

центр якого знаходиться в Пекіні. В столиці народного Китаю живе і працює нині чилійський художник.

Велика дружба зв'язує Вентуреллі з Пабло Неруду. Він не лише ілюстрував книги поета, зокрема його чудову «Пісню всіх», але й активно сприяв її виходу у світ, коли Пабло Неруда змушений був переховуватися від переслідувань чилійських властей. Ця тісна дружба взаємно доповнює творчість Хосе Вентуреллі і Пабло Неруди.

Звертаючись до радянських людей, Хосе Вентуреллі нещодавно писав: «Чилійські художники входять у своїй творчості з життя народу, його боротьби, його прагнень, його печалей і сподівань. Одне допомагає зрозуміти інше.

Наші твори народжуються в боротьбі і боротьбі присвячуються. В своїй творчості ми прагнемо відбити життя та ідеали тисяч невідомих героїв, які опівночі думають про завтрашній день, і мені б хотілося, щоб радянський глядач побачив обличчя цих героїв у моїх творах. Це єдине, чого б я бажав».

Це бажання нашого друга Хосе Вентуреллі знаходить живий відгук у серцях радянських людей, які полюбили чилійського художника за його великий і чесний талант.

Анатолій КРОЛЬ

КАЛЕНДАР КОЛ «ВСЕСВІТУ»

КОРОТКО І ЯСНО. Шеф пральні на американському авіаносці «Мідвей» повідомив інтенданта, що серед білизни, зданої моряками для прання, є, між іншим, бюстгальтер. З цього приводу інтендантський офіцер склав і оголосив матросам спеціальний циркуляр, в якому заявив, що бюстгальтер пратися не буде, оскільки «ця частина гардеробу не належить до матроського обмундирування».

ПОРЯДОК ПОВИНЕН БУТИ. Адміністрація пошт і телефонів у Бейруті (Ліван) на 24 години виключила телефонні міністри і соціальних справ за... несплату по рахунку за користування телефоном.

Валерій ГАККЕБУШ

ШЕКСПІР НА АНГЛІЙСЬКІЙ СЦЕНІ

Напередодні нового 1959 року в Ленінграді і Москві відбулися гастролі Шекспірівського меморіального театру із Стратфорду на Ейвоні. Радянський глядач міг побачити на його сцені дві трагедії великого драматурга «Ромео і Джульєтта» та «Гамлет» і комедію «Дванадцята ніч».

Перше знайомство з англійським театром, який поставив перед собою спеціальне завдання — працювати над творами свого геніального співвітчизника, дало змогу зробити значні і цікаві спостереження, викликало різноманітні відгуки і думки у радянської театральної громадськості.

Шекспірівському меморіальному театру вісімдесят років. Ще у вісімнадцятому віці з ініціативи видатного англійського актора Давіда Гарріка відбулися в Стратфорді на Ейвоні, на батьківщині великого драматурга, перші ювілейні вистави на його честь. 1864-го року, в зв'язку з 300-річчям з дня народження Шекспіра, з ініціативи стратфордського громадянина Флауера в рідному місті поета був влаштований перший театральний фестиваль його пам'яті. Але постійно працювати шекспірівський театр у Стратфорді почав лише з 1879 року.

Майже 50 років цей театр проіснував як приватна інституція. Лише 1925 року він дістав офіційне визнання, так звану «королівську грамоту», яка забезпечувала йому покровительство держави. Незважаючи на це, театр і досі підприємство приватне.

Художнє і організаційне керівництво здійснює директор, відповідальний перед Радою попечителів. Із 1952 року в театрі працює режисер Глен Байам Шоу, постановник обох трагедій, показаних в Радянському Союзі. Він і є зараз цим директором.

Сезон у Стратфордському театрі звичайно починається в березні і продовжується до жовтня. За останні 5 років театр виїздив на гастролі до 12 країн.

Хоча практично значна кількість акторів працює в складі театру кілька сезонів підряд, постійної трупі театр все ж не має. З акторами укладаються контракти на певний термін, склад трупі змінюється в залежності від запланованого репертуару. Так на наступний сезон для виконання ролі Отелло запрошено Поля Робсона.

Стратфордський театр ставить перед собою завдання показати сучасному глядачеві не лише всесвітньо відомі шедеври Шекспіра, а й всю його спадщину, до мало популярних творів включно. Театр не намагається відновлювати на сучасній сцені історичну специфіку шекспірівського театру елизаветинських часів. Навпаки, він прагне популяризувати творчість великого драматурга сучасними сценічними засобами.

Попередник Глена Байама Шоу Антоні Куейл так сформулював своє основне творче завдання: «Режисер мусить намагатися створити постановки,

які в розумінні своєї театральності будуть на рівні найвищих зразків сценічного мистецтва сучасності... Режисер змушений ставити п'єси Шекспіра в театрі і на сцені, для яких вони не були призначені. Це неминуче призводить його до компромісу — збереження того, що було істотним для елізаветинського театру, і використанню кращого із сучасного театру».

Постає питання, що ж саме в першу чергу мусить бути збережено з «істотного для елізаветинського театру»?

Відповідь на це питання лише одна: мусить бути збережений філософський зміст мистецтва Шекспіра, його могутній гуманізм. Лише з вірного ідейного розуміння шедеврів великого Шекспіра починається вірне сучасне сценічне відтворення його величної спадщини.

І слід сказати, що своє основне завдання Стратфорд-

ський театр вірно розуміє і здійснює. Можна багато про що говорити і багато з чим не погоджуватися в його роботі, але без сумніву він бореться за гуманістичний зміст і реалістичну форму шекспірівських вистав. Театр в цілому стоїть на позиціях сучасного прогресивного театрального мистецтва.

В цьому переконуєшся, коли бачиш «Ромео і Джульєтту» та «Гамлета» в постановці Глена Байама Шоу.

Історія Ромео і Джульєтти ним інтерпретується, як цілком реальна подія. Славетні веронські коханці не перетворюються в його розумінні ні на «символи кохання», ні на сценічні ілюстрації до понять «жіночої» і «чоловічої» пристрасті.

Ромео і Джульєтта Шоу — це конкретні живі люди, але люди, які в значній мірі переросли свій час, своє середовище. Для них не існують застарілі суспільні обмеження, феодальні поняття кривавої родової ворожнечі, що суперечать здоровій природі людини. Зіткнення нової гармонійної людини з відмираючими громадськими категоріями становить основний зміст трагедії. Ромео і Джульєтта Шоу — борці, які свідомо повстають проти спотворення прекрасного і багатогранного людського життя. Героїчне начало трагедії виступає у Шоу на перший план.

Немає жодної солодкуватості, сентиментальності, сльозливості в поведінці відважних і вольових веронських закоханих, зображених талановитими акторами Дороті Тьютін

і Річардом Джонсоном. Вражає несподіванкою перша поява Джульєтти — Дороті Тьютін, маленької некрасивої дівчини з різкими рухами і неприємним голосом. Тут уже не про ідеалізацію може йти мова, а про свідоме полемічне «приземлення» образу. Таке ж враження справляє й підкреслена простота Ромео Річарда Джонсона, який свої перші монологи про кохання до Розалінди промовляє без будь-якої претензії на поетизацію. На початку вистави Ромео і Джульєтта — це звичайні люди, яких очевидно чимало можна зустріти на вулицях сучасної Англії.

Але події розвиваються, на балу у Капулетті герої зустрічаються вперше, далі іде славна сцена на балконі, і чарівна сила театру бере своє: Дороті Тьютін поступово починає здаватися красивою, голос її стає приємним і ніжним. Річард Джонсон симпатичний англійський хлопець, стрижений за останньою модою, мов зростає на наших очах завдяки силі кохання. Ромео Річарда Джонсона і Джульєтта Дороті Тьютін — прекрасні в своїй боротьбі за кохання. Велика сила темпераменту і тонка майстерність упевнено ведуть обох молодих виконавців по цьому нелегкому сценічному шляху.

І лише в останній сцені в гробниці актори розчаровують. Поведінка закоханих перед лицем смерті не впливає з їхніх вольових характерів: вони стають пасивними, млявими. Сцена смерті несподівано перетворюється на суху і малопереконливу сценічну ілюстрацію до авторського тексту.

Це чи не найгрунтовніший недолік вистави. Внаслідок невдачі останньої сцени кохання Ромео і Джульєтти не торжествує над смертю, не перемагає її. Смерть героїв не стає протестом в ім'я життя, не набирає характеру їхньої моральної перемоги над тогочасним суспільством.

Що завадило видатному майстру режисури Глену Байаму Шоу і двом високообдарованим акторам Дороті Тью-



«Дванадцята ніч». Олівія — Джеральдін Макібен, Біола (праворуч) — Дороті Тьютін.

тін і Річарду Джонсону послідовно, до кінця втілити свій задум, довести талановиту виставу до її повного ідейного завершення? Спробуємо пошукати відповідь на це питання трохи пізніше.

Якщо в інтересах дослідження можна умовно розділити роботу режисера на дві частини — роботу з актором і роботу по загальному зовнішньо-постановчому розв'язанню вистави, то першій частині в роботі Шоу можна закинути неабияку незавершеність. Крім згаданого зриву з двома основними образами в кінці п'єси сюди можна віднести недостатню емоційність акторського виконання у виставі в цілому.

«Ромео і Джульєтта» в постанові Шоу — це швидше драма, ніж трагедія, особливо про це свідчить остання сцена в гробниці. Так, незавершеність ідейного задуму постановника приводить до зниження жанрового звучання вистави.

Зате другу (за нашим умовним визначенням) частину режисерської роботи Шоу — зовнішньо-постановочну — можна назвати в повному розумінні цього слова блискучою.

Тут перш за все вражає органічне відчуття своєрідного стилю шекспірівської вистави, який становить неповторне поєднання справжньої поетичності з народними, вуличними, мало не балаганними ефектами. Відчуття цього стилю, як єдиного — важке завдання для постановника. Але Шоу вільно і легко з ним справляється. Ритм вистави, її оформлення, мізансцени, масові сцени, костюми — все є виявом цього єдиного стилю, який ніколи не стає для режисера самоціллю, не перетворюється на претенціозну стилізацію.

Прекрасне оформлення сцени, виконане сестрами Мотлі, може бути зразком сучасних реалістичних декорацій до шекспірівської п'єси. Єдина умовна споруда на сцені, яка в своїх основних лініях яскраво передає архітектуру Італії часів Ренесансу, доповнюється економними фрагментами декорацій, які локалізують те чи інше місце дії (в келії фра

Лоренцо це, наприклад, лише шматок кам'яної стіни з великим дерев'яним хрестом). Художниками уміло використаний принцип класичного мистецтва «єдності в різноманітності», глибоко органічний для шекспірівської естетики.

Майстерність Шоу в розв'язанні ритму вистави, побудові масових сцен, мізансценах тощо визначається по суті цим самим принципом. Режисер бездоганно уміє знаходити основне, впевнено виділяти його всіма засобами сценічного впливу.

За приклад може бути прийом, застосований Шоу в постановці масових сцен: він відмовляється від побутового ілюстративного зображення маси, де кожний учасник має свою безперервну сценічну дію. Маса у Шоу часто ніби виключена, є якимось непорушним фоном для головних персонажів. І лише в основні дійові моменти тої чи іншої сцени вона оживає, виразними акцентами реагує на події, підкреслює і виділяє їх. Так, поєдинок Тібальта і Меркуціо (який взагалі складається лише з 3—4 ударів шпагами) набирає виключної виразності завдяки реакціям маси, через які передається страшне напруження цього смертельного бою.

В цілому ж Шоу зрілий і сформований майстер постановочного мистецтва, з високою культурою і бездоганим смаком.

Ствердженням цієї думки може бути і постава Шоу другої славетної трагедії Шекспіра «Гамлет». Тут знов-таки перш за все наявне загалом вірне сучасне прочитання змісту п'єси.

Зміст «Гамлета» — однієї з найскладніших трагедій Шекспіра, найбільше затуманений найрізноманітнішими інтерпретаціями. Література про «Гамлета» — чи не одна з найбільших у світі. В п'єсі вбачали, при бажанні, і трагедію помсти, і трагедію волі, і трагедію рефлексії, і трагедію покликання, і трагедію самотності, і, нарешті, трагедію шизофренії (існує і таке «своєрідне» тлумачення). Найбіль-

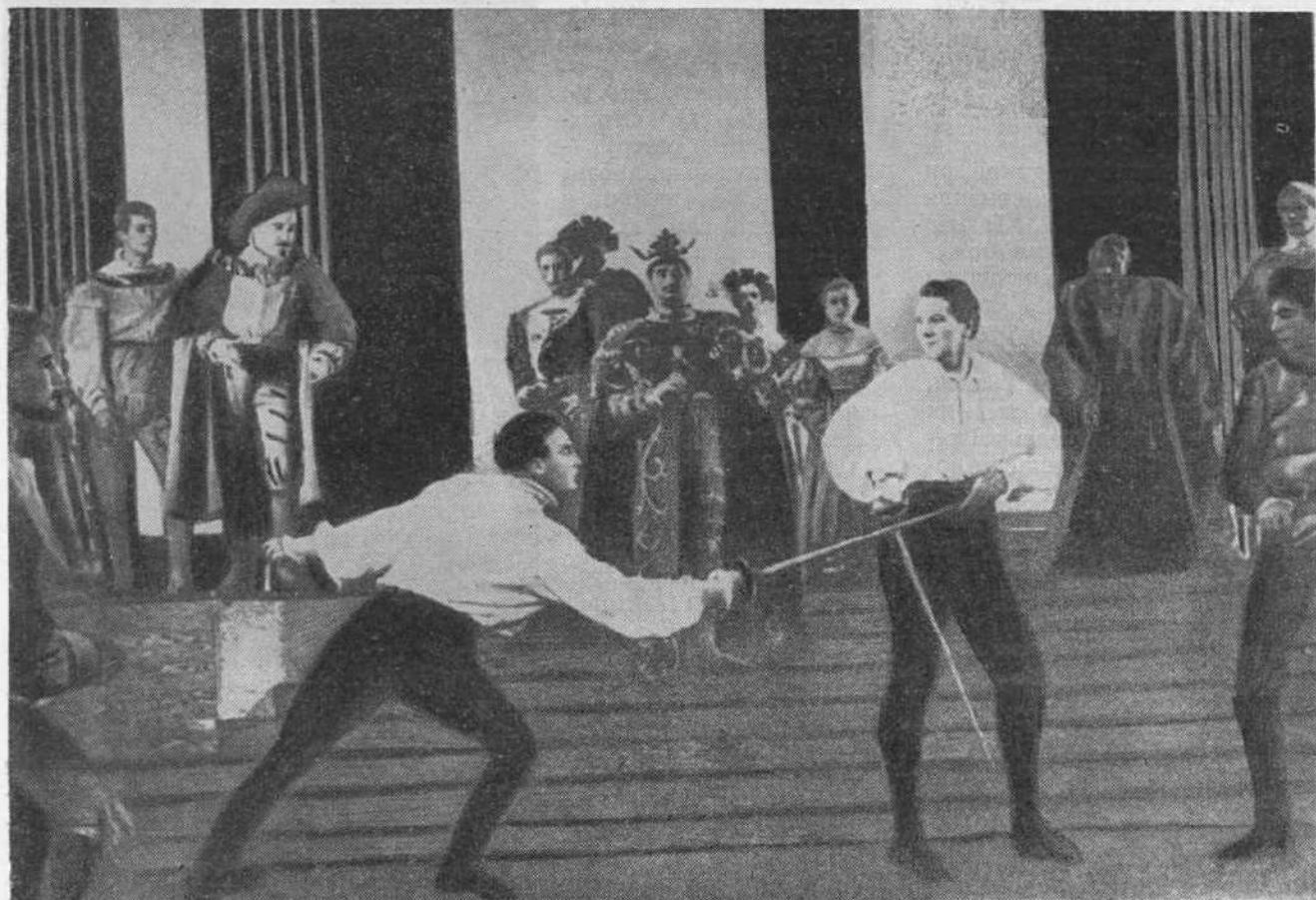
ша кількість містичних і формалістичних постановок в декадентських театрах Європи і Америки припадає саме на «Гамлета».

Шоу цілком справедливо вбачає в трагедії Гамлета трагедію людини, для якої «вік розхитався», людини, яка подібно до Ромео і Джульєтти, переросла своє середовище, людини-провозвісника нової епохи і нових громадських стосунків. Конфлікт Гамлета з «Данією-тюрмою» — це конфлікт передового прогресивного світогляду з духовною мертвотиною віджилої, історично приреченої суспільної формації.

Саме так розуміє п'єсу Шоу, саме так розв'язує він виставу і, знов-таки, ще виразніше ніж в «Ромео і Джульєтті», не доводить своєї ідейної концепції до логічного сценічного завершення. Ідейний зрив Шоу в постанові «Гамлета» навіть істотніший ніж в «Ромео і Джульєтті».

Видатний актор Майкл Редгрев грає Гамлета як «чисту душу» людину, виховану на передових ідеалах свого часу, людину, що довго не хоче і не може повірити в потворну правду. Трагедія гуманізму Гамлета — Редгрева — це трагедія своєрідної душевної юності, привабленої світлом майбутнього, яка раптом переконується, що до цього майбутнього ще пролягає важкий шлях кривавої боротьби. Надзвичайно тонко і глибоко відтворює Майкл Редгрев душевну боротьбу Гамлета за збереження своїх юнацьких ідеалів.

Та ось нарешті славетна сцена Мишоловки. Після неї все ясно, не залишається жодних сумнівів, реальна дійсність постає у всій своїй огидній оголеності. І Гамлет, попровавшись із надією, переступивши через особисті почуття, присвячує своє життя ідеї боротьби. З юнака він перетворюється на мужчину, з мрійника — на борця, який відважно виходить на нерівний поєдинок. Гамлет гине, але, знов-таки, морально перемагає в цій боротьбі, бо пе-



Сцена з трагедії «Гамлет». Поєдинок Гамлета й Лаерта.

ремагає світло його справедливої ідеї. Недарма над мертвим Гамлетом схиляються білі прапори армії Фортінбраса.

І от цей другий Гамлет — Гамлет-борець, на жаль, значно менш переконливо відтворений на сцені Стратфордського театру. Шоу знов-таки мислить не до кінця послідовно, і він, і актор загубили провідне ідейне зерно образу, заплуталися в його психологічних нетрях.

Гамлет у другій половині п'єси дуже часто не знаходить виразної наскрізної дії. Образ втрачає єдність, роздрібнюється, самоцільно локалізуються окремі його риси. Так, наприклад, славетна сцена з черепом Йоріка не має характеру активного філософського роздуму про смерть, яку Гамлет свідомо несе на своєму мечі, а перетворюється лише на

теплий ліричний спогад про ніжно любиму колись людину. Жорстокість Гамлета з матір'ю виглядає наслідком особистої ненависті і зневаги; присмак зловтішності є в розповіді Гамлета про майбутню смерть Розенкранца і Гільденстерна та інше. Громадська тема образу поступається зображенню особистих переживань.

Тому-то події в п'єсі після сцени Мишоловки не набувають належного розмаху, буря не пролітає над Ельсінорським замком. Вистава «Гамлет» в постановці Шоу, незважаючи на чотири мертвих тіла в фіналі, ще менш заслуговує назви трагедії, ніж «Ромео і Джульєтта».

Ідейний і жанровий зрив, який в «Ромео і Джульєтті» настає лише в кінці вистави, в «Гамлеті» починається

значно раніше. Тому ще виразніші і красномовніші його наслідки на сцені.

Всі цікаво і своєрідно накреслені з початку вистави образи — Клавдій, Гертруда, Полоній, Горацій, Розенкранц, Гільденстерн, до Гамлета включно, в другій половині п'єси не виправдують покладених на них глядачем надій. Всі ці образи не викінчені, не завершені, не зіграні до кінця. Лише постановочна майстерність Шоу в якійсь мірі компенсує глядача. Досить згадати блискуче поставлений фінал п'єси, коли поєдинок Лаерта і Гамлета, після викриття підступної змови (отруєна рапіра), перетворюється на справжній «вихор нещастя», в якому гинуть всі основні герої. Зміни ритму, шалений темп, мізансцени, реакції маси — це

зразок високого постановочно-го мистецтва. І можна припустити, що постановка «Гамлета» Шоу була б дійсним шедевром, якби ця постановочна майстерність режисера органічно поєднувалася із проникливою трагічною грою акторів.

На жаль, зразком такої гри в виставі є лише виконання талановитою Дороті Тьютін ролі Офелії. Дві сцени божевільної Офелії — це вершина «Гамлета» на сцені Стратфордського театру. Величезна сила почуттів у зруйнованій психіці Офелії Дороті Тьютін, сприймається глядачем, як крик розчавленої людської душі, як гнівний протест спотвореного і знівченого почуття. Артистка тонко мотивує силу цього емоційного вибуху вже від початку п'єси, граючи Офелію надломленою, розбитою нещасним коханням до Гамлета. Така Офелія могла збожеволіти, не витримавши ударів долі, і пронести свій страшний відчай, як факел, по похмурих холодних залах королівського замку.

Зриви мистецького мислення, властиві Шоу, ще красномовніші в роботі молодого режисера театру Пітера Холла, постановника комедії «Дванадцята ніч». Якщо у Шоу в обох виставах є вірний в основі ідейний задум, який з тих чи інших причин він не завжди може послідовно здійснити, то у Пітера Холла можна поставити під сумнів і природу самого задуму.

«Дванадцята ніч» — це сонячний веселий заспів про прекрасну природу людини, про щастя і радість її земного буття. Вигадані пригоди двох близнят у вигаданій країні є для Шекспіра приводом ствердити силу здорового людського почуття і висміяти неприродні штучні перепони на їхньому шляху. Сонячним оптимізмом віє з берегів Іллірії, де легко перемагається ханжество і манірність, де весело розплутується клубок найдивовижніших непорозумінь. Молодість і сила, любов і краса — основні якості безжурної іллірійської душевної юності. В світовій літературі важко

знайти радісніший, поетичніший твір, ніж ця принадна комедія-пісня.

Коли підіймається завіса, перше, що ми бачимо на сцені Стратфордського театру — це майстерно написані задники, витримані в обмеженій гамі коричнюватого-сіруватого-зелених тонів (художник Ліла де Нобілі). Різні комбінації цих задників, перекритих кількома тюлями, весь час створюють глибокий приглушений затемнений фон для акторів, одягнених у невиразні за кольором костюми тієї самої коричнюватого-сіруватої гами. Фігури акторів майже весь час зливаються із задниками, чого свідомо і прагне художник. Перед нами виразне сценічне відтворення старовинної, збляклої від часу, одноколірової гравюри.

На сцені панує один колір — колір старовини. Чорна пляма траурної сукні Олівії або жовтий костюм Цезаріо-Віоли не порушують істотно досягнутої ілюзії. Задум сценічного відтворення гравюри підкоряє собі всю творчу роботу художника. Цей же задум поширено на всю зорову сторону вистави. Всі мізансцени діалогів, ансамблів і масових сцен підкоряються йому.

На жаль, органічна для старовинної гравюри бляклість фарб, однотонність, нечітка м'якість малюнку, його графічність свідомо переносяться режисером і на розв'язання вистави в цілому, в тому числі і на гру акторів. Яскрава, барвиста, іскрометна комедія Шекспіра набирає на сцені Стратфордського театру несподіваного, так би мовити, виліяного вигляду. В ній немає темпераменту, пристрасті, вогню, часом грубуватого гумору, торжества життя і плоти, характерних для Ренесансу. У виставі «Дванадцятої ночі» Пітера Холла ми бачимо Шекспі-



«Ромео і Джульєтта». Ромео — Річард Джонсон, Джульєтта — Дороті Тьютін.

ра, якому штучно прищеплене світовідчуження Ватто. Невластива великому демократу манірність є в цій солідкуватій ідилічній Іллірії, створеній за пасторальними зразками.

Пітер Холл в першу чергу пройшов повз оптимізм «Дванадцятої ночі», не лише не попобачивши в ньому ідейної і емоційної основи п'єси, а й всіляко штучно «журячись» над тим, що в п'єсі відбувається. Звичайно, «журитися» над «Дванадцятою ніччю» не так то й легко, Шекспір не дуже піддається подібним модерністським зазіханням і частенько розбиває режисерський задум. Задум цей в основному залишається претензією режисера, далеко не в повній мірі здійсненою на сцені. Але все ж виконавці вистави неминуче підпадають під його вплив.

Взагалі ж ліричні персонажі п'єси легше укладаються в рамки стилізації, запропонованої Пітером Холлом. Артисти Дороті Тьютін (Віола), Іен Холм (Себастьян), Майкл Мічем (Орсіно) мають все-таки змогу створити переконливі поетичні образи. «Гравю-

ра» менше шкодить ліричний лінії п'єси, ніж комедійний. Та раптом цю самовладну гравіюру різко розриває артистка Джеральдін Макюен. Її Олівія — це цілком сучасна, ексцентрична і емансипована «міс». Так і здається, що вона зараз схопить телефонну трубку або сяде в машину, яку сама вестиме. Ця анахронічна характеристика рішуче повстає проти загальної претензії вистави на «старовинність» і разом з тим у спілці з нею бореться з дійсним органічним для Шекспіра стилем. Цей стиль атакується з двох протилежних боків — «гравіюною запорощеністю» комедійних персонажів і понадсучасною «атомною» екстравагантністю Олівії. Грає Джеральдін Макюен зі справжнім комедійним блиском, але це не знімає питання про наявність елементів еkleктики в розв'язанні вистави.

Що примусило молодого режисера Пітера Холла ввести у постанову «Дванадцятої ночі» невластиві їй нотки песимізму і суму? Що примусило його пригасити здорову народну основу комедії, прикривши її серпанком претензійної стилізації? Що примусило його тікати від оптимізму і темпераменту Ренесансу? Мабуть те саме, що завадило Глену Шоу довести до кінця зображення боротьби і моральної перемоги його героїв.

Що ж це? Недостатньо волюнтерське мислення, яке капітулювало перед останнім ідейним випробуванням? Чи тягар традицій, який обмежив дійсні новаторські можливості театру, штовхаючи його іноді на штучне «новаторство» Пітера Холла? Чи загальні недоліки творчого методу театру, які найбільше відбилися на роботі з актором, привели до недостатнього проникнення в його

духовний світ? Мабуть, що складний комплекс усіх цих явищ!

Не слід забувати, що Стратфордський театр працює в суспільстві, де чимало різних громадських сил охоче збили б його із прогресивної мистецької позиції. Театр без сумніву в основному бореться за цю позицію. Але чи не обмежені його творчі можливості цілим рядом конкретних умов? Чи можемо уявити всі перешкоди, які стоять на шляху його розвитку, ми — митці радянського театру?

Незважаючи на це, радянським митцям є до чого придивитися в мистецтві театру з батьківщини поета, урахувати досвід, продумати і творчо усвідомити здобутки майстерності його митців. Це і є животворний творчий наслідок зростання культурних зв'язків Радянського Союзу, які так успішно розвиваються останніми роками.



КАЛЕЙДОСКОП «ВСЕСВІТУ»

І ТУТ КРИЗА. Заарештований нещодавно в Чикаго зломщик Кід Палома, відомий під прізвиськом «Чорний голуб», заявив на слідстві: «Ми, рецидивісти, теж страждаємо від економічного спаду в США. Тепер, коли зламаєш сейф, то не знаходиш там так багато грошей, як раніш. Прошу суд звільнити на це, коли виноситиметься вирок».

ДОРОГИЙ ЛІФТ. Користування ліфтом у Копенгагені коштує дорожче, ніж користування міським транспортом. Житель данської столиці за проїзд в автобусах і трамваях платить в середньому за рік 200 крон, а за користування ліфтом в будинку, де він живе, 250.

АДМІНІСТРАТИВНА НАВІГІСТЬ. На одному з французьких морських курортів висить на пляжі така об'ява: «Рятувальна служба працює з 8 годин ранку до 7 годин вечора. В інші години намагайтеся, будь ласка, уникати нещасних випадків».

ЗАХИСТИТИ КЛАСИКІВ ВІД СВАВОЛІ КІНОДІЛКІВ. З такою відозвою нещодавно звернулася спілка письменників Франції до громадськості. При екранізації творів класиків світової літератури робляться численні перекручення, що іноді зовсім змінюють дух та ідею твору. Як про один із таких фактів у зверненні французьких письменників повідомляється про екранізацію відомої драми Олександра Дюма (сина) «Дама з камеліями». Драма ця поставлена вперше 1852 року, а кіноділці вирішили перенести дію в сучасну Францію. Спілка письменників оголосила про свій твердий намір — кожний випадок порушення «моральних прав» письменника доводити до суду і таким чином захистити класиків від сваволі кіноділків.

ВИШКОЛЕНЕ НАЧАЛЬСТВО. В Бонні, у військовому міністерстві ФРН, відбулася нарада провінційних адміністраторів — керівників земель і бургомістрів, у якій взяли участь 41 чоловік. Перед початком наради до зали засідань увійшов капітан — службовець військового міністерства — і оголосив, що зараз прийде генерал, який керуватиме нарадою. Моментально 36 чоловік із 41 підвелися з місць і стали струнко. Немає потреби заглядати в службові анкети цих адміністраторів, і так видно, який процент керівних адміністративних посад займають колишні гітлерівські офіцери...

ТИЖДЕНЬ ЗАБУТТЯ І ВСЕПРОЩЕННЯ. Одна з бібліотек у пригороді Лондона оголосила «Тиждень забути і всепрощати». Читачі, які за останні роки «забули» повернути книжки у бібліотеку, можуть їх тепер віддати без неприємної розмови з працівниками бібліотеки. В коридорі бібліотеки поставлено спеціальний ящик, куди можна потайки покласти за-тримані книжки.