

ПАРЕНЬ В КОСОВОРОТКЕ

В МАЕ 1969 ГОДА Никита Сергеевич Хрущев рассказывал участникам III Всесоюзного съезда советских писателей о близком друге его шахтерской юности. С вниманием слушали мы этот рассказ. Нас извлекли строки бесхитростного, но сильного стихотворения рабочего-поэта Пантелея Махнин, прочитанные Никитой Сергеевичем.

Мне нравится эти слова, дышащие от сердца, — сказал он. — Автор — начинающий поэт, рабочий-шахтер, талант которого раскрылся бы позднее, если бы жизнь его не была трагически оборвана.

Не случайно Никита Сергеевич затворил о Махнине на съезде писателей: он и сейчас может служить примером для детей и молодежи. Сорок лет прошло с тех пор, как перестало биться его сердце, но с какой любовью говорит о нем и его родном селе Валае даже те, кто никогда не видел и не слышал его. И все провозгласил его имя так, словно это был не просто односельчанин, а близкий, родной человек.

В этом селе меня сначала сопровождал по своей доброй воле интеллигент Великой Отечественной войны Микола Иванович Билаский. Он обстоятельно поведал о том, как валаецкие колхозники решили построить новую двухэтажную школу и присвоить ей имя Пантелея Махнин.

— А почему школу? — возмущил меня валаецкий Билаский. — Потому что как раз больше всего Пантелея Климовича еще тогда, в те страшные годы, изо всех сил старались, чтобы дети учились!

Это была самая сокровенная мечта поэта. Прочитав много лет в Юножке, где и похоронился с модами революционером, слесарем Никитой Хрущевым, он вернулся в родное село, чтобы помочь землякам строить новую жизнь.

Какой разнообразной была его деятельность! В первые же дни своего пребывания в Валае он решил организовать сельскую библиотеку, причем сразу в общественный фонд чуть ли все свои книги, приобретенные в Донбассе.

Неугомонный Махнин отводил участки для строительства новой школы, организовывал драмкружок и сам участвовал в постановках спектаклей.

Он был членом сельхозполкома, большевистским агитатором и пропагандистом, селькором, артистом и режиссером. Словом, это был деятель большого размаха.

21 мая 1922 года в село заехала кулацкая банда. И не стало Пантелея Махнин, не стало секретаря партийной организации Павла Ткаченко, секретаря комсомола Ивана Литвина, председателя комсомола (комитета бедноты) Якова Немчиновича.

ИХ ИМЕНА выгравированы на мраморном обелиске в центре села, возле старой школы. Весной вокруг обелиска цветет сирень; в густых зеленых зарослях поют соловьи. И когда идешь по саду, разбросанному на склонах холмов безмятежно и уютно, кажется, что вот на узком переулочке выскочит парочка в черной шахтерской косоворотке с клочком под мышкой. Именно таким запомнился он всем Валаем.

— Село наше живет ничтожным бытием, — говорил мне председатель колхоза Василий Кондратьевич Марушевский. — Здесь живы традиции тех крестьян, кто прошел школу революционной борьбы в гуще рабочего класса, в Донбассе.

Да, пример самоотверженной борьбы таких людей, как Пантелея Махнин, сыграл большую роль в строительстве новой жизни. Выбрав безземельные крестьяне и батраки организовали колхоз «Перемога» («Победа») — сейчас один из самых крупных хозяйств в районе.

А как обогатилась духовная жизнь труженников села! Есть хороший клуб; все дома колхозников радиофицированы, аэроуличейство. Книжный фонд местной библиотеки, созданной когда-то Пантелеем Махнinem, насчитывает свыше 10.000 томов разнообразной литературы.

В средней и двух начальных школах обучаются 500 детей. Показывая мне великолепные плантации кукурузы, сахарной свеклы и других культур, Марушевский говорил с искренним гордостью: — Хозяйство наше достигло высокой степени развития и продолжает расти. Но мы хотим повысить не столько этане полями, сколько тем, как живут и развивают свою культуру сами валаевцы.

В колхозе построены дома животноводов. Чтобы доярки, свиноводы и скотники не терли зря времени «на передвижение», живут, складируя в пяти километрах от фермы. Раньше они вынуждены были в любую погоду обходить их, чтобы вовремя поспеть на работу. Теперь в распоряжении отдельных обществ есть чистые постельные, электрические и радио. А главное, здесь есть комитат отаька, где устраиваются лекции и беседы, где можно получить газету, журнал, книгу.

Беседаю с одной из доярок — светловолосой девушкой в расцветочном узоре белом блузке.

— Махнин! Мы все любим и знаем его. Жаль только, что не все его стихи найдены. Ну, может, еще и найдутся.

И девушка взволнованно прочла напечатанные строки одного самого стихотворения, с которым Никита Сергеевич Хрущев познакомил делегатов съезда писателей.

с. ВАЛЯВА. Федор КРАВЧЕНКО.

От комитета по Ленинским премиям

Комитет по Ленинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР извещает, что прием работ на конкурс Ленинских премий 1963 года заканчивается 30 ноября с. г.

На конкурсе Ленинских премий могут выдвигаться произведения литературы, искусства, журналистики и публицистики, напечатанные, опубликованные или испол-

ненные не позднее 15 июня 1962 года.

Предложения о присуждении Ленинских премий вместе с материалами по кандидатурам, а также все вопросы, связанные с их оформлением, следует направлять по адресу: Москва, И-61, Неглинная ул., 15, Комитет по Ленинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР.

НАРОДНАЯ МИЛИЦИЯ

СЕГОДНЯ НАШ НАРОД ОТМЕЧАЕТ ДЕНЬ СОВЕТСКОЙ МИЛИЦИИ. Указ Верховного Совета СССР об установлении ежегодного праздника в честь милиции — это высшее признание ее значимости и ее роли в жизни страны. Милиция — это оплот и стержень государственного порядка.



Созданная по инициативе В. И. Ленина 10 ноября 1917 года, как орган охраны революционного порядка, советская милиция с честью празднует сегодня свое сороклетие.

«В милиции у нас», говорит И. С. Хрущев, — много действительно героических людей, наша народная милиция выполняет большую, важную и очень трудную работу. Наши милиционеры служат народу, делу коммунистической партии и Советскому государству. В рядах милиции — посланцы партии и Комсомола. Ее верные помощники — добровольцы и народные дружины.

На этом фоне вы видите отличника боевой и политической подготовки старшего сержанта 64 отделения милиции Москвы Александра Игнатьева.

«В дни праздника наш корреспондент посетил Центральную дом милиции. О его многообразной деятельности рассказывал с интересом, так же рассказывал сегодня на страницах газеты. Фото А. ИГНАТЬЕВА.

ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ

ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ с публикой, жаждущей в него погрузиться. Свирепее с Невского на Фонтанку, и за два-три квартала до Большого драматического вас почти осязают жаждущие «сливочного бискюита». И все охватывает радость, не самолюбивое чувство собственника билета, а другое — приятное и светлое: люди жаждут места на представление «Горе от ума» — читанную и пережитую, классическую комедию, чуть ли не безразлично отдающую титаном и выполняющую в наши дни скромную роль иллюстрации к школьному курсу русского языка и литературы.

И вдруг столь неожиданная поворот: «Горе от ума» — и зритель, атакующий театр. А как же быть с многократно уверенными, что ищущая публика уклонится в сторону классики? Как быть с непреодолимым фактом изданных сдержанных, а порой и вовсе вкрадывающихся на классические постановки. Как, наконец, быть с театральными статистиками, указывающей на мизерные цифры классических пьес рядом с пьесами современного содержания?

Величайшее достижение нашего текущего десятилетия — это духовное обогащение народа, производство всего возможного, думательского, спортивного, личностного человека. И в этом большом и сложном процессе классика должна занять достойное место.

Кому не известно, что тысячелетний опыт народа, его глубочайшие представления об общественном благо, нравственности и красоте выражены в классической драме с особой силой и направлены в самую массу человечества — в самое сердце человека. Кому не известно, что это искусство на века и век сохраняет свою живость и действительность. Вечен Прометей, вечен Чацкий — тут спор нет.

Вопрос в другом — почему «вечные образы», выведенные на современную сцену, порой выглядят музейными персонажами, а не живыми, монументальными, но чуждыми и холодными? Не происходит ли это потому, что театр в поиске искренней подлинности подает, что должно быть беречь классику со всей строгостью инструкций по охране памятников старины? Не забывает ли театр, что само понятие «вечности» является в известном отношении синонимом понятия «современности» и что классическая драма в одном спектакле может подтвердить свою вечную поэтическую власть над зрителем, а в другом — оказаться лишь пылью своего времени, но не своеобразной для нас?

Правда прошедших времен, обладая способностью непосредственного воздействия на зрителя, все же остается производением историческим, живое дыхание его возвращает только современная сцена. Быть сразу в двух эпохах — такая норма классической драмы, и театр — обязательный посредник между гением прошлого и людьми наших дней. Но вложение современного художника — режиссера и актера в мир классической пьесы не может быть робким и задерживающимся. В этом случае проносятся только повторение пройденного. Поддаваясь своей талант и давно изведенным трактокам, поднимать исполнительскую манеру надзевать накатанным ритмам и при этом гордиться академической правдоподобностью решений, конечно, можно. Но тогда уж не надо удивляться среднему успеху спектакля и сетованиям критики. Ведь можно думать, что классическая драма требует только того, чтоб в ее жилах была вложена обояма заслуженных

и народных, а выстрел мол, проносятся сам собой: великие Шекспир и Грибоедов — это не доброты, конечно, возмужают, если им дозволено и с отлогой отдачей им свои сердца, свое сочувствие и переживания, если будет расстроено доображение современного человека.

Чем известнее пьеса, тем труднее отделиться от привычных о ней представлений. В русском классическом репертуаре лучшей тому пример «Горе от ума». Попробуйте пережить грибоедовскую комедию: знакомые все лица, каждая строка на слуху. Страшно хочется посмотреть на них «свежими глазами», а глаза скользят по строчкам любимого произведения, и словно нестерпимо по некатанной лыжне, и нет возможности ни подумать, ни пережить заново. Стиха, как мед, — текуч, текуч, но только по устам, а в рот не попадают. И вот где влюбимся: сильная режиссерская воля.

И ЭТА СИЛЬНАЯ и смелая режиссура нашлась в постановке Грибоедова, просмотрев которую можно так сказать, она содержит в себе только живое, современное, каждая строка знаменитых стихов практически была возвращена к своей первооснове: факты, поступки, душевное движение, желания восстановлены в бытовую и психологическую конкретность и ведут строку к конкретному действию, к тому, что произошло, а не к тому, что должно произойти. И вот из-под старинного лака вышла удивительная человеческая правда. На лицах появились румянец, в руках прожались, брови нахмурились, вспыхнула открытая свобода, появилось движение. В чем же тайна этого возрождения?

Жизнь бесконечно изменява, но у нее есть и вечные принципы. И в силу этого неизменны идеалы и мораль великих творцов искусства. Само по себе искусство не может быть вечным. Если суждения об основных конфликтах человечества, выработанные тысячелетиями, менялись бы, то теперь мы думали бы, что Прометей — негерой, похитивший у Зевса огонь, а пор, достойный зевсовой кармы. Народ свои главные идеи не меняет, но в своем движении вперед, выходясь из систем, основанных на социальном бесправии и даже, все терпение отдает правду от неправым и необычайно страстно воспринимает то, что способствует великой победе человечества.

В этом и только в этом тайна бессмертия идей. И театр тогда на высоте своего времени, когда, осуществляя в наши дни классическую драму, раскрывает эту картину вневременной борьбы, которая заслаживает зрителя мыслью и сердцем участвуя в ней и где-то продолжает ее.

Сказанный имеет прямое отношение к нашей оценке последней работы Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького.

В СПЕКТАКЛЕ Товстоногова конкретность живых идей раскрыта как предельный шаг к неанализу и недогадыванию, царивших в обоих лагерях. Столкновение много Чацкого с громадой фамусовской Москвы наконец-то обоглось без обычного светского лоска. В спектакле сказано, что в жизни все было очень не просто, шел нешуточный бой, живыми пла-



существо, получался вариант шумным, брате, шумным. И смелым традиций этого речистого искусства не-дорого стоило. Находясь в центре действия, грибоедовский герой не определял статистический спектакля, а сам подменялся обиходу колориту «фамусовской Москвы». «Горе от ума» превращалось в произведение, повествовавшее о нравах петербургского общества и только. Явление Чацкого было не просто личностью, но только индигом. При такой расстановке сил страсти, выходящая негодованием, публицистическая пьеса становилась бытово-комедийной.

Ну как не надеяться, что после новой ленинградской постановки со всем этим будет покончено? Роль Чацкого здесь решена как положительная драматическая, но не в трагедийно-романтическом смысле этого слова. Романтизм в творчестве Чацкого, как у Мольера, и обладалая силой, и логикой, в наше время должна быть изменена. Открытая патетика Чацкого, направленная в адрес светских бездельников, теперь кажется неадекватной, а энергичный напор в полемические стихи — старомодным, обрабатывающим богатства собственного содержания. Драматизм нового трагика порождает не жаркие репли, а способность актера установить самозащиту, не побоявшись скандальности, связан со зрителем, связать с ним, что называется, душ в душу.

Эффект общественного негодования может родить только единое сочувствие, только общность взглядов, а это единство воззрений героя и зала возникает лишь от теснейшего психологического контакта. Желание режиссера Товстоногова приблизить к нам образ Чацкого, заставить его говорить вздохом современной правды, было так велико, что он с полемической решительностью поручил эту роль актеру, которому режиссер романтических красавцев уж никак не утробовал.

Тут родилась новая трудность, но о них позже. Сейчас же заметим, что если где-то была нарушена буква стиха, то сохранен был его дух. Вместе с правдой в роль вошла живая проза с ее простотой, серьезностью, скромностью, и конфликт такого Чацкого с фамусовской Москвой, речистой, зычной и напыщенной, стал необычайно острым. Чацкий, предстающий в этом обществе личностью, не сложной с людьми, окружающим его, но всем стоящим — психологически, нравственно, интеллектуально. Он ни одной чертой своей натуры не смыкался с миром, против которого воевал, но зато всеми чертами своего характера, казался, был с нами. И на сцене рождалось абсолютное неразрешимое противоречие. Тут уж компромисса быть не могло — сталкивались две силы, навек враждебные, и конфликт приобретал трагическую тональность с самого же начала.

Требуя от Чацкого серьезности чувств, убрав из роли обиходную патетику, режиссер рисковал ослабить поэтичность, наступательную силу спектакля. Реалистическое решение центрального образа не дало уверенности, что герой собственными усилиями донесет гражданский размах замисла, устоит против грозной машинерии чепканых ритмов и фразеологизмов всех этих фамусовых и скалозубов, и

чтоб этого не случилось, режиссер в помощь герою выдвинул грозное оружие самого театра.

«ТЕАТР КАК ТАКОВОЙ» — мы привыкли его видеть только в форме иронического комментария, а не в обиходном своем обиходном непростом, условно превратив, синтетический. Но «театр как таковой» может открыто заявлять себя и для другой цели, утверждать пафос и масштаб действия, насыщать спектакль (как в данном случае) суровой атмосферой гражданского судья над силами зла.

Поднимается занавес, и все фигуры «Горя от ума» уже на сцене, в застывших позах ждут того момента, когда «сноп от театра» объявит о начале представления, назовет их по именам. Названный, сделав характерный для себя жест, улавливается. А представляющий, ровным и сильным голосом называет уже друга. И кажется, что театр, взяв под свой надзор героев комедии, начал большое и всемирное следствие над людьми, по вине которых в России горе рождалось от ума.

Не скрывая своего пристрастия, театр решительно встает на сторону Чацкого и познывает главному героя с первого же его явления. Минуты десятки комит, мчится Чацкий и Софья (крут стремительно движется над полем актера), кажется, что юный Александр Андреевич в полете. Так хорошо, весело, привольно у него на душе. А когда на душе героя вымолвил терзания, театр смотрит на мир его же глазами, и мы вместе с Чащиным видим не великосветскую толпу, а чудовища с того света, хоронивших скрученных фигур с бледными страшными масками вместо лиц. Таких примеров «видения» очами Чацкого в спектакле множество. Это главный эстетический принцип Товстоногова. Фамусовская Москва при всей реальности ее бытовой и психологической обрисовки в спектакле вдруг обретает тот обобщенный, титовый ракурс, через который видна самая суть показанного, и тогда на сцене вновь парит сарказм, пронзительность и страстный гнев Чацкого. Хотя сам он в этот момент может молчаливыми жестами показывать свое возмущение.

Еще раз отметим широту и ясность зрения Товстоногова. Он вели светскую беседу, но заметив прощанье в тылу, бросился и авантюризм, в самую рампу и стал посылать в публику свои заклятия и пожелания: Чацкий безумен и должен быть наказан. Сюжет вдруг обраблает военную четкость и организаторскую. Скалозуб, почувствовав это, проходит по фрунту, будто делает смотр своим силам, будто бой с Чащиным перешел в другое направление и нужно повторить своими железными, волевыми жестами, аргументами зрительный зал.

Тон задает Фамусов. В Полцейском неграет эту роль, не очень забывает о сохранении всех важных деталей и психологических подробностей в характере москволюбивого барина. Не это главное в натуре управляющего казенным местом. С барстvenной небрежностью относится он к служебным делам, но главным делом своей жизни — зашиять указом Российской империи — сорвать с себя ироническую реинкарнацию и даже умом, полнейшей логикой поступков и суждений Фамусова возмущает чуть лишь в государственном законе. В его возмущении почтения покойного великого видна полная осмысленность, это не пригузд бар, готовых дать себя на потеху обожаемой мажорнине, а тонкий расчет и практическая сметка. Фразу «узнал он больно, встал здорово» Полцейский — Фамусов произносит как некую общую философскую истину, как один из важнейших максимизмов нашей жизни. Необычайным красочным прищипку в лоподие Фамусова и Скалозуба. В исполнении Полцейского открылось что-то общее между этими персонажами. И когда актер трубным, металлическим голосом выкрикивает прямо в зал свои императивные суждения, тихой разницы между шатавшим генералом и армейским нет.

Полцейский сохраняет Павлу Афанасьевичу необходимое добродушие. Но это, так сказать, для домашнего обихода, чтобы познакомиться с Лизой, поужинать до утра, а в делах государственных полнейшей тактичностью он не шутит. Даже принимая свое участие в слепоте о сумасбашенности Чацкого, он делает это необыкновенно серьезно и жестко. «Я первый, я открыл» — эти слова Фамусова Полцейский говорит как «сын отечества», выполняющий священный долг, — он вступает в любого, кто посмеет попереть основы империи. Он один из столбов, вокруг которого в спектакле выстроена «фамусовская Москва».

Портреты обозначены режиссером четко, броско, лаконично, быт и символы здесь неслучайны. Кирилл Тутузовский (Б. Рязанский) и трагический бабкашка (О. Казин), столбовые доверенные — монстры с их нест, но уже без всяких чувств и понятий, механически с догматическими органицизмами; коркие автома-

ты утолщины, искательства и ласкательства господ Н. (О. Басиланкина) и Д. (И. Залудовский); ставка княжне в канаречных платьях с пыльным шепетом и с пыльными моголами; и тот же стандарт, и та же стандартность у остальных гостей — параженыне и эдмюватю-золотистые, жемчужно-орнментные; тогда они порою кажутся сполченными эдмюшера. В какую бешеную ажитацию впадают все эти светские червь, когда и гонят, и кликут Чацкого. И будто созданы они, чтобы сменить лица на маски и страшным хоромом двинуться на ризыря свободной жизни.

В мире механизмов все живое гибнет — так случилось с Платоном Мизяковичем. За плечами этого человека, как его показывает Е. Колелли, было немало хорошего, а сейчас он, бывший друг Чацкого, в роли мужа-малышка, и случившись и над ним парит «сугута» — Наталья Дмитриевна, сыгранная И. Ольжичем с самообольщением кошки, готовой каждую минуту зглотнуть пойманную мышшь. Самые отдаленные отголоски человечности слышатся и в образе Репетилова (О. Стрелечник), в котором ныне Чацкий узнает лишь злую характеристику от самого себя.

Жаль, что в этом злобешем хорождении злодей не хватает главной роли — Софья (крут стремительно движется над полем актера), кажется, что юный Александр Андреевич в полете. Так хорошо, весело, привольно у него на душе. А когда на душе героя вымолвил терзания, театр смотрит на мир его же глазами, и мы вместе с Чащиным видим не великосветскую толпу, а чудовища с того света, хоронивших скрученных фигур с бледными страшными масками вместо лиц. Таких примеров «видения» очами Чацкого в спектакле множество. Это главный эстетический принцип Товстоногова. Фамусовская Москва при всей реальности ее бытовой и психологической обрисовки в спектакле вдруг обретает тот обобщенный, титовый ракурс, через который видна самая суть показанного, и тогда на сцене вновь парит сарказм, пронзительность и страстный гнев Чацкого. Хотя сам он в этот момент может молчаливыми жестами показывать свое возмущение.

ИТАК, ЧАЩИН — С. Ю. СКИРИ. Я увидел этого актера в свое время почти в эсэсовской роли, и он меня порадовал необычайным жестким жизнелюбием. Затем, я видел Юрского в пьесе «Вор в пазах» — тут к шуткам и акцентираде добавлялись плауны печали и неожиданным раздумий. И вот теперь Юрский — Чацкий!

Что это, режиссерский эксперимент, рассосанный на сенсацию? Или смелый риск, без которого немиссия никакая лопка штампа? Только последнее.

Юрский сразу же доказывает свое право на роль Чацкого. Доказывает своей необычайной молодостью, живностью, живым влюблением. В этой натуре нет ничего шутливого и рождерского, он весь открыт, жив и в людям. И вот такому человеку с пушистой любовью и жизни приходится жить в обстановках, которые выражены знаменитой фразой: «Догадай меня черт родиться с умом и талантом в России». Эти горькие слова А. С. Пушкина, сказанные внягрофом спектакля, сказаны театром как бы от имени главного героя.

Потрясающе вспышки гнева, сарказма и возмущения рождаются у Чацкого — Юрского именно из этой невозможности жить, умом и талантом там, где требуют жить, презрительно и подлая. Юрский как актер, помимо неизменной жизнелюбности, обладает редкой звуковой выразительностью. Сила его общительных речей — не в романтических взлетах, а в глубоком проникновении от неправды, царящей в мире. Юрский говорит с врагами, преражая монологи в раздумьи, мелея еще и еще раз убедить по всей хахорости и подлости окружающих его людей. Не в первый раз у него проскакивает эти стишки, и они Чацкого уже особенно не водухеуют, ибо он сам знает — читать бисер перед сванками не имеет смысла. Фраза «блужает кто верует» произносится в зал с открытой броней и в адрес вечных ментальцев и либералов. Нет, Чацкий Юрского не верит в магическую силу просветительского слова; борьба, которую он вел, должна развернуться за пределами гостиной, а если вспыхнет гнева рождаются и в доме Фамусова, то лишь потому, что «зачем чет молчать». Клевета врагов, наш Чацкий имеет поддержку не в собственном интуитиве, а в справедливости своих плещив. Уверенность эта основывается на неперемозимости с залом.

(Окончание на 3-й стр.)

На снимке сверху: «миллиционер перепался» в исполнении танцевального коллектива Центрального дома милиции. Солдату В. Баншиков.

На снимке внизу: народный драматический театр милиции. Сцена из спектакля «Бараванщина». Инна Слюшко — Н. Горхова, Ставлинский — И. Дологов.



ПЕСНЯ И ВРЕМЯ

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

пользованию поэмы интонаций — пытаются объяснить их огромную популярность. Но, во-первых, далеко не все они предостерегают против строгих критериев морали и художественности. В их числе немало таких, в которых не мог бы придраться самый заскляпательный критик. А во-вторых, совершенно неверно думать, будто эти песни нравятся только людям с испорченным вкусом, «стилягами» и т. п. Их поют сегодня абсолютно все. И не отмахиваться надо от этого факта, а разбираться в нем, чтобы понять, в чем же действительная причина их притягательной силы.

Вот два примера — «Валлада о солдате» и «Я люблю тебя, жизнь». Музыка первой песни, принадлежащая Н. Соколову-Сорочу, отличается большой эмоциональной напряженностью и в то же время сдержанностью. Трудно быть спонтанным, вспоминая о войне, но куда стиснутые и кулаки смыкают. Эта суровость определяется не столько сюжетом песни (стихи М. Матусовского написаны на готовую музыку), сколько ее общей направленностью. Образ солдата не прилагается, его переживания не упрощены, суровая правда жизни раскрыта без утайки или прикрас. В этом при всем различии замыслов близость песен «Валлада о солдате» и «Я люблю тебя, жизнь». Там было: трудно, порой мучительно тяжело... И вместе с тем герой не пад духом, не потерял мужества и человечности. Этим определяется истинная современность песни.

Я уверен, что песни Э. Колмановского «Я люблю тебя, жизнь» привлекают громадную массу слушателей тем же самым — суровым размышлением о жизни. Колмановский нашел очень современный тон разговора со слушателем. Песня эта мужская и в хорошем смысле слова (истина, ее и поют только певцы, а не певкини), как и обращается к человеку, который прошел через многочисленные испытания, и за плечами у него боковая и трудная жизнь. А это привлекает, подкупает, так как обещает серьезный и правдивый разговор. Другое дело, что стихи К. Выходянского не дают, на мой взгляд, достаточной основы для осуществления этого замысла. Содержа-

тельный песня. В 20-х и 30-х годах к ним присоединились различные «блатные» и «жирные» песни, народные «песни настроения», некоторые диалоговые танцы. За ними стоят интонации, чуждые нам: кадры, «наблюдательная» и «наблюдательный» ритм, сдержанность, интонационная напряженность и вневременность — все то, что обычно объединяется в понятие «пошлости». Ясно, что интонации, выражающие эти настроения, тоже неприемлемы для нас. Но и в этом заключается сложность проблемы — композитор не может обойти их, ибо эти интонации обладают эмоциональностью и общительностью — качествами, без которых бытовая песня никогда не станет по-настоящему популярной.

В наше время массовый музыкальный быт насыщен весьма разнообразными звучаниями. Среди них наряду со старыми народными и советскими песнями немало место занимают зарубежные эстрадные песни и произведения зарубежного репертуара — иной раз высокохудожественные, отмеченные хорошим вкусом, а иной раз и пошлые. Ввиду этого композитор попросту переживает того рода бытовую интонацию, вместе с ними в его песню неизбежно входит унылая чувствительность, развращенность или надрав. Таких примеров особенно много среди современных эстрадных и бытовых песен с традиционной лирической (любимой) тематикой. Это «Тышина» и «В нашем городе дождя», Э. Колмановского, «Разведческие мосты» А. Вагданиана, «Уточни-перуточни» А. Бабаева и ряд других, которые, безусловно, должны стать предметом специального разговора на предстоящем пленуме.

Но можно ли утверждать, что в музыке, которая опирается на бытовую интонацию, всегда найдется прибрежная дурная вещь? Конечно, нет. Решают здесь образный строй, ее принадлежность к определенной традиции советского песенного искусства, а также вытекающая из этого манера ее исполнения. В песне «Я люблю тебя, жизнь» есть приметы марш-фокстрота, а «Валлада о солдате» — диалоговые синкопы, в «Волгогах» — интонации чувственного городского романса. Но основу этих произведений составляет стиль советской песни. В них ощутимы определяющие качества этого стиля, а в том числе ясность и вместе с тем строгость выражения чувств, благородный простота, музыкальность, искренность, высокая культура. Разнообразные интонации объединены в единый маршевый ритм — организованную поступью масс. И благодаря всему этому песни звучат «по-нашему» — их не спута-

ешь ни с дореволюционными романсами, ни с иностранными шлагерами.

Во многих современных песнях большую роль играют интонационные обороты небольшого диапазона с повторяющимися звуками в ровном ритме. На них построены — целиком или частично — такие, например, песни, как «Тышина», «Хотят ли русские войны», «Вухенвальдский набат», «Я верю, друзья». Иногда это объясняют влиянием зарубежной эстрадной песни. По-моему, более важное значение имеет другое обстоятельство: внимание и поэтическая основа, и слово в песне. Композиторы-песенники все реже прибегают к услугам патефонщиков и все чаще обращаются к стихам самостоятельной поэтической ценности, в том числе таким, которые их авторами — Е. Евтушенко, Р. Рождественским, К. Выходянским и другими — даже и не предназначались специально для песни. Это процесс, аналогичный тому, который происходит сейчас в остальных жанрах советского вокального творчества — оратории, кантате, романсе.

Чтобы лучше донести до слушателя текст, композиторы и исполнители используют различные интонации, охотно поручая исполнение своих песен драматическим актерам, хорошо чувствующим слово. В этих условиях реальная выразительность звучащей песни в огромной мере зависит от исполнителя, от его манеры, его интонации. На наших глазах она и в той же песне, особенно если она основана на фокстроте, приобретает в зависимости от исполнителя то благозвучие, то пошлость, то высокое звучание. Последнее можно испортить и хорошей музыкой. Но ясно и другое: любой исполнитель в конечном итоге реализует те или иные предположения, заложенные в самом произведении. И если как-либо легко допустить напорыву, интонационно или манерно, «забитую» манеру, ее трюкачество — значит, в ней все же есть «звонкая пошлость». Значит, композитор отступил на шаг от стилистических принципов нашего песенного творчества.

В СССР песенное творчество наших дней много разных направлений и течений, разных жанровых линий. Оно выдвигает перед нами много проблем. Пусть же на предстоящей дискуссии о песенном искусстве разгорятся жаркие, страстные и деловые споры. Наша песня заслуживает этого. Дорожить чистотой советской песни, оберегать и развивать ее лучшие традиции — это не только и не столько задача нашего времени, революционного искусства нашей эпохи — вот первый долг современных песенных авторов.

А. СОХОР.

взятый песня. В 20-х и 30-х годах к ним присоединились различные «блатные» и «жирные» песни, народные «песни настроения», некоторые диалоговые танцы. За ними стоят интонации, чуждые нам: кадры, «наблюдательная» и «наблюдательный» ритм, сдержанность, интонационная напряженность и вневременность — все то, что обычно объединяется в понятие «пошлости». Ясно, что интонации, выражающие эти настроения, тоже неприемлемы для нас. Но и в этом заключается сложность проблемы — композитор не может обойти их, ибо эти интонации обладают эмоциональностью и общительностью — качествами, без которых бытовая песня никогда не станет по-настоящему популярной.

В наше время массовый музыкальный быт насыщен весьма разнообразными звучаниями. Среди них наряду со старыми народными и советскими песнями немало место занимают зарубежные эстрадные песни и произведения зарубежного репертуара — иной раз высокохудожественные, отмеченные хорошим вкусом, а иной раз и пошлые. Ввиду этого композитор попросту переживает того рода бытовую интонацию, вместе с ними в его песню неизбежно входит унылая чувствительность, развращенность или надрав. Таких примеров особенно много среди современных эстрадных и бытовых песен с традиционной лирической (любимой) тематикой. Это «Тышина» и «В нашем городе дождя», Э. Колмановского, «Разведческие мосты» А. Вагданиана, «Уточни-перуточни» А. Бабаева и ряд других, которые, безусловно, должны стать предметом специального разговора на предстоящем пленуме.

Но можно ли утверждать, что в музыке, которая опирается на бытовую интонацию, всегда найдется прибрежная дурная вещь? Конечно, нет. Решают здесь образный строй, ее принадлежность к определенной традиции советского песенного искусства, а также вытекающая из этого манера ее исполнения. В песне «Я люблю тебя, жизнь» есть приметы марш-фокстрота, а «Валлада о солдате» — диалоговые синкопы, в «Волгогах» — интонации чувственного городского романса. Но основу этих произведений составляет стиль советской песни. В них ощутимы определяющие качества этого стиля, а в том числе ясность и вместе с тем строгость выражения чувств, благородный простота, музыкальность, искренность, высокая культура. Разнообразные интонации объединены в единый маршевый ритм — организованную поступью масс. И благодаря всему этому песни звучат «по-нашему» — их не спута-

А. СОХОР.

ешь ни с дореволюционными романсами, ни с иностранными шлагерами.

Во многих современных песнях большую роль играют интонационные обороты небольшого диапазона с повторяющимися звуками в ровном ритме. На них построены — целиком или частично — такие, например, песни, как «Тышина», «Хотят ли русские войны», «Вухенвальдский набат», «Я верю, друзья». Иногда это объясняют влиянием зарубежной эстрадной песни. По-моему, более важное значение имеет другое обстоятельство: внимание и поэтическая основа, и слово в песне. Композиторы-песенники все реже прибегают к услугам патефонщиков и все чаще обращаются к стихам самостоятельной поэтической ценности, в том числе таким, которые их авторами — Е. Евтушенко, Р. Рождественским, К. Выходянским и другими — даже и не предназначались специально для песни. Это процесс, аналогичный тому, который происходит сейчас в остальных жанрах советского вокального творчества — оратории, кантате, романсе.

Чтобы лучше донести до слушателя текст, композиторы и исполнители используют различные интонации, охотно поручая исполнение своих песен драматическим актерам, хорошо чувствующим слово. В этих условиях реальная выразительность звучащей песни в огромной мере зависит от исполнителя, от его манеры, его интонации. На наших глазах она и в той же песне, особенно если она основана на фокстроте, приобретает в зависимости от исполнителя то благозвучие, то пошлость, то высокое звучание. Последнее можно испортить и хорошей музыкой. Но ясно и другое: любой исполнитель в конечном итоге реализует те или иные предположения, заложенные в самом произведении. И если как-либо легко допустить напорыву, интонационно или манерно, «забитую» манеру, ее трюкачество — значит, в ней все же есть «звонкая пошлость». Значит, композитор отступил на шаг от стилистических принципов нашего песенного творчества.

В СССР песенное творчество наших дней много разных направлений и течений, разных жанровых линий. Оно выдвигает перед нами много проблем. Пусть же на предстоящей дискуссии о песенном искусстве разгорятся жаркие, страстные и деловые споры. Наша песня заслуживает этого. Дорожить чистотой советской песни, оберегать и развивать ее лучшие традиции — это не только и не столько задача нашего времени, революционного искусства нашей эпохи — вот первый долг современных песенных авторов.

А. СОХОР.

К 75-летию Ю. А. Шапорина

МУЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Дорогой Юрий Александрович!

Я знаю Вашу несколько чуждое отношение к юбилею и постараюсь не проносить слов, способных вызвать у Вас напряженную улыбку.

Представьте себе день Вашего семидесятилетия как обычный день большой Вашей жизни, только позволивший Вам и Вашим друзьям вспомнить о «Ю. А. памяти сердца» о великом, что собственно Вам и Вашему творчеству.

Я вспоминаю многие наши беседы о сложной явленной и сложной жизни в искусстве, о музыке, о литературе и, конечно, как откровенно и доверчиво делились Вы со мной, показывая романы на слова Тютчева или ораторию «Доколе коршуны дружат», помню Ваши увлекательные рассказы о Блоке, Горьком, А. Толстом.

Какой русский Вы человек, Юрий Александрович! По сути творческих своих раздумий, по человеческой повадке, сильному и крепкому сплетению корней своей музыки с русской классикой. Это не легко, но просто было через десятилетия сложнейших и часто далеко не популярных течений в музыкальном искусстве, свою убежденность, сохранит свой голос.

Высокая и тонкая поэтическая напряженность («Струны звенят в тумане...»), этический пафос, манерность «Куликова

пола», Бородинские его напевы — как хорошо это, как мощно и элегантно, «на всю Россию» сказано Ваше музыкальное слово!

Мы, музыканты, живем, мелькая подчас наши дела и суждения в ущерб главному — музыке революционности, которую призвал так близкий Вашему таланту Александр Блок. Мысль стремление и слово и мысли — крупными, весомыми, национально наполненными, исторически верными, индивидуальными до конца искренними — превращаются.

Вы посвятили себе служению русской поэзии, которая сама уже высокая музыка. Пушкин, Тютчев, Блок — эти три имени уже сколько лет освещают Ваш путь. Они избраны Вами по зову сердца, как верные спутники на трудных дорогах новой русской музыки, на которых вы достигли многого.

Я хорошо помню Вашу ораторию «Доколе коршуны дружат», одно из лучших, но — увы! — не исполненных еще Ваших сочинений. Как сильно, по-русски звучит в нем тема мира и войны, как нужно оно сейчас.

И наконец, на прошлые просто так — четыре строки любимого обобщения Никиты Хрущева: «Чудный день! Пройдет все — так же будет, в вечном строе, тем же и искривится река и поля дышать на вновь...»

Крепко жму Вашу руку.

С. АКШЮК.



В студии изобразительного искусства при Центральном доме музыки занимается более сорока человек. На снимке: старший преподаватель Э. Масинов, В. Гребенникова, старшина милиции С. Панкратов, В. Кортегина на занятиях по рисунку. Руководитель студии Ю. Ягокин.

ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ

(Окончание. Начало на 2-й стр.)

В борьбе двух лагерей — старого и нового артезианский зал в спектакле Г. Товстоногова играет немаловажную роль, это третья и решающая сила действия. Сюда многократно апеллируют враги Чацкого, когда на затеменную завязку выходят художники глазами с большими горящими глазами и глумливым, пренебрежительным голосом как бы рассуждая вслух и жадно ловят наши ответы. Ведь говорят, что существует перепада мысли на расстояния.

Во всяком случае после общения с залом залу Чацкого на своих недругов становится особенно яркими. Но для Юрочко в зале не

только друзья, порой кажется, что актер душает адрес и бросает жеманно стая в своих, нам. Такой замысел режиссера — крикнуть на площадку: «Молодцы! Блаженствует на свете. И искусство обязано бросить поздравительные цветы, обязательно гнев и презрение, не то молчаливым так и пребудут в своем блаженном покое. Так пусть шлет молодой Чацкий свое главное слово в зал — вреда от этого не будет.

Эта возня нужна и самому актеру, потому что в них эпизодах умудренности его Чацкого порождает необходимую его речи, кадетскую строгую заинтересованность в своей борьбе.

Но зато ютасским огнем пылает любовь в сердце Юрочко, и чувство это бурное, драматическое, требовательное. И я в ваших ног — это не просто красивая фраза, а страстный порыв. Чацкий действительно падает к ногам Софии, обнимает ее колени, целует руки и заливается в обильный слезами. Для Чацкого София это единственное, что существует в свете, отсюда, из этого чувства

любовь случайности, а началом нового и важнейшего этапа судожественной жизни актера.

Трагический финал — обморочен Чацкого трюбу от исполнителя постоянного магнетизма мысли, моментов интеллектуального самопогружения — дум, скользящих с лермонтовской «Душой». Самая большая опасность, тающаяся в данной трактовке роли — ее субъективное обобщение, разрыв между режиссерским видением и актерским решением. Велико обобщение любовной лерки Чацкого, но главное — это политическая трагедия, трагедия человека, родившегося раньше своего века, не способного на компромисс с обществом, на сделки со своей совестью. И есть уверенность, что талантливый Юрочкин с каждым спектаклем будет крепить веру в свои силы, чтоб его Чацкий, входя в сцену, не был полней сохранил и нежность своей натуре, и чистоту гребендовского стиля.

ЦЕЛОСТНОСТЬ НАТУРЫ и стиль — именно эти слова можно характеризовать превосходное исполнение роли Софии Татьяной Дорониной. Глубоко и сильно дарование молодой актрисы открыло в Софии новое и

неожиданное. Дискуссия о том, принадлежат ли Софии к миру фабульных или нет, теперь кажется прелестью. Получают ответы и другие загадки сюжета: почему Чацкий столь страстно любит дочь Фамусова и почему последняя так безоголадо отдается чувству к Молчаеву.

Режиссер спектакля, выстроив трагическую тему Чацкого, расширяет и вторую смысловую душу пьесы — Софию. Только София имеет покой не в бурях, а в мире музыки и душевности. София — исполнение Дорониной — не праздная чистота французского романса, а скорее выжидательная и воздержанная последовательная немешких романтиков с их верой в гармоническое разрешение жизненных противоречий в духовных сферах. Эта вера, воспринятая Софией Дорониной, через музыку, поэзию и любовь, составляет нравственную правду образа Добродетельного, самопожертвования, дружбы, вот издал девушку, которую так любит Чацкий, и любит за эти самые качества, за тонкий, развитый характер. Но, любя Софию, он не может молиться ее богам. Бесстрашный Юрочко Чацкий даже разрушил сложнейшие заветы идеализма. А София, только вступившая в жизнь, жаждет добрых побуждений, жаждет

МОЛОДОСТЬ НАШЕЙ ПЛАСТИКИ

ВЗВОЛНОВАННОЕ СЛОВО старшего заместителя С. Т. Копенкова, который начал выступление дискуссию в «Советской культуре», не может оставить равнодушным. Страстный призыв к новаторству, горячая забота о молодом поколении художников — вот его замечательный пафос.

Молодому поколению художников суждено сыграть важнейшую роль в коммунистическом воспитании народа, и потому наивысшая задача искусства молодых, формирование их таланта, умение ярко запечатлеть героический дух наших дней — все это чрезвычайно серьезные вопросы.

В этой статье мы и хочется поговорить об искусстве молодых скульпторов. Их творчество посвящено простому советскому человеку, его труду, его бытию.

В лучших произведениях — реалистических и мужественных духом — все решительно скланивается молодое от парадности, ложной риторики и торжественности. Стремление к психологической содержательности, к более непосредственному контакту произведения и зрителя, интересе композиционных решений, свободных манерных из работ. Новое понимание пространства, изучение пейзажного тона, свободное расположение фигур, наконец, туготение к многофигурным композициям — эти тенденции исключительно важны для дальнейшего развития скульптуры. Интересно и плодотворно идет разведка новых материалов, все чаще появляются попытки преодолеть шаткое однообразие скульптуры.

Раздут рост профессионального мастерства молодых авторов. Многие их произведения получили широкое признание.

Однако, что искомая и смелое новаторство молодежи в большинстве случаев не является самоцелью. Это это вынужденное изучение жизни, глубокое выражение мироощущения художника.

О художников хочется не только подтолкнуть, но и поговорить о том, чего мы ждем от молодых авторов, что мешает им достигнуть более высоких высот; следует поставить ряд актуальных проблем мастерства.

Благодаря и трудная задача стоит перед молодыми скульпторами: сохраняя жизненную конкретность, идти к широким обобщениям, еще смелее высказывать свое суждение о времени, о человеке.

Но подчас им все-таки не хватает пафоса, страстности, горячего отношения к герою, как в «Чувашских колхозниках» Ю. И. Александровых. Можно не соглашаться с композиционным или пластическим решением этой группы, но образ, созданный скульпторами, жизненно, покоряюще эмоционален.

Сейчас действительность выдвигает перед реалистическим искусством такие новые и сложные задачи, что решить их невозможно, не преодолев привычку к шаблонам, не отказавшись от своеобразного «копирования», который заменяет умным повторением творческое освоение темы.

Нельзя забывать также о том, что в творчестве молодых авторов часто это явление еще очень распространено.

Отрицать, что многим скульпторам молодых присуща новаторская интонация. Это противоречит не только духу времени, но и лучшим традициям советской скульптуры. «Рабочий и колхозница», «Матки Горюхи» В. Мухомой, «Ленинская» Н. Андреева, портрет Державина С. Лебедевой — все это произведения эмоциональные, с экспрессивным пластическим звучанием. Выдающиеся мастера советской скульптуры никогда не боялись искать новых путей, чтобы острее, ярче выразить передовые идеи. В «Рабочий и колхозница» Мухомой смело идет на сильное преувеличение пафоса, резко акцентировать движение вперед, что помогает ей возлеть к идею всеполюбящего прогресса социализма. В лучших произведениях В. Мухомой, И. Шаляра, Н. Андреева слышатся и необычные решения, экспрессивность образа — не самоцель, а способ отображения смысла и красоты современности.

Эти традиции не находят еще должного развития в нашей скульптуре. И все же несколько интересных примеров хотелось бы назвать. Мы говорили уже о «Камчатских рыбаках» Д. Шаховского и «Чувашских колхозниках» Ю. И. Александровых. Замечательный драматический образ создал молодой литовский скульптор Г. Юозубис в своем памятник жертвам Ширинских Острогом современных ритмов, проникнутая и другая скульптура — «Председатель колхоза», тему, которая не раз решалась в повстанательно-бытовом плане, Г. Юозубис трактует мужественно и романтично.

Стремительным движением, высоким порывом чувств, активностью композиции отчетливы портреты евангельского скульптора С. Багдасарьяна (портреты художника Исабекия, Героя Советского Союза Аветисяна). Мне очень нравится «Оптимистическая трагедия» Л. Берлина. Созданный как заставка в фильме по одноименной пьесе В. Шашинского, это скульптура — вполне законченное, самостоятельное произведение. Фигуры матросов, то подмигнувшись во весь рост, то скрываясь в массиве скалы, — образ большой эмоциональной силы. Скульптор показывает своих героев в минуты полного напряжения сил, это и определяет выбор средств: экспрессивное движение, острота ракурсов, богатство и динамикой пластического языка.

НЕЛЕГКО найти характер выразительности, меру экспрессии. Не только в работах молодых, но и в произведениях мастеров среднего и старшего поколения нередко примеры переиспользования выразительности или «резервной заостренности пластических форм. А желание подчеркнуть объем любой раз приводит к грубой, схематичной простоте. Деформация объема, вынужденная выступать как самоцель. На выставках появляются фигуры с огромными руками и ногами, с непропорционально увеличенной грудной клеткой. Очевидно, некоторые молодые скульпторы считают, что выражением современного стиля, что на практике ведет лишь к примитивизации образа.

Вспомним «Свободу» М. Мир-Касимова или «Создателя» Д. Полякова и А. Репина. Происходит это отчасти из-за недостаточного умения. Однако еще более существенно, что искание современного пластического языка порой, на наш взгляд, идет не в том направлении.

Думается, что в наше время, когда тысячи людей трудятся в культуре, в земледелии, когда литература и искусство научились передавать тончайшие эмоции и психологические состояния, нет нужды сводить пластику человеческой фигуры к геометрическим схемам.

Понятно, что скепсис произведений большинства молодых скульпторов возник как отчаянная реакция на ложную декоративность, уродливую современности. Но форирование эстетического задела современности идет сложными путями и далеко от схематичности и грубых подчеркнутых, заметных порой в искусстве молодых.

Красотой линейного рисунка, тонкостью переходов, стремлением к чистоте человеческого тела показ скульптура А. Степановского «Мир, Жизнь, Май» по-моему, одно из лучших произведений последних лет. Стремление обобщать формы, сохраняя жизненную трепетность натуры, свойственно и творчеству О. Комова («Юность»), и искусству В. Дронова («Свобода»). Однако такие примеры еще редки.

Конечно, подобные приемы не являются универсальными. Так, в памятнике жертвам фашизма Иосифовича обобщение идет скорее к условным формам, что оправдано замыслом автора.

Радуя, что в последнее время появились талантливые оформительские работы скульпторов (знаки Золиана Д. Шаховского на стене планетария нового Дворца пионеров, декоративное оформление фойе того же здания П. Шмеса). Но, к сожалению, в статуйной скульптуре почти не встречается настоящих декоративных приемов. А ведь практика классической и советской скульптуры показывает, что умело найденная декоративность значительно обогащает даже самое сложное и глубокое по замыслу произведение. Вспомним «Песню» М. Вабурниа. Как усиливает ее поэтический подтекст свободная декоративная трактовка костюма колхозниц! Убедительный пример — «Строительница» Л. Коенковой, где интересно использованы фактурные возможности материалов.

В ИСТОРИИ нашей скульптуры трудно найти период, когда творчество молодого поколения развивалось бы столь интенсивно. А за последние годы выдвинулась целая плеяда талантливых молодежи. Пусть они еще не выработали окончательной своей манеры, но, главное, у каждого — подлинно художественное видение мира.

Более тесная связь с жизнью, стремление к многообразию творческих манер и стилей, к завоеванию высот мастерства характерны для сегодняшнего развития нашей изобразительного искусства. Родятся новые жанры, появляются новые пластические приемы, изучаются старые традиции искусства прошлого.

И молодежь, всегда жадная к исканиям, стоит в рядов борясь за новое и передовое.

НОВАТОРСКИЕ ВСТРЕЧИ

Любители оперы познакомятся с двумя интересными постановками. Это солист оперы Вратиславского национального театра Густав Папал и солист венгерского национального оперного театра «Новый Гарден» баритон Луис Килюно. Выступления Густав Папал состоится в оперных театрах Ленинграда, Риги и Таллина. Луис Килюно выступит в Ленинграде, Москве, Тбилиси и Баку.

Любители эстрадного искусства Москвы, Ленинграда и других городов порадуют выступления итальянского вокального инструментального квартета Марино Марини и известного французского певца Шарля Третьяка.

Среди знакомых нам имен мы встретим и имя пианиста Виталия Цехлина, который приедет к нам из ГДР в четвертый раз. Его концерты состоятся в Ленинграде, Таллине, Риге, Минске и Харькове.

Известный американский скрипач Иегуду Манухин раз в этот раз он приедет к нам со своей сестрой пианисткой Жанеттой Манухин.

Мастрыт гастраоль в Ленинград, Москва, Киев, Львов, Одесса, Харьков.

Хорошо известно и наша страна имя аргентинской гитаристки Марии Луизи Анидо. В ноябре она вновь приедет к нам в Ленинград, Москву, Таллине, Ленинграде и Риге.

Вторично приедет в Ленинград пианист и солист оперы Вратиславского национального оперного театра Марино Марини. Выступления Марино Марини будут в Ленинграде, Москве, Минске, Вильнюсе и Риге.

Надеемся, что посетивший нашу страну первый солист Бухарестского театра оперы и балета театр Гардис Зоидан будет гость на оперных сценах «Лейпцига», Новосибирска, Перми, Ленинграда и Бремена, а солистка венгерского национального оперы Маргарита Липова — лауреат конкурсов молодых оперных певцов в Софии в 1961 году — выступит в Ташкенте и Алма-Ате.

В оперных театрах Баку и Еревана состоится гастроль главного дирижера Бухарестского оперного театра заслуженного деятеля искусств Эдмундо Массини.

