

Центральная Научная
Библиотека
ВТО

В. ПЛУЧЕК
народный артист СССР

СЦЕНА И ЦИРК— КРОВНЫЕ РОДИЧИ

Корреспондент журнала «Советская эстрада и цирк» встретился с народным артистом СССР главным режиссером Московского театра сатиры Валентином Николаевичем ПЛУЧЕКОМ и попросил его ответить на интересующие наших читателей вопросы.

— Посмотрев недавно спектакль «Паппи Длинныйчулок» в Московском театре сатиры, я невольно подумал, что у вас, его художественного руководителя, «проглядывается» несомненная тяга к искусству манежа. Не говоря уж об общем настроении постановки, предельно насыщенной духом и приемами эксцентрики, ряд сцен в ней решен как откровенное цирковое зрелище, причем с несомненным знанием специфики этого дела. Откуда у вас, Валентин Николаевич, в вашей режиссерской практике это явное влияние цирка?

— Давнишнее свое пристрастие к цирку отрицать не стану. Что есть, то есть! Опускаю чисто детские впечатления от первых посещений цирка, которые у всех, как правило, одинаково восторженные. Началось все это, видимо, у меня в те годы, когда я учился у Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Совсем молодым я поступил в актерскую школу при его театре. Гантемас — так сокращенно назывались наши Государственные экспериментальные театральные мастерские. Мейерхольд в своей школе придавал огромное значение физическому воспитанию актеров, повседневному их тренингу, включавшему ряд дисциплин по сценическому движению.

Так получилось, что с самого начала своей театральной юности я привык к цирковой терминологии. Мы проходили в школе акробатику, жонглирование, эксцентрику... Кульбиты, сальто, пируэты — все это входило в программу наших учебных занятий. Надо сказать, что сам Всеволод Эмильевич страстно любил цирк. Часами он мог говорить с нами о многовековой истории балагана, впитавшего богатейший опыт из творческого арсенала народных зрелищ разных стран и разных эпох. Балаган, народные площадные действия и карнавалы, цирк — Мейерхольд был из большим знатоком — пленял его необычайным разнообразием ритмов и красок, захватывающей зрелищностью, которую ему хотелось перенести на современную театральную сцену.

В первые послереволюционные годы, в пору увлечения новым театром пристрастие Мейерхольда к цирковым формам особенно сказалось на постановке его программного спектакля по пьесе Маяковского «Мистерия-буфф». В нем были широко использованы разнообразные зрелищные элементы цирка. Так Игорь Владимирович Ильинский, игравший в «Мистерии-буфф» роль «меньшевикд», во ходу действия (и слову сказать, с большой



смысловой нагрузкой) ловко жонглировал булавами. А для постановки ряда сцен и трюков Всеволод Эмильевич пригласил популярнейшего артиста манежа Виталия Лазаренко.

Показателен в этом смысле и спектакль «Смерть Тарелкина». Он по сути своей представлял законченную эксцентриаду с широким использованием приемов циркового искусства. В оформлении применялась цирковая аппаратура, с помощью ко-

торой актер мог в студийных мизансценах полностью выработать свои эксцентрические навыки.

— А приобретались они в процессе занятий биомеханикой? — Да, так называл Всеволод Эмильевич свой метод физического воспитания актера. Целью его было развить в человеке пластический дар, выработать тело актера. Он считал, что даже вещи в руках должны «играть», быть предельно выразительными, как у искусного жонглера.

Биомеханикой со всеми ее элементами циркового мастерства с увлечением, и бы сказал, с азартом, занимались тогда в школе многие, ставшие впоследствии известными актерами: М. Бабанов, Э. Гарин, Н. Боголюбов, Л. Свердлов, С. Мартинсон и другие. Динамический ритм, музыкальность, четкость движения, пластическая выразительность — все это было принесено ими на драматическую сцену из Гантемаса, с уроков Мейерхольда.

Конечно, с годами, в период нашего творческого созрания ко всему этому «юношескому багажу» прибавились психологическая достоверность, жизнь человеческого духа, как говорил Константин Сергеевич Станиславский. Наступила пора для молодых актеров моего поколения синтезировать в своем творчестве опыт, принципы и Мейерхольда, и Станиславского, и Вахтангова...

Однако и в сегодняшнее с чувством большой признательности вспоминаю годы своего ученичества, когда, естественно, даже не подозревал, как полезны окажутся уроки нашего физического воспитания для всей моей дальнейшей артистической, а потом и режиссерской работы.

— Вам приходилось встречаться в работе с Владимиром Владимировичем Маяковским. Видимо, у вас сохранились какие-то воспоминания о его отношении к искусству цирка?

— Да, мне, к счастью, неоднократно доводилось встречаться с Маяковским. Помню, как он приносил в театр Мейерхольда свои пьесы «Клоп» и «Баня». Между прочим, по его инициативе мне была поручена в «Бани» роль Моментальникова. До этого, в «Клопе» я играл целых шесть или семь эпизодических ролей и даже танцевал. Наверное, Владимир Владимирович тогда меня и заметил.

Мейерхольд с его властным режиссерским характером не очень любил вмешательство авторов в репетиционный процесс. Исключение делалось лишь для Маяковского, которого Всеволод Эмильевич очень любил, ощущал своим союзником и единомышленником в утверждении ряда идейно-эстетических принципов нового советского театра. Он привлек Владимира Владимировича к режиссуре «Клопа» и «Бани», в афишах указывал его как своего сооператора.

Вы спросили об отношении Маяковского к цирку. Я не знаю, как часто ходил он на цирковые представления и кто ему больше нравился, скажем, блестящий мастер конной дрессуры Вильямс Труцци или его родственник, виртуозный жонглер Максимилиан. Дело в другом. Маяковскому органично близка была сама природа цирка, эксцентрика, о чем убедительно свидетельствует стилистика его пьес. Кто-то может сейчас усомниться: как это, мол, ловко Плутчик пристегивает Маяковского и манежку. Да и было ли столь уж органично для его драматургии это тяготение к цирковым формам? Беру на себя смелость утверждать: да, было. Не случайно, скажем, в Москве, Екатеринбурге (нынешнем Свердловске) и других городах режиссеры осуществляли свои постановки «Мистерии-буфф» именно на манежах цирков, привлекая к участию в спектаклях группы акробатов, гимнастов, жонглеров. Уместно напомнить и то, что Владимир Владимирович написал политическую сатиру «Чемпионат всемирной классовой борьбы», которая предназначалась для В. Лазаренко и была поставлена им осенью 1920 года во Втором государственном московском цирке.

Маяковский назвал «Банию» «драмой с цирком и фейерверком». Если он именно так определил жанр будущего спектакля, то отнюдь не из стремления к внешнему эффекту, а потому, что в программу его театральной эстетики входило, как он сам говорил: «вернуть театру зрелищность, вести агитацию со сцены весело, напористо, «со звоном».

Вспоминаю, как режиссерски решалась, например, в «Бани» одна из сцен с участием Максима Максимовича Штрауха, игравшего роль Победоносикова. Мейерхольд требовал от Штрауха, чтобы он, диктуя секретарше свою «руководящую» речь, одновременно хватал трубки четырех звонящих телефонов, подписывал бумаги, открывал в столе один ящик, закрывал другие... И весь этот по существу своему грандиозный пантомимический номер шел в бешеном темпе, доступном разве лишь очень опытному жонглеру. Но все, конечно, в этой сцене было житейски узнаваемо с точки зрения бытовой достоверности. Режиссер неосомненно утрировал реальность, создавал не столько образ, сколько условную маску в духе буффонной клоунады. Но такое острое сатирическое выступление против ненавистных чинов и бюрократов было явно в духе Маяковского.

Надо сказать, что в творчестве многих видных мастеров советского искусства прослеживается заметное влияние традиций массовых народных зрелищ, цирка, эксцентрики. Это относится и к Сергею Эйзенштейну, и к Сергею Юткевичу, и к Ивану Пырлеву, и к Николаю Охлопкову... Друзья Эйзенштейна вспоминают, например, что в молодые годы он мечтал работать клоуном на манеже. Широко применял Сергей Михайлович приемы циркового искусства и в своей театральной постановке «Мудрец» по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и в прославленном фильме «Броненосец «Потемкин». А «Бравый солдат Швейк», поставленный Сергеем Юткевичем в годы Великой Отечественной войны, — что это, как не эксцентрика в чистом виде!

Не избежали этих влияний и некоторые современные известные деятели зарубежного искусства. Вспомним того же Фредерико Феллини.



Сцена из спектакля «Баня»

— Вы имеете в виду его картину «Дорога» с ее главными героями — артистами кочующего балагана?

— Не только. Цирк зримо присутствует и в его киноленте «в 1/2». Если бы Феллини не взял на вооружение эксцентрику, не было бы его фильма «Ночи Кабыры» с великолепной Джульеттой Мазина, которую я лично воспринимаю так, словно передо мной каждый раз появляется на экране сам великий Чаплин, только в своеобразном женском облике. Недавно мне довелось видеть фильм, который Феллини снял для итальянского телевидения. Он называется «Клоуны». Феллини объезжал с кинокамерой всех знаменитых в разные времена клоунов Запада и провел с ветеранами как бы итоговые интервью, раскрывающие истоки и характер их удивительной профессии. Включил он в картину и уникальные кадры из архивов, воскрешающие перед современным зрителем работу на манеже Грока, Фрателлини и других корифеев искусства смека. И хотя финал картины печальный — она завершается похоронами старого клоуна, но именно в этих поразительно поставленных сценах талант Феллини как, пожалуй, никогда ранее достигает жизнеутверждающей мощи. Философский пафос заключительных кадров в том, что перед радостным человеческим смехом как бы отступает даже сама смерть. Очень любопытная кинолента.

— Все что вы рассказывали, Валентин Николаевич, относится главным образом к вашим коллегам по искусству. А как конкретно сказались в вашей работе приобретенные когда-то цирковые навыки? Как все это отразилось на вашей режиссерской практике?

— Ну, начнем с того, что были в моей жизни периоды, когда и непосредственно, как говорится, с головой уходил в дела цирка и эстрады. Это относится к послевоенным годам. Я тогда поставил две программы Леониду Осиповичу Утесову и его оркестру. Причастен и эстраднему рождению популярного ныне артиста Афанасия Белова. Он работал в Театре Революции (так назывался тогда Театр имени В. В. Маяковского). Мною был поставлен первый фельетон на текст Зиновия Гердта и Михая Львовского, с которым Белов дебютировал на эстраде. Позднее мы с ним и его ансамблем подготовили ряд тематических программ.

Много работал в те времена и для цирка. В начале пятидесятых годов приобрел широкую известность иллюзионный аттракцион артиста Анатолия Григорьевича Сокола «Чудеса без чудес». Но техническая мысль шла вперед. Новейшие достижения в области радиотехники, телемеханики, электроники позволяли значительно обогатить и усложнить трюки, которые демонстрировали на арене Анатолий Григорьевич и его партнеры. После того как я поставил несколько номеров для Московского цирка, меня направили в Одессу обновить программу Сокола, подготовить второй цикл аттракциона. Работали усердно и сам А. Сокол, и художник А. Фальковский, и радиооператор В. Сидякин. Композиционно программу аттракциона мы решали как

совместное режиссерство с участием режиссера М. Рыбкова и Н. Фридмана. Центральным эпизодом аттракциона стала демонстрация марионеточного человека-робота, передававшего по маневру и выполнявшего указания Сокола.

Прошли годы, но и в настоящее время с удовольствием вспоминаю напряженную творческую атмосферу, царившую в часы наших репетиций на манеже Одесского цирка. Запомнилась мне такая деталь. Надо было по ходу действия дать А. Соколу возможность незаметно появиться на арене. Как же в это мгновение отвлечь от него внимание зрительного зала? Я предложил установить под куполом несколько выносок, на которые стали проецировать изображения Сокола, снятого крупным планом. Проба прошла удачно, и в дальнейшем публика оговаривалась настолько завуалированной необычностью тогда еще для цирка кинозрелищем, что артист получил возможность в нужный момент «увилькнуть» появиться на манеже. Сейчас, естественно, этим никого не удивишь. Но двадцать лет назад это был по-моему, первый случай применения полноразмерной программы циркового представления.

— Хотелось бы вернуться к тому, с чего начался наш разговор. К вашей теперешней режиссерской деятельности в театре Сатиры. Что вобрала она в себя из творческого опыта, накопленного за годы учебы у Мейерхольда и вашей непосредственной работы с артистами цирка и эстрады?

— Ответом на этот вопрос в какой-то мере могут служить поставленные в нашем театре спектакли «Банда» и «Клоп». В них, как и во времена, когда одновременно пьесы впервые увидели свет на манеже, многое — от цирка и эксцентрики. Беря на вооружение классическую драматургию Маяковского, мы стремимся разоблачать, бичевать сегодняшних мещан, бюрократов, приспособленцев так же зло, весело, со «звоном». Эксцентрика вообще очень близка атмосфере и задачам нашего театра.

Как известно из воспоминаний М. Горького, В. И. Ленин при совместном посещении лондонского мюзик-холла, живо реагируя на номера эксцентрического жанра, заговорил об «эксцентризме как особой форме театрального искусства». Эти слова я для себя трижды подчеркнул в воспоминаниях Горького, потому что задумываясь: что же такое эксцентризм как театральная форма? Владимир Ильич говорил тогда: «...тут есть какое-то сатирическое и скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизусть, немножко исказить, показать абсурдизм обычного. Замысловато, а интересно!»

В этих ленинских словах превосходный ключ к пониманию эксцентрики. Они мне подсказали, в частности, принципы решения спектакля «Женский монастырь» по пьесе В. Духовникова и М. Слободского. Это была комедия-водевиль, в которой трактовались вопросы быта. Вчитываясь в пьесу, я понял, что в са-

мой на драматургической ткани заложен эксцентрический элемент, которое требовалось в процессе постановочной работы предельно обнажить, заострить. Тогда же в углубил артисты пьесу эксцентрической комедией. Четверо наших «мужей» — Спартак Мишулин, Андрей Миронов, Борис Рунге, Юрий Авсаров — работали, по существу, как цирковые эксцентрики. Сатирическое обличение самоуверенных «мужей», игнорирующих трудности семейного быта, не умеющих ни стриптиз, ни стрипти, ни гладить, терпящихся перед простейшими предметами домашнего обихода, было решено эксцентрическими приемами, в духе веселой клоунады, придавшей спектаклю остроту, яркость, драматичность. «Женский монастырь» с успехом прошел на нашей сцене более тысячи раз.

«Алогичность обычного» во многом определяет характер режиссерской работы и других спектаклей. В них присутствуют гротеск, фантазия, фантазматика, без которых редко обходится какое-либо реалистическое произведение, будь то Шекспир, Гоголь или Назым Хикмет. Да, да, сам Николай Васильевич Гоголь внес в своего «Ревизора» два-три эксцентрических момента. Что такое сцена, когда городинчик хватается и надевает на голову вместо шляпы коробку? Конечно же, клоунада. А когда незадачливый Бобчинский, которому помошник подслушивает чужой разговор, скатывается вдруг с лестницы с ушибленным носом, теряя попутно разные предметы? Тоже клоунада, сценическая. Конечно, не эти моменты — главное в бессмертной гоголевской сатире, но, как видите, и великий драматург не обходился без тех приемов, которые объединяются понятием эксцентрика.

Вот почему, думаю, мне, напрасно некоторые из моих коллег — театральные режиссеры пренебрегают в своих постановках «стыковкой» таких смежных для драматического искусства областей, как цирк, эксцентрик, эстрада. На мой взгляд, это наши близкие, кровные родичи, которым есть что взять полезного в театре, а нам, работникам сцены, есть чем обогатиться и на манеже и на эстрадной площадке.

— А кто из артистов цирка вам особо близок по духу, кого из них вы считаете «своими»?

— Мне повезло: я застал всех корифеев советского цирка в расцвете сил и талантов. Со многими из них меня связала долготелая дружба. Это началось еще в Гитомасе, где на одном курсе со мной учился юный студент Владимир Шевченко. На занятиях по биомеханике он особенно преуспевал в акробатике, гимнастике. Мы знали, что летом, в каникулярное время, Владимир помогал своему дяде дрессировщику Анатолию Анатольевичу Дурову в работе на манеже, уже в те времена он был большим любителем животных. Оба мы с Владимиром были горячими поклонниками входившего тогда в моду пинг-понга и при том непримиримыми соперниками. Все свободные часы проводили в ожесточенных сражениях, оспаривая попеременно друг у друга титул чемпиона театра по маленькой ракетке. Однажды, помню, в театр, прямо на занятия в учебный класс Владимиру принесли телеграмму со скорбной вестью о гибели в Ижевске А. А. Дурова. Наш товарищ унаследовал аттракцион своего дяди и в связи с этим принял имя: Владимир Дуров. Продолжалась наша дружба и в те годы, когда Владимир Григорьевич вырос в известного мастера манежа, был удостоен звания народного артиста СССР.

В последние годы мне, к сожалению, не часто приходится бывать в цирке. В Москве мы так поспешно загружены, так много в театре репетиций, что не выберешь свободного времени. Но когда попадаем на гастроли, будь то в Свердловск или Кневе, Сочи или Ростове — тут уж не упускаем случая вырваться в цирк. Отправляемся целыми группами: и Анатолий Попов, и Андрей Миронов, и старейший артист нашего коллектива Георгий Тусузов, сохранивший в свои восемьдесят четыре года поистине юношескую влюбленность в блистательное искусство манежа. Впрочем, все артисты нашего театра очень любят цирк. Для меня лично, не примите это за преувеличение, каждое посещение цирка — душевный праздник. Люблю подышать пленительной атмосферой манежа, отправиться в антракте за куписом, постоять у клеток с животными, поглядеть лошадей, а после окончания представления зайти в гриммоушники и друзьям и знакомым, обменяться новостями, вспомнить прошлое.

— Заодно, видимо, и обсудить какие-то деловые вопросы, вытекающие из ваших режиссерских пристрастий к искусству цирка.

— А как же! Именно один из таких непринужденных, вроде бы ни к чему не обязывающих разговоров положил начало творческим контактам нашего театра с Андреем Николаевым. Он стал у нас режиссером целого ряда номеров. Мы пригласили его принять участие в постановке упоминавшегося выше спектакля «Пеппи Длинныйчулок». Николаев, работавший с режиссером М. Микозяном, поставил большую цирковую клоунаду, вызывающую живой отклик и у маленьких и у взрослых зрителей. И, что особенно приятно — две молодые актрисы нашего театра Татьяна Ицкович и Нина Корниенко, которым поручены роли клоунов-мужчин, играют их, пленяя зрителей прямо-таки профессиональной цирковой техникой. Глядя, как они проделывают акробатические трюки, кульбиты, каскады, трудно поверить, что перед вами не настоящие артисты цирка. Вот так с ними поработал Андрей Николаевич Николаев. Созданные его режиссерским видением «клоуны» стали самым ярким украшением спектакля. Думаю сейчас о новой редакции спектакля «Банда», и вновь очень надеюсь на помощь Николаева в постановке целого ряда цирковых интермедий.

Как видите, в театре, что расположено на площади, носившей имя Маяковского, традициям поэта верны — содружество сцены и манежа продолжается.

Беседу вел А. Амасевич



Фрагмент из спектакля «Пеппи Длинныйчулок»

Фото В. ПОЗДНЯКОВА

ряд может пьесы
тия и реплики до
вала ее образы.
р. В пера было
битые дуинкой
ите водой, полет
и т. п. Мейер-
хольд и по-
том. Под стать
щен спектакля
кой нибудь фо-
идение или ка-
развешались
ом подпрыгивал
обилие трюков
зрителя каждое

этой постанов-
факультете Го-
терских Сергей
как и его учпи-
вал в Первом
несу А. Н. Ост-
ростоты с ис-
в отличие от
ольдом по точ-
Эйзенштейном,
геом Третьяко-
Она преврати-
е, представле-
в программе
значилось «на

а в Гос. театре
ота 1930 года),
в шести дейст-
из этого подза-
ельные аlemen-
ена роль Побе-
рые клоуны
«главначупса»
ыграла Микси-

работали в самом
тавший видным
го Московского
Мы — Октябрь
рий этого зре-
в Москве На-
трисой (также
ч. Задуманное
изводило собы-
яти лет Совет-
ты цирка, Госу-
скольких само-
первых в исто-
ние, построен-
итическая тема
ых различных

овский госцирк
Вд. Маяковско-
работал ленин-
гласия в каче-
хольда Федора
а Глекова. Во
д, и они закон-
енной войны, в
госцирка были
ые покойный)
удожественную
бывший актер

от своего учпи-
их творческую

ФЕВРАЛЬСКИЙ

Артисты-мимы: М. Местечкин, И. Воровский,
М. Махариш (Ванит), И. Воровский, Л. Свердлов

Мне повезло в дни своей
молодости работать в театре
В. Э. Мейерхольда.

Всеволод Эмильевич был боль-
шим поклонником и знатоком цирко-
вого искусства. В своей режиссер-
ской практике он смело пользовал-
ся выразительными средствами цир-
ка. Так, в спектакле «Трест Д. Е.»
Всеволод Эмильевич применил прием
цирковой пантомимы. В этом спектак-
ле он участвовал вместо актера
М. Мухомова в сцене «В пустыне».

Мейерхольд въезжал на сцену на
мотоцикле, который стремительно
мчался по проходу зрительного зала.

С помощью цирковых иллюзион-
ных приемов был сделан в пьесе
С. Третьякова «Рыцарь, Китай» эпизод
повешения боя (его роль исполняла
М. И. Бабанова).

Приемы цирка можно было встре-
тить и в других постановках Мейер-
хольда двадцатых годов. Например,
в спектакле «Земля дыбом» в буф-
фонном плане решена сценка с им-
ператором.

Мейерхольд высоко ценил увлече-
ние артистов ТИМа акробатикой.
Когда в театр приходили иностранные
гости или режиссеры из других теат-
ров, он любил демонстрировать ак-
робатические способности своих ак-
теров. Огромным успехом у посети-
телей обычно пользовался Иван Ко-
валь-Самборский, ставший впослед-
ствии популярным артистом кино. В
детские годы он убежал из дому в
цирк и вместе с ним объездил мно-
го стран. Коваль был прекрасным
прыгуном. Выступления перед гостя-

ми он заканчивал «окрошкой» и вы-
соким салюто-мортале.

Кстати, мейерхольдовцы всегда от-
личались от своих коллег из других
театров умением превосходно вла-
деть телом.

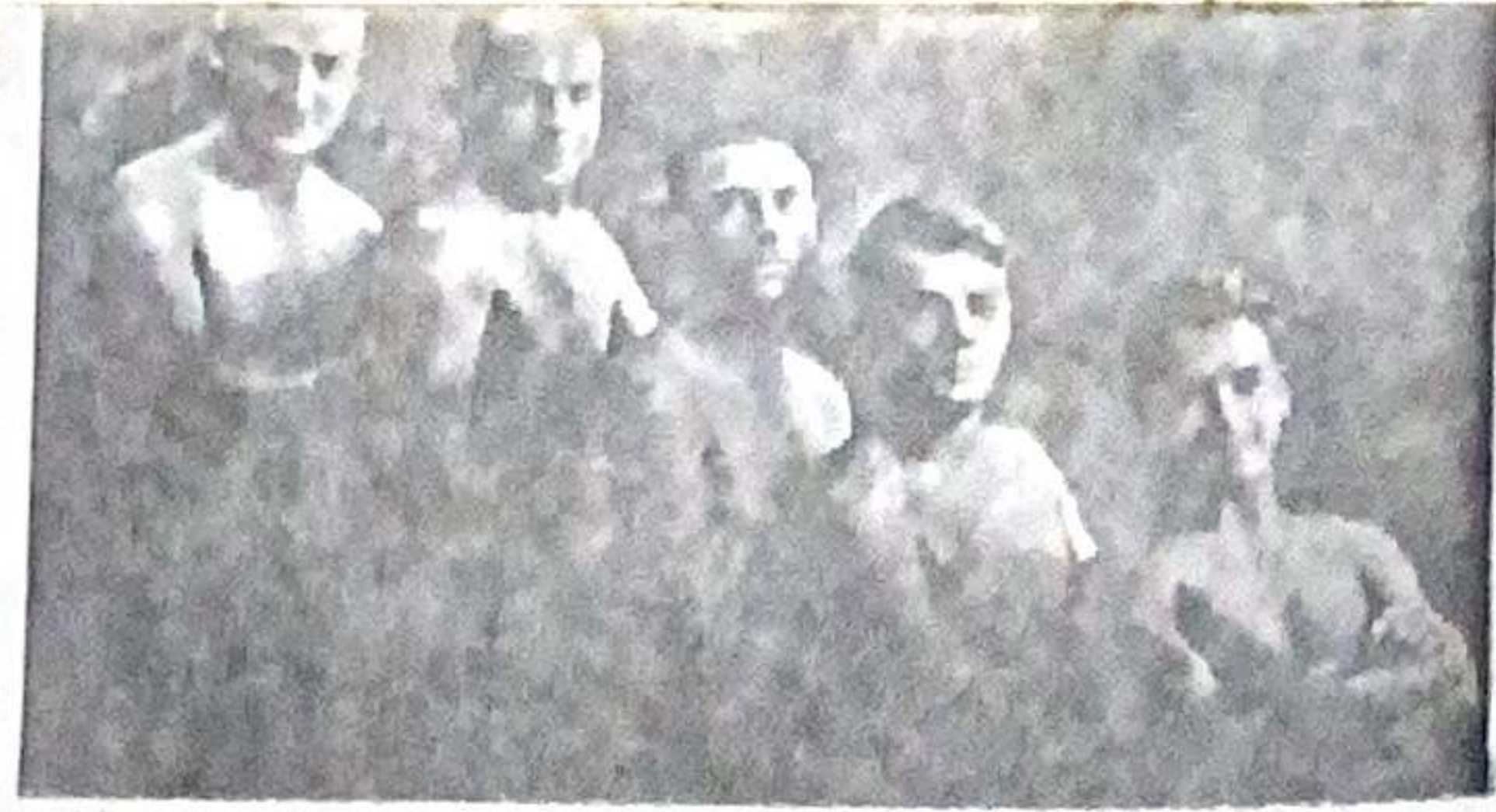
Этого они достигали благодаря за-
нятиям изобретенной Мейерхольдом
«биомеханикой» — комплексом уп-
ражнений, помогающих актерам гар-
монично развиваться физически и
позволяющих им выразительно по-
казывать на сцене различные душев-
ные переживания.

Существует и сейчас ряд замеча-
тельных мастеров биомеханики —
народный артист СССР Лев Сверд-
лин, Зосима Злобин и другие. Мне

думается, что было бы полезно во-
зобновить в ГУЦЭИ и в театральном
вузах занятия биомеханикой. Вме-
сто уроков так называемого «сцени-
ческого движения». Это принесло бы
несомненную пользу артистической
молодежи, особенно тем, кто учится
искусству цирка и астрды.

Трудно в небольшой заметке рас-
сказать об увлечении Мейерхольда
цирком. Хочется только отметить
главное. Его уроки, общение с этим
великим режиссером незабываемы.
Они стали для многих артистов и ре-
жиссеров театра и цирка творческим
компасом в жизни.

М. МЕСТЕЧКИН



НЕЗАБЫВАЕМОЕ

ЖУРНАЛ „ТЕАТР“ В 1964 ГОДУ

В журнале будут напечатаны новые пьесы Алексея
Арбузова, Николая Зарудного, Мирзы Ибрагимова,
Александра Корнейчука, Виктора Лаурентьева, Андрея
Макаенка, Эгона Раннета, Виктора Розова, Афанасия
Салынского, Константина Симонова, Анатолия Софро-
нова, Александра Штейна, Исидора Штока, а также пер-
вые пьесы молодых драматургов.

Со статьями о новых пьесах и спектаклях, моногра-
фиями о драматических и музыкальных театрах высту-
пят известные деятели сцены, критики и драматурги.

Свои мемуары пишут для журнала Николай Акимов
и Михаил Жаров.

В новом году будут опубликованы очерки о Неми-
ровиче-Данченко, Хмелева, Мейерхольде, Марджани-
швили, Крушельницком, Сушкевиче, Зубове.

Театральный юмор будет широко представлен в спе-
циальном отделе.

Мастерам эстрады Л. Утасову, И. Набатову, А. Рай-
кину, А. Белову, М. Гаркави, К. Шульженко, М. Криста-

линской «Театр» посвятит иллюстрированные очерки.

Специальными номерами будет отмечено 400-летие
со дня рождения Вильяма Шекспира и 150-летия со дня
рождения М. Ю. Лермонтова.

В 1964 году журнал опубликует полный список пер-
сонального состава трупп всех театров страны на 1 ок-
тября 1963 года.

Журнал будет уделять большое внимание театрам
социалистических стран и прогрессивным театрам дру-
гих стран мира.

В 1964 году журнал проведет дискуссию о воспита-
нии молодых актеров.

Подписка на 1964 год принимается в пунктах подпис-
ки Союзпечати, на почтамтах, в городских, районных
узлах и отделениях связи, общественными распростра-
нителями печати на предприятиях, в учебных заведе-
ниях и учреждениях.

Подписная цена: на год 12 руб., цена одного номера
1 рубль.

С. Ветеринар... Эпиграф... и Цирк... № 4
1. 22.3