

29 АНГЛИЯ



1968

С НОВЫМ ГОДОМ 1969

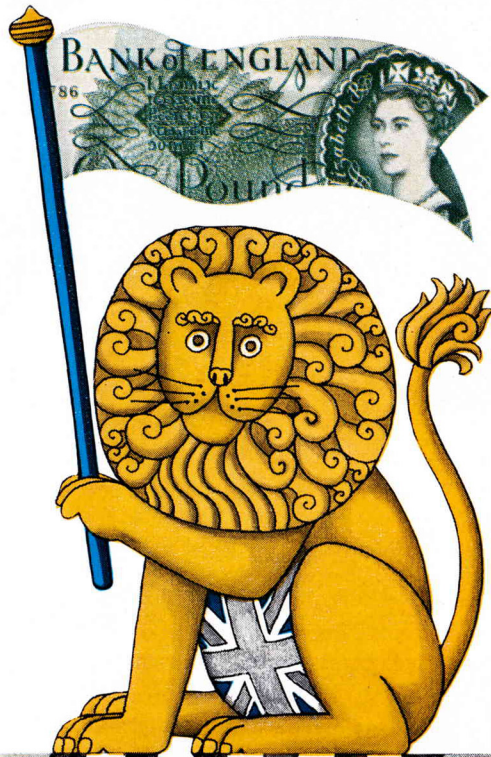
1970

1971

1972

1973

| | | |
|---|-------------------------|-----|
| Нация хоббиистов | <i>Колин МакИннес</i> | 2 |
| Как и почему облагаются налогом англичане | <i>Кристофер Файлдс</i> | 14 |
| Местные налоги в Хаммерсмите | <i>Райт Миллер</i> | 22 |
| Композитор в школе | <i>Патрик Карниги</i> | 27 |
| Газ Северного моря | | 40 |
| Rhyming and other slang | | 41 |
| Большой Питерборо | | 43 |
| Школа А. С. Нила | <i>Джанет Уоттс</i> | 58 |
| Барбара Хепуорт | | 66 |
| Новый тип писателя | <i>Соня Коупленд</i> | 74 |
| Город парков | | 88 |
| Красочная алхимия пластмасс | <i>Б. Дж. Пиджон</i> | 91 |
| Из записной книжки редактора | | 97 |
| Валийский эстетвод | <i>Нэд Томас</i> | 100 |
| Будущее поколение врачей | <i>Кеннет Хилл</i> | 107 |



КАК И ПОЧЕМУ ОБЛАГАЮТСЯ НАЛОГОМ АНГЛИЧАНЕ

Налоговая система Англии отличается сложностью, так как ее определяет целый ряд факторов: потребность правительства в деньгах, решимость общества ограничить социальное неравенство путем перераспределения доходов и открытие экономистами-плановиками того факта, что налогообложение является гибким инструментом для внесения изменений в экономику страны. Наконец, она создает хорошую основу для обсуждения первоочередности наших социальных проблем. Хотим ли мы дополнительных социальных услуг, если это

влечет за собой новые налоги? И если да, то как бремя дополнительного налога должно распределяться внутри общества? Или, опять же, что является наиболее приемлемым компромиссом между материальным стимулом к интенсивному труду и высокой квалификации, с одной стороны, и ограничением различий в доходах в интересах социального равенства и сплоченности — с другой? Мы обратились к Кристоферу Файлдсу, финансовому эксперту редакции еженедельного журнала «Спектейтор», с просьбой объяснить систему налогообложения нашим читателям. Он пишет:

ЕСЛИ СИСТЕМА налогов в Англии является сложной, то это главным образом потому, что она складывалась на протяжении сто-

летий и отражает последовательность социальных, экономических и политических идей. Именно благодаря налогообложению потерпела неудачу в XVII веке попытка королевской династии Стюартов установить абсолютную монархию: они не смогли длительное время финансировать управленческий аппарат за счет собственных средств, в то время как полномочиями на сбор налогов обладал и до сих пор обладает Парламент. «Жалобы прежде ассигнований» — было лозунгом Парламента: другими словами, пока не будут удовлетворены требования Парламента, он не одобрит сбора налогов.

Какую форму принимают ассигнования? В течение почти двух столетий после того, как утвердилась власть Парламента, доходы прави-



На стр. 14–15 мы поместили снимки английских банкнот. Но поскольку точное фотографическое воспроизведение банкнот запрещено Английским банком, мы были вынуждены переставить некоторые буквы.

тельства поступали главным образом от акцизных сборов, иначе говоря, от налога на потребление. XIX век явился свидетелем того, как был сметен по политическим и экономическим соображениям один из главных акцизных сборов. Отмена в 1846 году «хлебных законов» вполне справедливо рассматривается как поворотный пункт в этом отношении. Она знаменовала собой решение больше не защищать английских фермеров с помощью тарифов. Вместо этого страна

должна была ввозить дешевое продовольствие, а для оплаты его опираться на свою обрабатывающую промышленность. Если трудности Стюартов с налогами объясняют, почему Англия, единственная среди западно-европейских стран, отошла от абсолютизма в семнадцатом веке, то отмена «хлебных законов» и ввоз дешевого хлеба в «голодные сороковые годы» частично объясняют, почему в Великобритании, опять-таки в единственной среди стран Западной Европы, не было революции 1848 года. Но за «хлебными законами» скоро последовало другое весьма важное событие: введение Гладстоном — тогдашним министром финансов — подоходного налога. Это впервые связало налогообложение с покупательной

способностью. Этот процесс начался в сравнительно скромных масштабах — с менее чем 1 процента дохода — но совершенно ясно, что то был новый вид налога, и впоследствии он стал преобладающим в сфере налогообложения.

Таким образом, XIX век явился свидетелем того, как налог на доход слился и до некоторой степени начал сменять налоги на потребление. К этому в двадцатом столетии прибавились налоги на богатство. Бюджет Ллойд Джорджа на 1909 год был отмечен сознательной попыткой использовать систему налогообложения в целях перераспределения наследуемого богатства в стране. Его главным оружием был налог на имущество, который был и остается налогом на средства, оставляемые после смерти кого-либо. Чем больше сумма денег, тем

большая доля изымается в виде налога. В том же бюджете был введен добавочный подоходный налог, задуманный как приплата в дополнение к подоходному налогу, уплачиваемая лицами с особенно высокими доходами.

Из более недавних изменений два заслуживают особого внимания. Первым было введение, во время войны 1939–45 гг., налога на покупки. Это свидетельствовало о возврате к налогам на потребление и увеличило номенклатуру товаров, охваченных таким налогом: прежние налоги на потребление распространялись главным образом на спиртные напитки, табак и некоторые импортные товары. Вторым новшеством явился налог с прибыли на капитал. До 1961 г. операции с капиталом — т.е. прибыль или убыток от покупки или продажи — не

Таблица А

НАЛОГООБЛОЖЕНИЕ В АНГЛИИ, 1968–1969 гг.

| | млн.ф.ст. |
|--|-----------|
| Налоги на доход | |
| Подоходный и дополнительный подоходный налоги | 4.651 |
| Налоги на доходы компаний (налог на корпорации и налог на прибыль) | 1.441* |
| Избирательный налог на использование рабочей силы (чистый) | 485† |
| Налоги на богатство | |
| Налог на прибыль с капитала | 44 |
| Другие (налог на недвижимость, гербовый сбор за передачу имущества, налог на доход с инвестиций) | 522 |
| Налоги на потребление | |
| Табак | 1.045 |
| Бензин и масла | 887 |
| Спиртные напитки | 723 |
| Налог на покупки (различные товары) | 887 |
| Налог на автомашины (чистый) | 413 |
| Другие (включая импортную пошлину: за вычетом экспортной скидки) | 256 |

* До распределения прибылей. По распределении отдельным лицам прибыль снова подлежит обложению налогом как производственный доход.

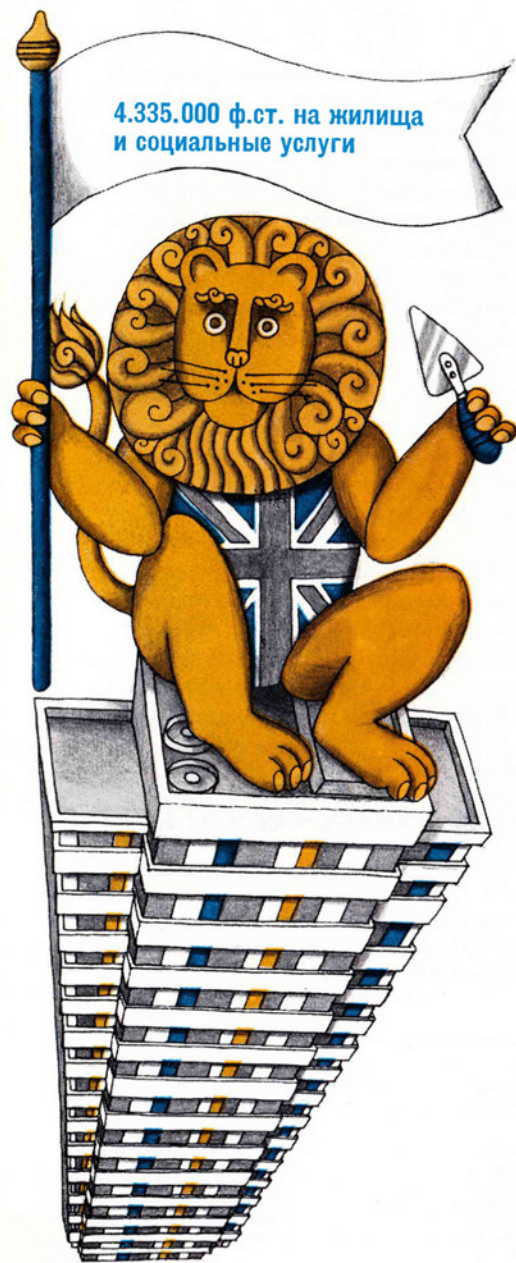
† Сравнительно новый налог, взимаемый с компаний в некоторых секторах промышленности в соответствии с числом занятых; имеет целью поощрение более экономичного использования рабочей силы.

Таблица Б

РАСХОДЫ ЦЕНТРАЛЬНОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА В АНГЛИИ, 1968–1969 гг.

| | млн.ф.ст. |
|--|-----------|
| Расходы на оборону | 1.941 |
| Другие расходы по министерствам | |
| Местное управление, жилищное строительство и общественные услуги | 4.335 |
| Транспорт, торговля и промышленность | 1.993 |
| Образование, наука и т.п. | 448* |
| Технология | 227 |
| Сельское хозяйство | 392 |
| Содружество и иностранные дела (включая помощь др. странам) | 264 |
| Министерство внутренних дел: правосудие | 231 |
| Остальные (включая общественные здания, министерство финансов, общественные службы и проект дополнительного бюджета) | 1.040 |
| Проценты по государственному долгу | 515 |

* Это никоим образом не представляет общей суммы, расходуемой в Англии на образование, которая составляет приблизительно 2.000 млн.ф.ст. ежегодно за последние годы. Университеты получают часть средств от центрального правительства, и это включено в цифру 448 млн.ф.ст., но начальное и среднее образование находится в руках местных властей. Субсидии центрального правительства местным властям на образование включены в статью «местное управление, жилищное строительство и общественные услуги», (4.335 млн.ф.ст.).



учитывались при взимании налогов. Теперь, за некоторым исключением, это входит в чистую прибыль. Можно сказать, что это означает дальнейшее наступление на богатство, в отличие от доходов.

Из таблицы видно, что значительные поступления идут от компаний, которые уплачивают около $42\frac{1}{2}\%$ своих прибылей. Из части прибыли, остающейся после уплаты налога, компания выплачивает дивиденды своим держателям акций, которые в свою очередь облагаются налогом в соответствии со своим общим доходом.

Никто, конечно, не любит платить налоги: двести лет назад в замечательном толковом словаре д-ра Джонсона «акцизный сбор» был определен как «ненавистный налог, взимаемый с товаров», и немногие народы могут признать, что система налогообложения не обременительна для них. Конечно, опасно делать сравнения в международном масштабе; из любых двух стран каждая решает эти задачи по-разному, но судя по опубликованным данным, общая сумма налогов, уплачиваемых в Великобритании (по сравнению с валовым продуктом страны), меньше чем в большинстве стран с аналогичной экономикой. Может показаться, что данное утверждение опровергает мнение, часто повторяемое в Англии, что бремя налогов здесь так велико, что обескураживает инициативу. Точнее будет сказать, что элемент прямого налогообложе-

ния — налоги, уплачиваемые отдельными лицами и компаниями со своих доходов, — необычно высок в Англии.

Во-первых, это означает, что платежи, имеющие целью стимулировать материальную заинтересованность лиц, получающих зарплату, непропорционально урезаются, поскольку налоги на их нормальный доход были бы уменьшены различного рода скидками, в то время как налоги на дополнительный доход не снижаются. И, во-вторых, это существенно затрудняет справедливое вознаграждение лиц, несущих особо ответственные обязанности. Так, председателю одной из крупнейших промышленных компаний Англии, как полагают, уплачивает налоги в размере 90% с трех четвертей своего дохода.

Доводы в пользу такого исключительно высокого размера предельного налогообложения основаны скорее на социальных, чем фискальных соображениях, так как поступления от подобных видов дополнительного подоходного налога в общей сложности невелики. Следовательно, это оправдывается тем, что никто не должен сохранять значительную часть своего дохода выше определенного уровня и что государство должно за этим следить. Однако снижение прямого налогообложения сделало бы добавочный заработок более привлекательным для широкой массы налогоплательщиков. В этом случае центр тяжести налогов в значи-



тельной мере сместился бы в сторону налога на потребление. А в такой ситуации, по мнению некоторых, это означало бы — поскольку налоги не могут варьироваться в зависимости от возможностей различных потенциальных покупателей — что основная тяжесть ляжет на беднейшие слои населения.

В бюджете 1968–69 гг., который в марте прошлого года представил Парламенту министр финансов Рой Дженкинс, нашли отражение два фактора, которые, по моему мнению, показывают отношение к этим вопросам со стороны официальных кругов. После девальвации фунта стерлингов в ноябре 1967 в задачу министра финансов по необходимости входила переориентация национальных ресурсов не на внутреннее потребление, а на экспорт. Это вызывало необходимость новых ограничений на внутреннем рынке. В этом отношении Рой Дженкинс

полностью полагался на косвенные налоги — налоги на товары и обслуживание. Он предпочел ввести новые косвенные налоги и повысить существующие в широких масштабах, чем дальше повышать размеры налогообложения трудящихся и компаний.

Второй характерной чертой бюджета Дженкинса был его налог на доход от инвестиций. Со времени бюджета Ллойд Джорджа 1909 г. «рентные, или непроемственные, доходы» — дивиденды и т.п. — облагались налогом в гораздо большей степени, чем «производственные доходы» — зарплата и жалование. Теперь, в течение только этого года, стал взиматься дополнительный сбор с высоких непроемственных доходов, который повысится до уровня 140%, т.е. взимаемая сумма может намного превысить весь непроемственный доход. Таким образом, это фактически является налогом на капитал.

КАК ВЫЧИСЛЯЮТСЯ НАЛОГИ

Какой налог уплачивает человек — зависит от ряда факторов. Прежде всего, от размера его ежегодных доходов. Из Таблицы I видно, что налог увеличивается по мере увеличения дохода, причем он увеличивается в пропорционально возрастающей степени. Так, человек, зарабатывающий 500 ф.ст. (фунтов стерлингов) в год, уплачивает в виде налога приблизительно 8% своего заработка, а человек, зара-

батывающий 40.000 ф.ст. в год, уплачивает свыше 75% своего заработка. Последняя графа Таблицы I наглядно показывает, что в результате налогообложения относительная разница в доходах людей с самым низким и с самым высоким доходом уменьшается с 1:80 до 1:18. Ниже уровня 500 ф.ст. налог резко снижается, и все заработки ниже 300 ф.ст. вообще не подлежат налогообложению. Выше уровня 40.000

ТАБЛИЦА I (все цифры в фунтах стерлингах)

| Ежегодный доход | Налог | Доход после вычета налога |
|-----------------|--------|---------------------------|
| 500 | 41 | 459 |
| 1.000 | 186 | 814 |
| 2.000 | 507 | 1.493 |
| 5.000 | 1.515 | 3.485 |
| 10.000 | 4.285 | 5.715 |
| 20.000 | 12.664 | 7.336 |
| 40.000 | 30.914 | 9.086 |

ф.ст. налог продолжает увеличиваться по возрастающим ставкам (лиц, зарабатывающих больше этой суммы, очень немного), так что на уровне 100.000 ф.ст. в год взимается в виде налога свыше 85% всего дохода. Следует подчеркнуть, что цифры в Таблице I касаются холостых лиц и только трудовых доходов. Что касается нетрудовых доходов, то начиная с уровня 500 ф.ст. в год, они облагаются налогом по более высоким ставкам. Ниже 500 ф.ст. они одинаковы со ставками для трудовых доходов. Это сделано в интересах инвалидов и престарелых, которые, помимо своей пенсии, могут получать проценты со сбережений, а также для поощрения мелких сбережений трудящихся, например, путем вкладов в сберегательную кассу почтовой службы.

Мы не можем точно определить категории трудящихся, получающих вышеуказанные оклады; заработок

зависит от возраста и выслуги лет лиц, занимающих одинаковое служебное положение, а также от премиальных и сверхурочных, от бесплатного или субсидированного питания и жилья, предоставляемых некоторым рабочим и служащим и т.д. Однако, в качестве ориентировочных примеров можно указать, что 17-летняя машинистка может зарабатывать 500 ф.ст. в год; молодой учитель, только что начавший работать, — 1.000 ф.ст. в год; доцент университета или младший ответственный работник промышленного предприятия — 2.000 ф.ст. в год; опытный врач или университетский профессор 3.000–4.000 ф.ст. в год. Ответственные руководители промышленных и коммерческих фирм зарабатывают от 5.000 до 10.000 ф.ст. в год; председатели правлений национализированных отраслей экономики — 12.000–15.000 ф.ст. в год. Более высокий заработок может быть у главных

ТАБЛИЦА II (все цифры в фунтах стерлингов)

| Ежегодный доход | Налог с холостого | Налог с семейного с 2 детьми моложе 11 лет | |
|-----------------|-------------------|--|--|
| | | Налог с семейного с 2 детьми моложе 11 лет | Налог с семейного с 3 детьми моложе 11 лет |
| 1.000 | 186 | 52 | 19 |
| 2.000 | 507 | 362 | 315 |
| 5.000 | 1.515 | 1.370 | 1.323 |

директоров крупнейших промышленных компаний и у наиболее популярных артистов (например, у всемирно известных «Битлс»).

Таблица II показывает, как отражается на налогах система различных скидок или льгот. Зарботки двух лиц, состоящих в браке, облагаются налогом как одно целое, но благодаря наличию специальной скидки, они платят меньше, чем если бы эту сумму зарабатывал один холостой человек. Определенная часть заработка освобождается от налога для каждого ребенка в семье; эта сумма увеличивается, когда ребенок достигает 11-летнего возраста, и опять увеличивается, когда ему исполняется 16 лет при условии, что он продолжает оставаться на учебе.

Необходимо учитывать, что родители, как и многие другие категории граждан, получающих скидки при налогообложении, имеют право на прямые денежные пособия от государства в силу системы социального обеспечения. Семейные пособия выплачиваются всем многодетным шансов на постановку пьесы, почти семьям, т.е. тем, где минимум двое детей. Они выдаются на детей до 15-летнего возраста или до 19-летнего возраста, в случае если они продолжают учебу. Ставки семейных пособий следующие: семья с двумя детьми получает 18 шиллингов (приблиз. 2 рубля) в неделю. На каждого следующего ребенка прибавляется по 1 ф.ст. (2 руб. 16 коп.) в неделю.

LONDON
BOROUGH OF
HAMMERSMITH
1968/9

RECEIPT REQUIRED

PAYMENT BY BANK

| | | |
|------------|--|--|
| Amount Due | | |
| | | |

Reference No.

LONDON BOROUGH OF HAMMERSMITH
GENERAL RATE 1968-1969



STATEMENT OF GENERAL RATE
FOR THE YEAR ENDING 31st MARCH 1969

Required (if amount has been used in instalment form)

| Reference No. | Description of Property and Business (and the rate class) | Rate in pence | Rateable Value | Amount Due | |
|---------------|--|------------------|-------------------|------------|--|
| | | | | | |
| | | | | | |

Payment of this statement may be made:-
(A) in one payment, facilities are shown overhead,
(B) in two half-yearly payments on 31st April and 31st October,
(C) in four quarterly payments on 31st April, 30th September,
(D) in two advance payments, (E) method B is preferred, overhead of the amount
of (C) is shown above the amount of (D),
(F) in two advance payments, (G) in instalment form. A statement in respect of the balance will be sent about
31st JANUARY 1969.

МЕСТНЫЕ НАЛОГИ В ХАММЕРСМИТЕ

В ТЕЧЕНИЕ последних 23 лет я живу в довольно красивом квартале Лондона, построенном в 1823 году. Дома, все выдержанные в одном стиле, имеют классические фасады, напоминающие русские здания того же периода, и изменять стиль или сносить их запрещено. Квартал стал популярным местом житель-

В ТЕЧЕНИЕ многих лет музыка, которую предлагали английским детям в школе, была музыкой, которую взрослые считали подходящей для молодежи. Она состояла главным образом из переложений народных песен и наиболее легких сочинений из великого классического наследия XVIII и XIX веков. Но за последние десять лет все изменилось. Люди увидели, сколь нелепо навязывать детям сразу необычайно сложные произведения, созданные в русле западной музыкальной традиции, хотя бы они и предлагались в облегченном виде.

Новое направление признает, вопервых, что ребенок должен в своем развитии вновь открыть для себя весь ход исторического развития музыки вплоть до достигнутого им уровня на данном этапе. И вторых, — что музыкальный язык «поп»-музыки, джаза, танцевальной музыки и тому подобное не должен слепо отвергаться как нечто вульгарное или не имеющее отношения к «искусству музыки», хотя бы потому, что непосредственный интерес ребенка к какой бы то ни было музыке — достояние слишком ценное, чтобы пренебрегать им или его подавлять.

Уилфрид Меллерс, профессор теории музыки в Йорке, одном из наших новейших и наиболее прогрессивных в отношении музыки университетов, — высказал предположение, что для подростков возможен такой вариант: их интерес к музыке может зародиться как увле-

Все снимки к этой статье были сделаны в один субботний день утром на собрании детской музыкальной группы в северном Лондоне

чение «Битлсами» и через таких представителей джаза, как Дюк Эллингтон, Чарли Паркер и Телониус Монк, перейти к Булезу и Берио, Типпетту, Бартоку, Стравинскому и Бриттону, а, возможно, и к Веберну и «Третьему течению» Гюнтера Шуллера, соединяющего классические и джазовые традиции.

Далее профессор Меллерс пишет: «За ними несомненно последуют и Бетховен и Моцарт, если только у ребенка развить музыкальное чувство. Если нет, то ничего страшного не случится, потому что хотя и возможно, чтобы взрослых людей, получающих подлинное наслаждение от музыки прошлого, музыка современная не трогала совершенно, почти невероятно, чтобы так могло быть у детей».

Хотя я решил специально остановиться на том, как связаны со школой наши молодые и более склонные к экспериментам композиторы, картина была бы неполной, если бы я не упомянул о новаторских начинаниях некоторых композиторов старшего поколения. До войны сэр Майкл Типпетт (см. «Англия», № 16) написал две детских оперы, а сейчас, несмотря на всю свою занятость, все же находит время для того, чтобы дирижировать на одном из крупных ежегодных фестивалей школьной музыки в





Лестершире. Бенджамин Бриттен попрежнему и много пишет для детей и много работает с ними. О его «Всемирном потопе», опере, написанной на текст средневековой пьесы, очень хорошо сказал Меллерс, назвавший ее «самым, пожалуй, глубоким, увлекательным и трогательным произведением из всего, что когда-либо было написано для детского музыкального театра». Она часто исполняется и сыграла плодотворную роль в тех сдвигах, которые произошли во взглядах на преподавание музыки в школе.

Среди других композиторов, активно проявивших себя на этом поприще, — Мальколм Уильямсон и Гордон Гросс, хотя они и не примыкают к авангарду новаторов. В 1964 г. Гросс написал эксцентричную композицию для нескольких детских голосов и камерного ансамбля на стихи Тэда Хьюза «Познакомьтесь с моими родными!», а в 1965 г. — детскую оперу «Ахмет, продавец дров». Уильямсон написал недавно две удачных детских оперы: «Счастливый принц» и «Юлий Цезарь Джонс». На проводившемся летом прошлого года фестивале в Брайтоне он руководил детской оперной студией, где дети, родители и вся публика принимали участие в импровизированных музыкально-драматических спектаклях, подхватывая мелодичные, легко запоминающиеся хоровые партии и крошечные речитативы. Все это в целом было направлено на то,

чтобы способствовать выявлению природных способностей мальчиков и девочек как певцов и исполнителей.

Что действительно было плохо в «старой» школьной музыке (а что это так, видно из отсутствия у ребят к ней интереса, особенно по сравнению с тем, как живо откликнулись они на другие, более популярные формы музыкальных произведений), это то, что она делала скидку не только на возможности детей в чисто техническом плане (в этом явно нет ничего неразумного), но также и в плане эмоциональном. С одной стороны им предлагались эмоционально сложные классические пьесы, скажем, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта и так далее, в переложениях, которые технически могли быть освоены детьми, с другой — написанные специально для детей пьесы, технически несложные, но эмоционально бедные. Что касается народных песен, то стараниями аранжировщика и пианиста-аккомпаниатора легко удавалось выгравировать их грубую неотесанную красоту. Классический репертуар находится по большей части за пределами эмоционального восприятия большинства детей (что скорее связано со зрелостью переживаний, нежели с их интенсивностью), и это привело к тому, что детей держали на строгой диете, предлагая им лишь духовную «похлебку». Выяснилось однако, что когда речь идет об интенсивности, эмоциональный голод ребенка фактически неутолим.

Один из композиторов, которые разделяют эту точку зрения, — уроженец Ланкашира, 34-летний Харрисон Бертуисл. Подобно многим другим молодым английским композиторам, он превратил экономическую необходимость в преимущество, немало выиграв в творческом отношении благодаря преподаванию музыки в самых обычных школах, где музыкальным занятиям не придается особого значения. Из своих произведений, предназначенных для занятий в школе, по крайней мере два он рассматривает как идущие в русле его основного творчества. Его аллегорическая кантата «Видения Франческо Петрарки» (1966) написана для профессионального певца (бас), мимической группы, профессионального камерного ансамбля и школьного оркестра. Петрарке видится нечто прекрасное, но сраженное роком: лавровое дерево, которое вместе с поющими птицами гибнет опаленное молнией, пасторальная сцена, участников которой поглощает разверзшаяся во время землетрясения земля, феникс, который, видя гибель и разрушение, кончает с собой, «прекрасная дама», которая, окутанная темным облаком, умирает от укуса змеи.

Мимы одновременно иллюстрируют и комментируют стихи. Идет своеобразная переключка двух инструментальных ансамблей с одной стороны и ансамблей в целом и танцовщиков — с другой.

В своей новой опере «Панч и



Джуди», премьера которой состоялась на фестивале в Олдборо, организованном Бриттеном (где не раз выступал Ростропович), Бертуисл смело обращается к методу, который противоположен методу «Видений» и, используя мир детских образов, говорит со взрослыми.

Было бы упрощением назвать Бертуисла композитором-«примитивистом». Но в том, что он однажды сказал мне, можно уловить и своеобразие его характера и острую критическую направленность его музыки против академически строгого подхода к музыке в школе: «В восемь-девять лет я умел прекрасно сочинять музыку. Потом мною завладела система образования (он окончил Королевский Манчестерский музыкальный колледж, который считается одним из лучших в стране), и лишь по окончании колледжа я вновь обрел способность сочинять музыку».

Критическое отношение Бертуисла к традиционной системе обучения в колледжах профессиональных музыкантов и — что имеет непосредственное отношение к нашей статье — преподавателей музыки как слишком академичной, ограниченной и нетворческой разделяют многие. И положение теперь меняется по мере того, как все больше колледжей начинает стремиться к тому, чтобы по окончании курса, учителя музыки умели не только преподавать, но и играть на определенных инструментах и обращаться с музыкальным материалом

так, как это нужно для учеников, освобождаясь таким образом от тирании печатного, а потому священного текста.

Самые передовые из таких курсов — это курсы, возглавляемые профессором Меллерсом в Йорке. Здесь студенты могут сочетать занятия музыкой с занятиями по педагогике или английскому языку и литературе. Большое влияние оказали на Меллерса идеи Кодая об обучении посредством пения с листа, пентатонная «прамузыка» Карла Орфа и двухлетнее пребывание в Америке, где он во многих школах обнаружил наряду с обычными европейскими инструментами не только инструменты Орфа, но также и полинезийские, индонезийские и другие азиатские ударные инструменты.

Нам необходимо, утверждает Меллерс, «совершить постепенный переход от дикаря, который живет в каждом из нас, к более цивилизованному состоянию. Это и происходит, когда мы начинаем изучать, и теоретически и практически, каким образом соотносятся между собой музыка примитивных народов, авангардистская музыка, принципы Орфа и детские игры, стишки и считалки». Если поместить детей, никогда не слышавших фортепиано или других подобным же образом настроенных инструментов, говорит он, на необитаемый остров, «они станут сочинять мелодии на основе пентатонных гамм, неразрывно связанных с





устройством наших органов слуха. Наглядно проявилось это у моей младшей дочери, которая лет в пять-шесть начала сочинять народные песни. Хотя по радио и телевидению она слышала довольно много сложной европейской и популярной музыки, мелодии у нее неизменно были пентатонными».

Курс профессора Меллера «Творческий эксперимент», начинаясь с изучения «Поэтической музыки» Орфа, которая, по его мнению, представляет собой теорию музыки как искусства, подчиненного театрализованному обряду, выходит затем за рамки европейской ладотональности. Поскольку жизнь на земном шаре обретает все более космополитический характер, желательно (и даже неизбежно), доказывает он, чтобы человек разрушал барьеры, отделяющие одну культуру от другой. «В Соединенных Штатах я, к примеру, обнаружил, что дети с большой охотой вслушивались в волнующие звуки оркестров с островов Бали и Явы и легко отыскивали сходство с музыкой американских авангардистов вроде Джона Кэйджа или Гарри Партча. Хотя и в той и в другой есть весьма замысловатые элементы, в некотором смысле и музыка Бали, и фортепианная музыка Джона Кэйджа, и родственные театру кабуки композиции Гарри Партча — все это в глубине своей чисто детская музыка».

Несмотря на то, что поначалу подобные идеи кажутся странными и даже могут вызвать раздражение,

они подтверждаются доказательствами двоякого рода. Одни опираются на представления о психическом развитии и формировании ребенка, развивающие теории Пиаже.* Другие дает нам новая волна композиторов, с сокрушением взвращающих на чрезвычайную усложненность западной музыкальной традиции и обращающихся в поисках обновления одновременно и к примитивным культурам и к высоко развитым культурам Востока.

Как мы видели, композиторы, которым сейчас около 35 лет (прекрасным примером может служить Бертуисл и его друг, аскетически твердый Питер Максвелл-Дэвис), к немалому своему удивлению обнаружили, что работа в школе действительно доставляет им удовольствие и оказывает благотворное влияние на их творчество. А молодых композиторов совсем не приходится принуждать идти в школу. Двум из них, Дэвиду Бедфорду и Брайану Деннису, сейчас около 25. Они пришли на смену Джорджу Селфу, занявшемуся подготовкой учителей и с этого ответственного поста проповедующему идеи новой школьной музыки. Если в классе во время урока раздастся внезапно какой-то звук (скажем, скрипнет стул или «хлестнет» о парту линейка), Джордж Селф не станет журить ребенка за такое нарушение дисциплины, а заставит его связать этот звук

* Швейцарский психолог (родился в 1896 г.), один из наиболее видных теоретиков в области психического развития ребенка и процесса познания.



с проходившим в это время музыкальным занятием.

Брайан Деннис, который занимался у Стокхаузена и очень интересуется электронной музыкой, чередует смелый свободный эксперимент с более традиционными музыкальными формами. Он говорит, что дети (ученики средней школы) «обычно не меньше меня зажигаются непрерывно возникающими новыми идеями, будь то новые способы игры на каком-нибудь инструменте, необычные сочетания звуков или же новые звуковые эффекты, полученные с помощью магнитофона».

В 1964 г. он написал произведение под названием «Фанопозья» для двух исполнителей на ударных инструментах и магнитофона с подробными инструкциями и полным музыкальным текстом для предварительной записи. Процесс исполнения включал в себя такие простейшие приемы, как ускорение и замедление скорости движения ленты, на которую была записана музыка. Эти приемы он применил и в своем первом сочинении для школьников, «Музыка для ударных», для двенадцати исполнителей, использующих около 40 инструментов. Простота исполнительских задач каждого исполнителя в отдельности компенсировалась чрезвычайной сложностью композиции в целом и крайне трудной партией дирижера. В сочинении, относящемся к самому последнему времени, «Pinball», партитура, написанная для оркестра в

составе 12 человек, накладывается на произведенную ранее и частично импровизированную магнитофонную запись.

Предоставляем последнее слово Брайану Деннису, представителю быстро растущей когорты учителей и композиторов. «Эта музыка вовсе не обязательно должна быть неполноценной только потому, что она проходит в школе. Я убежден, что музыкальный текст, предназначенный для большого оркестра музыкантов-непрофессионалов, в данном случае детей, ничуть не проиграет в своем звучании по сравнению с его исполнением несколькими меньшим оркестром, состоящим из музыкантов-профессионалов, если только будут использованы те инструменты и те приемы, какие нужно. Даже «не те» инструменты, например, струнные, от которых трудно добиться в школьном оркестре «профессионального» звучания, могут в массе прозвучать очень эффектно (например у Пендерецкого), если материал допускает создание богатого звукового рисунка».

«Старая» школьная музыка еще жива и сильна у нас. Но новые идеи встречают все более теплый прием. Можно надеяться, что они не только принесут с собой долгожданный «воздух с других планет», но и будут способствовать оживлению нашей западной музыкальной традиции. А она требует к себе не благоговейного, а неизменно критического отношения.

НОВЫЙ ТИП ПИСАТЕЛЯ: телевизионный
примерно, сороковых годов нашего века театр

драматург С самого рождения драмы до
был единственной целью, к которой стремил-



ся молодой драматург, но из-за ограниченной аудитории и слабых шансов на постановку пьесы, для очень многих, за небольшими исключениями, цель эта оставалась недостижимой. Кинофильмы дали коекакую отдушину в этом отношении, но там главной фигурой стал режиссер.

Британская радиовещательная корпорация (Би-Би-Си) начала первые в мире регулярные телевизионные передачи в 1936 году. После войны они стали быстро обретать огромную популярность, и стало ясно, что появилось новое мощное средство общения, предполагающее развитие информационной, образовательной и развлекательной деятельности в самых широких масштабах, какие когда-либо знал мир.

«Ящик», как стали называть телевидение, обнаружил очень большую потребность в драматических произведениях, так что перед драматургами раскрылись обширные возможности.

Телевидение требовало не только переделки театральных постановок, но и особого, специфического подхода к драме, приспособления ее к условиям телевизионной передачи. Что же такое телевизионная драма? Определение ее все еще остается предметом споров.

В 1937 г. по телевидению Би-Би-Си были переданы три оригинальные постановки. Их продолжительность соответственно составляла 10, 25 и 30 минут. В 1966 г. по двум каналам Би-Би-Си — первому

и второму — было передано 85 оригинальных телевизионных спектаклей, продолжительность каждого из которых в среднем равнялась 62 минутам. В дополнение к этому были показаны оригинальные драматические сери и «выпуски», которые иногда называют основой телевизионных передач. «Серия» состоит из еженедельных эпизодов на ту или иную тему, законченных по сюжету; хотя в них выступают одни и те же главные герои, каждый эпизод можно по существу рассматривать как отдельную пьесу. «Выпуски» — это история, рассказываемая в эпизодах с продолжением. В 1966 г. Би-Би-Си передала 183 эпизода оригинальных постановок серий, в среднем по 50 минут каждая, и 304 эпизода оригинальных постановок «выпусков», тоже в среднем по 50 минут. Все это сверх и в дополнение к экранизациям и постановкам романов, театральных пьес и фильмам. К этому надо добавить передачу свыше 150 оригинальных постановок в течение 1966 г. по ИТВ — третьему, независимому каналу страны. Передачи по этому каналу осуществляются рядом независимых телевизионных компаний, расположенных в разных районах.

Для социолога первые 15 лет существования телевидения уже представляют интересную область для исследований. Но будет ли что-нибудь интересное для литературоведения в сотнях пьес и серий, которые были специально, с большой затра-

той сил, написаны для телевидения и которые, по всей вероятности, навсегда исчезают после того, как их в течение 30–60 минут показывают на экране? Многие с презрением относились к мысли о том, что телевидение должно породить своих собственных писателей, которые могли бы инстинктивно мыслить на телевизионном языке; что писатели откроют для себя вид работы, принадлежащий в основном телевидению, и отдадутся этому искусству с преданностью, характеризующей отношение романистов, сценаристов и драматургов к своим видам творчества. Кто, вопрошали они, может завоевать себе репутацию на основе такого эфемерного средства, в котором программы одновременно передаются и смотрятся огромной, но невидимой и неизвестной аудиторией?

Сегодня, однако, лишь немногие могут отрицать, что создание произведений для телевидения стало полноправной профессией. Сейчас уже существует отдельная, весьма активная профессиональная организация — Союз телевизионных работников и сценаристов, куда входят свыше 800 профессиональных писателей и 800 ассоциированных членов. Союз, будучи независимой

организацией, финансируемой принадлежащими к ней людьми, зарегистрирован как профсоюз и входит в Британский конгресс тредюнионов. В результате проведенных им переговоров, от имени своих членов, с Би-Би-Си и телевизионными компаниями относительно условий работы писателей, Союз добился значительного повышения общественного положения и вознаграждений телевизионных драматургов.*

Кто же они — эта небольшая группа английских телевизионных драматургов, чьи работы были показаны во многих странах и получили высокую оценку за присущие им высокие художественные достоинства — что не обязательно при этом предполагает популярность, хотя некоторые из их пьес стали популярными? Соня Коупленд, сотрудник редакции нашего журнала, выбрала четверых из ведущих писателей, чьи работы, возможно, со временем будут расцениваться как телевизионная классика, и беседовала с ними, чтобы выяснить стремления и позиции этих телевизионных драматургов.

* Пьеса продолжительностью в один час оплачивается из расчета минимум 475 фунтов стерлингов (1.026 рублей), а за повторные постановки — 50% этой суммы. Хорошо известным писателям платят, конечно, значительно больше.



ДЖОН ХОПКИНС: родился в Лондоне в 1931 г. Получил университетскую степень по специальности английская литература в Кембридже. Поистине профессионал в телевидении, со своим десятилетним обширным стажем. Он прошел подготовку в Би-Би-Си как радиостудийный техник, а затем выдвинулся на телевидении на аналогичной должности. Он написал много телевизионных пьес, либретто для балета и оперы и сценарии для нескольких фильмов.

Соня Ноупленд Каковы характерные черты телевизионной драмы, которые отделили ее от произведений для театра и даже, вероятно, кино?
Джон Хопкинс Я думаю, что это — интимность, тесная связь процесса создания характеров и наблюдения. Я полагаю, что слова — хотя и приходится тратить уйму времени на попытки создания драмы без слов — слова все еще являются самым важным для точного, специфического выражения эмоций, мыслей, идеи или пояснения. Слова являются точными инструментами писателя. Все это можно выразить проще, сказав, что телевидение может использовать больше слов,

чем кино, а равно и больше картин, чем театр.

С.Н. О телевидении раньше отзывались как о грубом средстве распространения информации. Какими возможностями располагает оно в глазах серьезного писателя в наши дни?

Дж.Х. Это очень требовательное средство воздействия — в том смысле, что как бы много вы для него ни писали, оно требует еще большего. Для меня, как мне кажется, настоящим испытанием была серия «Машины Зет», которая передавалась каждую неделю и требовала написания 44 эпизодов в год. Я обычно заканчивал такой эпизод

за субботу, воскресенье и понедельник. По вторникам и средам проводились репетиции и передача программы. По четвергам мы обдумывали форму и тематику на следующие полгода или год. По пятницам мы начинали работу над эпизодом, который должен был идти через неделю. Если вам придется писать в таком темпе и при этом давать более или менее качественную продукцию, вы узнаете, годитесь ли вы для такой работы. Это и есть реальная, убийственная требовательность телевидения. Заметим при этом, что серии стали одним из главных видов телевизионных программ за последние 4–5 лет.

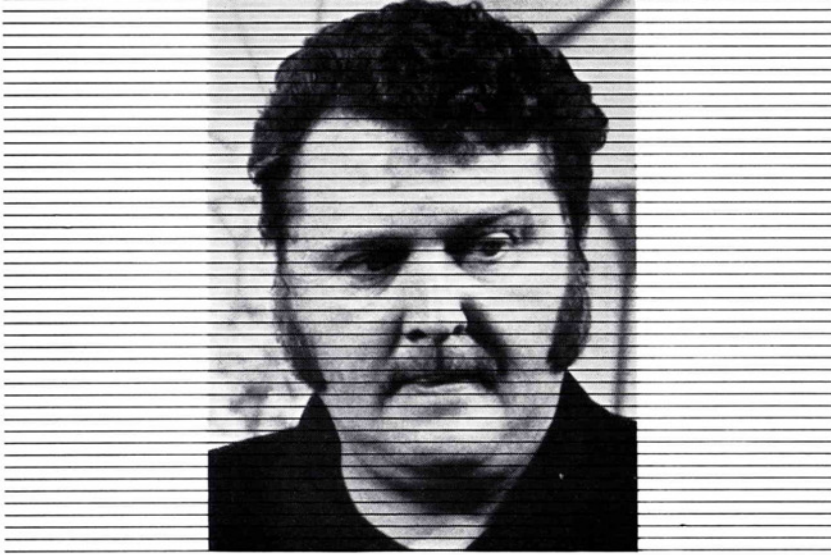
С.Н. Телевизионная аудитория огромна и состоит из самых разнообразных лиц. Представляете ли вы себе, когда пишете, своего зрителя, видите ли вы его хотя бы мысленно?

Дж.Х. Я пишу для незнакомого человека. Моя аудитория состоит из одного-двух человек, которые сидят у себя в комнате и смотрят телевизор, и я общаюсь с ними скорее в индивидуальном порядке, чем с массой людей, такой, скажем, как собирается в театре, где одновременно может сидеть около 500 человек. Я пишу драму, обращаясь к каждому из них лично, в надежде на то, что он будет вынужден сделать определенные логические выводы из того, что сказано мною.

С.Н. Ваш квартет пьес «Разговор с незнакомцем» критики назвали «первым подлинным шедевром, написанным для телевидения». Как

вы полагаете, что они имели в виду?

Дж.Х. Это — большой комплимент... Не обязательно оправданный. Под «первым подлинным», я думаю, они имели в виду, что впервые по телевидению было показано нечто, что не могло быть показано каким-либо другим путем. В квартете, — который показывался раз в неделю как четыре самостоятельных части единого целого, — я рассмотрел четверых людей, членов семьи, в одной и той же ситуации, повторяющейся снова, снова и снова, с той степенью внимания к деталям, которую могло передать это средство общения. Когда мы подошли к последней пьесе, каждое произнесенное слово, каждая фраза несли на себе нагрузку совместно разделенного опыта четырехчасовой продолжительности, опыта вашего, зрителей и моего. Когда они разговаривали друг с другом, вы разделяли вместе с героями чувства, которые они переживали в данный момент... И вот такой вид сложной эмоциональной реакции, я думаю, невозможен даже в романе. В романе события вас захватывают, а мне хотелось достичь также объективности драмы, которая является моим средством работы. Создавая эту серию пьес, подводя вас все ближе к знакомству с этими людьми, мне хотелось дать вам возможность реагировать субъективно, но в то же время я хотел, чтобы вы оставались в стороне, зная, что смотрите пьесу.



АЛИН ОУЭН: родился в сев. Уэльсе в 1926 г., переехал с родителями в Ливерпуль, когда ему было 8 лет. После службы в армии на войне, два года работал на шахтах, затем перешел в театр, где диапазон его деятельности был весьма широк — от непосредственного исполнения ролей на сцене, в кино и на телевидении до участия в представлениях для детей. Тогдашний заведующий отделом драмы в Би-Би-Си, увидевший одну из его театральных пьес, предложил ему написать пьесу для телевидения. С 14-летнего возраста он пишет стихи, прозу и радиопостановки. Он написал много телевизионных пьес и несколько сценариев, включая сценарий для фильма «Битлс» «Помогите!» Близкая ему ливерпульско-уэльсская рабочая среда, в которой он вырос, вновь и вновь появляется во многих его пьесах. Поэтические достоинства его диалогов и использование диалектов, атмосфера и искусное взаимодействие создаваемых им персонажей обеспечили Оуэну репутацию одного из выдающихся телевизионных драматургов. В 1960 г. ему была присуждена ежегодная премия Союза телевизионных постановщиков. Наиболее значительные его телевизионные пьесы включают «Нет трамваев на Ляйм-стрит», «Преступник», «Хулиганы», «Проигравший» и «Победитель»

С.Н. Как известно, произведения, создаваемые для английского телевидения, приобрели мировую известность за свои художественные достоинства. Как шло развитие телевизионной драмы в нашей стране, скажем, с 1950-х годов?

А.О. Ну, с самого начала по телевидению просто передавались теат-

ральные пьесы, их прямо брали и хлоп! — показывали почти без всяких изменений. Сейчас так уже не делают. Я бы сказал, что социальная революция в театре была фактически вызвана писателем, создающим произведения для телевидения. По телевидению страшно трудно говорить ложь. Честную

ложь — да, ее сказать можно. Но очень трудно отделяться полуправдой, в то время как иногда весь фасад театра возводился на подобного рода фундаменте. Мы сейчас меняем то, что раньше понимали под пьесой. Люди обычно говорили: «Почему все пьесы имеют такой несчастливый конец?» или «Почему они заканчиваются ничем?». Что ж, некоторое время это так и было, потому что никто не знал, куда мы идем. Но в телевидении неуверенность длится не более трех месяцев. В театре иногда на изменение взглядов, концепций требовалось около 35 лет. В телевидении, если один писатель вводит какой-то новый элемент, за этим может последовать целый прорыв, как на войне, и не пройдет и года, как все будут страстно обсуждать тему, о которой никогда до этого не говорили вообще. И я думаю, что как раз в этом заключается огромная степень свободы, которая несомненно существует в английском телевидении. Основная проблема проблем середины двадцатого века, это общение. Неспособность людей общаться друг с другом — это действительно самая большая проблема всех времен. Это тревожит и телевизионных писателей. И мы находимся в состоянии, можно сказать, конкуренции с программами новостей, которые постоянно передают о фактических событиях. Как мне потрясти эмоционально или расшевелить вас, если вы только что смотрели транс-

ляцию, в которой женщина рассказывала о том, как погиб ее ребенок под развалинами рухнувшего дома? Приходится конкурировать с самой подавляющей разнообразной действительностью — приходится проникать в вещи глубже.

С.Н. Достаточно ли, по вашему мнению, признан телевизионный писатель в правах профессионального художника?

А.О. Беда в том, что не все, конечно, телевизионные писатели являются художниками. Очень многие из телевизионных писателей я бы сказал, не художники, а ремесленники от литературы. Им все время приходится встречаться с ограничениями в сериях, выпусках, варьете и комедии, им задается уже определенная тематика, обстановка или герои произведений. Мне кажется, человек тогда чувствует себя художником, когда к нему относятся и уважают его как художника. Нельзя в законодательном порядке заставить уважать кого-либо. Требовать этого невозможно. Если никто не относится с уважением к вашему труду, это очень и очень скверно. Вам придется работать и работать до тех пор, пока вас не начнут уважать.

С.Н. Когда пьеса написана, каково ваше участие в ее постановке?

А.О. Очень большое. И на протяжении всего процесса постановки. Меня считают трудным человеком, и я в этом не раскаиваюсь. Меня глубоко волнует все, о чем я пишу.

Я знаю, что хочу сказать и чего добиваюсь. Самое трудное в телевизионной пьесе, после того как она написана, — это найти подходящего режиссера. Когда знаешь, кто будет ставить твою пьесу, тогда, если повезет и начнешь работать с кем-нибудь вроде Питера Хэммонда или Тэда Кочева, с которым я работал много лет, — надо сесть и обсудить все, что есть в пьесе, прежде чем до нее доберутся актеры. Режиссер должен задавать мне вопросы, потому что он должен знать, какие у меня замыслы. Есть такие фразы, например, которые можно произнести десятью различными способами. Если, по окончании обсуждения, мне покажется, что сцена должна быть технически перенесена в другое место, такой вариант тоже не исключен. Но обычно так не бывает, потому что я лично думаю, что написанная пьеса уже готова к постановке, и все, что мне остается делать с режиссером, — это воплотить ее в жизнь, заставить ее звучать так, как я ее написал.

С.Н. Какие чувства вы лично, как телевизионный драматург, испытываете по отношению к своей аудитории? Доходит ли до вас реакция зрителей?

А.О. Пишу я, главным образом, для себя и надеюсь, что я шагаю в ногу со своим народом, среди которого я живу, и обществом, в котором я вращаюсь. Мне хочется отразить, как окружающий мир воздействует на меня, и надеюсь, что мне удастся

воспроизвести хотя бы часть из того, что чувствуют другие люди. Писать для телевидения — это «наблюдать, как люди ведут себя». Это должно быть именно так, потому что тут дело и в диалоге, который, конечно, чрезвычайно важен, и в образе. Поэтому-то и говорят, что телевидение — средство общения писателя. Реагируют ли на это? Да, реакция есть. Большинство людей в нашей стране — люди рабочего класса. Я сам — выходец из рабочих и принадлежу к этому классу, для них я пишу и чувствую себя счастливым, когда получаю от них письма, в которых говорится, что им понравилась постановка. Если критику не нравится пьеса, на меня это действует не так, как если бы сказал человек из рабочих: «Нет, это не то. Я не верю вам». Некоторое время тому назад я находился в подавленном состоянии после приема, оказанного одной из моих пьес, — это была пьеса о человеке, решившем, что он хочет стать живописцем. Людям старше 25 лет пьеса не понравилась, потому что ради живописи герой покинул общество. Но тут ко мне подошел 19-летний юноша и сказал: «Не знаю, как таким людям, как вы, удастся так понимать наши чувства». Это был большой комплимент. Молодежь называла пьесу колоссальной, потому что до 25 лет ребята все еще верят, что свою жизнь можно изменить и из этого получится что-то прекрасное. Только тогда я понял, для кого писал эту пьесу.



ДЭВИД МЕРСЕР: сын машиниста, родился в Уэйкфилде, графство Йоркшир (сев. Англия), в 1928 г. Он бросил школу в 14 лет, работал техником в медицинской лаборатории и сдал экзамены за школу в 1948 г. После этого он изучал в течение четырех лет искусство и окончил университет в 1953 г. После непродолжительного пребывания в Париже, где он «безуспешно пытался писать романы», он вернулся в Англию и начал преподавать химию. В 1959 г. он написал «Где начались разногласия» для телевидения — первую часть трилогии. В 1961 г. Союз телевизионных работников и сценаристов премировал его пьесу «Подходящий случай для лечения» как «лучшую пьесу года», и позднее по ней был снят фильм. Все его телевизионные пьесы были изданы в виде отдельной книги, и его называют одним из самых ярких и интересных драматургов Англии наших дней.

С.Н. Вы написали романы, сценарии и театральные пьесы, а также телевизионные драмы. Когда вы пишете для телевидения, должны ли вы неизменно писать и думать исключительно как телевизионный драматург?

Д.М. Я думаю, сам вопрос о том, что такое телевизионный драматург, является весьма туманным. По мне, телевизионного драматурга не существует вовсе. Есть просто человек, который считает, что определенную идею в пьесе лучше всего

выразить телевизионными средствами, а не какими-нибудь другими. Я не решаю заранее, для чего я буду писать. Если у меня созрела идея для пьесы, она может, по мере развития у меня в голове, оказаться лучше всего приспособленной для телевидения. Но что на самом деле определяет этот выбор — что ж, об этом очень трудно сказать с точностью. С одной стороны, телевидение больше приспособлено для психологически напряженной драмы. Это в значительной степени

драма лица и головы, и поэтому в текст можно включить больше, чем, например, в сценарий для фильма. С другой стороны, я не думаю, что некоторые ритуальные элементы, которые иногда встречаются в театре, произвели бы должный эффект на телевидении...

С.Н. Скажите, посоветовали бы вы начинающему писать для телевидения изучение техники написания — или, как ее называют, «телевизионной грамматики»?

Д.М. О таких вещах действительно приходится слышать, но я не думаю, что драматургу надо изучать какую-либо технику. Это больше касается обязанностей режиссера. Лично я думаю, что не существует никаких правил для того или иного средства общения. Я полагаю, что серьезный писатель должен просто-напросто найти свое решение для каждой отдельной пьесы, а решения различны в каждом случае и должны соответствовать условиям пьесы. Очевидно, что одним из самых грубых факторов, которые необходимо иметь в виду, является бюджет. Телевидение не может позволить себе такие масштабы, как кино, и если вы потребуете, чтобы был тщательно разработанный фон, кончится тем, что его попытаются воспроизвести в студии, что всегда выглядит очень искусственно и неубедительно. В других же отношениях я просто пишу инстинктивно. Так что вопрос «что такое телевизионная драма?» — это туманный вопрос, и никто фактически не

знает на него ответа. За исключением, может быть, того, что существуют пьесы, которые являются как бы архитипичными и безусловно относящимися к телевизионной драме и которые — это знаешь точно — не подойдут для кино и могут не подойти для театра...

С.Н. Одна из общих проблем в телевидении, по всей вероятности, — старание угодить на все вкусы. Как драматург, на кого ориентируете вы свою пьесу — на всех или только на определенную часть зрителей?

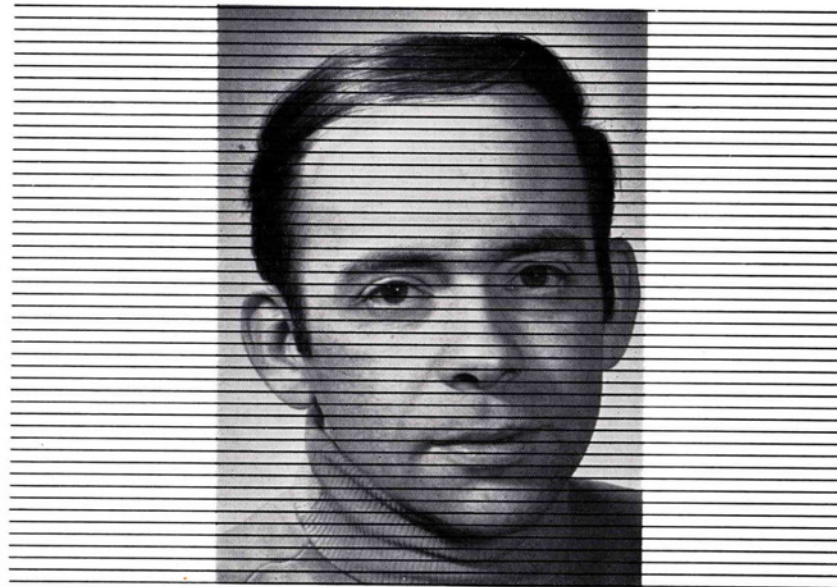
Д.М. Я не ориентирую свои пьесы ни на кого вообще. Если бы я чувствовал, что пишу для какой-то определенной группы людей, это очень бы меня стесняло. Для меня писать пьесы — это словно разговаривать с самим собой. Поэтому я очень счастлив, когда люди понимают то, что я хочу выразить.

С.Н. Во многих ваших пьесах есть политические мотивы. Чего вы пытаетесь достичь своими пьесами?

Д.М. Я не считаю себя политическим писателем, я рассматриваю себя как политическую личность. Не знаю, есть ли у меня надежда на то, что мои пьесы окажут какое-либо специальное влияние. Я не собираюсь выдвигать идеологические концепции в своих работах. Мне кажется, что если писатель чего-нибудь вообще стоит, его работа выразит его сущность в целом, а если я выражаю целиком мою сущность, сюда войдут и мои позиции, и мои предпосылки, и мои оценки. Конечно, мне хочется

высказать правду во всей ее силе — правду, как я ее понимаю. Мне помимо всего прочего, хочется исследовать также отчаяние и насилие, которые, вероятно, скрыто присутствуют во всех человеческих отношениях. Я думаю, что современное технологическое общество постепенно уничтожает все то, что является человеческим в человеке, и глубоко разрушительно воздействует на человеческие ценности. Мне бы хотелось, чтобы люди распознали в моих пьесах наличие

того, что есть в них самих, но в чем, в силу различных причин, запретов и т.д., общество не разрешает им признаться, так что получается, как будто выносятся наружу кусочки их самих, что-то такое, чего они в противном случае стыдились бы или боялись, а я говорю им, что это есть у всех, чтобы облегчить таким путем их личное горе. Это, может быть, звучит несколько терапевтически, по-врачебному, но это самое близкое, что мне приходит на ум.



АЛАН ПЛЕЙТЕР: родился в Джарроу-на-Тайне (сев. Англия) в 1935 г. В 1938 г. переехал с родителями в Гуль (Йоркшир). Изучал архитектуру в Ньюкаслском университете и, проведя два года в архитектурном отделе, начал работать в качестве свободного писателя. Он написал 8 радиопьес, 11 телевизионных пьес, включая высоко оцененную публикой трилогию под

названием «Посмотреть, как далеко это». Он написал также 18 эпизодов для серии «Машины Зет» и 10 эпизодов для «Тихо-тихо» — другой очень известной серии, также основанной на работе уголовного розыска. Им написаны также 5 театральных пьес и два киносценария. Он до сих пор живет в Гулле, женат и имеет троих детей.

С.Н. Что больше всего привлекает вас, как драматурга, в работе для телевидения?

А.П. Я думаю, что размах и возможности телевидения не имеют границ. Я думаю, что одним из ключей ко всему этому вопросу является администрация телевидения, и я подозреваю, что нам в Англии очень повезло, в том смысле, что у нас есть общественная корпорация, которая отвечает за это и которая также свободна, относительно свободна от давления со стороны кого-либо — правительства, частных компаний и т.п. Так что все зависит от вашего желания — вы можете писать более или менее то, что хотите, и говорить то, что хотите сказать.

С.Н. Скажите, есть ли у телевизионных писателей чувство радостного возбуждения и энергии, чувство того, что они находятся в самом быстро развивающемся предприятии, которое оставляет позади театр и кино?

А.П. Да, мне кажется. И здесь играют роль огромные масштабы всего этого. Я не знаю, сколько телевизионных постановок ставится в год — вероятно, 500 — в то время как количество новых пьес, появляющихся в театре, не идет ни в какое сравнение с этим. Поэтому на теле-

видении больше возможностей для писателей. Появляются совершенно новые талантливые люди, и это создает волну атмосферу. К тому же телевидение имеет такую быструю оборачиваемость. Телеспектакль готовится довольно скоро, в то время как в театре вам придется ждать года два или больше, а в кино и того дольше, так что в телевидении есть уже заложенное чувство срочности, темпа и живости. Я не считаю, что чем дольше делать какую-нибудь вещь, тем лучше она получится. Если посмотреть на историю, то все говорит против этого. Более того, многие из великих писателей написали огромное количество вещей. Кроме того, здесь можно работать для небольшой сцены, а для нового писателя это важно.

С.Н. Для кого пишете вы?

А.П. Я очень глубоко осознаю себя членом общества. Я живу на севере Англии в сообществе 300 тыс. человек — большой город, но явно не очень, по сравнению с Лондоном. Я встречаюсь с писателями или актерами не чаще, чем раз в неделю. Я вижу массу других людей. Беда в том, что живя в Лондоне, где, к примеру, большинство моих друзей — писатели, актеры и режиссеры — в такой утонченной обстановке,

писатель невольно начинает писать так, чтобы произвести впечатление на других писателей. Я очень глубоко ощущаю, что я пишу для людей, которые живут в разных местах. Они мне потом говорят, что они думают о моих произведениях. Большим преимуществом жизни в провинциальном городе является то, что ваше высказывание или предмет разговора в конце концов возвращается обратно к вам. Я был потрясен и убит после передачи моей первой радиопостановки, которая была довольно изысканной и интеллектуальной, когда я увидел, что мои родители, мои собственные родители не поняли, о чем шла речь в постановке. Это было ужасно, потому что я, видите ли, немного рисовался, показывал книжные знания, и я поклялся, что это никогда не повторится. Такие вещи не имеют ничего общего с драмой. Драма базируется на воображении и чувствительности. Я думаю, глупо полагать, что все кончало университет и слушали курс английской литературы. Я поэтому исхожу из предположения, что все ходят по улицам, что значит иметь детей, как жить в семье и работать.

С.Н. Что можно сказать о специфических требованиях, о технике телевидения, для которого вы пишете? Какова, в частности, роль чисто документального элемента в телевизионной драме?

А.П. Конечно, о таких вещах приходится помнить. Нельзя переносить на бумагу то, что невоз-

можно будет потом осуществить. Но я не чувствую, что я нахожусь из-за этого в какой-то тюрьме. Я буду бороться до последней капли крови за свободу писателей, за свободу других творческих работников, но факт остается фактом, что подавляющее большинство великого и хорошего в искусстве было создано в условиях той или иной художественной дисциплины... Да, у телевидения имеются ограничения, но мне нравится их использовать. Что касается документального элемента — он явно играет важную роль. Сейчас наблюдается тенденция — в ряде пьес за последние годы — к нарочитому использованию интервью с реальными людьми вместо актеров и к использованию импровизации в фильмах и пьесах. Мне кажется, здесь скрыта опасность, потому что я не думаю, что драма должна быть реалистичной в таком смысле. Есть правда, и есть реальность.

С.Н. Не считаете ли вы, что лучшие телевизионные драмы могут нравиться всему миру — смогут пересечь политические границы?

А.П. Да. Я думаю, это будет по всей вероятности следующим шагом телевидения. Технически телевизионные передачи можно осуществлять для всего земного шара. То, что происходит в Лондоне, смогут увидеть сразу же миллионы людей во всех концах земли. Отсюда — дерзкая мечта: написать пьесу, которая будет понятна сразу всем людям во всем мире.

ку для работы в сельских районах и которых научили считаться с возможностями и образовательной структурой данной страны. Подготовка врачей в соответствии с практикой передовых индустриальных государств связана с большими затратами и предполагает наличие сложного оборудования. Доклад Королевской комиссии будет способствовать дальнейшему развитию этой тенденции в Англии.

Я подчеркиваю этот момент по-

тому, что, по моему мнению, английская медицина должна продолжать служить не только своей стране, но и всему миру. Надеюсь также, что я ясно высказал свою точку зрения в общем и целом в поддержку предлагаемых реформ. Еще предстоит широкая дискуссия, но, по крайней мере, вопросы поставлены правильно. Английская медицина сейчас переживает критическо-аналитический период, а это признак здорового отношения к делу.

ПЕРЕДАЧИ БИ-БИ-СИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Британская радиовещательная корпорация ежедневно передает на русском языке семь программ для слушателей в Советском Союзе. Часы указаны по московскому времени. В расписание могут быть внесены изменения.

06.45–07.00: на коротких волнах в диапазонах 25, 31, 41, 49 и 75 метров и на средней волне 464 метра.

08.00–08.15: на коротких волнах в диапазонах 25, 31, 41 и 49 метров.

14.00–14.15: на коротких волнах в диапазонах 16, 19, 25 и 31 метр.

16.30–16.45: на коротких волнах в диапазонах 16, 19, 25, 31 и 41 метр.

17.45–18.30: по воскресеньям

17.45–18.45: по понедельникам, средам, четвергам и субботам

на коротких волнах в диапазонах 16, 19, 25, 31 и 41 метр.

17.45–19.00: по вторникам и пятницам

19.45–20.00: на коротких волнах в диапазонах 25, 31, 41 и 49 метров.

20.00–21.00: на коротких волнах в диапазонах 16, 19, 25, 31, 41 и 49 метров.

23.00–00.00: на коротких волнах в диапазонах 31, 41, 49 и 75 метров.

Последние известия передаются в 06.45, 08.00, 14.00, 16.30, 17.45, 20.00 и 23.00. Уроки английского языка передаются ежедневно в 19.45.

Журнал Англия продается в следующих городах:

| | | |
|--------------------|-----------------|------------------|
| *Алма-Ата | Киров | Псков |
| Архангельск | Кировград | *Рига |
| Астрахань | *Кишинев | *Ростов-на-Дону |
| *Ашхабад | *Краснодар | Рязань |
| *Баку | *Красноярск | *Саратов |
| *Барнаул | *Куйбышев | *Свердловск |
| *Брест | Курск | *Симферополь |
| Брянск | Куставай | Смоленск |
| *Вильнюс | *Ленинград | *Ставрополь |
| Витебск | *Луганск | *Таллин |
| *Владивосток | *Львов | Тамбов |
| *Волгоград | Магадан | *Ташкент |
| *Воронеж | *Минск | *Тбилиси |
| *Горький | *Москва | Томск |
| *Днепропетровск | *Мурманск | Тула |
| *Донецк | Николаев | Ужгород |
| *Душанбе | *Новосибирск | Ульяновск |
| *Ереван | *Одесса | Усть-Каменогорск |
| *Запорожье | Омск | Уфа |
| Иваново | Орел | *Фрунзе |
| Иркутск | Оренбург | *Хабаровск |
| *Казань | Павлодар | *Харьков |
| Калинин | Пенза | Херсон |
| Калининград | Пермь | *Челябинск |
| Каменск-Шахтинский | *Петрозаводск | Чернигов |
| Караганда | Петропавловск | Чита |
| Каунас | (Казахская ССР) | Южно-Сахалинск |
| Кемерово | Полтава | Ярославль |
| *Киев | | |

(* города, где подписка на журнал принимается отделениями Союзпечати)

ANGLIA

P.O. Box No. 5

London, S.E.1

Мы будем благодарны читателям за отзывы о нашем журнале. Адрес редакции:

В следующем номере журнала будут опубликованы статьи о системе публичных библиотек, детской книге, планировании британской экономики, новинках в дорожном строительстве и о женских парикмахерских.

Объяснение фото на внутренней странице обложки — см. стр. 97. На последней странице обложки: глубокое раздумье на детском шахматном турнире, состоявшемся в прошлом году в Ливерпуле с участием 1.345 молодых шахматистов.

Журнал «Англия» издается британским правительством и распространяется в Советском Союзе в соответствии с условиями соглашения между правительствами Великобритании и СССР.



ЦЕНА 40 КОП