



КИНОАКТЕРАМ НУЖНА СЦЕНА

ЭТО НЕ СОВСЕМ обычный спектакль, и поставлен он коллективом, имеющим особую судьбу. «Несущий в себе, центральная студия киноактера «Мосфильм» — явление на афише. Несколько лет назад этот же коллектив издал Театр-студий киноактера. Свои способности, работоспособность и самостоятельность театр доказал такими спектаклями, как «Три солдата», «Молодая гвардия», «Попрыгунья». Потом на сцене его было поставлено еще много спектаклей. Потом, четыре года тому назад театр-студия прекратила свое существование.

В штате студии насчитывается сейчас более двухсот человек. Как бы много картин ни выпускала «Мосфильм», он не может обеспечить непрерывной работой каждого из этих актеров. Кроме того, сама специфика работы в кино такова, что актер бывает занят на съемках только периодически. В течение четырех лет актеры студии числились членами труппы, они ежедневно приходили на работу, они даже ежемесячно получали зарплату. Но они были лишены своего необходимого — постоянного репертуара, непрерывной работы.

Поскольку это была особая студия — студия киноактера, такое положение многим казалось, по-видимому, естественным. Зачем актерам кино играть в спектаклях? Зачем почитать сценарии? Зачем почитать пьесы? Зачем вообще нужен этот театр — незаконное детище двух, хотя и близких, но все-таки по-разному развитых искусств?

Впрочем, эта точка зрения всегда имела своих противников. И самыми убежденными и яркими противниками ее были те, вокруг кого шла все эти споры, — актеры кино. Существовало, конечно, различие между теми требованиями, которые предъявляет сцена и экран актеру. Но та школа, которую дает театр, на съемочной площадке гораздо чаще оказывается полезнее, чем на театральной. И именно поэтому кино должен быть лучше, чем театр, от которого театр. Они должны воспитать чувство ответственности, которое рождается от прямого контакта с требовательным, быстрым на реакцию зрительным залом. И главное — они должны работать!

В этом заключались доводы «элитников» театра. И она победила. После очень долгого перерыва студия киноактера выпустила свой новый спектакль.

У ЭТОГО спектакля есть еще одна особенность — пьеса (сценическая вариация сценария, как названа она в афише) написана актрисой Лидией Суляревой.

Среди тех разнообразных причин, которые могут заставить актера встать за перо драматурга, одна, вероятно, всегда останется самой серьезной — желание написать роль, ту, что очень хочется сыграть, ту, что долго сыграть не удавалось.

Актриса умного и острого таланта, Л. Сулярева не нуждается в нарочитых комментариях — в пьесе, написанной ею, еще много совсем старых образов и заглавий. Но в пьесе есть роль — главная роль, — роль которой все и было задумано, характер, написанный точно и глубоко. В пьесе много еще и других ролей.

В МОСКВЕ, В АРБАТСКОМ ПЕРЕУЛКЕ

ВОЗВРАЩАЯСЬ с работы привычными арбатскими переулками, я, наверное, прошел бы мимо этого обычного, ничем не приметного дома № 12 по улице Мясницкой, если бы не было в глаза объявление о выводе: «Выставка картин художника Н. А. Киселева».

Много музеев в столице, много выставок, но такую увидеть не часто.

В глубине старого московского дворика — небольшая кирпичная дом. Свет в окнах. Это красивый уголок, здесь в двух комнатах развернута выставка.

Как художник увидел свою натуру, ясно без полуслова сразу же тебе ощущается привлекательность красок родного Подмосковья — от первых, прозрачных летних весенних личностей до багряной осени. Хорошо слышится на душе, раздается восторг от этих картин.

У входа в зал висит небольшая аннотация. Посетители узнают, что художник Николай Александрович Киселев уже восемьдесят пять лет. Он сын известного пейзажиста-передвижника, академика жи-

ЛЕНИН — ПАРТИЯ — НАРОД

КРУПНЕЙШАЯ творческая организация композиторов Российской Федерации переживает сейчас творческие дни. Идет пленум Союза композиторов РСФСР, посвященный поиску произведений, воплощающих значительнейшую тему: Ленин-партия-народ. В концертах пленума наряду с такими широко известными сочинениями, как удостоенные Ленинской премии Одинадцатая симфония Д. Шостаковича и Патристическая оратория Г. Свиридова, исполняется немало новых произведений.

КНИЖНЫЕ НОВИНКИ

ГУТУШВИЛИ Э. и ЮБИТ А. «Искусство» (Ленинградское отделение), 306 стр. Цена 80 коп.

ИНЕВЬЕВ М. О. «Искусство» (Ленинградское отделение), 306 стр. Цена 80 коп.

КАЛЬДЕРОН П. Пьесы. В 2-х томах. Перевод с испанского. «Искусство» (Ленинградское отделение), 702 стр. Цена 1 руб. 28 коп. Т. 2, 686 стр. Цена 1 руб. 23 коп.

МИТРОФАНОВ Л. Сибирская новелла. Пьеса в 3-х действиях. «Искусство» (Ленинградское отделение), 104 стр. Цена 15 коп.

РУДИКОВИЧ К. Портреты драматургов. «Советский писатель», 198 стр. Цена 91 коп.

ЦЕНКО Г. В. «Искусство» (Ленинградское отделение), 72 стр. Цена 19 коп.

РАЙЦАЦ Ц. Как понимать музыку. «Знание» (Народный университет культуры, Факультет литературы и искусства), 40 стр. Цена 6 коп.

УИЛЬЯМС Р. Становление музыки. Перевод с английского. «Музыка», 92 стр. Цена 13 коп.

ГОЛДОВСКИЙ Е. От него кино и панорама. Издательство «Культура», 198 стр. Цена 20 коп.

ЮТКЕВИЧ С. Концертный репертуар. Записки режиссера-дирижера и оперного певца. «Искусство», 448 стр. Цена 1 руб. 42 коп.

Сатроу в агитбригаде. Профицит, 96 стр. Цена 25 коп.

Сборник статей об опыте работы режиссера агитбригады в условиях репрессий в одном из труднейших жанров театра — сатирическом.

В ЛАБОРАТОРИИ «КОНКРЕТНОЙ МУЗЫКИ» ИЗ ПАРИЖСКИХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

Совершенство — это не качество, а процесс. Совершенство — это не результат, а процесс. Совершенство — это не результат, а процесс.

Композитор волею взял какой-либо звук (или серию звуков) в качестве темы — основы произведения. При этом он не сводит абсолютно ничем. Это может быть звук человеческого голоса, музыкального инструмента, певца, шум ветра, вой ветра, звук капли падающего дождя, тротот мушкетера поезда. Все это угодно, но как бы то ни было ограничено. Если этот «лейтмотив» в чем-либо неудобен для композитора, его можно модифицировать. Любой звук на специальных аппаратах можно повысить, понизить, ускорить, замедлить, придать ему тембральную окраску, изменить его по тону, тембру, продолжительности, ширине, ритму, направлению. Эти-то изменения и преобразования первоначального звука-мотива и служат основой для развития композиционной мысли.

Когда один из сотрудников Люка Феррари композитор Пьер Шеффер стал демонстрировать на столах в комнате аппараты композиционно-технические приемы «конкретной музыки», я не смог сдержать возгласа восхищения. Сним по себе в чистом, так сказать «дистиллированном», виде эти чрезвычайно любопытные и интересные явления. Многие из них дают интереснейшие звуковые эффекты, и, видимо, могли бы представлять благодарный материал, скажем, в качестве элементов шумового оформления театральных спектаклей. Но как же все-таки из всего этого рождается искусство музыки?

Начиная слушать записи произведений, впечатление резко меняется и катастрофически быстро возвращается к первоначальному, московскому, «Etude aux alises» Пьера Шеффера. Странное впечатление режущих ухо невиданных звуков. При этом желание уловить что-либо похожее на мелодию, логически осмысленный ритм невозможно. Дивиденды, без композиторской мысли таковы, что не воспринимаются даже профессионально-использованным слухом. Вспомню, как парижские музыканты извлеклись из этого гора гора про Пьера Шеффера: ведь он же музыкант, а инженер! Не в этом ли загадка «специальной» «конкретной музыки»?

Пьеса «Сентиментальное настроение» Ариана Кора. Завораживающее, колыхающее звучание остинтного, скважко-необязательного тембрового фона, на который проецируются аспирационные брызги устранимых скрипок. Моменты лиричности. Но опять, как и у Пьера Шеффера, угадывающее действие отсутствия какой бы то ни было логики развития мысли, четко очерченных образов.

Похоронная речь (по Малларме) Мишель Филиппо. Это монумент, пронзительный драматический артистичный в сопереживании... хотел бы сказать «кортеж», но вовремя спохватился. Автор, видимо, весьма талантлив (он, кстати, учился в прославленной Парижской консерватории). Декоративная и истерия здесь немалымы, и не все же моменты чувствительны, что перед тобой художественный образ, пусть и неинтересный до пределов сумасшествия. Но как тяжело иметь дело с классически-бюрократическим мышлением! Представляю, что получится, если нормальный актерский голос подвергнуть обработке «конкретной техники», если его ускорить, замедлить, понизить, повысить, тембрально-препарировать? Впрочем, не услышал, представляю и понятие этого неясного образа, даже и услышал, много не понял, даже и услышал. Почему, например, не вступительным разделом центрального образа представляется собой многократно усиленное чистые простейшие кошки?

Этюд № 1. М. Шамак. На фоне глухого рожущего гула фонетически-четкие шелка «металлического дождя», устранимые «воздох шпала», кружилось точно выписанный звук пикирующей бомбардировщицы, пародийных сирей, мучительно вадьяльщицы однозвучный писк десятков радиодиаприемников. И все это крутится в каком-то бешеном хаотическом. Мелкая обрывки фраз, интонаций, ритмических фигур...

Так значит «конкретная музыка» все может? Вы не слышали никаких умозрительных абстракций додекафонической и серийной техники? — спрашивал я Люка Феррари и получал утвердительный ответ.

— И на этих аппаратах можно записать все что угодно? — Ответ снова утвердительный.

— А одностолбчатую мелодию скрипичной пьесы Баха тоже можно записать? Долгая пауза. Наконец, Люк Феррари задумчиво говорит: «Вероятно, можно, но только очень трудно».

В том-то и все дело! Свобода, получаемая композитором, когда он обращается к «конкретной музыке», — свобода кажущаяся, да, он волею транс-

звала шефство консерватории: бываю концерты и лекции, открыта библиотека. Так вот пришла она однажды ко мне — я живу рядом, — увидела мои картины и попросила их выставить в красном уголке. Так и появилась выставка.

Я отошел к столу, где лежал альбом для отзывов. Заполненные благодарности и пожелания, и устроитель, которые доставили радость многим людям — соседям и просто прохожим, заверившим «на оное», поблагодарив тех, кто пришел искусство в этот обыкновенный московский дворик.

Зашел в альбом было немало. Я открыл последнюю страничку: «Эти картины — очень живые, светлые, глядя на них, хочется жить, веселиться, радоваться. Спасибо, дорогой Николай Александрович, большое спасибо за несколько неожиданных чудесных минут, проведенных на вашей выставке».

Я обматываю ручку в чернила... и останавливаюсь. А не лучше ли написать, ради чего, чтобы не было о протестах и душевных муках, жужжащих в обычном арбатском переулке? Так и сделал.

Борис ЯРАНЦЕВ.

И. ПОВОВ
«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»
11 мая 1961 г. 3 стр.

