопительство, а уж потом он стал защищать накопленное, придумывать ему нравственные оправдания, и ради него жить. Древняя философия неподвижности и неизменности мира, призванная поначалу оберегать его кованый сундук, начала распространяться вширь и проникла в мир его сердечных привязанностей и отцовских чувств.

Но мещанин, вероятно, перестал бы быть мещанином, если бы не сжигал на медленном огне собственную душу и если бы не испытывал мучительного и жестокого страха перед жизнью. Страх и бешенство пришли в дом мещанина сразу же после того, как он задумал остановить жизнь, запереть ее в своих сундуках, законопатить в собственном погасшем воображении. Мещанин сузил и укоротил век, рассчитывая, что она окажется по мерке ему самому, а она обманула его. Она стиснула его так, что при каждом движении он стал испытывать мучительную боль, вообще потерял способность двигаться и от этого ожесточился еще больше. Раз ему самому не дано шевелиться, пусть не шевелятся и все, кто оказался рядом с ним.

ВЧИТЫВАЯСЬ в «Мещан», Г. Товстоногов увидел весь противоречивый и жестокий мир, в котором наперекор идеалу мещанина живут, бьются, страдают и погибают герои этой пьесы. На первый взгляд, этот мир оказался совершенно тождественным миру, увиденному Горьким. Ничто в нем не изменилось даже в деталях. Неизменными остались тяжелый и неуклюжий буфет с громоздящимися на нем соленьями и вареньями, зловещий сундук, примостившийся где-то у «четвертой стены», на самом виду у зрителей, старинные, уже страдающие одышкой часы в футляре красного дерева, блеклые филодендроны и расставленные «с тошнотворной», как говорится у Горького, «правильностью» стулья. Все как будто оказалось прежним, но многое такое, чего мы совсем не замечали прежде, откроется нам в «комнате в зажиточном мещанском доме» после того, как мы увидим ее обитателей в минуты, когда вырвутся наружу их боль и бессилие, их страхи и надежды.

Поначалу возникнет перед нами огромная, во все зеркало сцены, семейная фотография. С почти карикатурной степенностью уселись перед фотографом Бессеменовы, их нахлебники и квартиранты, все участники и свидетели разыгрывающейся в доме трагедии. Можно подумать, что они решили нарочно продемонстрировать иллюзорное согласие, когда-то объединившее их под одной крышей. У нас есть полная возможность приглядеться к каждому из них, но они ничем не выдают себя, сидят, не моргая, так, словно сама жизнь приучила их жить неподвижно. Нам еще не раз придется встретиться с этой фотографией. Мы увидим ее в овальном вырезе паспарту, в ее, так сказать, домашнем варианте, установленной на пианино, и она же почти мелькнет перед нами в последнюю минуту спектакля, но уже не бумажная, а живая, воспроизведенная самими ее участниками. И в этот последний раз она уже воспримется во всем разительном, кричащем ее несоответствии бурям, разыгравшимся в бессеменовском доме.

Действительно, в доме, осененном удручающей мещанской неподвижностью, в комнате, в которой все расставлено навечно, в какую-то минуту все пришло в движение, все зашевелилось, запротестовало, сдвинулось со своих мест. Жизнь зло и беспощадно вырвалась наружу, насмехаясь над попыткой пренебречь ее законами, и нет никакой возможности загнать ее обратно. Между жизнью, такой, какой она сложилась в доме, и душевными потребностями людей, возникает неодолимое несоответствие, которое в самом глубоком и всеобъемлющем значении этого слова становится темой спектакля, истоком разыгрывающейся в доме трагедии.

Г. Товстоногов обнажает и укрупняет эту трагедию потому, что мера трагичности рассказанных Горьким человеческих судеб должна стать также и мерой нашей ненависти к общественным уродствам, обусловившим эту трагичность.

Изнуренный томительным бездельем, какой-то внутренней своей неприкаянностью, Петр вдруг поворачивается к громадине-буфету и предпринимает смехотворную, бессмысленную попытку сдвинуть его с места: подпирает буфет плечом; понимая, что ничего не выйдет, сразу же забывает о нем. Точно так же, оказавшись у пианино, он простучит одним пальцем не что-нибудь, а «Марсельезу», немного позже примется неуклюже насвистывать ее мотив — все, что осталось в нем от его копеечного и жалкого свободомыслия.

Такого рода подробностями режиссер не изменяет, а обостряет картину, нарисованную Горьким, неотступно следует за автором, думает вместе с ним. В полном соответствии с этими подробностями играет в спектакле роль Петра В. Рецептер. Его вычурность, истеричность, наигранность, его вызывающий, дурацкий кураж — все это тоже от душевной пустоты, неустроенности, неприкаянности. Так же, как и попытка сдвинуть с места буфет, беспомощны и смешны его потуги на то, чтобы выглядеть «личностью», так же комична многозначительность, с которой он рассуждает о самом себе.

Неумение понять друг друга и подойти друг к другу, убийственная эмоциональная и психологическая беспомощность — люди разучились жить и чувствовать — порождают неутолимую и безысходную вражду, которая внезапно выплескивается и так же внезапно иссякает. Дикие крики, ругань, суматоха, в которой никто не слушает и не слышит друг друга, и страшны, и смешны, и безысходны. Ссора в семье Бессеменовых в начале второго акта, поставлена в спектакле на таком предельно искреннем накале, что начинает казаться естественным ее нелепое завершение — отец с сыном судорожно сжимают друг друга в объятиях, так, словно хотят спастись от наваждения, обрушившегося на них обоих. В истерической взбудораженности, непоследовательности, бессмысленных метаниях более всего, быть может, проявляют себя бессмысленность и безжизненность законов, властвующих в бессеменовском существовании.

В СУЩНОСТИ ГОВОРЯ, от всех этих криков и признаний, тоскливых, отчаянных, безнадежных, в самом течении жизни ничего не изменится. Не изменится прежде всего потому, что ни Петр, ни Татьяна, которым, по их же словам, неизвестна жизнь, которой они живут, уже были бы не в состоянии зажить какой-либо другой жизнью. Внутренняя жизнь Татьяны, похожая на пепелище, проступила наружу и отпечаталась на всем ее внешнем облике, безжалостно обесцветила его, придала ему пугающую унылость. Образ Татьяны, такой, какой мы ее увидели, создан истинным творческим мужеством актрисы Э. Поповой. Татьяна живет в спектакле такой удручающе бесплодной и тягостной жизнью, что ее и жизнью-то назвать страшно. Одинаково страшны и ее уродливая прическа, и какая-то деревянная походка, и ее душевное ожесточение против всего живого, что есть на земле.

«И усадьбы, и реки, и луны, — выкрикивает она с яростью уже в начале спектакля, — ничего такого не было». И как будто в подтверждение своих слов прибивает показавшуюся ей моль ладонями. Потому что моль, летающая в ее затхлом жилище, — единственно подвластная ей реальность, а все остальное ей недоступно, и лучше, чтобы его действительно «не было». В финале спектакля эта ничтожная реальность снова возникнет перед ее мысленным взором и заставит сделать последнее движение. У Горького Татьяна, медленно сгибаясь, облокачивается на клавиши, и «в комнате раздается нестройный, громкий звук многих струн и замирает». В спектакле Товстоногова Татьяна бессмысленно движется по комнате, глядит куда-то вверх, ищет эту проклятую моль и яростно хлопает ладонями, хлопает, хлопает, убивает и делает все это так, словно находит последнее пристанище своему отчаянию.

Жизнь в спектакле сгущена, сконцентрирована, выражена до конца и при всем этом остается неопровержимо реальной, человеческой жизнью. Поистине трагический смысл приобретает несоответствие между жизнью, заведенной в доме, с жизнью действительной, той, которая не желает подчиняться установленному порядку и развивается по своим собственным законам, которая откроется нам в финальной сцене второго акта. Происходит объяснение Нила и Поли. Два живых, здоровых и счастливых существа находят друг друга, и все вокруг становится светлее от их взаимных признаний. Но вот Нил замечает нечаянную свидетельницу объяснения, согнувшуюся и застонавшую от горя Татьяну. Он слишком счастлив, чтобы сочувствовать Татьяне или просто понять ее. Вместо сочувствия он бросает ей жестокий упрек: «Подслушивала? Подглядывала?». И тоже вместо сочувствия раздаются в этот момент несущиеся откуда-то со двора гулкие, передаваемые стереофоническим звуком, привычные выкрики хозяина: «Степанида! Кто угли рассыпал? Не видишь? Подбери!».

С необыкновенно волнующим и неожиданным драматизмом играет Бессеменова Е. Лебедев. Человек этот страдает так мучительно, жизнь, которой он живет, так трудна ему самому, он так дорого расплачивается за свою житейскую философию, что трагедия его детей становится вдвойне трагедией. Он надрывно кричит, стонет, задыхается от возмущения, вымаливает у детей слово понимания, рыдает: «Сделайте мне милость, выслушайте меня», но никто его не слышит, и самое для него страшное это то, что он сам породил вокруг себя эту неизлечимую и жестокую глухоту.

Благодаря подлинности напряжения, с которым живут в спектакле и сам Бессеменов, и его жена Акулина Ивановна (ее мастерски играет М. Призван-Соколова), и его дети, необычайное впечатление производит простота, естественность, внутренняя независимость Нила и Поли. Бессеменов из товстоноговского спектакля отлично понимает, что весь склад этих людей, их расцветающая любовь и даже сама их естественность наносит непоправимый удар по его жизненным принципам. Нилу — К. Лаврову, почти не повышающему голоса, прямодушному и спокойному, деловитому и убежденному, незачем слишком громко и подчеркнуто декларировать свою жизненную программу и свою причастность к будущему. Он силен и неодолим прежде всего тем, что он весь от жизни.

Когда в спектакле Московского Художественного театра Нил произносит свои знаменитые слова «хозяин тот, кто трудится», они звучали и должны были звучать как вызов. Они и в самом деле были вызовом «хозяевам», не помышлявшим о том, чтобы трудиться. В сегодняшнем театре они звучат, как вызов, только в представлении самого Бессеменова, не способного понять даже самую прямую и буквальную их правоту.

В РЕЖИССЕРСКОЙ поэтике Товстоногова открытие мира ни в коем случае не могло бы считаться открытием без открытия характеров, без проникновения актеров в правду каждой отдельной человеческой жизни. Товстоногов стремится прорваться сквозь толщу истолковательских предубеждений к самой сути горьковской правды, и именно поэтому поставленный им спектакль — спектакль в лучшем смысле этого слова актерский.

У нас еще до сих пор принято противопоставлять спектакли актерские спектаклям режиссерским. В данном случае подобное противопоставление звучало бы нелепо и прежде всего потому, что удивительная актерская законченность спектакля является прямым следствием законченности и зрелости режиссерского замысла. Она заставляет вспомнить о классических в этом смысле работах К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и А. Д. Попова, где отыскивались такие неопровержимые связи между действующими лицами, где беспокойная жизнь человеческая разрабатывалась на сцене так полно и всесторонне, что люди становились неотделимыми один от другого и существование каждого доказывало и объясняло существование всех остальных.

Главная тема «Мещан» раскрылась в спектакле так сильно и так точно потому, что ребяческая наивность Перчихина в превосходном исполнении Н. Трофимова воспринимается в сложном ее противоречии с законами бессеменовской жизни. Перчихин хочет жить «сам по себе», и отрешенность, с которой он стремится уйти от любой ответственности, даже ответственности за счастье собственной дочери, перестает быть проявлением эгоизма только потому, что всем своим существом противостоит отцовскому гнету Бессеменова. Тетерев — П. Панков произносит свои монологи, отрешаясь от происходящего вокруг него, произносит так, словно его слушают далеко за пределами комнаты, в которой он находится. И это тоже обусловлено не склонностью к пустому разглагольствованию, а горькой и неминуемой потребностью осмыслить свою несбывшуюся жизнь. Поля — Л. Сапожникова становится позади отца и ласково кладет руки ему на плечи. Она, должно быть, единственная в этом доме способна на такое непринужденное, по-человечески простое, сердечное движение.

Время безошибочно отделяет главное и живое в человеческих отношениях от случайного, преходящего, слишком далекого от нового человеческого опыта. В этом смысле художник всегда слуга своего времени. Если режиссер хочет быть историчным в подлинном значении этого слова, он должен видеть и беречь в классическом произведении живое, то самое живое, которое и дало произведению долгую жизнь. На этом пути Товстоногов и одержал свою большую творческую победу.

С. ЦИМБАЛ.

ЛЕНИНГРАД.

КТО ТАКОЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР?

(Окончание. Начало на 3-й стр.).

показают профессионально малограмотные и малоопытные люди, порой вовсе не способные к сложнейшему балетмейстерскому творчеству. Как правило, учиться идут те, кого постигла неудача на исполнительском поприще.

Консерватории и ГИТИСу не надо полагаться на самотек, а самим активно отбирать будущих студентов балетмейстерских отделений, пристально наблюдая за творческой жизнью балетных коллективов и заблаговременно устанавливая тесную связь с их руководством и актерами, проявляющими интерес и способности к постановочной деятельности.

СЕЙЧАС желающие серьезно учиться балетмейстерскому делу вынуждены на пять лет бросить исполнительскую деятельность. Для квалифицированных танцовщиков это конец! Поэтому они не идут на балетмейстерское отделение, зная к тому же, что театры предпочитают дать постановку своему хорошему исполнителю, чем теоретически подкованному, но практически беспомощному выпускнику балетмейстерского отделения. Действительно, консерватория и ГИТИС дают им большие и прочные теоретические знания. Но, кроме этих знаний, необходимо и самое важное — практика. Это все равно, что в литературном институте учить лишь правилам, как писать стихи и пьесы, без практической пробы сил. Почти так и у будущих балетмейстеров, если они не имеют возможности сочинить, показать и разобрать с педагогом и товарищами свое сочинение. А сочинить и показать хореографию можно только тогда, когда у автора есть исполнитель.

Больше того, сочинение танца всецело зависит от физических данных и профессионального мастерства интерпретатора. Какие бы гениальные вещи ни придумал балетмейстер, они бесполезны, если исполнители не смогут их выполнить, если постановщик не учел индивидуальности и физических возможностей танцовщика. Взаимоотношения балетмейстера и артиста — это всегда сотворчество. Неравноценное, конечно, но неизбежное. И чем квалифицированнее актер, чем ярче его индивидуальность, тем свободнее чувствует себя хореограф и лучше сочиняет. Кроме того, придумать танец можно умозрительно, но рассказать его нельзя, надо показать. Если это соло, то студент-балетмейстер худо-бедно может его показать сам. А если дуэт, трио, ансамбль, то есть сложные формы, наиболее важные сегодня? Тут как быть? Нужны исполнители.

Следовательно, балетмейстеру-студенту с первых шагов обучения — от первоначальных этюдов и до дипломной работы — нужны танцовщики. Без них вся учеба бессмысленна.

Ныне практика студентов-балетмейстеров (я буду говорить о Ленинграде, поскольку положение тут мне хорошо известно) случайна, хаотична, разбросанна, бессистемна и бесконтрольна. Она протекает от случая к случаю, в разных городах и в двадцать одной «точке» в самом Ленинграде (хореографическое училище, эстрада, ансамбли, клубные кружки и коллективы самодеятельности и т. п.). Основа учебной практики первого и второго курсов — хореографические этюды, не заслуживающие их публичный показ, третьего курса — отдельные танцы, сцены, этюды, фрагменты балетов, сюжетные танцевальные сцены и т. п. Тоже все еще проба, далекая от публикации. Словом, программные сочинения студентов I, II и III курсов не интересуют театры, ансамбли, школы, и самодеятельность — для этих целей они своих исполнителей не дают. В результате выполнение программы по основной специальности становится невозможным, что вынуждает руководителей кафедры и студентов с первых же дней обучения приспосабливаться к требованиям ансамблей, школ и самодеятельности, перескакивая через важнейшие этапы подготовки грамотного балетмейстера-профессионала, способствуя развитию нетребовательности, неразборчивости, поверхностности — качеств, которые неизбежно приводят к дилетантизму.

Консерватория требует от студентов индивидуальности, смелости, поисков, новых решений, а заказчики и исполнители ищут проверенное дело, ибо они отдают труд и время и не хотят рисковать. Если у них нет уверенности в успехе, то работу просто передают набившему руку опытному ремесленнику.

Вот почему, по моему мнению, учебному заведению, готовящему балетмейстеров, необходим свой учебный театр. И пока его нет, развернуть серьезную программную политику невозможно, как и невозможно основательно проверить у будущего хореографа способность сочинять танцы до того, как профессиональный театр поручает ему постановку. Таким местом для проб, отбора и обучения и должна стать учебная сцена.

О ПОЛОЖЕНИИ с классическим балетным наследием говорилось достаточно много. Остались считанные люди, которые могут показать подлинные сочинения Петипа, Фокина, Горского, Иванова и других. Если сегодня не записать все, что знают и помнят только они, то навсегда погибнет множество ценностей, сохранившихся только в памяти, ведь уже и сейчас мы вынуждены принимать и выдавать за подлинные классической хореографии [illegible] сомнительные [illegible].

Серьезное и ответственное изучение наследия возможно только при условии, если оно будет записано на киноленту и распространено по театрам, балетным школам и коллективам художественной самодеятельности. Запись нужна самая примитивная, без попыток создать художественное кинопроизведение, без специальных съемок, подсветок и т. д. Стоит это в десять раз дешевле, чем запись музыки (партитура, клавир, оркестровые голоса), но ведь никому не приходит в голову сомневаться в необходимости записи музыки или сокращать расходы на это. Однако до сего времени никто не проводит даже простейшие мероприятия, обеспечивающие сохранение классического наследия.

Несколько о театрах. Двери театров Москвы и Ленинграда открываются для студентов неохотно, приходится преодолевать многие препятствия, а ведь это равносильно тому, чтобы закрыть, например, библиотеки для будущих писателей или композиторов. У балетмейстеров нет пока что другой возможности познания фактов своего искусства, кроме посещения спектаклей и репетиций. Тут необходим прямой приказ Министерства культуры, обеспечивающий им эти элементарные права.

Для изучения прошлого нужны еще учебники и учебные пособия — книги о балете. Мы издаем их редко и мало. Нужнейшие книги Вагановой, Слонимского, Красовской, статьи Голубова, Соллертинского и других достать практически невозможно. Не только студентам, но и педагогам-балетмейстерам и мастерам, ведущим [illegible] дисциплины, [illegible] материалов [illegible]. Добавлю также, что теория хореографии, наука о танце может плодотворно развиваться только тогда, когда у наших критиков и исследователей будет трибуна, то есть свой специальный журнал.

НАИБОЛЬШЕЕ влияние на развитие искусства танца оказали театры, которые смело можно назвать театрами своих бессменных, полновластных хореографов-диктаторов, — театры Новерра, Доберваля, Вигано, Дидло, Петипа, Горского, Фокина. Они утверждали свою художественную волю. Рядом с ними росли последователи и ученики, пока время не выдвигало принципиально нового художника, вокруг которого образовывался новый театральный организм, и т. д. Лица не общим выражением отличались балетные театры друг от друга.

Наши же периферийные коллективы стремятся быть копиями столичных. Получается унылое однообразие репертуара, форм, приемов, средств выражения и творческих методов. Для классического наследия это добро, хотя именно тут-то царит разнобой и произвол, а для создания новых произведений такой единый, обязательный, псевдоакадемический, безликий подход катастрофически плох.

Огромный успех и влияние на окружающий мир оказал ансамбль Игоря Моисеева, утверждающий взгляды, вкус, метод одного блистательного мастера и тех, кто верует и исповедует его принципы. Но, наверное, никто не оспорил бы [illegible] Касьяна Голейзовского, если бы его небольшой коллектив просуществовал до наших дней. И если бы сейчас наиболее талантливые и самобытные балетмейстеры имели возможность организовать коллективы единомышленников для утверждения в рамках реалистического искусства своих творческих особенностей, то соревнование между такими хорошими и разными коллективами обеспечило бы нашему балету в кратчайшее время большой скачок.

ИТАК, НАМ СЕЙЧАС, как никогда, необходимы художники смелые, современные, ломающие привычные представления о красивом и некрасивом, о возможном и невозможном для танца, нужны не только крупные балетные театры, но и небольшие коллективы, гибкие, подвижные, которые ставили бы камерные балеты, хореографические миниатюры и ускоряли бы своими поисками освоение балетом тем современности.

ОТОБРАЖЕНИЕ современной темы в балете — важнейшая задача советского хореографического искусства, особенно большое значение она приобретает сейчас, в преддверии великого пятидесятилетия нашей революции. И главным компонентом здесь является, на мой взгляд, сейчас балетмейстерская проблема.

Петр ГУСЕВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР.
ЛЕНИНГРАД

Телевидение

ПОСЛЕ ТОГО, как Центральное телевидение показало восьмисерийный польский телефильм «Четыре танкиста и собака», в нашу редакцию стали приходить письма с просьбой рассказать об этой серии. Мы обратились за помощью в Варшаву, в польское агентство печати «Интерпресс», и журналист М. Яницкий прислал нам запись беседы с директором программ Польского телевидения Виталисом Янковским и полковником Янушем Пшимановским, по чьей книге был создан этот фильм.

НЕ ТОЛЬКО ДЕТЕКТИВ...

Сначала вопрос к В. Янковскому:

— Что побудило руководство Польского телевидения приступить к съемкам серийных фильмов?

— В 1960 ГОДУ мы включили в телепрограмму зарубежные многосерийные фильмы. Они сразу же завоевали миллионную телеаудиторию. Мы поняли, что настала пора выпускать польские серийные телефильмы. Того же стали требовать телезрители, и это имело, разумеется, решающее значение.

Многосерийный фильм должен отличаться увлекательной фабулой, отчетливо обрисованным образом героя и такой композицией отдельных отрывков, которая бы держала зрителя в напряжении, заставляла его с нетерпением ждать продолжения. В то же время по содержанию он должен быть значительным, представлять определенную ценность с общественной точки зрения.

Перед нами стояла нелегкая задача. Мы не хотели, чтобы приключенческие и детективные элементы в наших фильмах стали самоцелью, хотя они необходимы для привлечения внимания зрителя. Нужно было учитывать, что воздействие таких фильмов огромно. Телезритель привязывается к героям, горячо переживает все, что с ними происходит. Поэтому взгляды, образ действий, поведение героев для многих могут стать образцом.

Чем мы стремились первоначально заинтересовать зрителя — юного и взрослого? Мы полагали, что нужно напомнить ему историю борьбы польских патриотов с гитлеровскими оккупантами, историю борьбы за национальное освобождение рука об руку с братской Советской Армией. Так возник фильм для юношества «Подпольный фронт», так появились и «Четыре танкиста и собака» по сценарию полковника Я. Пшимановского. Этот фильм завоевал небывалую популярность и положил начало движению тысяч мальчиков и девочек, напоминающему о лучших образцах деятельности польского харцерства (харцерство — польская детская организация, родственная нашей пионерской. — Ред.).

Ко временам минувшей войны обращен и шестисерийный фильм для взрослых «День последний, день первый», в котором воспроизводятся первые послевоенные дни, когда борьба еще продолжалась, когда люди столкнулись с новой действительностью, когда родились не только новые стремления, но и новые конфликты.

Кроме этих серий, наши телезрители увидели фильм о современности — «Барбара и Ян», детектив «Капитан Сова идет по следу» и, наконец, «Домашнюю войну».

— Итак, вышло только шесть многосерийных телефильмов, а между тем интерес к ним очень велик...

— И спрос на них можно было бы в значительной степени удовлетворить и за счет расширения обмена с социалистическими странами. Сошлюсь на большой успех у польских зрителей первого и, к сожалению, пока единственного советского фильма такого типа — «Вызываем огонь на себя»; хорошо был принят и венгерский «Капитан Тенкеш».

Сейчас отсняты, хотя еще не показаны зрителю, «Приключения Марка Пегуса», начинаются съемки фильма по роману Г. Сенкевича «Пан Володыевский», а также в связи с огромным успехом цикла телепьес «Ставка, большая, чем жизнь» — многосерийного фильма о новых приключениях героя этого цикла, исключительно популярного капитана Клосса.

А полковник Пшимановский сейчас работает над...

ВПРОЧЕМ, ОБ ЭТОМ вашему корреспонденту рассказал сам Януш Пшимановский:

— Писатель обычно пишет о том, что он сам изведал, пережил, перечувствовал. А на мою жизнь решающее влияние оказала война.

Мне было 17 лет, когда я участвовал в польской сентябрьской кампании 1939 года. Потом добровольцем пошел в Советскую Армию и воевал в частях морской пехоты на Северо-Кавказском фронте. Затем вступил в ряды Польской армии, сформированной в СССР, и с нею дошел до Эльбы. После войны я остался в армии.

Я знаю, что многие люди, которым выпали на долю тяжкие, трагические испытания военных лет, избегают воспоминаний о пережитом. «Хватит о войне!» — говорят они. Да, мы не хотим войны. Но если бы мир был безоружен, если бы военная мощь социалистических государств не тормозила злую волю тех, кто жаждет вооруженного конфликта, в течение двадцати двух минувших лет нам бы неизбежно навязали войну.

Когда я писал «Четырех танкистов и собаку», я вовсе не ставил себе цели вызвать у молодежи влечение к военному ремеслу. У меня были другие намерения. Бывшие фронтовики знают, что война до конца раскрывает подлинный облик человека, выявляет и хорошее, и дурное в нем. А все хорошее может стать образцом и в мирное время. Чувство ответственности, разумная храбрость, преданность товарищам, находчивость, смекалка нам нельзя более уместны в повседневной жизни.

Почти во всех моих книгах затронута тема польско-советских связей. В годы войны сотни тысяч поляков жили на советской земле. Миллионы советских воинов спасли польский народ от физического уничтожения. Многие погибли на польской земле. В этом взаимном переплетении судеб были эпизоды прекрасные, глубоко человечные, были и печальные.

— Фильм «Четыре танкиста и собака» имел огромный успех у юных поляков, он нашел продолжение за пределами голубого экрана: возникли «Клубы танкистов», появившиеся сразу по всей Польше. Как вы это объясните?

— Мне кажется, что фильм помог найти исход каким-то чувствам, стремлению юного поколения к действию. Один из секретов успеха заключается в правдивости сюжета и персонажей. Я использовал подлинные факты. Готовя материал к книге «Студзянки», я собрал свыше двухсот рассказов участников битвы под Студзянками. Именно на этом документальном материале построен сюжет и образы героев.

Когда успех стал очевидным, когда его подтвердили письма юных зрителей, мы решили с помощью телевидения основать «Клуб танкистов». Ребята стали создавать «танковые» экипажи — по четыре человека в каждом. Штаб давал им задания — от поисков бывших танкистов до ремонта и утепления собачьих конур, а они рапортовали штабу о выполнении. Расчет был (и это главное) на самостоятельность, на выполнение заданий по доброй воле, только потому, что они отвечают внутренней потребности исполнителей.

Сейчас в маленькой комнате и коридоре в здании Варшавского телевидения накопилось уже около ста тысяч рапортов. Причем опыт показал, что на один экипаж, состоящий с нами в переписке, приходится по меньшей мере восемь, о которых мы ничего не знаем.

Бывало так, что командует экипажем учительница, что в его состав входят дедушка, папа и сыновья, что порой место собаки занимает кошка, лошадь или даже черепаха, поскольку на ней «броня». Завязалась дружба между детьми и бывшими танкистами.

Через некоторое время вместе с рапортами нам стали присылать модели танков. Тогда мы предложили экипажам присылать также самодельные игрушки для детей, находящихся в санаториях и больницах. Пришли тысячи игрушек. Однажды принесли посылку с перевязочными материалами. В письме было написано: «Это на перевязки раненым вьетнамским детям».

В Кельце на площади был выведен для всеобщего обозрения настоящий танк. Собралось тысяч десять желающих посмотреть машину изнутри, а юным дежурным, которым поручили чистить танк, оказалось столько, что их пришлось менять каждые три минуты...

Желание зрителей узнать, что было дальше с нашими героями, так велико, что мы решили продолжить телевизионную историю «Четырех танкистов и собаки». Поэтому сейчас я работаю над сценарием тринадцати следующих отрывков, описываю новые приключения героев в походе на Берлин.

Я верю, что эта «всепольская» игра в танкистов оставит прочные следы в мыслях и поступках тысяч девочек и мальчиков, в первую очередь способность к самостоятельным действиям на пользу себе и других...

Мысль рождает образ. (Т. Хренникова).

НАШИ ГОСТИ

Добрые песни Жюльетт Греко

РАДОСТЬ слушать Греко — это радость общения с яркой личностью. Ей ведомы и многократно ею выверены секреты артистической профессии, но как-то не хочется называть ее актрисой. Потому, что нет никакого актерства в том, что она делает. Она поет сочинения самых разных поэтов и композиторов, в том числе и таких своеобразных, как Жак Превер, Жан Поль Сартр, Франсуа Мориак, Жак Брель, Шарль Трене, Филипп Жерар. Но ощущение такое, что авторство принадлежит только ей, что все это — исповедь ее впечатлительной и поэтической души. Глубокий и таинственный голос Жюльетт (Сартр) говорит, что, едва касаясь своего голоса, она зажигает горячий свет) не только красив сам по себе, но и служит выражением духовной значительности того, о чем она повествует. И, наоборот, движение ее рук, то стремительное, то задумчивое, не только выделяет курсивом отдельные слова, но и исполнено редкой грации. И какое великолепное произнесение слова — не просто точно осмысленное, в самом звучании его слышится некое поэтическое эхо.

Искусство Жюльетт Греко демократично. Как и другие шансонье, она поет и о событиях великих — о революции («Улица Белых плащей» Ж. П. Сартра и Ж. Косма), и о вещах обыденных, маленьких — о памятном уличном перекрестке (песня Шарля Трене), и об обыкновенной парижанке Красотке-малышке (песня Л. Ферре). Впрочем, есть ли в жизни вещи обыкновенные и маленькие? Все зависит от того, какими глазами взглянуть на них, в сопряженности с какими вещами и явлениями их увидеть. В песнях Греко жизненная перспектива обычно широка, и, всматриваясь вместе с ней в маленькое, неожиданно для себя начинаешь видеть большое. Она поет об обычных людях, и обычные люди, слушая ее, обретают веру в себя и уважение к себе. Вот почему песни Греко, хотя среди них много и горьких и едких, — песни добрые.

В репертуаре певицы, уже давно определившемся, появилась и новинка: песня Ф. Жерара на слова Ж. Дрежака «Октябрь», посвященная 50-летию нашей революции.

Греко спела «Октябрь» с неподдельной искренностью и вдохновением (прообразом для Ф. Жерара в большей мере послужили «Подмосковные вечера», пожалуй, скажем, «Марсельеза»).

Pour les lecteurs
du journal de
la Culture
Soviétique
avec mes
amitiés.
Greco

Читателям газеты «Советская культура» с дружеским приветом.
ГРЕКО.

Если говорить о самих песнях, исполняемых Жюльетт Греко, то они, безусловно, в большей мере факт поэзии, нежели факт музыки. Я вспоминаю предисловие Пьера Берлатье к одному из изданных у нас сборников французской песни, где он утверждает, что падение интереса к качеству музыки пропорционально возрастанию интереса к тексту — явление, характерное для современного французского песенного творчества. Видимо, процессы в искусстве наших друзей кое в чем перекликаются с тем, что имеет место в нашей песне. И у нас в связи с необычайным подъемом песенного движения бардов и менестрелей, у которых стихи часто действительно превосходны, оказывается много сильнее, нежели музыка, можно услышать, что так, дескать, оно и должно быть, что это веяние времени, что бледность музыки оттеняет полнокровность поэтических строк. Верно ли это? Да нет же! Когда среди песен Греко, где музыка была лишь эмоциональным и живописным фоном, попадались такие, где музыка, выразительная сама по себе, реально обогащала смысл и звучание стиха, создавая своеобразную полифонию образов, насколько прочувствованнее пела тогда Жюльетт, насколько сердечнее был контакт с публикой.

Первое выступление Греко в Москве собрало многочисленную публику в Театре эстрады и у театра — тех, кто надеялся на «лишний билетик». Она вышла, как выходит всегда, в изысканно-простом черном платье и начала песней, которой начинает всегда: «Я такова, какая есть». И все дальнейшее подтвердило ее право так петь. Она действительно неповторима, и подражать ей невозможно.

М. БЯЛИК.

На вашу КНИЖНУЮ ПОЛКУ

ВЫДАЮЩИЕСЯ ПИАНИСТЫ-ПЕДАГОГИ О ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ. Вступит. статья и сост. С. М. Хентовой. М.—Л., «Музыка», Ленингр. отделение, 1966. 314 с. 13.000 экз. 98 к.

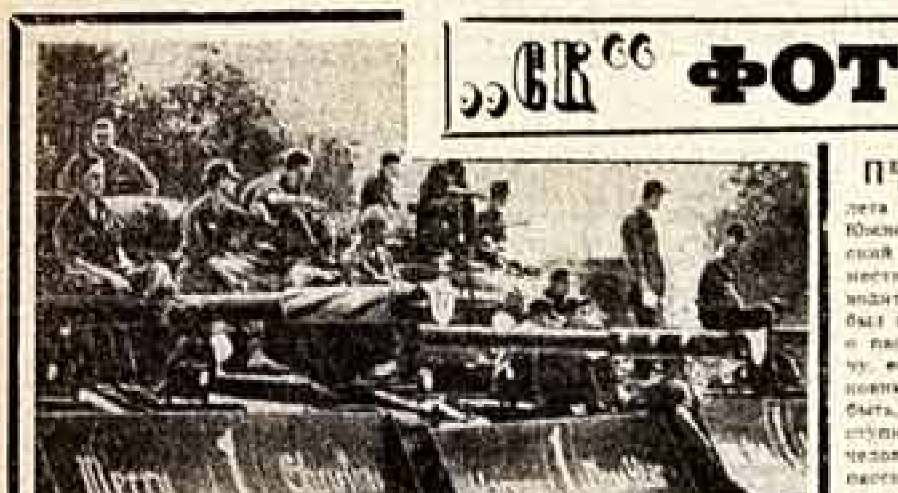
100 БАЛЕТНЫХ ЛИБРЕТТО. Сост. и предисл. Л. А. Энтелис. М.—Л., «Музыка», Ленингр. отделение, 1966. 303 с. с илл.; 16 л. илл. 50.000 экз. 1 р. 32 к.

КОМИКИ МИРОВОГО ЭКРАНА. Сборник. Сост. В. С. Головский. Общ. ред. и предисл. Р. Юренева. М., «Искусство», 1966. 287 с. с илл. 330.000 экз. 1 р. 65 к.

В сборник включены биографии Чаплина, Китона, Ильинского, Тото, Фернанделя, Филиппова, Вицина, Никулина и других.

ДЕБИРОВ П. РЕЗЬБА ПО КАМНЮ В ДАГЕСТАНЕ. М., «Наука», 1966. 208 с. с илл. 2.000 экз. 1 р. 80 к.

„СК" ФОТОСЛУЖБА „СК"



«ВЕСЕЛОГО рождества, счастливого Нового года!» — в конце декабря этот поздравительный адрес был в миллионных тиражах напечатан не только на открытках и календарях, но и на броне танков, транспортеров и стволах пушек — боевой экипировке 500-тысячной армады Пентагона в Южном Вьетнаме. Исполнив столь незатейливый ритуал, Вашингтон, вероятно, считает свою моральную миссию выполненной: должный ратный дух экспедиционное войско обрело.

Однако, глядя на публикуемый французским журналом «Пари-матч» снимок, сделанный в южновьетнамских джунглях, этого не скажешь. Насупленные, унылые, усталые лица, которых ничуть не радует новогодний привет из Вашингтона. Через час-другой опять в бой, и на следующий день кого-то из них уже не будет в живых. Война вступила в новый год, и сам президент Джонсон сказал недавно в послании к конгрессу, что «нас ждут новые расходы, новые потери и новые муки».

ПЕРЕД ВАМИ Джон Стейнбек в кабине американского вертолета во время боевого вылета в Южном Вьетнаме. Западногерманский журнал «Дер Шпигель», поместивший эту фотографию, приводит слова Стейнбека: «Я всегда был не слишком высокого мнения о пассивных наблюдателях. Я хочу, если это необходимо, быть активным наблюдателем». Но, может быть, тогда проще сказать — преступником? Во всяком случае для человека, который с гордостью рассказывает о том, как он стреляет из орудий по южновьетнамским патриотам, это слово больше подходит.

С НОВЫМ ГОДОМ! С Новым годом! [illegible] Бесчисленное число раз повторяли в такт традиционное поздравление. Эту оригинальную форму новогоднего поздравления придумала известная французская актриса Сильвия(?) Паскаль, появившаяся в первый день 1967 года на одной из парижских улиц в «поздравительных» чулках.

СОВСЕМ еще недавно законодатели и главным образом законодательницы лондонской моды увлекались в оформлении предметов дамского гардероба мотивами государственного флага британских островов. Лондонские модницы носили шляпки, украшенные [illegible], головные уборы изображали собой даже [illegible] гвардейские [illegible].

Теперь, чтобы выглядеть экстравагантно, жительницам английской столицы рекомендуется щеголять в головном уборе, какой изображен на публикуемом нами снимке. Это нечто среднее [illegible] почти реальным или воображаемым [illegible].

Авторы этой модели утверждают, что [illegible] должен предостеречь от [illegible] замечаний [illegible], которым это новшество не по душе.

ПЕРВЫЙ ЗРИТЕЛЬ—РЕДАКЦИЯ

В ЧЕТВЕРГ в гостях у «Советской культуры» побывали грузинские кинематографисты — режиссер О. Амирэджиби(?) и художник И. Донашвили. Они показали свой новый мультипликационный фильм «Атом-79» («Золото»), сделанный на студии «Грузия-фильм». Эта сатирическая притча рассказывает о страстях человеческих, разыгрывающихся с древнейших времен вокруг «презренного металла», и о том утилитарном применении, которое ждет «рокового» Атом-79 в грядущей эпохе.

Главный редактор Д. Г. БОЛЬШОВ.

Правление Союза кинематографистов СССР и Студия киноактеров с глубоким прискорбием извещают о скоропостижной смерти артиста кино

Глеба Васильевича РОМАНОВА,

последовавшей 15 января с. г., и выражают соболезнование семье покойного.

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и правление Союза кинематографистов СССР с глубоким прискорбием извещают о смерти старейшего кинодраматурга

Александра Георгиевича РЖЕШЕВСКОГО,

последовавшей 19 января с. г. на 64-м году жизни после тяжелой болезни, и выражают соболезнование семье покойного.

НАШ АДРЕС: Москва, центр, Чистые пруды, 19-а.

Звоните нам: в секретариат редакции — К 7-38-22 и в отделы: информации К 7-69-65; культпросветработы и профсоюзной жизни Б 7-16-24 и Б 7-39-09; театра К 7-51-43; музыки и эстрады К 7-14-71; изобразительного искусства Б 7-18-28; кино К 7-40-16 и Б 7-11-84; телевидения Б 7-18-23; эстетического воспитания К 7-23-48; писем Б 7-11-13; иностранный К 7-34-67 и К 7-40-71; оформления К 7-57-73; корреспондентской сети К 7-51-02.

Телефон издательства К 7-28-10; бухгалтерии К 7-67-83.

Типография газеты «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Б02229 ИНДЕКС 50113 Зак. № 166