

ЭКРАН и СЦЕНА



Караваджо. "Вакх".



Абрис



Эльмо: инь и янь

Когда говорят: молод, талантлив, подают надежды, — это звучит банально. Но... Эстонский актер и режиссер Эльмо Нюганен в свои 34 года уже пять лет возглавляет бывший молодежный, теперь Таллинский городской театр. В рассказе о себе режиссер краток: в 1988 году окончил факультет сценических искусств Таллинской государственной консерватории и стал актером театра "Угала" в городе Вильянди. Затем — театр в Таллине. В Москву на Второй чеховский фестиваль Нюганен привез "Пианолу" А.Адабашьяна и Н.Михалкова, которую сам поставил и где сыграл Платонова. Спектакль уже получил в этом году несколько престижных наград на международных театральных фестивалях. На московском форуме показан также "Вишневый сад" те-

тра "Угала", в котором Нюганен исполнил роль Лапахина (см. стр. 14-15).

— Как вышло, что вы стали заниматься режиссурой?

— Еще когда я учился, как актер я все время пробовал себя в режиссуре, делал этюды. Мой преподаватель пошутил, что я не окончу институт, пока не сделаю дипломную режиссерскую работу. А я принял эту шутку всерьез и в 1987 году со своими однокурсниками поставил "Укрощение строптивой" Шекспира. Так все и пошло. Вот сейчас начал репетиции комедии Дарио Фо. Это итальянец, который работает в традиции commedia dell'arte. Причем это современный, а не музейный вариант. Однажды я ставил "Любовь к трем апельсинам" Карло Гоцци и вообще интересуюсь импровизационным театром. То есть, когда спектакль рождается усилиями всей труппы на основе готового или придуманного самими актерами сюжета.

— Анатолий Эфрос говорил, что актер — это как бы женская часть творческого коллектива, а режиссер — глава семьи. Как вам удается соединить в себе эти противоположные начала?

— Может быть, в какой-то момент надо определиться, кем быть — режиссером или актером, но сейчас я просто не хочу этого делать. Мне кажется — это две стороны одной медали. Разница, конечно, есть — в ответственности.

— Когда ваш Платонов кричит: "Мне 35 лет, а я еще ничего не сделал", и при этом слова произносит человек, в 29 лет возглавивший театр, это довольно трудно совместить.

— Я не думаю, что Платонов — бездарный учитель. Просто он себе в жизни ставил очень большие цели. Если он сравнивает себя с Лермонтовым, генералом Бонапартом, то, действительно, можно сказать, что он ничего не сделал. Но с точки зрения психологии, вероятность того, что человек, ставящий себе подобные цели, сломается, гораздо выше, чем у того, кто таких целей перед собой не ставит. К тому же, это идет и от физиологии, вероятно. Мужчина в возрасте от 30 до 40 лет сталкивается с проблемами Платонова, Иванова. Кто больше, кто меньше. Также, мне кажется, и проблемы Аркадиной, Раневской, в некоторой степени — возрастные проблемы женщины под сорок или чуть старше. Это идет от природы и не зависит от конкретной личности. Я полагаю, что думают об этом все, но не все кричат об этом на улице.

— Что же для вас театр?

— Очень трудно сказать. В какой-то момент это ад или каторга, а иногда получаешь такое наслаждение, будто ты в раю. Порой можно сказать, что это самозащита от чего-то или отношение к окружающему миру. А в какой-то момент театр становится школой, и тогда узнаешь вещи, о которых раньше просто не знал.

Беседовала Ольга СОЛОДОВА.

● Эльмо Нюганен — Платонов.

Фото М. ГУТЕРМАНА.

Рампа

Воспоминания о будущем?

Когда-то Евгений Вахтангов мечтал "взметнуть", обратиться к библейскому материалу. Похоже, ситуация повторяется и публику ожидает череда встреч с персонажами, запечатленными на страницах Священной книги. Вслед за "Плачем Иеремии" Анатолия Васильева и написанной по мотивам истории Лии и Рахили "Овечки" Надежды Птушкиной на сцене театра "Шалом" можно увидеть моноспектакль "Исход". Исполнитель — Артур Офенгейм, постановка и сценография тоже Офенгейма, но Геннадия.

Анатолий ВОРОНЯНСКИЙ.

Открытая книга

Первое - не первое, но такого действительно не было в одном опусе. Киновед Юрий Славич написал прелюбопытную книгу под названием "STARS: из частной жизни кинозвезд". Ее презентация состоялась на днях в Центре Искусств "Столица" Центрального Дома Художника. Актрисы Тамара Семина и Наталья Белохвостикова, киноведы Глеб Скорородов и Ольга Палатникова, главный редактор издательства "Панорама" Владимир Колосов и представитель посольства Франции в Москве Александр Михайлович — следили за их судьбой, публиковал о них документы.

следил за их судьбой, публиковал о них документы.

"В нашем киномире было удивительное время", — вспоминает Славич в предисловии, — время когда Московские кинофестивали буквально заполняли толпы кинозвезд всего мира, и разбегались глаза от уникального и грандиозного зрелища.

Зрелища этого в реальности уже нет, к сожалению. Но есть оно - или его подобие - в книге Славича. Не всегда и не во всем ровная, местами уязвимая для критики из-за некоторой компилятивности, книга местами тем не менее читается с интересом. Потому, во-первых, что интересен даже для искушенного киномана

Первое вторжение в звездные туманности

вом, все собравшиеся на вечеру ЦДХ воздали должное смелости автора, рискнувшего вторгнуться в самые сокровенные стороны жизни и творчества трех десятков звезд мирового кино. Список имен и вправду внушительный: от Мэрилин Монро до Джонни Вайсмюллера, от Жерара Филиппа до Катрин Денев, от Джини Лолобриджи до Джека Николсона. Сердечные тайны, браки, роли, в которых экранная любовь переходила в реальную, скандалы и толки — все это есть в книге Славича, который лично знал большинство своих героев и героинь, ибо встречался с ними на различных кинофестивалях, вел переписку,

сам мир экранных знаменитостей с пречудливейшими поворотами их судеб. Вторых, Юрий Славич пишет искренне - и о том, что он знает не понаслышке. А некоторая скандальная аура — она, как мне кажется, в такой книге даже неизбежна. И к месту.

Естественно, к книге приложено много фотографий звезд и их экранных персонажей. Две с половиной сотни иллюстраций тоже, как говорится, дорогого стоит.

Александр ДОНСКОЙ.

Продленка

Ночь по-царски

Агентство "Богис", хотя и потеряло половину своего руководящего состава, зашифрованного в названии, намерено по-прежнему осуществлять рискованные эксперименты. Спектакли, созданные в его лоне, пользовались разной степенью популярности, однако удач было все же больше — "Нижинский", "Башмачкин". Основные слагаемые успеха — недолгий срок существования постановки (не успел — не увидел: торопись) и звездные имена, способные привлечь не

только искушенного ценителя, но и самую широкую (в смысле кошелька) публику.

На сей раз для сценического воплощения выбрано создание Эдварда Радзинского с интригующим наименованием "Последняя ночь последнего царя". Если учесть, что речь идет о российском императоре из династии Романовых, то не обойтись и без политических аллюзий и параллелей. В команду набраны такие величины, как Ирина Купченко, Евгений Миронов, Михаил Ульянов. Остается надеяться, что постановка Валерия Фокина в Манеже будет пользоваться большим признанием, нежели его последняя работа в "Современнике", где "Карамазовы и ад" почти не ставятся в репертуар по причине отсутствия зрителя.

Евдокия ТРУСЛЯНСКАЯ.

Предвкушение

Посударственная премия, врученная создателю Театра на Покровке Сергею Арцибашеву, отнюдь не заставила утомиться режиссера. Перелистав историю, в которой обнаружили имена драматических режиссеров, с успехом пробовавших себя в оперном жанре — от Станиславского и Мейерхольда до Любимова и Гинкаса, он решил пойти проторенной дорожкой. Поэтому, поделившись премией с работниками собственного

Евгений и Сергей

театра и распустив их в отпуска, сам вызвался работать в "Новой опере", скромно избрав для дебюта "Евгения Онегина". Значит ли это, что награды будущего сезона, когда выйдет спектакль, тоже не обойдут вниманием и без того замечательную, хотя до сих пор и бездомную труппу?

Анна КАРЕНКИНА.

Новинки

Библейская современность

Имя драматурга Надежды Птушкиной не раз появлялось на страницах "ЭС" — газете принадлежит честь первых публикаций некоторых ее пьес, после чего со всей России раздавались телефонные звонки желающих разучить ее тексты. В столице ее впервые поставил Драматический театр имени Станиславского, а теперь за ее "Овечку" (о же-

лании поставить которую заявляли многие режиссеры, даже во МХАТе) принялись деятели антрепризы. В отличие от многих сборных, где громкие имена актеров прикрывают слабость драматургии и беспомощность режиссуры, продюсер Олег Березкин подошел к делу крайне ответственно. Подбор актеров — среди которых Инна Чурикова и Гедиминас Таранда — и постановщика (Борис Мильграм) свидетельствует,

что страстная библейская история, написанная языком обжигающим и пьянящим, получит достойное прочтение. Хотя некоторым избранным спектакль уже продемонстрирован на сцене театра Гоголя, официальное его бытие начнется ориентировочно в десятых числах сентября — задав тон всему будущему сезону.

Дмитрий ГЕНИН.

Продолжение следует

Более чем трехмесячный театральный марафон завершился.

Первого июля во МХАТе имени Чехова состоялось официальное закрытие Второго Международного чеховского фестиваля. Под занавес москвичи увидели постановку Джорджо Стрелера "Остров рабов" Марииво Пикколо Театро ди Милано (Италия). Афиша фестиваля была богата именами крупнейших мастеров: Питер Брук и Петер Штайн, Роберт Стура и Михаил Туманишвили, Эймунтас Някрошюс и Каарин Райд, Марк Захаров и Анатолий Васильев. Зрители могли

ли посмотреть более сорока спектаклей, среди которых постановки по произведениям мировой классики в традиционных и обновленных прочтениях, сценические воплощения

ственным критерием отбора являлся качественный уровень драматургического материала и самой постановки. Так было и на первом чеховском фестивале, так, хочется надеяться,

Финал Второго Чеховского

национальной драматургии и оригинальные инсценировки. Вполне закономерно, что сквозной линией в фестивальной афише стали чеховские спектакли: многочисленные версии его пьес, инсценировки прозаических произведений и сценические композиции о Чехове. Однако главным и един-

будет и на третьем, который планируется провести два года спустя, посвятив его столетнему юбилею Московского Художественного театра.

Марина ГАЕВСКАЯ.



Накануне

Несмотря на все тревожения по поводу неожиданной и несправедливой потери "категории А" (в пользу новорожденного пражского "Золотого Голема"), кинофестиваль в Карловых Варах снова собирается быть — и быть классным. У этого, одного из старейших в Европе киносмотров, недю-

Над Тёплой

жинная воля к жизни. Основанный в 1946 году, он пережил многое — в частности, навязанные ему очередность-партнерство-соперничество с Московским фестивалем, идеологическое давление, особенно мощное в "послевоенные", последовавшие за 1968-м, годы, обретение независимости в конце 80-х и наконец, надежды и бедность, сопровождавшие случившуюся и в этой сфере жизни перестройку.

Два года назад судьбу фестиваля взял в свои руки специально учрежденный независимый Фонд. Дела пошли веселее. И год 95-й продемонстрировал, что есть все основания для нового фестивального бума в старинном городе-курорте. Этим летом, 5 июля, на берегах речки Тёпла, утепленной горячими минеральными источниками, вновь начнется бурная киножизнь, разгоряченная намерением организаторов доказать, что, начавши с "А", они свое договорят — на ту же букву.

Кроме того, что соберут конкурсные программы игровых и документальных фильмов, в программе "Горизонт" можно будет увидеть прочие примечательные киноновины года, в программе "Другой взгляд" — работы вновь обьявившихся фильммейкеров, в коллекции "На Восток от Запада" — современное кино бывших соцстран, в разделе "Форум независимых" — продукцию "индепендентов", причем не только американских, но всех, кто отличается "независимостью мышления". Специальная ретроспектива посвящена теме Холокоста в кино — в программе фильмы Анджее Вайды, Алена Рене, Стивена Спилберга и других знаменитых мастеров. Участники фестиваля и карловарская публика (а сюда в начале июля многие приезжают специально ради кино) снова получат уни-



кальную возможность посмотреть программу чешских фильмов — они возвращают себе былую популярность и на родине, и в окружающей мировой киносреде.

Новость нынешнего киносезона над Тёплой — организованная студией "Баррандов" и Фондом карловарского кинофестиваля выставка, представляющая государственные и частные кинокомпании Центральной и Восточной Европы. Цель затеи — ознакомить западных и заокеанских продюсеров с возможностями кинопроизводства в этом регионе. В экспозиции участвуют Россия и страны СНГ. Тем временем критики за "круглыми столами" обсудят тонкие различия между западными и восточными критериями кинопрогресса и, вероятно, еще раз поспорят с дистрибьюторами по поводу зрительских шансов европейского кино. На все — чуть больше недели. Похоже, над Тёплой будет жарко.

Наталья ЗИНОВЬЕВА.

● Карловы Вары-95: директор программ Ева Зафалова, Президент фестиваля Иржи Бартошка и некто Миа Фэрроу..

В Кинокомитете России

Разрешено к показу

Продолжаем публикацию сведений о государственном учете фильмов, начатую в "ЭС" № 9, 1993 г.

Разрешены к публичной демонстрации и распространению на территории Российской Федерации

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

"БЕЗ ПРОЩЕНИЯ". Пу от 21.03.96 № 1803296. Производство: Нью Имидж, Мондофин Б.В., США — Польша, 1994 г. Цв., 8 ч., 2320,0 м, формат об. Сц. Чарльз Кохен, реж. Боб Мизировский. Кроме детских сеансов. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ Вест. Срок действия прав до 21.03.2000 г.

"ДЭСТИНИ ВКЛЮЧАЕТ РАДИО, ИЛИ ДЖОННИ ПО КЛИЧКЕ "СУДЬБА". Пу от 15.02.96 № 1801496. Производство: Савой Пикчерз, Райшер Интертейнмент, США, 1995 г. Цв., 12 ч., 3660,0 м, формат об. Сц. — Роберт Рамси, Мэтью Стоун, реж. Джек Баран. Для любой аудитории. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО агентство Парадиз. Срок действия прав до 15.02.2001 г.

"ИМИТАТОР". Пу от 05. 03.96 № 1802396. Производство: Монарки Энтерпрайзиз Б.В., Ридженси Интертейнмент, США, 1995 г. Цв., 13 ч., 3415,0 м, формат ш/з. Сц. — Энн Бидерман, Дэвид Мэдсен, реж. Джон Эмиел. Зрителям старше 16 лет. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ Гемини фильм интернационал. Срок действия прав до 26.02.99 г.

"КАРАТЕЛЬ". Пу от 28.02.96 ; 1802096. Производство: Нью Уорлд Пикчерз, Австралия, 1989 г. Цв., 9 ч., 2312,0 м, формат об.

Сц. Бояз Якин, реж. Марк Голдблат. Зрителям старше 16 лет. Способ реализации: театральные прокат. Права проката принадлежат: ТОО компания Мастер. Срок действия прав до 03.05.2000 г.

"НЕВЕЗУЧИЙ ЧЕЛОВЕК В АФРИКЕ". Пу от 15.02.96 № 1801596. Производство: Саузерн Сан, Полар Интертейнмент, Кэпитол филмз, Великобритания, 1993 г. Цв., 10 ч., 2550,0 м, формат об.

Сц. Уильям Бойд, реж. Брюс Бересфорд. Кроме детских сеансов. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО агентство Парадиз. Срок действия прав до 23.03.2000 г.

"ПОСЛЕДНЯЯ НАСМЕШКА, ИЛИ ВРЕМЯ ПАДЕНИЯ". Пу от 15.02.96 № 1801696. Производство: Лайв Интертейнмент, Бейтс Интертейнмент, Великобритания, 1994 г. Цв., 9 ч., 2700,0 м, формат об.

Сц. — Стив Алден, Пол Скемп, реж. Пол Уорнер. Кроме детских сеансов. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО агентство Парадиз. Срок действия прав до 23.03.2000 г.

"ПРОРОЧЕСТВО, ИЛИ АРМИЯ БОГА". Пу от 16.02.96 № 1801796. Производство: Дименшен Филм, Ферст Лук Пикчерз, Нео Моушн Пикчерз, США, 1994 г. Цв., 10 ч., 2700,0 м, формат об.

Сц. и реж. Грегори Уайден. Кроме детских сеансов. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО агентство Парадиз. Срок действия прав до 01.12.99 г.

"ТЫ ПОГИБНЕШЬ НА ЗАФАРИНАСЕ". Пу от 05.03.96 № 1802296. Производство: компания Аевтубе, испанское ТВ, Испания, 1995 г. Цв., 8 ч., 2200,0 м, формат ш/з. Сц. — Фернандо Лолано, Педро Олеа, реж. Педро Олеа. Кроме детских сеансов. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Муниципальному предприятию театр-студия Актеры кино-театра. Срок действия прав до 05.03.98 г.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

"ПЕРЕСЛАВЬ". Пу от 26.03.96 № 3101496. Производство: Центрнаучфильм, РФ, 1996 г. Цв., 1 ч., 285,0 м, формат об. Сц. — А.Ревенко, реж. Н.Полонская. Для любой аудитории. Способ реализации: театральные прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

Родное кино

... да услышат...

Сменяются голоса, лица, истории, профессии. Быстро, как в документальном кино, как в жизни. Улыбнулась аптекарша, девочка в белом халате, как будто она знает лекарство от несчастной любви; улыбнулся "легкокрылый" мальчишка-курьер, придумавший фирму по распространению печатных изданий в регионах; разогнались и полетели на роликах пацаны и пацанки... Осталось впечатление: в этой стране хочется жить. Хроника других времен: Сталин, выборы, вереница верноподданных. Кадры из фильма "Летят журавли". Алексей Баталов, руководитель вгиковской мастерской: о жизни и о себе.

Общая история и частная практика. Жизнь в "мышеловке". Засада на отца. 37-й. Блокада, для тех, кому повезло дожить. Рассказывает хранительница Государственного Эрмитажа.

Безоблачное небо. Птичка над полем. Фермер, стоящий на своей земле. На земле, где много работы.

Профессии, истории, лица, голоса. У каждого свой, у всех — искренний. Искренность — особый дар собеседников, по обе стороны камеры. Камеры, ищущей "Свой голос". Свой голос — единственный, что слышит человек перед выбором.

"Свой голос" — фильм, созданный на киностудии "Паритет". Режиссер — Олег Дорман. Оператор — Вадим Юсов.

Первую часть только что показали по Санкт-Петербургскому каналу, РТР и НТВ.

Продолжение следует.

Алиса ХМЕЛЬНИЦКАЯ.

Шанс

В середине осени, когда уже откипают большие страсти сезона больших кинофестивалей, в двух близко соседствующих городах Германии — деловом Мангейме и университетском Гейдельберге начинается "современное новичков". Совершенно особенный по целям, составу участников и атмосфере кинофестиваль, имеющий колоссальный опыт открытий — фильмов, имен, тенден-

роткое, на широкой или на узкой пленке — просят побеспокоиться: 54-й "фестиваль открытий" как раз сейчас определяется со своей конкурсной программой.

Понятие "новичок" не следует рассматривать буквально. Точнее было бы сказать — "еще не ставший знаменитым". Количество фильмов, сделанных ранее претендующими на то, чтобы стать "открытием", не имеет значения. Значение имеют намерения выгребать против коммерческого мэйнстрима, приверженность к кино личностному, "артистическому", способность предложить новые идеи, небанальный

объяснить себя не только на экране, но и в интереснейших дискуссиях, так отличающихся от обычных белло-официальных пресс-конференций. "Новичок" здесь к тому же оказывается в центре внимания критики: фестиваль тесно сотрудничает с ФИПРЕССИ. А обширная, по большей части молодая, зрительская аудитория двух городов редкостью искренна и отзывчива.

В рамках фестиваля работает небольшая, но весьма эффективный кинорынок и затевается "рынок проектов", для осуществления которых желательна международная копродукция. Кроме всего прочего, дирекция фестиваля учредила грант в 35000 марок для того, кто возьмется прокатывать один из фильмов-лауреатов в кинотеатрах Германии. В прошлом году с помощью этого гранта продвинулся к экранам "Сад" Мартина Шуляка из Словакии. Манна небесная просыпалась совсем близко. Так что побеспокоиться несомненно стоит.

Телефон для контактов:
+49=0/621 - 102943,
факс +49=0/621 - 291564.

Наталья БАСИНА.

Список можно продолжать

ций, которые впоследствии становятся историей кино. Среди "новичков", обогретых этим фестивалем, были в свое время Франсуа Трюффо и Аньес Варда, Вера Хитилова и Иржи Менцель, Райнер Вернер Фасбиндер и Вим Вендерс, Тео Ангелопулос и Кшиштоф Кесьсьевский — список можно продолжать. И надеющихся его продолжить — снимающих кино игровое или документальное, полнометражное или ко-

взгляд на мир и человека. Словом, здесь ждут фильмы, несущие отпечаток индивидуальности, такой же неповторимый, как отпечаток пальца — эмблема фестиваля.

Со своей стороны фестиваль предлагает не только возможность добыть один из его призов (общий призовой фонд — свыше 100000 немецких марок), но и особое внимание, которым здесь окружают каждого из "newcomers", предлагая ему заявить и

Пьедестал для лауреатов

Комиссия по Государственным премиям Российской Федерации в области литературы и искусства объявляет о приеме произведений на соискание Государственных премий 1996 года.

На соискание Государственных премий

Комиссия предлагает федеральным органам государственной власти субъектов Российской Федерации и местного самоуправления, общественным объединениям, творческим союзам, учреждениям и организациям,

средствам массовой информации принять участие в выдвижении на соискание государственных премий наиболее талантливых, отличающихся новизной и оригинальностью произведений литературы и искусства, ставших явлением в культурной жизни России.

Прием документов и материалов по выдвигаемым

произведениям проводится до 15 октября т.г. по адресу: 103132, Москва, Старая пл., д. 4. Телефоны для справок: 206-38-69, 206-26-90, 206-22-36, 206-41-64, 206-35-61, факс (095) 206-35-36.

“Ненависть” (La haine, 1995, реж. Матье Кассовиц) за год жизни в сознании французов собрала столько хвалебных отзывов и престижных премий, что отзываться о фильме негативно даже как-то неудобно. Судите сами: специальный приз жюри Каннского фестиваля прошлого года, куча номинаций на премию Французской киноакадемии плюс “Сезар” за лучший

фильм привлек к себе новый фильм, застал его врасплох. Судя по публикациям в французских киножурналах, “Ненависть” изначально снималась как полудокументальный репортаж с целью привлечь внимание к проблемам наркотиков и насилия в молодежной среде и никоим образом не претендовала на глобальные выводы. Однако престижный приз Каннского фестиваля коренным образом изменил отношение к фильму и самому Кассовицу, который с этого момента стал считаться чуть ли не единственной надеждой увядающего французского кино – надеждой на творческий всплеск, коего не наблюдалось со времен новой волны конца 50-х – начала 60-х.

Чисто внешне “Ненависть” немало напоминает “Кузенов”, “Кра-

врываются, как знак 90-х, клиповые визуальные “примочки” (кстати, он действительно снимал клипы до карьеры в полнометражном кино), да и драматургия “Ненависти” одномерна на уровне клипа. Хорошего, но клипа. Кассовицу не откажешь в умении изобретательно выстроить мизансцену, найти интересный и неожиданный монтажный стык, но его построения не идут дальше чисто формальной находки. Что касается содержания, зрителям предлагается два часа переарваривать чрезвычайно оригинальную и высококачественную авторскую концепцию: мир катится в тартарары, жизнь ужасна и “не нажатый вовремя курок” не сулит ничего, кроме смерти. Такие эсхатологические ламентации очень хорошо укладываются в

живет во французском пригороде за государственный счет. Драматургия намеренно сведена к почти нулевой отметке: парни перемещаются от одной тусовки к другой, лениво обсуждают “пристрелить или нет” и обильно матерятся (в переводе “я трахнул твою мать” и “я имел оральный секс с твоей сестрой” звучит почти сюрреалистически, хотя это явно не входило в авторские намерения). Однако шагнуть дальше проблемы “пристрелить или нет” им (как, похоже, и самим авторам) не под силу.

Почему эти ребята не работают, не учатся, воюют со “свиньями-полицейскими” и жрут наркотики? Нелегко быть молодым во Франции? А старым? А в Руанде или на Гаити? А легко ли, кстати, быть полицейским в пропитанном нена-

сторонами является истинным.

Два года назад очень похожий фильм “На мели” был снят в США Форестом Уитекером (еще до того, как он сделал мараматическую мелодраму “В ожидании выдоха” о богатых, которые тоже плачут); однако в отличие от французского вклада в проблему безработицы и наркомании американцы по крайней мере попытались представить в фильме позиции обеих сторон: и молодежи парней, повязанных круговой порукой, и полицейских, повязанных по рукам и ногам законодательным крючкотворством.

Невзороров по-французски,

или Как плохо нынче в Париже

Елена ТЕЛИНГАТЕР

фильм года. Тем не менее “Ненависть”, появившаяся недавно в культурном пространстве России, производит такое странное, мягко говоря, впечатление, что поневоле задаешься вопросом, что случилось с французским кино, старательно демонстрировавшем в уходящем сезоне свой “ответ лорду Керзону”, то бишь Голливуду – большой кукиш, исполненный национальной гордости великоросс... простите, великогаллов.

Трое парней, изнывающих от безделья в парижском пригороде – еврей Винц, араб Саид и негр Юбер – узнают, что в ходе столкновения полицейских с молодежными группировками их приятель был ранен, и теперь находится при смерти. Темпераментный Винц, который в ходе потасовки спер пистолет у полицейского, заявляет, что если парень умрет, он в отместку пришлет “полицейскую свинью”. Изюминка конфликта, очевидно, в том, что умиравший парень – араб, а Винц – еврей, и, следовательно, его поведение символизирует победу интернационализма и успешное преодоление расовых барьеров. Однако дальше этого кухонный социальный анализ Кассовица не идет: в ходе длинного двухчасового фильма мы проведем сутки в компании Винца, Саида и Юбера, однако не получим даже малейшего намека на то, почему же эти ребята, которые живут за счет государства (дело происходит в районе так называемых housing projects, то есть кварталов, которые построены для бедняков, и предоставляются их жителям практически бесплатно), обречены на отчаяние и беспросветность.

Матье Кассовиц, для которого “Ненависть” стала второй полнометражной постановкой, как-то в порыве откровенности признался, что огромное внимание, которое

савчика Сержа”, “На последнем дыхании” и другие работы ниспровергателей “папенькиного кино” 35-летней давности. Черно-белая пленка (в прологе, правда, нам что-то очень красиво взрывают в цвете, чтобы мы все-таки не забывали, что кино снято в 1995 году), ручная камера и маргинальные персонажи. Но даже на формальном уровне в репортажный стиль Кассовица то и дело

клиповый метраж и клиповую ментальность.

Однако одно дело – демонстрировать, как плохо жить в Париже на протяжении пяти минут под ритмичную музыку, и совсем другое – два часа созерцать бедную французскую молодежь, страдающую оттого, что она

вистью квартале наркоманов и бездельников? К чести Кассовица, он в какой-то момент пытается вырваться из искусственной идеологической конструкции, и тогда в кадре вдруг появляется старик, который рассказывает троице, как в годы его молодости он был сослан в Сибирь и ехал в вагонах для скота. Однако именно этот откровенно вставной эпизод окончательно разрушает надуманную псевдонатуралистическую концепцию “Ненависти”, по которой мнение только о д - ной



Фильм Уитекера не претендовал на окончательность выводов; не было в нем и покушения на абсолютную истину. Тем не менее беспристрастность и беспощадность камерной истории чернокожего парня, ставшего полицейским доносчиком, в финале поднимала “На мели” на уровень трагедии именно потому, что во вселенной этого фильма не было правых и виноватых, а был некий заведенный порядок, при котором никто не может выиграть по определению. В “Ненависти”, напротив, виновные указаны четко – это государство, которое в кадре представлено полицейскими: стоит Винцу расстаться в финале с пистолетом, как его сразит полицейская пуля.

Кассовицу присущ свойственный молодежи экстремизм суждений, что вполне простительно в его 29-летнем возрасте; однако пожилые дяди и тети из Французской киноакадемии, увенчавшие кучей наград французского Невзоророва, наверняка понимают, что “свиньи-полицейские” – это те самые люди, которые охраняют их, когда они проходят по красному ковру на Каннском фестивале. Рассчитывают ли они на возрождение национального кино на гребне подобных экзерсисов? Надеются ли, что ниспровергательство Кассовица волеет новую кровь (в переносном, хочется надеяться, смысле) в поток натужных комедий, нудных мелодрам и малоизобретательных триллеров, плетущихся в хвосте голливудских продукций?

А может быть, в любой стране невзорорщина привлекательна своей способностью давать простые ответы на сложные вопросы?

● Кадр из фильма.

Ф

ильм знаменитого Бу Видерберга неожиданно напоминает ленту не менее именитого поляка Кшиштофа Занусси. Как и “Галоп” Занусси, видербергова “Пора цветения” – работа прозрачно-автобиографическая, картина о времени собственного детства. Может быть, ее главный герой вовсе не будущий режиссер Видерберг лично, но его сверстник, одно поколение, еще один вариант собственной судьбы и авторского Я.

Занусси честно признается перед фильмом, что снимал “Галоп” о своем детстве и даже ради этой правды рискует разрушить иллюзию киношного правдоподобия: в последнем эпизоде картины постановщик появляется собственной персоной среди актеров и заявляет уже с экрана, что хотя юный исполнитель главной роли не похож на него, пана Кшиштофа, все равно это один и тот же человек, поляк с той же судьбой. Вот, мол, я – прототип, а вот – начинающий актер.

Примерно того же результата добивается Видерберг, приглашая на главную роль в “Поре цветения” своего сына, начинающего актера Юхана Видерберга. Как бы ни отрещивался Видерберг-старший от буквального сходства с пятнадцатилетним школьником Стигом благодаря его кровному родству с актером, и в герое начинаешь видеть черты его автора и отца.

Однако “Галоп” отличается от “Поры цветения”. Отличается не разительно, а показательно, словно по старой, почти полузабытой схеме “два мира – два детства”. Тут важно, что один из режиссеров швед, а другой по-

Я вспоминаю...

Анастасия МАШКОВА

Шведский режиссер Бу Видерберг показал в Москве свой последний фильм “Пора цветения” (1995). До недавнего времени он был известен под названием “Все по справедливости” и в этом качестве участвовал в Берлинском кинофестивале (см. “ЭС” № 9-10, 1996). Свежие впечатления – от премьеры в Москве.

ляк. Анджей Вайда, другой польский мэтр, как-то без тени иронии сказал, что всю жизнь завидовал великому шведскому режиссеру Ингмару Бергману. Он, Вайда, всю жизнь снимал фильмы о любви солдата и его подруги, а Бергман – просто о любви мужчины и женщины. Вот такая же разница между последними работами Занусси и Видерберга, между их ностальгическими высказываниями на тему “я вспоминаю”. Польский режиссер вспоминает историческую драму, затронувшую и его семью. Режиссер из Швеции рассказывает историю первой любви, причем более чем захватывающую: ей тридцать семь, ему пятнадцать, она учительница, он ее ученик. (Самое время добавить, что сыну режиссера к моменту съемок исполнился двадцать один год. Просто он очень молодо выглядит и действительно хороший актер). Здесь история, вторая мировая война, смерть брата именно фон, этап, часть взросления героя. В “Галопе” же история поглощает все, и с ее мерками автор подходит к персонажам. Как истинный шляхтич малень-

кий герой Занусси знает “одну, но пламенную страсть” – любовь к породистым скакунам, идеально подтверждающую его аристократическую избранность в прошлом и незавидный статус лишенца в настоящем. Прекрасная классная руководительница не вызывает у мальчика никаких эротических ассоциаций просто потому, что они с ней – классовые враги. А где-то на кромке сюжета “Галоп” приютилась еще одна обреченная, без надежды на будущее, типично “полонская” история любви двух “бывших” дворян. Кстати, девушку-дворянку играет дочь Анджея Вайды и Беаты Тышкевич Каролина.

В свое время Бу Видерберг обвинял Бергмана в абстрактности и отсутствии интереса к насущным политическим и социальным проблемам. В точке политический проблемности состоялся здоровый конфликт поколений, ибо об истории, политике и социуме Бергман также сказал свое слово и сделал это как всегда гениально. Видерберг тоже снимал в 60-е политически ангажированные ленты. Но куда им до польской школы, вынужденной любой сюжет поверять исторической правдой и судьбой. В результате самые сокровенные личные истории начинают напоминать, как у Занусси, политические реплики по поводу тоталитаризма. И хотя его работа по чисто профессиональным критериям ни в чем не уступает “Поре цветения”, Видерберг кажется задумшевым и ближе, чем “брат-славянин” Занусси. Не все рождаются режиссерами, дворянами, поляками или “прочими шведами”. Но все вспоминают что-то смешное, глупое, трогательное и прекрасное о собственной “поре цветения”.



Все, казалось бы, хорошо, но... все не то и не так, как хотелось бы или как мог бы, все наполювину, все не по максимуму — по минимуму, все как-то нелепо и в сущности смешно.

Потому, наверное, есть в этом Тригорине нечто шутовское, воспринятое от классических шекспировских шутов, сочетающих в себе способность быть смешными с мудрой и горькой ироничностью по отношению к себе и окружающему миру. Тригорина-Назарова спасает настоящая или видимая легкость восприятия жизни. Весело смеясь, он записывает в свою книжечку "сюжет для небольшого рассказа" и, наверное, тут же забывает о нем, как быстро забудет и историю с Ниной, поскольку вся его жизнь состоит из таких мимолетных сюжетов. Об исполнении роли Заречной студенткой

вательно призывающей Треплева: "Когда я стану большой актрисой, приезжайте посмотреть на меня. Обещаете?". Обещаем.

Треплев (П.Сафонов) как бы выпадает из атмосферы общего веселья, не вписываясь в шутиливо легкомысленное отношение к жизни. И предупредив, что его спектакль — шутка, обижается, когда его так и воспринимают. А ведь юного новатора и впрямь никто не хотел обидеть и никто не собирался срывать представление. Да, почти все (пожалуй, за исключением Дорна) смеялись, но не из мстительно-го чувства, вызванного уязвленным самолюбием или творческой ревностью, а просто потому, что так поняли, смеялись не осмеивая, а искренне веселясь, к тому же, всех заранее настроили на шутиливый лад. И если что и раз-

в "Чайке", вряд ли заслуженно и правомерно отодвигается на второй план, растворяясь в буднично-заземленной атмосфере. Впрочем, в постановках последних лет нередко именно бытовой аспект заслоняет и оттесняет "разговоры о литературе", как бы ставя под сомнение их значимость и необходимость.

Так и Дорн (А.Гузенко) скорее ироничный скептик, нежели мудрый и тонкий знаток изящных искусств. Герои спектакля всерьез его теоретизирований не воспринимают, даже Треплев убегаёт, недослушав и половины. Дорн обращает свои рассуждения в зрительный зал, но не столько в поисках понимания и единомыслия, сколько откровенно иронизируя над собственными речами, которые мало кому интересны. Отсюда его ерническая, порой циничная, резковатость и шаржированная самоуверенность, которые в отдельных сценах выглядят излишне утрированными. Вряд ли что-то может изменить его иронический взгляд на жизнь, разве что финальный выстрел Кости.

Этот выстрел станет расплатой для весело и легкомысленно порхающей по жизни милой, изящной, обаятельной Аркадиной (В.Лепко), вобщем-то не желающей никому зла, но невольно причиняющей его самым близким людям. Пребывание же в беззаботном неведении в итоге обернется для нее горестным прозрением и болью.

Правда, и предфинальные сцены спектакля в театре "Вернисаж" трагического конца как будто не предвещают, и, даже, зная пьесу наизусть, начинаешь сомневаться: а будет ли выстрел. Так все благодушно и весело смеются, когда Треплев рассказывает о судьбе Нины, а Аркадина о своих харьковских триумфах. И даже Маша (Н.Домерецкая), ожидающая второго ребенка, выглядит успокоенной, умиротворенной и вполне довольной тем, что дала ей судьба в облике смешного, добродушного весельчака Медведенко (В.Рудниченко). И колоритный, громогласный Шамраев (Н.Пеньков) вдруг с театральным эффектом высккивает с надетой на голову маской чайки. Таким образом этот традиционно поэтический и трагический образ-символ снижается, тоже превращаясь в шутку. Да и самую смерть здесь как будто принимают за розыгрыш. После общения Дорна Тригорин резво строчит в записную книжку очередной "сюжет для небольшого рассказа", а Аркадина смеется, по-прежнему пребывая в блаженном неведении. Но последний "спектакль" Треплева оказался не шуткой. И обманчивый смех у "колдовского озера" зазвучал зловеще и трагично, вновь разрушив все законы комединого жанра, на котором так настаивал автор "Чайки", и которому так доверились постановщики спектакля в театре "Вернисаж".

● Тригорин — А.Назаров.

Фото П. КАПИНОСА.

В параллель с приближающимся к финалу Вторым международным фестивалем имени Чехова театр "Вернисаж", не убоившись явной перенасыщенности Москвы всевозможными вариантами "Чаяк", показал свою версию. Нельзя не заметить, что в последние годы авторы новых театральных прочтений пьесы, в отличие от современников Чехова, да и многих последующих ее интерпретаторов, все реже склонны вступать в споры с автором, и по поводу жанра его произведений готовы верить ему на слово. Свидетельство тому и превалирующая комедийная направленность фестивальных постановок.

И в "Чайке" театра "Вернисаж" смех, почти как у Гоголя, становится главным "героем" спектакля, что весьма настойчиво педалируется создателями очередного сценического варианта пьесы А.Назаровым и М.Малиновским уже в первых сценах и сохраняется до финала.

Смех в самых разных его проявлениях оказывается лейтмотивом всего действия, почти исчезающим фоном многих диалогов. Правда, сама окраска смеха меняется постоянно, достигая порой противоположных полюсов: от веселой беззаботности до болезненной истеричности.

Так трагически жутко он звучит в финале. Яркий луч на лице Аркадиной, ее странный смех в преддверии или предчувствии беды. Притворно преувеличенный смех Дорна, сообщающего о гибели Кости, полубезумный, беззвучный смех Тригорина, смех сквозь слезы. Финал выглядит тем страшнее, чем неожиданнее. А в этом спектакле он оказывается именно таким. Казалось бы, веселые, добродушные, доброжелательные люди, абсолютно не желающие друг другу зла, даже мотивы личной и творческой ревности, обычно акцентирующиеся, здесь как бы смикшированы общим веселым настроением. И все выяснения отношений воспринимаются скорее в шутку, чем всерьез. Смеховой фон сопровождает сцены Полины Андреевны и Дорна, правда, в этом смехе бывают слышны ноты отчаяния и безнадёжности. Примирительно весело и озорно хохочут Тригорин и Аркадина после нервного и как будто бы напряженного объяснения. Лишенная страдальческой неврастеничности Маша с грубоватым юмором рассказывает Тригорину о своей судьбе.

Тригорин (А.Назаров), волюно или невольно оказавшийся в центре спектакля, также откровенно комичен. Но в этой своей комичности на удивление органичен и естествен. Быть смешным — это его природа, и, что важно, он не боится быть смешным. Возможно, поэтому такой странный, непривычный Тригорин вызывает не раздражение, а симпатию и интерес. В своем центральном монологе он настойчиво акцентирует слово "но". Это "но" звучит как лейтмотив его жизни и творческой судьбы.

Смех у "колдовского озера"

Марина ГАЕВСКАЯ



ВТУ имени Щукина Юлией Цибульниковой пока можно сказать одно: состояние и ощущения юной дебютантки, очевидно, во многом должны совпадать с теми, которые испытывала ее героиня в самом начале сценической карьеры, когда она "не умела стоять на сцене, не знала куда девать руки, не владела голосом". Но, увы, в данном случае такое совпадение явно не идет на пользу исполнительнице, и остается только "веровать" вместе с ее Ниной, требо-

дражает зрителей усадьбы Сорина, мешаает, отвлекает, так это совсем не треплевские "новые формы", а предмет куда менее творчески возвышенный и глобальный — обыкновенные, назойливые комары, от которых все дружно отмахиваются.

Подчеркнуто бытовое объяснение добавляет в ситуацию провала пьесы о Мировой душе определенную живость и новизну, но спор о старых и новых формах — один из центральных

Премьера "Школы современной пьесы" — моноспектакль Армена Джигарханяна "Последняя лента Краппа" в постановке одного из самых известных болгарских режиссеров Кривокопачева. Человек в преддверии, в предчувствии ухода; человек, перелистывающий, прокручивающий свою жизнь, пытающийся понять, как он ее прожил; человек, уже почти переступивший зыбкую грань, отделяющую бытие от не-бытия, — именно он является героем многих пьес Сэмюэля Беккета.

Московская премьера состоялась в юбилей Беккета: 13 апреля ему исполнилось бы 90 лет. В этот же день свой беккетовский спектакль показывал москвичам Питер Брук: на Новой сцене МХАТ-Та Наташа Парри играла "Эти счастливые дни". Тоже моноспектакль, тоже рассказ об умирании. Но в его кажущейся статике, внешней монотонности, в отсутствии режиссерских и актерских ухищрений и придумок заключена была и мудрость, и печаль, и воистину вселенский трагизм. Спектакль Брука покорял именно этим: тишиной, покоем, который незримыми волнами будто перетекал в зрительный зал. Повторяю — речь в нем шла о смерти, смерть являлась его единственным событием, но наше присутствие в театре не было мучительным. Мы чувствовали торжественность свершающегося таинства, незримый хорал словно сопровождал его величественное, скорбное течение. То было истинное приближение к Беккету: таинство жизни и таинство смерти осеняли собой бруковское творение.

Мучительный Беккет

Юрий ФРИДШТЕЙН

У меня нет ни мысли, ни желания прикритаться авторитетом Брука в противопоставлении двух спектаклей. Конечно же, их совпадение во времени для московской публики было случайным. И все же скупость, сдержанность, изыск бруковской простоты еще больше оттенили избыточность актерства, которую явил моноспектакль Армена Джигарханяна. Если сначала его игра воспринималась как филигрань, то, чем дальше, тем больше она превращалась в блистательное, бесподобное, но ремесло, но технику, лишённую, увы, божественного, одухотворенного начала. Даже когда на сцене происходит нечто будничное, низкое, низменное. Оно все равно должно ощущаться.

Лишь отдельные моменты трогают сердце отблесками живого чувства, живого страдания, горечью непоправимых ошибок, — а затем все вновь тонет в бесконечности подробностей, в том, как долго и детально разыгрывается то, что на самом деле должно лишь угадываться, а не изображаться. Как в старинном романсе, который не нуждается в руладах и фиоритурах, так и здесь — все, что за кадром, ценнее того, что старательно изображается.

И кажется, недаром вспомнилось мне, как играет в "Превращении" своего Грегора Замзу Константин Райкин. Его исполнение тоже строится на виртуозной технике, на отточенности пластики, на

том, что называется ремеслом. Но что-то еще присутствует в его игре, что-то, что переводит ремесло в иной регистр, "когда кончается искусство и дышат почва и судьба". И все бесконечные переползания его героя из одного угла сцены в другой, вся безукоризненная "отретированность" не воспринимаются отдельно от его завораживающих, отчаянно-безумных глаз, — глаз, от которых невозможно оторваться.

Но вот так, как запомнился мне у Райкина каждый миг его спектакля, так у Джигарханяна запомнился финал. Когда, перестав "актерствовать", он удивительно просто и именно теперь, и именно поэтому подлинно трагично сыграл смерть героя. Подошел к кровати, стоящей в дальнем углу сцены, медленно лег, вытянул ноги, весь вытянулся и затих. В этот момент осознаешь: Краппа больше нет. А его "последняя лента" все еще продолжает крутиться и что-то го-



ворить, но уже не для него. Для нас. И даже потом, когда спектакль закончится, и актер встанет со своего неуютного ложа, и перестав быть Краппом, попытается вновь стать Арменом Джигарханяном, сделать этого он не сможет. Не сможет ни кланяться, ни улыбаться аплодисментам. Будет молча стоять, молча смотреть, потом также молча уйдет за кулисы. И в эти минуты, происходящие уже за пределами спектакля, он будет трагичен и значителен.

Парадоксально, но, пытаясь максимально точно воссоздать пьесу Беккета, Джигарханян к ней не приблизился, напротив, — отделился. Сделав все материально осязаемым, осязаемым, утратил недосказанность, неуловимость, каковые во многом и составляют суть беккетовского театра. Стремись все объяснить и все обозначить, актер утратил, как мне кажется, беккетовскую тайну. А именно в ней и главное объяснение, быть может, единственная разгадка. Из работы Джигарханяна ушла легкость, воздушность, что присуще самой природе этого странного, "не-театрального" театра, — и он, словно в отместку за непонимание, стал тяжеловесным. А должен быть прекрасным даже в своем беспредельном трагизме, потому что есть в беккетовском трагизме ощущение много дыхания, непонятно откуда льющегося света, печальной поэзии, что переводит все происходящее в иной, ирреальный план, иной регистр. В данном случае этого не произошло. Мир Беккета и мир Армена Джигарханяна не совпали.

● Крапп — А.Джигарханян.

Фото Е. ЛАПИНОЙ.



В ОДНО КАСАНИЕ



Один очень видный бизнесмен, собиравшийся дать нам деньги на кино, очень долго не давал их, объясняя свою позицию: если выберут такого-то (видите, и я, зная, что заметка выйдет через день после голосования, уже боюсь назвать фамилию Зюганова как возможного начальника), то я немедленно уезжаю в Америку.

Ему легче.
Я вот никуда не уеду.
И если так случится, еще раз повторю пройденное.
Как и большинство моих соотечественников.

Но ведь, как минимум, полстраны этого хочет — судя по всему. И я, что же — должен, раз уж пишу в газету, должен кого-то в чем-то упрекать?
А кто я такой, чтобы упрекать? Отговаривать, убеждать.

Я такой же, как и все — в чем все больше убеждаюсь, при всей неизжитой фанатерии.

Что, например, смотрю я по телевизору?
В основном, старые фильмы — и плачу иногда, вспоминая то, о чем давно следовало забыть. Забыть раз и навсегда. Но ведь ничего почему-то не забывается.

Изменилась вся жизнь вокруг. Этого-то нельзя не заметить. Почему же так мало изменились мы сами?
Задаю себе вопрос: чем жил я последние перед выборами дни? Политикой, телевизионными новостями? Да ничего подобного. При всем интересе к этому, все происходившее со мной и во мне, как нарочно, уходило в сторону от того, что творилось в так

Сапог или лапоть?
называемой общественной жизни.
Каких-то начальников снимали и назначали. Хроника подобных перемещений всегда занимала меня. А вот вдруг в последние дни я удивлялся собственному равнодушию к судьбам командиров.

С детских лет не люблю воскресенья. Все несделанные уроки, все дела, на которые не хватило недели, придвигаются к тебе вплотную — и ты наивно надеешься, что за день чего-нибудь успеешь. Завидую людям — а таких людей знаю, — которые этот день посвящают работе физической: чинят машину, красят забор. Разговоры изматывают нервы. Все, в общем-то, сказано. И помолчать полезнее всего.

Но я ничего не умею. И наедине с собой почти никогда не остаюсь.

Я разговариваю.
И за воскресенье — зачем-то проведенное на людях — о чем только не переговорил.

Накануне были друзья, которых давно, очень давно не видел — мы теперь редко встречаемся (нужны непременно похороны или что-либо такое же

будораже грустное, чтобы встретиться и почувствовать необходимость подобных встреч и снова надолго расстаться — до, может быть, собственного погребения, которого, к сожалению, не увидишь, хотя как знать, а вдруг?

Накануне были друзья — и, заведенный той близостью общения, по инерции и с посторонними беседовал с неоправданной доверительностью. И потом осуждал себя, конечно, за нее: зачем? Смешно: вспомнились родители и прошлое, когда при любой эмоциональности разговора, всегда помнили, что лишнего говорить ни в коем случае нельзя — и не говорили.

Теперь говори, что хочешь — и ничего. Никто не наказан. И удивился бы, напомни ему, что совсем недавно, вчера еще, такого рода разговоры — с кем бы то ни было — никому бы и в голову не пришли бы, если хотел ты эту голову сохранить на плечах.

Но никто не хочет помнить неприятного. Ностальгия — болезнь вряд ли излечимая.

Вместе с тем мне нравится, что былого страха нет. Во всяком случае, он не так уж заметен. Может быть, и забыт вовсе — и тогда уж, простите за каламбур, ничего и на самом деле не страшно.

Я, однако, не уверен в нашем бесстрашии.

Пока нет. Пока еще нет.
Пока — не в обиду нам сказано — выбор пришлось сделать самой, на мой взгляд, прогрессивной части населения между сапогом и лаптем. Напомню, кто забыл, пословицу: лучше поклониться сапогу, чем лаптю.

У меня вообще-то есть крестьянские корни. Но я о них искренне забыл — эти гены не срабатывают. А вот как мне — послевоенному — ребенку хотелось ходить непременно в сапогах, отлично помню! И такое воспоминание немного утешает.

Сапог так сапог. В нашем случае сапог лучше.

Правда, сегодня — я же говорил, что газета выходит на следующий день после выборов — радоваться преждевременно.

Стихи Пастернака о том, что отличать поражение от победы самому-то не следует, я всегда считал излишне нравоучительными. Но сейчас они, по-моему, кстати. Очень кстати.

Не будем отличать. Но только после победы.

Александр НИЛИН.

ИЗ ЭМПИРЕЕВ



Как все-таки замечательно устроен человек, если память его, повинувшись какому-нибудь, даже очень слабому импульсу, мгновенно начинает, подобно кинолентке, отматываться назад, и издает при этом даже какое-то легкое шуршание, словно действительно с трудом прорываясь, прокладывая себе трудную дорожку через годы и десятилетия. Туда, туда, где, может быть, совсем необязательно (и скорее всего — обязательно) все было хорошо и гладко в жизни, но деревья были большими, а мы — юнцами...

Есть люди, которым необходимо, просто необходимо время от времени возвращаться туда, куда возврата все равно нет. Но это короткое возвращение способно что-то такое сотворить с человеком, что в нем словно раскрываются какие-то давно забытые, заросшие поры и начинают снова дышать по-старому: привольно и радостно.

Марк Розовский — как раз такой человек. Не скажу, что его экскурсии в прошлое всегда доставляют мне удовольствие в спектаклях, что составляют афишу Театра “У Никитских ворот”, хотя то про-

шрое, которое он так любовно, бережно хранит, не только его личное, но наше общее. Однако не во всем, вероятно, ощущается, всплывает тот волшебный импульс, о котором я задумалась в начале этой заметки. О котором я задумалась во время необычного, невероятно волнующего действия, что разыгрывалось во внутреннем дворике театра. Марк Розовский... не знаю, какой глагол здесь уместно употребить — поставил? сделал? скорее все-таки придумал — нечто под простым названием “Песни нашего двора”, и это нечто получилось на редкость заразительным, несмотря на то, что антракт, естественно, хотя и досадно устроила недолгая гроза, обрушившаяся на московский дворик и чуть было не сгубившая микрофоны и шнуры.

Но все обошлось — не могло не обойтись, потому что каждый из заполнивших в тот вечер двор у Никитских ворот, перенеся в другую жизнь, от которой остались не просто следы в нашем сегодняшнем бытии, но — что значительно важнее! — связующие нити, протянувшиеся от людей к людям, независимо от их нынешнего статуса, социальной и психологической принадлежности. И даже, строго говоря, независимо от возраста, потому что пришедшая молодежь, какой бы отличной от нас тогдашних она ни была, это все-таки наши дети.

Ах, какие упоительные песни звучали в тот вечер!.. Кто не откликнется каким-то заплесневелыми струнами души на “Девушку из Нагасаки”, “Утомленное солнце”, “Журавлей”, “Нинку”, “Корич-

Останется черная шляпа, останется белый прибор...

невую пуговку” и “Белые туфельки” — именно так, в наборе не хронологическом, не чем-то определенным обусловленном; в беспорядочном и счастливым наборе нашей памяти об ушедшем времени. Да и впрямь ли оно ушло, если с таким азартом, с такой проникновенностью, без малейшей отстраненности от иных эпох пели эти и многие другие песни Игорь Старосельцев, Маргарита Рассказова, Ирина Морозова, Виктор Глазунов, Валентина Ломаченкова, Александр Вилков — и сам руководитель театра, Марк Розовский в облезлой ушанке и зековской телогрейке с номером?

И куда-то уходили, растворяясь в ошеломляющей “помолоделости”, усталость от московской изнуряющей жары, заботы, тревоги, мелочи и крупности жизни, и все мы, ничуть не стесняясь ничего, подпевали, а слова почему-то сами собой выходили из каких-то глубинных тайников памяти, потому что что-то раскрепостилось, ушло. На время или совсем?

На время, конечно же, только на время. Кончился спектакль, и все мы вновь стали немолочными и уставшими людьми, словно и не с нами только что происходило только что это Чудо. И таяли постепенно чары обыкновенного московского дворика, который был, наверное, в жизни каждого, даже если детство этого каждого проходило и не в столице: развешанное на веревках белье, патефон на всю улицу, свист голубятника где-то наверху, корыто на скамейке, сбившиеся кружком покуривающие мужчины, лениво перебарывающиеся между делом словами соседки в халатах и бигуди. Общая жизнь — одна на всех и вся на виду. Всякое в ней бывало, одно только не возместится ничем — юность. В этом, наверное, и есть особое очарование придуманного Марком Розовским и музыкальным руководителем театра Татьяной Ревзиной действия и наша тяга. Тяга туда, туда, куда возврата нет.

Но как бы ни хулили и не воспевали те далекие времена, они вошли в нашу и, как выясняется, не только нашу жизнь. Спасибо Марку Розовскому, он как-то очень тонко и точно сумел напомнить нам о том, что все, конечно, проходит, в этом смысле бытия, но... “останется черная шляпа, останется город Анапа, останется белый прибор”, как поется в одной из песен. Останутся и будут пребывать в ожидании следующего импульса, когда самые

разные люди вдруг, одним прекрасным вечером, почувствуют свое родство и запоют вместе с артистами Театра “У Никитских ворот”.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ.

ДРУГОЙ ТЕАТР



Легенда гласит, что у актеров комедии дель арте существовало поверье, будто после смерти они будут продолжать играть в Небесном Театре, а их зрителем будет Господь Бог. В Небесном Театре все равны — и знаменитые актеры, и скромные уличные комедианты. Небесный Театр воспринимался одними как мечта об искуплении, другими — как угроза. Подобное поверье существовало и у артистов Елизаветинской эпохи, которые называли Небесный Театр Островом Лабиринтов.

Спектакль “Остров лабиринтов” создал на земной сцене датский режиссер Эуженио Барба с “Ансамблем мирового театра”. В спектакле этом, открывавшем Десятую сессию Международной школы театральной антропологии в Копенгагене, было для меня множество аспектов провокационных. Начнем с того, что, если верить легенде, перед нами должен был предстать Небесный Театр, предназначенный взору Всевышнего. И вот нашелся смертный, который посягнул создать такой театр! Более того, спектакль обещал представить нам “мировой театр” — не более и не менее. Такой размах казался чрезмерным, каким-то нескромным.

Преодолев это первое смутное чувство недоверия, я заняла свое место в зале. Но первая же картина спровоцировала новые сомнения. На авансцене сидели в две шеренги актеры разных национальностей, которые один за другим пропели или продекламировали небольшие от-

Остров лабиринтов

рывки — каждый на своем языке, в своей манере и традиции. Тут повеяло чем-то, напоминающим заключительный концерт какого-нибудь фестиваля искусств народов СССР, в котором нельзя было не дать слово той или иной национальной культуре. Понимая, что подобные извращенные ассоциации могут возникнуть лишь в воспаленном мозгу человека, в достаточной мере вкусившего этих многонациональных советских шоу, я упрекнула себя в необоснованном цинизме.

В этот момент открылась вся сцена и начался собственно спектакль, в ход которого от скепсиса и недоверия не осталось и следа. Огромная сцена была окаймлена по периметру пятью музыкальными ансамблями, сопровождавшими весь спектакль живой музыкой, — индийской, европейской, японской, афро-бразильской и баллийской. В глубине площадки расположился небольшой помост, на котором величественно восседали боги, покровительствующие искусству, — Дионис и Шива. Они, как и прочие бессмертные существа, — мифологические чудовища и колдуны, — коренные обитатели Острова Лабиринтов. А рядом с ними — актеры, клоуны, уличные фигляры, играющие разные роли в волшебном спектакле.

В этом калейдоскопе мировых сюжетов и героев кого только ни встретишь: здесь Офелия влюблена в Дон Жуана, здесь королева убивает старого короля, чтобы соединиться с молодым, причем



ПЯТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ



убивает именно так, как был убит отец печального Принца Датского. Но дело не в том, как создан этот сюжетный коллаж. Дело в том, для чего он создан.

Каждый из актеров в этом спектакле — носитель своей культурной традиции. Эти традиции переплетены в единой ткани спектакля. Вот перед нами сцена объяснения Офелии и Дон Жуана. Ее роль исполняет японский актер Каниши Ханаяги — в манере, присущей актерам театра Кабуки. Дон Жуан — европейский мужчина во фраке, которого играет артист Один-театра Торгер Ветхал. А вот и королева — жгучая испанка, ведущая свою партию на языке фламенко, которым необыкновенно изящно владеет прекрасная актриса Один-театра Роберта Каррери. А ее короли — актеры балийского театра Кристина Вистари и Ай Ньоман Джони, исполняющие свои любовные танцы в манере, присущей традиционной танцевальной драме острова Бали. На смену коварной королеве на сцене появляются уличные комедианты в исполнении актеров Один-театра — очаровательной Ибен Нагел Расмуссен, Тины Нильсен и Кая Бредхольта. Появляются, чтобы разыграть знаменитую сцену «мышеловки» и в точности повторить сюжет об убийстве старого короля, но своими средствами. Яд вольется в ухо державного мужа через огромную воронку. А вот и клоунская интермедия: прыгающий итальянский клоун-зазывала, лирический японский клоун в белой маске, полностью скрывающей лицо, и совершенно бесшабашный, кокетливый и пристающий к мужчинам балийский клоун с черной кой и в маске обезьяны. Всем этим многочисленным действием управляют сами Боги: то воинственный, то нежный Дионис в исполнении танцовщика ритуального афро-бразильского танца Аугусто Омолу и Шива, пытающийся защитить артистов от злых духов, населяющих остров. Его танец с удивительным мастерством исполняет Санджукта Паниграхи, исповедующая индийский танцевальный стиль «одисси».

В каждой сцене, в каждом эпизоде режиссер сталкивает в прямом диалоге — словесном или бессловесном — актеров разных театральных школ. Это столкновение, однако, не предполагает, что европейский артист должен существовать в системе выразительных средств театра Кабуки или наоборот. Каждый использует свои выразительные средства, сохраняет присущую его театру манеру существования на сцене. И тем не менее мы видим реальное партнерство, органическое взаимодействие, диалог, которому не мешают кардинальные различия сценического языка. Думается, именно в этом состоит эксперимент Барбы, доказывающий, что суть актерского творчества определяется не способом голосоведения, не арсеналом жестов, то есть не техникой как таковой. По мнению Барбы, органическое существование актера на сцене определяется на уровне, предшествующем появлению тех или иных выразительных средств, на уровне «до-экспрессивном». Опыт работы «ансамбля мирового театра» — яркое тому подтверждение.

Этот удивительный эксперимент возник как логическое продолжение работы Международной школы театральной антропологии, каждая сессия которой традиционно заканчивается совместной импровизацией актеров разных театров. А потому можно считать, что история создания этого спектакля начинается с 1981 года, хотя нынешнее представление репетировалось в течение всего 5 дней, предшествовавших X сессии.

Конечно, такое совместное существование актеров в едином спектакле потребовало многих лет познания друг друга, изучения (в том числе и практического) традиций разных театральных культур, создания единой театральной «семьи», как это называют старожилы Школы. Уже не Барба занимается этой проблемой уже много лет, воспитывая актеров своего театра как актеров универсальных, способных существовать в рамках любой эстетической системы. Актеров, для которых нет ничего невозможного.

Спектакль «Остров лабиринтов» ошеломляет дерзостью эксперимента и мощью художественного воздействия, рождающейся в фейерверке театральных языков и традиций.

Наталья ТАБАЧНИКОВА.

Привет, как дела, получил ли письма и вырезки, пишу ли общие знакомые, за кого голосуешь, где отдыхаешь, что читаешь, что публикуешь, каникулы длинные, так что пишешь. Была в театре Вахтангова, видела фоменковскую «Пиковую даму». На спектакле немного скучала, а забыть не могу, живу под обаянием этой удивительной работы, где все открыто заново, хотя вроде бы давно знакомо: гусары, гитары, зеленое сукно игорного стола во всю сцену, стрельчатые окна, витая лестница. Германн в черном спортуке, Елизавета Ивановна в белом платье, старуха в салоне с необъятным кашпоном, вольтерское кресло с огромными «ушами»? Но ни одного слова из текста не пропущено, актеры играют не на публику, а с публикой, словно подмигивая ей, дурачась или разыгрывая шару. Ставка делается на общность культурного поля или, если угодно, культурного шифра, и все освещено каким-то прелестным светом. Игра об игре.

Представляешь, Фоменко решил ключевую сцену убийства как любовное объяснение Германна старухе, и из этой метафоры легко и естественно родилась ностальгическая поэтика спектакля. Графиня умирает в объятиях Германна в тот момент, когда он становится с ней груб, женщина умирает от оскорбления, и тут неподражаемая Максакова, только что до колки смешившая зал своими старческими ужимками и капризами, уносит со сцены в каком-то бешеном порыве, молодая, сильная, мстительная и неуязвимая. И публика реагирует точно в нужный момент взрывом восторженных аплодисментов.

Вот, скажем, Раскольников, тот нарочно процентилцу топором устранил, а Германн только нахамил, только припугнул — и убивать не собирался, а все-таки сходит с ума. Хотя ему никакое человеческое преследование не грозит, никакой Порфирий его не допрашивает. В чем его грех? Я так полагаю, что в самой жадности, в самом азарте и желании проникнуть в сатанинскую тайну дарового обогащения.

А у Фоменко загадка шару в том, что Германн убивает не только графиню, а в принципе всех тех женщин, которые живут в ней, в ее вольтерьянской памяти, отвергающей настоящее и спасающей от забвения прошлое. По Достоевскому, мы все вышли из гоголевской «Шинели», а у Фоменко получается, что еще и из пушкинской «Пиковой дамы».

Кстати, Arbog mundi помещает статью А.Т.Парфенова «Гоголь и Барокко: «Игроки», где автор развивает мысль К.Мочульского о гениальной одаренности Гоголя в нравственной области: «Ему было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского. Все черты, характеризующие «великую русскую литературу», ставшую мировой, были намечены Гоголем: ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность, ее боевой и практический характер, ее пророческий пафос и мессианство.»

По мнению Парфенова, Гоголь реализовал в «Игроках», как и в «Ревизоре» и в «Мертвых ду-

Письмо к ученому соседу (4)

шах», барочную антиномию — идею брэнности и иллюзорности видимого внешнего мира и реальности мира невидимого, скрытого за завесой непостижимой тайны бытия. Карточная игра трактуется как модель жизни, видимый зрителям авантюризм плутовской сюжет (обман Утешительным и Ихаревым отца и сына Гловых) имеет скрытую за кулисами подоплеку (обман Утешительным Ихарева), фамилии персонажей «отбрасывают невидимые тени» (Ихарев — от Лихарев, Глов — не фамилия, а лишь часть ее — ср. Углов, Белгов, Щеглов, Круглов; Шенькин от немецкого die Schenke — кабак, Замухрышкин — от «мухрыжка», плут, даже имя крапленой колоды — Аделаида (Ивановна) означает по-гречески «невидимая». Фамилия Утешительного скрывает кощунственный смысл, так как пародирует наименование Святого Духа «Царю Небесный, Утешителю...»). Мотивы трактира, гостиницы, шулера — метафоры и олицетворения смерти; колесо, повозка, путешественник — травестия спуска под землю... Любопытно, что улавливается некий общий «барочный» знаменатель для Бена Джонсона, испанского плутовского романа и Гоголя. «Мир Гоголя... смешная бытовая дей-

ствительность, скрывающая в себе страшную реальность ада. Религиозность Гоголя служит основанием барочного художественного мира «Игроков» — конец цитаты и статьи.

В разделе «Из архива» Н.В.Брагинская публикует исследование Ольги Фрейденберг, которая была, кажется, гениальным филологом, а стала знаменитой — и безвестной — как кузина Бориса Пастернака. И тоже — об игре, но об игре в кости. Оказывается, кости упоминаются еще в «Махабхарате», они заменили бобы и зерна, были ритуально связаны с культурами огня, производительности и смерти, применялись в обрядах гадания и угадывания загадок. «Потом гаданье становится состязанием, и когда обряд вырождается в игру, играют при помощи бобов, орехов, зерен, деревяшек, костей, еще дальше домино и шахмат... Сперва кости носят еще имена богов и считаются посвященными богам; игра... совершается в храмах и во время праздников.

Разительнейшие примеры относятся к временам христианства: монахи играли в кости в монастырях из благочестия, пока Оттон Великий не запретил им этого под страхом смертной казни, а в церквях средневековой Франции духовенство играло в карты, особенно во время «обедни обжор»... Далее следует анализ метафоры древнейшего сюжета о благородном царе Нале, проигравшем царство, память и всю собственность богу смерти Кали, а затем сопоставляются греческая, римская, вавилонская и египетская версии. И Ольга Фрейденберг уверенно прочерчивает линию развития от «Махабхараты», от мифа о Геракле и римской блуднице по имени Акка Ларента (богиня смерти) через Петронию и плутовской роман — к «Пиковой даме».

Прощаюсь до сентября. Элла ВЕНГЕРОВА.

ГОРОД



Среди толпы героев «Вишневого сада» все значительнее и значительнее — Лопахин, загадочный, пророческий и бессмертный персонаж чеховской пьесы. Возможно, лишь сегодня мы способны понять истинную подоплеку его поступков, некий общий всем нам лопахинский «менталитет».

Каждый в последнее время сталкивался (не однажды) со следами современных Лопахиных. Их «топоры» рубят всюду и все, безжалостно и безгранично. В смысле переносном, и в самом буквальном.

О буквальном. Мы привыкли: то там, то здесь исчезают с таким трудом выживающие в московской изгаженной всяческими «выбросами» атмосфере городские деревья. То там, то здесь на недавних каких-никаких газонах вдруг возникают ларьки, гаражи, палатки. То в одной заповедной зоне, то в другой, обнаруживаются строящиеся или уже благополучно построенные особняки. Экологи стонут, пресса вопиет. Жители, озлобляясь от собственного бессилия, ходят по инстанциям, держат оборону вокруг очередного клочка уничтожаемой зелени.

Кажется, все дело в новых «хозяевах жизни», в их презрении к правам и нуждам других. Интересно, как они понимают самую суть экологии? Наверное, в тайном их словаре — это бессмысленная наука, ограничивающая развитие частной инициативы, мешающая делать деньги. Обращать на нее внимание просто не стоит. Из-за какой-то жалкой тщедушной растительности ограничивать свои интересы? Да отвяжитесь вы с вашими прогнозами-ужасниками!

Отвратительный, недальновидный эгоизм. Так ведь?

Но — минуточку. Конечно, нынешний «новорусский» размах с его разрушительными последствиями впечатляет. И так хочется, чтобы был он введен хоть в какие-то границы в соответствии с законами. Вообще-то хочется многого. Хотеть никто не запрещает. А вот делать то что? Лопахины процвели не на пустом месте, их появление далеко не случайно. В каждом из нас (почти в каждом) сидит пусть малюсенький, пусть беспомощный, пусть ничий, но все же — Лопахин. Лопахинское обескураживающее равнодушие ко всему, что противоречит «мне так выгодно», «мне так удобно».

Присмотритесь-ка внимательнее. Деревья рубят не только в парках и заповедных местах. И не ради чего-то вновь возводимого. Огромное количество был так называемых «зеленых друзей» в Москве (наверняка и в иных больших городах) пало от ночных топоров и пил скромных жителей близлежащих домов. Вы сразу же скажете: наверняка это были большие деревья, от них необходимо было избавиться. Невозможно из лета в лето терпеть жирную, наглую, всюду проникающую тополиную моль. Потерявшие терпение и надежду на какие-то там специальные службы, граждане коварно поливают тополя чем-то губительным, воровато сдирают с них кору, чтобы, засохнув, они

законно подпали под санитарную рубку.

Вот такое варварство.

Но если бы только этим объяснялась необъявленная война людей и деревьев! Рядом с домами в моем микрорайоне росли не тополя. Каштаны, клены, березы, рябины. Старые яблони. Пышные липы. Кое-где даже и лиственницы. И конечно же, вишни! По весне они первыми вдруг покрывались робкими нежными цветами, воздушными белыми на еще безлистных ветвях. От них эстафета цветения передавалась другим: выбрасывались мощные свечи каштанов, кружевные соцветия рябин, и, наконец, распускались бутоны-горошинки лип с их дурманящим запахом.

Так было. За последние годы эти райские кущи решительно поредело. Перед обнажившимися окнами типовых убогих домов (деревья как могли скрадывали их архитектурную серость) — только сорные травы да торчащие из них пни и пеньки. Классический, нормальный пустырь.

Хорошо поработали маленькие лопахины. Хорошо, хоть и украдкой. Тополиная моль тут ни при чем. Борьба велась не с ней, а с врагом посерьезней. С разгулом преступности в городе и бездействием правоохранительных органов.

Какая связь? Непосредственная. Теперь каждая защищает свое имущество сам. Как умеет.

Лопахины — это надолго

«Новые русские» против грабителей вставляют особые стекла, заводят сложнейшую сигнализацию, нанимают охранных. «Просто люди!» вынужденно экономны и не тратят средств на такие изыски. Они «просто» рубят деревья. Те, что посажены слишком близко от балконов и окон.

В спокойные годы летом так радовала их зеленая пена, почти проникающая в квартиры, зимой — занимала графика голых ветвей, оживлявшая унылость низкого хмурого неба. Пусть иллюзорная, крохотная, но все же природная среда в каменном чреве непроходимого города. Времена изменились.

Добрый сосед превратился в соседа опасного. Ведь по стволу легко подобраться к окну, попасть на балкон. За зелеными кущами можно спрятать любое нехорошее дело. Потому — молотом стук топора, зудение пилы, вороватое отскакивание «тела» погибшего. Тайное заказное убийство ради собственной безопасности. Если наша милиция будет продолжать нас не беречь, мы совсем скоро станем жить среди сныти и пней. (Владельцы земельных участков тоже постараются: им нужно больше солнца для выращиваемой на балконах и окнах рассады).

Вот такая история.

Лопахины с размахом можно, наверное, со временем остановить. А что делать со всеми остальными, с нами, которые «как курочка по зернышку»? Ведь наше экологическое равнодушие и хулиганство зависит не только от экологической безграмотности. От непонимания прекрасного. (У Лопахина, как вы помните, тонкие пальцы и нежная душа). В нем воспитанное десятилетиями насильственного коллективизма (парадокс!) неуважение ко всему, что «не мое». Самоубийственное нежелание мыслить категориями будущего, непривычка думать о себе как о части мирового сообщества, части общей человеческой истории. Поразительный обратный итог официального коммунизма!

Потому наши Лопахины, похоже, надолго: такое не изживается вдруг. Посмотрите только на городские газоны. Прошлым летом у нас в районе шел тотальный дорожный ремонт. Проезжая часть, тротуары, бордюры — все привели в порядок. Привезли землю, разбили и обновили газоны. Засеяли. К осени молодая трава зеленела повсюду. Но повсюду же через нее проложились тропинки. Люди ходили там, где привыкли, так где им хотелось пройти. Не надо только про Англию. Где сначала смотрят, как люди пойдут, и по протоптаным дорожкам кладут асфальт или насыпают песок. То - в Англии. У нас результат был бы один: сплошь покрыть асфальтом газон. Потому что никто не желает пройти лишние даже полметра к уже кем-то протоптанной дорожке, он упрямо протоптывает свою. Наш эгоизм был меньше заметен, когда никто не пытался навести какой-то порядок.

...У меня под окном — громадная старая рябина. Великолепное, здоровое дерево. Ночами я вдруг просыпаюсь от звука пилы, бросаюсь к окну. Я боюсь за нее, это мой навязчивый страх. Вблизи спилили в прошлом лето великолепную вишню, вся «вина» которой была в доверчивой близости к человеческому жилью. Убиравший ветки вполне интеллигентный Лопахин смутился: «Я посажу другую, подальше». Не посадил.

Лопахины не сажают деревья. Астры же в России, похоже, перевелись.

Римма КРЕЧЕТОВА.

Рута

Рядом с ней, как ни странно, хочется улыбаться. Расправить плечи, выпрямить спину и на все вопросы отвечать по-американски жизнерадостно и открыто: о'кей. Рядом с ней делается стыдно за плохое настроение и традиционное уныние российского интеллигента. Хочется немедленно взять в руки... ну, пусть не шашку, но хотя бы перо, и начать дело делать. Ее победительная, веселая деловитость заразительна настолько, что в ответ на расспросы о самом сильном впечатлении вильнюсского фестиваля отвечаю, не задумываясь: Рута Ванагайте.

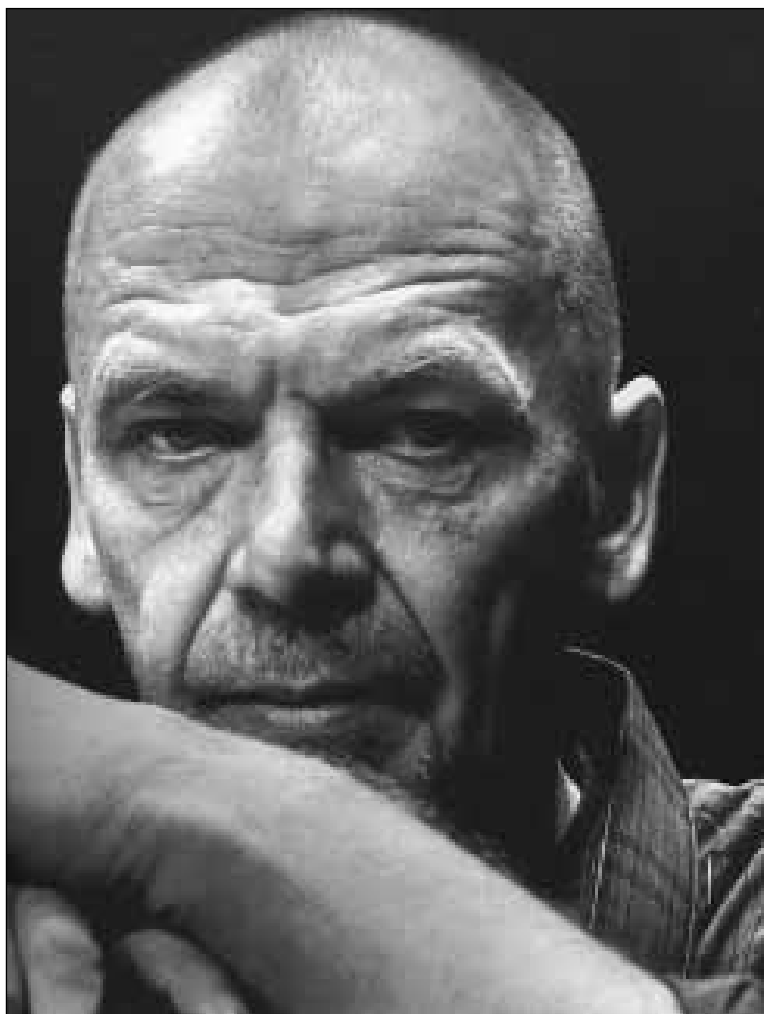
Рута Ванагайте – директор фестиваля. Она его придумала и проводит уже в третий раз. Проводит жестко, авторитарно и легкомысленно, без привычных всем организационных истерик и надрывов. Сама отбирает, договаривается, ищет спонсоров, сама принимает решения и за них расплачивается. Держит при фестивале (и, видимо, довольно крепко держит) непокорного Эймунтаса Някрошюса и, пожалуй, – в сезон по спектаклю. На вопрос о спонсорах отвечает, что главный ее спонсор Някрошюс. И это правда. Его спектакли потихоньку объезжают мир, участвуют, кажется, во всех мыслимых фестивалях (фестивали, оказывается, существуют везде, в самых дикорастущих странах), приносит прибыль. Разъезжая по свету, можно не только себя показать, но и на других поглядеть. Так, экономя деньги и время, отбираются спектакли, заводятся знакомства.

В дирекции фестиваля кроме нее работают еще три человека и они, как ни странно, успевают делать все. Встречать, расселять, распределять, проводить встречи, работать с прессой. Правда, во время фестиваля им помогали (вот вам еще одна странность: совершенно бесплатно), студенты, рвущиеся “за так” посмотреть спектакли, и еще, может быть, те, кому тоже захотелось поднять голову, ослепительно улыбнуться и почувствовать себя деятельным и свободным человеком. Берут, как выяснилось, отпуск и пускаются во все тяжкие.

Статьи, о прессе. Стенд с вырезками в пресс-центре фестиваля производил впечатление. Количество (о качестве умолчу – прочесть, как легко догадаться, не удалось) немедленных откликов на спектакли как-то даже и ужасало: статья, еще статья, одна газета, другая. Сколько их, этих газет, в одном маленьком Вильнюсе? Все равно как известные гоголевские курьеры, они множились с каждым днем. Голва начинала кружиться от обилия заголовков и загадочных текстов на недоступном языке. Казалось, что под ноги театру брошено все. Забыты политика, экономика, социальная неустроенность и даже прогноз погоды. Город живет только фестивалем.

Самое смешное, что это почти правда. Домашний, уютный, пахнущий сиренью Вильнюс жил, конечно, своей несуетной и тайной жизнью, но “Life” ему явно не давал покоя. Задолго до начала телевидение обрушило на головы сограждан специально заготовленные ролики со сценами из спектаклей, дразня и соблазняя пойти в театр, несмотря на довольно-таки высокие цены. В один из выходных дней в молодежном парке ни с того, ни с сего, а просто радости ради устроили пикник с бесплатной водой и шариками, с фольклорными ансамблями и французской уличной труппой комедиантов. Ну, и наконец открытие. Открывались спектаклем Някрошюса “Любовь и смерть в Вероне”.

Эта литовская рок-опера по мотивам



Някрошюс

вам шекспировской пьесы шла когда-то в Молодежном театре, но к нынешнему фестивалю Някрошюс поставил ее заново, может быть, специально для того, чтобы столь эффектно открыть фестиваль. Спектакль играли на улице, в Горном парке. Говорят, было продано 12 тысяч билетов, но народу, конечно же, было больше. Все холмы вокруг привилегированного пространства со скамейками были усыпаны безбилетными зрителями, как будто грибами, радостно выскочившими после дождя. В час ночи, после карнавально шумного спектакля и сверкающего фейерверка эта невероятная толпа ручьями растекалась по пустому, затихшему городу. Троллейбусы уже не ходили, до дома (для кого-то неблизкого) любители театральных зрелищ шли пешком. Вздуродная ночная масковка производила впечатление.

Рута Ванагайте закончила театроведческий факультет в московском ГИТИСе, проработала критиком, пожила за границей, попробовала стать художественным руководителем Молодежного театра, потом выдумала фестиваль. Наверняка у нее невозможный характер, множество завистников и просто недоброжелателей. Ее вызывающая, неколебимая удачливость раздражает, а еще больше раздражает независимость от чужих суждений. Создается ли “Life” в следующем году? Небрежно отмахиваясь, она говорит: “Посмотрим, если будет настроение”.

Някрошюс

Еще одно сильное вильнюсское впечатление – Някрошюс. Два его недавних спектакля – “Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума” по Пушкину и чеховские “Три сестры” – вызвали столь сильные чувства, что они бурным потоком вылились на их создателя. Интересующихся развернутыми мыслями вашего обозревателя, если таковые найдутся, отошлем к прошлогодней подшивке газеты “Сегодня”, но одно утверждение хочется настойчиво повторять: Някрошюс изменился. Куда-то делась былая сумрачность литовского хуторянина, которая вызывала, помню отлично, почтение и страх одновременно. Изменился взгляд. Он больше не обращен внутрь себя, обращен на других. От этого его последние спектакли сделались открытыми всем ветрам и нежными до слез. Парадоксально-метафорическое мышление осталось при нем, но оно больше не в силах подавить вырвавшийся нару-

жу из заточения поток сочувствия и любви к жизни как таковой.

Обнаружилось, что Някрошюс – замкнутый и молчаливый, гениальный и отдельный от всех – может быть прелестно остроумным, легким и веселым. И еще – скромным. Не провинциальным, а вот именно скромным. Не любит ходить на пресс-конференции, раздавать интервью и ездить за границу со своими спектаклями. Кому-то покажется: демонстрация и заносчивость. На самом деле: не умеет вещать и важно представлять. В гении его определили довольно давно. В прошлом году вручили серьезную европейскую премию, а он все еще робеет чужих суждений о своих спектаклях. Очень осторожно спрашивал о московской буре, вызванной “Тремя сестрами”. Москву он любит и боится. Ставить у нас пока не решается, хотя идея “Гамлета” с Олегом Меньшиковым, конечно, соблазнительна.

Дома чувствует себя защищенной, если это вообще возможно для художника. Вида не подает, но скандал, случившийся вокруг его спектакля на чеховском фестивале, расстроил. Объяснить что-либо было трудно. Не понравиться может любой спектакль: вольному воля и спорить не о чем, но почему так упрямо искали злой умысел? Антирусский, антиинтеллигентский спектакль, ернический вызов всем нам, нашим идеалам, традициям и убеждениям.

Чеховед Александр Чудаков, написавший гневную статью в газете “Сегодня”, не сомневается: Някрошюс хотел поставить антиинтеллигентский спектакль. И с этим бесспорным убеждением описывает одну сцену за другой, предлагая и нам ужаснуться. А что если не хотел? Как тогда быть? Зачем приписывать себе знание чужих клапанов. Еще, помнится, Гамлет возражал против такого занятия. Обязательно смешно и неловко выйдет.

Вот, говорят, безобразие – Наташа уравниена с сестрами. И правда, равна. В том смысле, что тоже человек. Тоже что-то чувствует, а не только стучит вилкой по садовой скамейке. Тут-то и разница между режиссером, жизнь на вкус пробуящим, и теми, кто знает наверняка, как быть должно. А “знатокам” душа рвется напомнить избитое до синяков высказывание Станиславского – играя злого, ищи, где он добрый.

Рискну предположить, что через головы всех критиков и “ведов” Някрошюс привтетственно машет рукой основоположнику русской режиссуры, и только опыт, приобретенный несчастным XX веком, раз-

деляет подтянутых, изысканных мечтателей старого спектакля и этих резвящихся вечных странников, веселых страдальцев. Впрочем, вот еще вспомнилось, как поругивала старая критика О.Л.Книппер за то, что коленкой дверь открывала (не в “Сестрах”, в другом спектакле). Грубо, мол, не изящно, неинтеллигентно. Ничего нет нового, все повторяется.

Реплики про “антирусское” мелькали стыдливо, но мелькали. Недоразумение по этому поводу стряслось давно, но вот ведь – не забывается. Някрошюса у нас любили бурно и ярлык с добродетельной надписью: “гений” наклеили со всем сердечным удовольствием. Потом Литва стала независимым государством, гений показал в Москве неудачный спектакль “Нос” по гоголевской повести, и ему с легкостью необыкновенной и тем же удовольствием приписали “антирусские настроения”. Ну, и пошло гулять. Специально такие некрасивые девочки сестер играют, специально фашистские фуражки у военных – ей богу, даже не смешно. Все еще окопы роет и врагов ищет, тоскуя при этом о духовной красоте и высоких чувствах. И тут – нового ничего.

Еще одни “Три сестры” (какая-то подозрительно заколдованная пьеса) вызвали когда-то давным-давно похожий скандал. Речь о спектакле Анатолия Эфроса 1967 года. Тот же ураган страстей, те же упреки. По Эфросу били, вооружась неумирающим принципом: кто думает и чувствует иначе, тот враг. Интеллигентные сестры не могут лежать на тахте в присутствии посторонних мужчин. “С позиции Чебутькина” – так называлась одна из разгромных статей. Как будто Чебу-

кем вы, мастера культуры? Ау? Интересно, что немецко-итальянский Астров, поющий на пару с дядей Ваней “Шумел камыш”, никого не задел. Напротив, тот же Чудаков увидел тут тонкие чувства, подлинно чеховскую атмосферу и поставил в пример. Резво шутовская чешская “Чайка”, казалось, должна была вызвать чеховедов на дуэль и пасть под их прицельными ударами. Не вызвала, забылась. Вокруг Някрошюса до сих пор изливаются эмоции. Значит, сильно ударил.

Спектакли

“Любовь и смерть в Вероне” описать трудно. Наверное, в замкнутом пространстве сцены спектакль будет выглядеть иным. Ночью в парке он был очень красив. Там буйствовал карнавал. Покорная толпа; пестрые тряпки; гигантский верблюд, неведомо откуда образовавшийся из подручных материалов; звон монет; мыльные пузыри; некто, названный Шутом, руководящий всей акцией. От Шекспира эта нехитрая история отталкивается, воспаряет над пеплом воспоминаний и трагедий и волно летает по воздуху, ничем не защищенная. История не трагическая, скорее – трогательная и светлая. В ней нет вражды, вообще нет ни Монтекки, ни Капулетти, есть только любовь. Любовь, странствующая по свету под ручку с разлукой. Ромео и Джульетта должны были сыграть свои роли до конца и – сыграли. Они случайно встретились, но расстались совсем не случайно. Никаких кинжалов, чумных опозданий, заламывания рук. Джульетта выпила тайный напиток и умерла. Азартная толпа

“Life” –

Международный театральный

Марина ЗАЙОНЦ



“May B”

тыкин (самое время и Наташу вспомнить) не человек, жалости достойный, а монстр идеологический, не иначе. Автор точно знал, как выглядит интеллигентность, и прочь сомнения. Такая критика называлась в театральном народе реакционной, а ей противостояла критика либеральная. Ясно и понятно. Сегодня не то. Либеральный критик развешивает старые, как вчерашний сон, обвинения и тоже ни в чем не сомневается. Все смешалось в нашем милом, старом доме.

Эфрос возник не случайно. Его давний спектакль, теперь ставший классикой, не мог не вызвать противостояния. Он был открытием, раздражающим (как и положено открытиям) тех, кто привык к покою и уюту любимых мыслей и любимых представлений. Вот и спектакль Някрошюса – открытие. Слава Богу, еще не все чеховские строчки замусолены чужими толкованиями и прогорклыми истинами. Такой реакции Москва не припомнит. Пожалуй, с того эфросовского спектакля и не припомнит. Ах, тебе понравилось? Тогда нам не о чем больше разговаривать. Не просто другое мнение – позиция. С

подняла ее на руки, белое платье мелькнуло в пестроте красок и исчезло, растаяло, как первый снег. А бунтующий Ромео вновь и вновь выкрикивал, выпевал, выплевывал свой протест под ударами хлыста уставшего церемониймейстера. Карнавал – такой праздник, где весело и горько разом, где все перемалывается, съедается единой, общей страстью, где никто себе не принадлежит.

После двух огромных, выматывающих душу спектаклей Някрошюс выдохнул эту “Верону” как будто для отдохновения. Ее не причислишь к шедеврам, но режиссер виртуозно пробежался по ней в стремительном пассаже, оставив на память несколько сильных сцен. Вот одна из них, простенькая, как одуванчик. Оглушающе-радостная музыка праздника внезапно стихла и в замершей тишине раздался чистейший, прозрачный звук. Шут – король маскарадов и розыгрышей, знаток любви и смерти – как будто бы полоскал горло. Этот звук не был усилен динамиками, он трепетал робко, осторожно. Его подхватил Ромео, потом Джульетта и наконец удивленная масковка. Так пересвистываются птицы в лесу, что-



бы слышать, чувствовать **своих**. Этим звуком, брошенным в одушевленное ночное пространство Горного парка, закончился спектакль.

Бельгийская труппа Les Ballets C. de la V., руководимая Аланом Плателем, показала хореографический спектакль "Разделенная грусть". Название довольно точно передает суть содеянного: Платель продемонстрировал серию грустных картинок и явно рассчитывал, что собравшаяся публика почувствует персонажам. Впрочем, персонажи, им сочиненные, вряд ли считают свою жизнь грустной. Она такая, как есть, другой они не знают, и в общем-то рады этой. Проявленные движущиеся картинки без начала и конца немного напоминают горьковское "Дно": несчастные, убогие, лишние люди копошатся, почесываются, покуривают, поругиваются, танцуют, влюбляются и расстаются в замкнутом пространстве двора какого-то гигантского мегаполиса. Латиноамериканцы, потерявшие родину, наркоманы, брошенные девушки, гомосексуалисты и прочий декларируемый элемент в отличие от известных горьковских персонажей не бунтуют, не вскрикивают о том, что звучит гордо, — просто живут. Алан Платель легко и обаятельно рисует будни: так было вчера и так будет завтра. Жизнь течет, как танец, а танец прост, как жизнь. Всех слегка жалко, что и требовалось доказать.

Еще один хореографический спектакль показала французская труппа Маги Марэн, только что отыгравшая на чеховском фестивале в Москве. О показанном в Вильнюсе спектакле "May V" "ЭС" уже писала, добавлю только, что

нальную театральную премию, оставив в стороне многократно поминавшиеся "Три сестры", выиграл Гран-при на "Балтийском доме", успешно показавшись в Москве. Вокруг немедленно собрались, сплотились поклонники, ибо нетерпеливое желание сменить кумира все не только российское (особенно, если кумира никак не удается приручить). Так или иначе, но билеты на объявленный в афише исландский "Дон Жуан" были раскуплены в первую очередь.

В фестивальном буклете Туминас признается, что классический спектакль Эфроса по той же мольеровской пьесе был им виден и произвел сильное впечатление. Это заметно. Его Дон Жуан тоже не красавец, тоже большой и тоже мрачный. А Станарель, само собой, маленький и бойкий. Из этой прямой цитаты ничего, однако, не проистекает. Они такие, вот и все. Конечно же, Дон Жуан к женщинам не пристаёт, они сами к нему липнут. Сразу четыре (вместо положенных двух) крестьянские девушки, а заодно и брат Эльвиры, который для развлечения публики был обряжен в атласный яркорозовый камзол и всеми доступными актеру способами изображал из себя сами понимаете кого. Проходная, в сущности, сцена Шарлотты и Пьеро зачем-то повторялась три раза. Вы спросите, почему? Ну, может быть, потому, что этот прием уже был успешно использован в предыдущем спектакле, который все так полюбили. Такого рода завитушками "Дон Жуан" был нашпигован, как домашние пирожки капустой. Трючок-шуточка, трючок-шуточка, глядишь, и пьеса кончится. Все это должно было прикрыть, задрапировать отсутст-



"Murx!"

но. Елена Андреевна время от времени демонстрирует какие-то эффектные позы, но быстро скидает. Другие, правда, ничего не демонстрируют, но и по ним видно — тяжело. Чеховская пьеса, давно всем известная, изрядно режиссером искаженная, разыгрывается как некое мистериальное действо. В этом померещилось вдруг что-то забавное, нетривиальное по крайней мере. Придумка, однако, ни во что цельное не сложилась, и в конце концов стало просто скучно. Замаховский, как уже говорилось, играл хорошо. Его дядя Ваня — милый, очень симпатичный и очень несчастный человек в помятом костюме — вызывал сочувствие, но оно почему-то совсем не мешало скуке. Сонное царство теней взорвалось только однажды — не выстрелом Войничского, не криками: "Пропала жизнь", но непредвиденным жестом Елены Андреевны, которая в финале, простившись, как предисано ролью, начала вдруг кричать и рваться из рук мужа к Астрову. Все равно как Раневская к уже упомянутому саду. Почему именно она взбунтовалась и выпала из фанерных рамок отведенной роли, осталось волнующей загадкой. Впрочем, пройдет время и этот царапающий штрих забудется, оставив в воздухе след какой-то всеобщей маяты.

На вильнюсском "Life" соревнования не устраивают и премий не раздают. Кулуарные страсти вспыхивают, и гаснут интимно, в прямом соответствии с темпераментом. И публичных обсуждений не устраивают. Журналисты пишут, зритель смотрит, спектакли идут. Наверное, это правильно. Остается только вообразить свою собственную премию и вручить ее более всего понравившемуся спектаклю. Это спектакль берлинского театра Volksbühne am Roza-Luxemburg-Platz, который по-немецки называется коротко: "Murx!", а по-русски почему-то очень длинно и очень странно: "Убей европейца, пристукни, прихлопни, прикончи его!". Этот вызывающий пассаж, кажется, ничему в нем не соответствует, только сбивает с толку не пристроившихся к действию зрителей. Пожалуй, он вызывает к чувству юмора, только юмора очень черного, до жути черного. Литовская публика, для которой бегущей над сценой строчкой был подготовлен перевод, много и хорошо смеялась, но на самом деле спектакль довольно страшный. Его поставил режиссер и композитор из Швейцарии Кристоф Марталер. А театр, как вы догадались, расположен в восточной части единого теперь Берлина.

Закрытое помещение, стены из унылого пластика, казенные столы, мерно работающие печи, лампы дневного света. Человек десять участвующих возвышенно говорят о солнце и столь же возвышенно о разных глупостях. Входят строем; садятся по команде; разносят еду, как в казарме или в тюрьме; через определенные промежутки времени встают и опять строем идут мыть руки. Никто не командует, никто не следит за порядком, все

делают сами. Один пожилой рабочий следит за работой печей, подходит, дергает за рычаг и они начинают урчать. Откуда-то из дальнего угла еле слышно звучит Вагнер. Музыка в спектакле много, она равноправный участник затеянного представления. Сидящие за столом люди время от времени начинают петь. Поют самое разное: от романтических арий немецких композиторов до социалистических гимнов. Когда не поют, ссорятся или, спохватившись, философствуют. Остатки немецкой романтической философии выглядят так: "У собаки есть хвост и она им машет. У человека нет хвоста, поэтому он не машет". Набирают полную грудь пафоса и делают вид, что помнят о национальной гордости. Иногда эта гордость дает сбой, и осколки раздвинутого фашизма сверкают в мутном помещении с особой силой.

Кто эти люди? Просто немцы, побежденная нация. Восточные немцы, побежденные вдвойне. Люди, у которых ничего нет. Нет прошлого, нет ро-

дины, нет памяти — все уничтожено, за все стыдно. Музыка и песни дают опору, жалкую, но опору. Вагнер, смешанный с "Интернационалом", ворошит сгоревшее чувство собственного достоинства. Люди встают, начинают петь хором, и только один, совсем слабушный, возбужденный общим подъемом, упоенно и страшно занимается онанизмом под эти трепетные песнопения. Потом опять садятся, вяло ссорятся, философствуют, по неслышной команде строятся и идут в туалет. Старый рабочий подходит к печам, привычным жестом дергает рычаг, из печной утробы раздается гул голосов. Сначала невнятный, и все то, о чем вы подумали, немедленно всплывает в готовой к подобным метафорам памяти — Освенцим. Звук постепенно набирает силу и выливается в слова, до боли знакомые: "Вышли мы все из народа, дети семи трудовых...". И тут же рядом, восхитительно нежная, сладостная оперная ария. И тоже горит в адском огне железного монстра.

Люди на сцене ни разу не сорвались, не забились в истерику, вымалывали жалость, словно заранее были согласны с тем, что жалости не заслужили. Только однажды, уже в самом конце спектакля его ровный ритм взорвался надрывными звуками еврейской музыки. Откуда-то взялся саксофон, потом аккордеон, и дергающиеся плечи стоящего к нам спиной музыканта взорвали покой тихого, угнетенного смирения.

Спектакль Кристофа Марталера в прошлом году игрался в Петербурге на "Балтийском доме" и, говорят, провалился с шумом и треском. Рассказывают, что в Германии его упрекают за отсутствие патриотизма у создателей. Марталер утверждает, что ставил патриотический спектакль. Чтобы не путаться в столь скользких категориях, скажу, что он поставил бесстрашный, отчаянно-ироничный спектакль. Открытый необязательно только немцам. А что не все захотели в него входить, так это нормально. Такова жизнь, и ничего тут не поделаешь. В Вильнюсе "Murx!" прошел с большим успехом.

Фото Дмитрия МАТВЕЕВА.

ЭТО ЖИЗНЬ

фестиваль в Вильнюсе



"Любовь и смерть в Вероне"

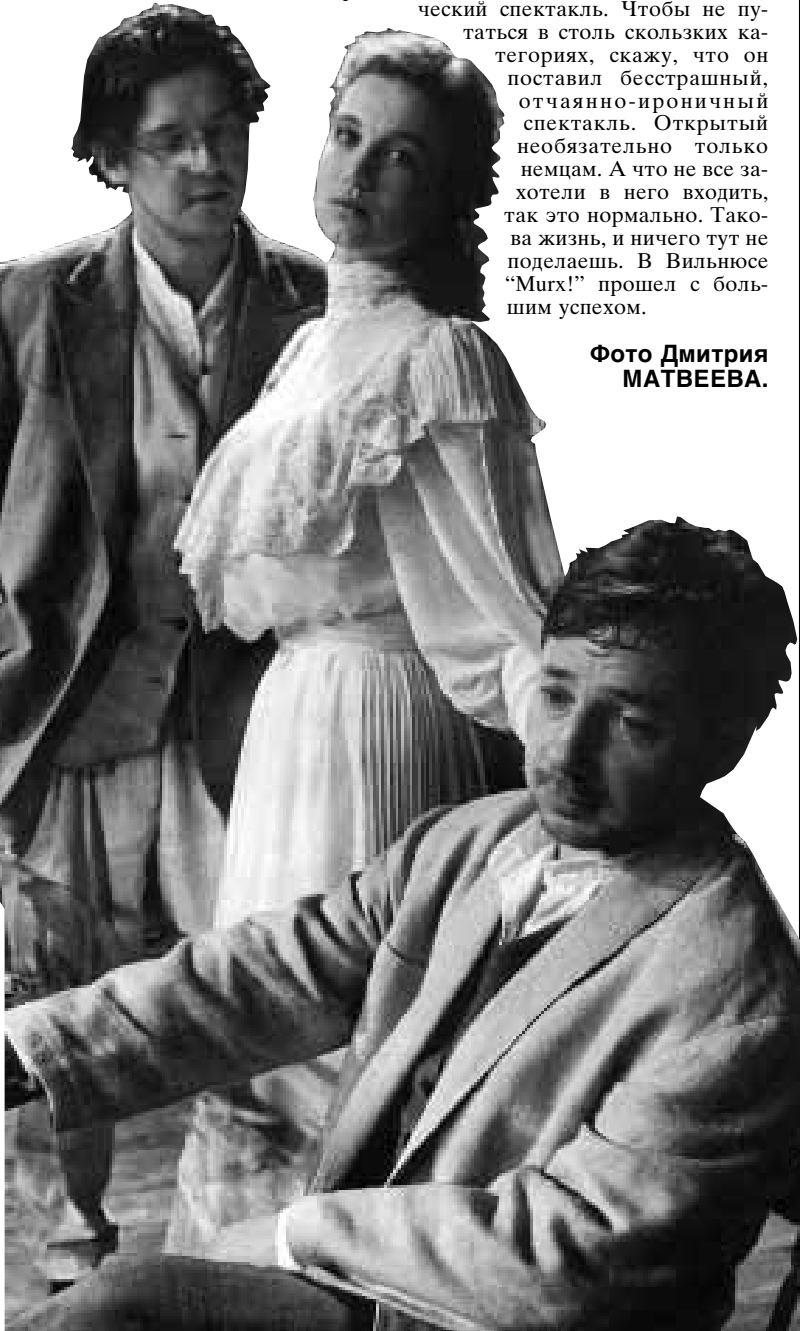
за многие годы (пожалуй, что со времен гастролей Мориса Бежара) ни одна иностранная труппа, являющаяся так называемое авангардное направление, не производила (на вашего обозревателя, не подумайте, что на всех) столь сильного впечатления. "May V" — спектакль классический, мощный, открывающий направление, к которому принадлежат рядом пробующие постановщики. Его страсть непривычна для балета, его содержание некрасиво для балета. Маги Марэн отчаянным жестом смешала танец и драму ради одного только сдвоенного, хриплого, большого вскрика, приветствующего жизнь. Жизнь убогую, калечную, нищую, но жизнь. Где каждый жест, некрасивый и обыденный, крохотный и грандиозный, обретает смысл, ибо фиксирует — мы есть.

Самое большое разочарование фестиваля — спектакль литовского режиссера Римаса Туминаса "Дон Жуан", каковой вывели из Исландии, где Туминас его зачем-то поставил. К Туминасу в Литве очень расположены. В прошлом году его спектакль "Улыбнись нам, Господи" (и правда, хороший) получил только что придуманную нацио-

ние хоть какой-то идеи. Не пришло.

Польского "Дядю Ваню" тоже ждали. Имя популярнейшего в Польше актера Збигнева Замаховского, играющего главную роль, волновало воображение. Говорили, что народная любовь к нему сравнима только с давней любовью к Збигневу Цибульскому, ожидали ретроспективу фильмов с его участием. Словом, много чего ждали. Замаховский ни в каких ожиданиях не виноват, и вообще ни в чем не виноват — он играл хорошо. А спектакль театра Studio был странным.

Режиссеру Ежи Гжегожевскому понадобилось гигантских размеров сценическое пространство (большую сцену Академического театра Драмы размашисто двинули вперед в зрительный зал, потеснив публику), чтобы установить на нем что-то совершенно случайное, из подбора. Ненужные лестницы, фанерные двери, блеклые задники. Вишневы сад после продажи, Россия после революции — запустение. Из одной двери в другую слоняются люди. Сонные, как рыбы в аквариуме. У каждого своя, навязанная ему роль. Она им тяжела, это вид-



"Разделенная грусть"

Монолог композитора Михаила Броннера:

—Брянцев, между прочим, до меня к четверым обращался. Хорошие композиторы, ничего не скажешь, и все люди известные. С Мачивариани он года два назад "Отелло" сделал. Хороший балет. Так значит Брянцев к Мачивариани пошел. Ладно. Он ему всю партитуру написал, и ничего у них не вышло. Не подходит Брянцеву. Был потом еще Тимур Коган. Дима с ним тоже в свое время работал. Помнишь "Галатею"? Такой звездный, можно сказать, телефильм, его все смотрели. Там еще Максимова танцевала. И с Тимуром тоже у них не заладилось, и с другими тоже.

Дима Брянцев — он ведь человек с большим капризом. И он десять лет над "Строптивой" думал. Почему сразу ко мне не обратился? Я никогда не спрашиваю. Но вообще-то понятно. Мы ведь с ним сколько там лет назад "Оптимистическую трагедию" сделали. Это такая сильно трагическая вещь. И даже мрачная. Он же меня хорошо знает: я человек ужасно занудливый, и музыке пишу очень, ну, очень, трагическую. И куда мне после этого такое ля-ля?! Я лучше бы про Отелло написал. То есть не лучше Мачивариани, а лучше, чем "Строптивую". Потому что Отелло мне ближе, там страсти роковые, как раз по моей части. А всякие любовные напитки — нет, не на мой вкус, я же говорил уже: я шампанское не пью — только водку.

Так что, я думаю, Брянцев пришел просто от отчаяния, ни на что особенно не рассчитывая. Ну, а вдруг? И я больше от удивления согласился. Ну, конечно, с Димой работать — это всегда любопытно. А я еще как раз был в свободном полете безо всяких заказов. И мы уговорились, что я сделаю что-нибудь такое на пробу, и тогда уже и решим, подходим мы друг другу или не подходим, и тогда расхоронимся еще на десять лет, а может, и навсегда. Ты разработаешь какую-нибудь одну линию, ну, скажем, Петруччио и Катарину, так? И посмотрим. Нет, говорю, не так. Никаких линий. Никаких персонажей. Это все вторично. Давай я попробую общую атмосферу. А ежели нет, то и до свиданья.

Он согласился, конечно, а чего ему было не согласиться? Он же ничего не терял. Это я терял: время, усилия, то да се, а ему-то что? Попаду — хорошо, не попаду — тоже не страшно. И я стал думать. А что такое атмосфера? Это и воздух, и пейзаж, и толпа, такой неповторимый шум жизни, ее общее движение. А потом уже, если получится, из этого шума, из этой толпы, появятся и лица, и другие всякие частности, и Петруччио с Катарини. Но это уж потом. Конечно, мне вся эта итальянская хреновина, ну абсолютно чужда, я же говорил уже, но это и интересно, тут азарт: может, для меня как пишущего человека это самое оно — сделать что-нибудь совершенно чуждое и невозможное, тут сразу включаются какие-то хитрые внутренние приспособления.

Самое, между прочим, лучшее, что я написал, это все исключительно от отчаяния. То есть, что значит: совершенно чуждое. Так не бывает. Надо, чтоб одновременно и чуждое, и нечуждое. Надо придумать. Я же не всегда ноты пишу — я ведь иногда и думаю. Да. И я придумал такой шумный и веселый космополитический город, где все веселы, влюблены и пьяны, но пьяны не трагически, чтоб жену зарезать, а потом самому повеситься, а так, в кайф, чтоб голова кружилась от прекрасности жизни. Но я сам-то в этом не участвую. Я в это не играю, а смотрю на все эти дела через какую-то дырочку. То есть одновременно я там, и меня там нет.

И Брянцеву это понравилось. И мы стали работать. И, учитывая огромность предприятия, получилось очень, ну очень быстро: от первого звонка до премьеры год и десять дней — просто невероятно. Я с чего начал? Я пошел по такому странному пути, такая была идея: погрузиться в некоторую уже готовую музыкальную атмосферу. Я стал смотреть ноты фольклорной музыки, но только не шедевральных времен, потому что с тех пор уж совсем ничего подходящего по танцевальной части не сохранилось, а чуть позже. Сначала, понятно, стал смотреть итальянскую, потом, понятно, английскую, а потом стал копаться безо всякого разбора по всей Европе: и немецкую стал смотреть, и фламандскую, и шведскую, у меня ж космополитичес-

кий город, так? Вот и музыка тоже космополитическая.

Но это совсем не для того, чтобы использовать, как-то трансформировать и развивать эти мотивы, совсем нет, я оттуда ни одной ноты не взял. Ни одной. Мне же не ноты — мне надо было общую атмосферу почувствовать. И воспроизвести, но только совсем по-другому, даже так: не воспроизвести, а создать иллюзию. Ведь у меня не Флоренция, не Венеция и не Лондон, а такой вообще европейский карнавалый город, где все танцуют, флиртуют, смеются и поют. И знаешь, ведь практически никто не заметил. Это поразительно. Ведь меня просто обвинили тут в одной рецензии в эпитонстве. Причем в каком! Ты представляешь, такой ряд: Хренников, Бизе и Бернштейн. Я просто обалдел.

Чтоб быть эпитонгом всех троих одновременно — это надо быть каким-то гением чудовищным. Насчет Бизе вообще ничего не понимаю. Это загадка. Конечно, сравнение приятное, но только ничего, ну, совсем ничего общего. Разве что оба композиторы и

том, если ты работаешь через мотивчик, всегда скажут, что ты на кого-то похож. В такой музыке не за что спрятаться. Техническая сторона, умение создавать форму тут всегда на втором плане, голая техника тебя здесь никогда не вывезет, никакой прием не поможет — вот такая непростая модель.

Бернштейн. Я его вообще-то плохо знаю. Недавно была по телевизору "Вестсайдская история", первый раз смотрел. Я эту историю высидел 15 минут и смотреть перестал — скучно. Может, и есть какие-то параллели на хореографическом уровне, но только уж никак не на музыкальном. Это уж извини, ничего общего. И близко не лежит.

Да, стали мы, стало быть, с Брянцевым работать. Он мне все рассказал на кассету. И общий замысел, и детали, и я эту кассету тысячу раз слушал и выучил наизусть. После того, как я поймал общую атмосферу, я стал конкретно писать под него, под его замысел. Это то самое, что он хотел, и почему у него с другими не получалось. А вот здесь хорошо, чтоб был плюх,

Броннеровское движение (Опус №2)

В музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко — премьера: "Укрощение строптивой". Двухактный балет на музыку Михаила Броннера. Либретто, хореография и постановка Дмитрия Брянцева. Музыкальный руководитель постановки и дирижер Владимир Понькин. Художник-постановщик Владимир Арефьев. Красочный, брызжущий весельем, юмором и захватывающим артистизмом многолюдный спектакль. Полный аншла! Даже в субботу летом! Михаил Броннер — автор многочисленных музыкальных произведений, мастер самых разнообразных жанров: опера, балет, кантата, концерт, музыка для радиоспектаклей. "Укрощение строптивой" — второй балет Михаила Броннера, поставленный Дмитрием Брянцевым в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Премьера первого — "Оптимистической трагедии" — состоялась в 1985 году. А первый монолог Михаила Броннера — о музыке и о себе "ЭС" опубликовала в № 27, 1995. Прошел год — и вот перед вами "Опус № 2".



оба евреи. Вообще-то одного композитора всегда можно сравнить с другим. У каждого человека есть близкие и дальние родственники, очень близкие и очень, ну, очень дальние. Каждый композитор связан с тем, что было до него и вокруг него. Но Бизе? Все-таки очень глупо. С Тихоном Хренниковым — другое дело: я у него учился, и я его нежно люблю и как человека, и как композитора. Вот в былые времена у Тихона Хренникова было столько учеников, сколько детей у лейтенанта Шмидта. Где они все теперь, куда подевались, ах! Теперь только ленивый о Хренникова ноги не вытирает. Одиозная личность. Ату его!

Конечно, то, что я сделал в "Строптивой", к Хренникову никакого отношения не имеет. Но все же есть, пожалуй, что-то в подходе. Ведь Хренников всю жизнь писал "открытую музыку", ну, это я так называю, мой собственный термин, объяснить трудно, но в принципе и без объяснений ясно. Он писал не для специалистов, а для людей. И я сделал здесь то же самое. У меня музыка в этом балете — открытая просто до наглости. Так в конце двадцатого века писать не положено, ну, совсем, не положено: нельзя через мотивчик — это несерьезно, несолидно, против всяких нынешних правил, критики тебя не поймут. И по-

чень хорошо, а здесь, чтоб дзин, здесь она бежит, а здесь она появляется, но он кретин, здесь опять дзин, и они трахаются, замечательно, прямо в самую точку, так, все это куда не годится, плюнуть и забыть, начнем сначала. При этом он напевал, пританцовывал и называл меня полным идиотом. Это было ужасно трудно и ужасно забавно: очень тонкая грань: ты, но как бы и не ты.

Понимаешь, ведь по жизни композитор совсем ни от кого не зависит, и никто ему, то есть мне, не указ. Так что раз в десять лет можно поработать и таким образом. Даже занятно. Так угадать, чтоб балетмейстер видел картинку. Потому что сама по себе она может быть как угодно хороша, но ему решительно не нужна. Тут все дело в точности попадания: смотреть его глазами. Я же говорю, он десять лет думал, у него в голове полная ясность: он вошел, она вошла, подняла ногу. Ну, ясно, что в процессе что-то менялось.

Ты понимаешь, он меня просто поразил: он говорит, я всю дорогу под твою музыку подлаживался! Это он-то! Под меня! Под мою музыку! Да я отображал каждый его пук! Я вплоть до премьеры переделывал и переделывал. Надо было большие фраг-

Фестивали



В северной столице прошел традиционный международный фестиваль документального и короткометражного кино "Послание к человеку". Прошел он, несмотря на то, что практически перед самым началом фестиваля дали о себе знать проблемы с финансированием. Нам всем известно, что в пределах нашего почтенного отечества вопросы финансирования традиционно имеют не только (да и не столько) конкретное, прикладное значение, но и метафизическое. Поэтому, скажем, если вы ищете деньги на некую культурологическую акцию, то непонятно, что будет продуктивнее: расставлять хитрые силки на спонсоров заранее, высчитывать запасные и страховочные варианты, или, наоборот, действовать напролом, будучи движимыми в большей степени темпераментом, нежели расчетом. Неизвестно, причем неизвестно никому, что работает. Но что касается директора кинофестиваля "Послание к человеку" Михаила Литвякова и его команды, так или иначе что-то все-таки сработало, и угроза отмены мероприятия в целом, которая зависла буквально за пару дней до открытия, миновала. Конечно, кое в чем пришлось поджаться, но это тот случай, когда не до жиру.

Показы фильмов шли почти скрупулезно точно (что всегда особой теплотой отзывается в сердцах зрителей-специалистов и просто зрителей), замен в программе было немного, подробный каталог наличествовал. Вам может показаться странным, что мы отмечаем эти милые подробности, но именно они, как правило, являются признаками цивилизованности. А уж когда этот рубеж достигнут, можно обсуждать уровень

БОЛЬШОЙ

Марина ДРОЗДОВА

программы.

К сожалению, отборочная комиссия фестиваля в своей работе опирается в основном на те фильмы, информационные копии которых присылают сами авторы, — то есть у отборщиков пока нет финансовых возможностей осуществлять свободу передвижения по миру с поисковыми целями (что является обычной практикой на западных фестивалях). На это надо делать скидку. Поэтому, я бы на стала настаивать на бесконечной яркости всех программ, но зато уж точно можно расценивать их как вполне репрезентативные.

Фестиваль представляет разные аспекты "некоммерческого" (в смысле не игрового полнометражного) кинематографа: документалистику, анимацию и игровое короткометражное кино. Анимация была представлена традиционно весомо. Документалистика дала образцы принципиальных режиссерских имен и тем. Среди игровых короткометражек, интерес к которым в наших пределах переживает подъем, тоже было на что посмотреть. Очень много любопытного замечено в конкурсе дебютов.

То есть, от столь любимой критиками темы, как "кризис кино", "упадок", вполне можно воздержаться. Наоборот. Пробегая взглядом по представленным работам, понимаешь, почему сейчас постепенно и незаметно актуальными

становятся мысли, которые волновали кинематографистов и кинотеоретиков в период бурного становления кинематографа: в двадцатые, тридцатые годы, — когда велась полемика о загадочном смысле киногении, о реализме, достигаемым хитрыми путями, далекими от прямого фиксирования, о всем том, поистине волшебном, что происходит на поверхности целлулоида. Уникальность кинематографического видения в разных киножанрах, — вот вопрос, который выходит на первый план. Кстати, теме современного киноязыка был посвящен круглый стол, прошедший в рамках фестиваля. И там иные пугали нас наступающей со всех сторон виртуальностью. Но это как раз тот случай, когда кстати будет процитировать слова Льва Толстого о Леониде Андрееве: "... он пугает, а нам не страшно".

Симптоматично, что фильм, победивший в номинации короткометражных игровых картин, как раз опирается на актуальную идею "нового" интереса к киногении пространства. Мы имеем в виду ленту "Трофим" Алексея Балабанова.

"Трофим" появлялся уже на телеэкране как один из сюжетов альманаха "Прибытие поезда" — акции кинематографистов нового поколения к юбилею кинематографа. Это история пленки, на которой должен был быть запечатлен рос-



менты переинструментовать в голосах, чтобы добиться наибольшей слитности с балетом, вообще было огромное количество изменений. Может, я чего сразу не угадал, может, он, но переделывать-то пришлось мне, я в каждой сцене подстраивался под движение. Когда нам казалось, что звучание оркестра не совпадает с действием, я вносил корректуру в партию — это чудовищный по глупости труд. Не в партитуру — в партию! Труд полудиотического характера. И так до премьеры.

Но вообще-то это увлекало. То есть я, конечно, спорил, но правила игры капризов не предполагали. И вообще, это даже забавно и малость обидно, но субъективно говоря, стало лучше. Да я бы иначе и не соглашался. Конечно, это не значит, что я всегда делал то, что хотел он, ему тоже приходилось приспособливаться. На самом-то деле важен результат: что получилось и вообще получилось ли. В одной особенно ехидной рецензии написали: музыка удобна, танцевальна, мелодична, проста, рутинна. Вот так вот! Разделали под орех.

На самом деле неудобна. Не слишком танцевальна. Для балета сложна. У них там с этим было переживаний. Просто труппа блестящая. Но поломаться им пришлось в полную меру. Про рутину мне судить сложно. Музыка простая? Что значит простая? Она для уха зрителя, может быть, простая, я к этому и стремился, а для исполнения сложная. Очень сильно отличается от того, что они привыкли играть каждый день в театре — совсем технология другая. Там были большие сложности. И я много с этим хлебнул, и оркестр хлебнул. На грани срыва. Вспомнишь — вздрогнешь.

Если бы не Понькин, спектакль вообще бы не состоялся. Очень сильный дирижер. Ко всему еще были специфические сложности: в зале плохая и сложная акустика, и это тоже надо было учитывать. Яма глубже, чем надо, и многие вещи звучат не так, как написаны. Это уже не творчество, а техника, но, конечно, требует много сил. Я весь репетиционный период не выходил из театра. Оркестровые корректуры. Их десятки. Сначала оркестр и балет репетируют отдельно, балет под рояль. Потом вместе. Потом обживается реквизит. Потом декорации. Потом платье жмет. Музыкальный театр — технологически очень сложное предприятие. Масса разных цехов. Вообще сделать балет от замысла до реализации — это нечасто в театре бывает. Путь тяжелый и рискованный.

За десять последних лет все балеты в этом театре были на готовую музыку. Все! Один такой балет за десять лет! Когда ты берешь Шопена, то это Шопен, а не кот в мешке. А когда новая музыка — это очень, ну, очень сложный процесс. За всю свою жизнь я сделал три проекта: два балета и оперу. Это серьезно.

На самом деле мы работали даже не вдвоем, а втроем: Арефьев очень рано подключился, он много работал с магнитофонными записями, и сделал просто замечательно, необыкновенно тонко и точно. Попал и в музыку, и в танец. Задник один и тот же, но благодаря освещению в каждой сцене он иной. Очень неожиданно и забавно: там ужасно много всего, я сколько раз смотрю и всякий раз открываю для себя что-нибудь новенькое. Но, конечно, Броннер, Арефьев, дирижер, оркестр, балет — это все хорошо, но театр — это очень, ну, очень тоталитарная организация. Все подчиняется воле, упорству, наглости и жесткости и даже жестокости одного человека. От него все зависит. Я вообще-то демократ. Но не в театре. Демократия тут губительна. Я знал, на что шел — такая работа. Больше года. Целая жизнь.

Теперь я опять в свободном полете. Но, понимаешь, я все равно пишу ноты. Безо всякого заказа. Это как дышать. Но тут есть и еще такая важная штука. Если долго не писать, это как мужчина, у которого был, ну, как бы это сказать большой перерыв, и вот женщина наконец появилась, но он долго был без дела, и у него есть шанс облажаться, у него больше нет уверенности, у него уже возникает такая пораженческая мысль: может, я уже ничего не могу, может, она придет, а у меня ничего не получится. Поэтому я, можно сказать, готов отжаться первой встречной, чтобы не потерять форму в ожидании настоящей женщины.

Композитора беспокоил Михаил ГОРЕЛИК.

● Михаил Броннер.

пасьянс

сийский вариант прибытия поезда на Екатеринбургский вокзал в Санкт-Петербурге.

И поезд прибыл, и выплеснул пассажиров, и один из них, любопытный крестьянин, все лез посмотреть, что это за аппарат, ручку у которого крутит иностранец на перроне. Крестьянин оказался в поезде и прибыл в столицу, ведомый смертной тоской — в порыве гнева он зарубил брата родного, застав его со своей женою в момент прелюбодеяния. Скоро его схватят жандармы. Спустя восемьдесят лет пленку французского оператора, видимо, работница конторы "Патэ", выудил с архивного склада помощник режиссера.

Сам мелодраматический и несколько условный сюжет (простакающий из юбилейной задачи) об исчезновении человека из истории дает возможность автору сосредоточиться на продуктивной изобразительной задаче, а именно: идентификация таинственного пространства истории. Таинственного особенно в таких своих деталях, многим ненужных, как цвет освещения улиц в разное время суток, фактура грязи под ногами — из чего она и какого оттенка, разница в густоте собирающейся по углам темноты в зависимости от типа освещения: газового, свечного, электрического... и так далее, и тому подобное; то есть то, из чего на самом деле в первую очередь состоит история, ибо сюжеты отношений частных и социальных идут уже потом. С трепетной тщательностью режиссер фильма Алексей

Балабанов (известный по своим работам "Счастливые дни" и "Замок") создает очевидно "другой", имеющий абсолютное право быть неведомым с точки зрения фактуры мир, в котором живет главный герой.

Едва заметно, в незначительных деталях акцентируется сложно уловимая интонация, которую мы охарактеризовали бы как желание (автора) настоять на ненавязчивой непознаваемости прошлого. (Здесь вспоминается рассказ Андрея Битова о литературоведе, в силу технических причин отправившемся в эпоху Пушкина, чтобы предупредить поэта о грозящей беде, и совершенно потерявшегося в реалиях быта, далеких от представлений пушкинистов). Интонация эта, виртуозно проведенная через стилистику, выныривает для официального проговаривания в последнем эпизоде: наше время, монтажная, "ленивые и нелюбопытные" режиссеры, отрезающие наивный, любознательный взгляд в камеру от веселенькой картинкой пылящего поезда, — они-то снимают фильм про вокзалы. С несколько утрированной небрежностью расстраются они с персонажем, который в тот день и тот час, на том вокзале составлял нерушимое единство момента истории. Он выкинут, и, вопреки теории Бредбери, ничего не случилось.

Но значима здесь не только драма человеческой судьбы, но и драма пленки, которая как ни ластится своей эмульсией к прошлому и настоя-

— **Какая из двух ролей тебе ближе?**

— Роль в "Лысом брюнете". С одной стороны, там очень ограничены рамки драматургии, потому что почти нет действия. С другой стороны — можно импровизировать. Я больше люблю этот спектакль еще и потому, что он старый, родной. Я уже четвертый год играю Брюнета. Роль в "Полковнике" мне тоже нравится, хотя она еще находится в процессе разработки. Я играл доктора, это собирательный образ, который Виктор Славкин вывел из всех произведений Маркса.

— **Расскажи о концепции спектакля "Лысый брюнет".**

— Это был очень неожиданный спектакль в Москве. Многие зрители задавали нам вопросы. У нас с Мамоновым существует негласный договор — ничего никому не объяснять по поводу смысла спектакля. Что каждый увидел, что он сам понял, то и правильно. Нет ничего определенного. Вот подходит ко мне человек и спрашивает: "Правда, что в конце спектакля, когда вы с Мамоновым в белых одеждах — это смерть?" Я соглашаюсь. А другой говорит: "Как классно, что в конце такой трогательный момент: Новый год, Снегуроч-

взять посох и уйти от всего: от семьи, друзей. Уйти ради творчества. Я к этому не готов.

— **Каким человек приходит в мир — лысым, голым, таким и уходит. Это слова Брюнета в спектакле. Значит, жизнь бессмысленна?**

— Именно поэтому и существует творчество — чтобы люди не сказали, что человек ушел из жизни таким же младенцем, только больших размеров и с трясушимися конечностями. "Родить ребенка, посадить дерево, написать книгу". Это высокие слова, всем известные. А что еще может остаться после человека?

— **Планируется ли третий спектакль с участием Мамонова и Бургазлиева?**

— Идея есть, она обсуждается. Мы пока находимся в процессе переговоров. Наверное, спектакль опять будет ставить Бабицкий.

— **Расскажи о своем дебюте в театре.**

— На сцене настоящего театра я очутился в семнадцать лет. Когда я поступил в школу-студию, меня пригласили в Художественный театр на роль в спектакле "Эквус" про умаслившего парня, который работал на конюшне и ослепил несколько лошадей. Моим первым партнером был Станислав Андреевич Любшин, затем Иннокентий Михайлович



Экстремист только на сцене

Денис Бургазлиев многие знают по спектаклям "Лысый брюнет" и "Полковнику никто не пишет" в театре имени К.С.Станиславского, где он играет вместе с Петром Мамоновым. В 1992 году по окончании школы-студии МХАТ создал группу "Сердца", солистом которой сейчас и является.

Денису не нравится, когда его называют альтернативщиком: "Я никак не могу понять, кому мы альтернативны?" Он сам пишет тексты, аранжировками занимается вместе с группой — барабанщиком Романом Истратовым, басистом Александром Чебышевым и гитаристом Алексеем Шаталовым.

Театральное образование повлияло на Бургазлиева-музыканта. "Сердца" — это выразительная мимика, жесты, необычные интонации, черный стиль одежды.

ка и Дед Мороз!" И это верно. А третий считает, что это космический корабль, мы в скафандрах улетаем в космос. И он тоже прав. А если говорить об общем смысле, то это драма одного человека, очень талантливого.

— **Ты можешь себя идентифицировать с Брюнетом?**

— Могу, хотя бы потому, что автор пьесы "Лысый брюнет" Даниил Гинк написал эту роль про меня. Гинк — мой однокурсник, он учился в школе-студии МХАТ на режиссерском факультете вместе с Олегом Бабицким, который поставил этот спектакль. Все началось с того, как я рассказал Гинку о том, что приобрел саксофон. Я не мог играть по вечерам и забирался в шкаф, чтобы не мешать соседям и домашним. В рюкзак саксофона записывал рукав шубы и учился играть в полной темноте, в одиночестве. Гинк сказал: "Это интересно". Так родилась история про музыканта, жизнь которого происходит в шкафу. Она претерпевала ряд изменений. Уже потом мы стали думать, кто сможет сыграть лысого.

— **В спектакле говорится о том, что творческий человек по натуре эгоист. В чем этот эгоизм?**

— Если ты не будешь эгоистом в искусстве и будешь делиться с другими, расплываться, ты не сможешь достичь настоящей вершины в своем творчестве. Искусство — жестокая вещь. Есть избитая, но очень верная фраза: "Настоящий художник обречен на одиночество". И на непонимание. Я, например, с этим смирился. У меня с каждым днем остается все меньше и меньше друзей. Иногда посещают мысли: "Зачем я корячусь на сцене? Быстрее домой! В гнездо! Там ребенок растет. Он говорит каждый день новое слово или какие-то удивительные штуки рисует. Если заниматься искусством по-настоящему, нужно быть на таком уровне, чтобы в любой момент ты смог

Смогутуновский. Когда я заканчивал институт, у меня были роли уже в пяти спектаклях. Я продолжал работать в МХАТе у Олега Ефремова, когда мы выпустили "Лысого брюнета". После ухода из МХАТа у меня появилась масса свободного времени, и я занялся группой "Сердца".

— **Почему ты ушел из МХАТа?**

— Я не был занят на постоянной работе в труппе, у меня были разовые договоры на определенные спектакли. Труппа была достаточно большая. Я понял, что у меня нет перспектив. Последняя роль, которую я там получил, это французик из Бордо в "Горе от ума".

— **Мамонов для тебя просто коллега?**

— Он в первую очередь мой товарищ и друг. Благодаря ему я многое стал понимать, как мне кажется, правильной, об искусстве, о том, как надо работать в музыке, в театре, чего добиваться, как общаться с окружающими людьми. Мамонов косвенно повлиял и на мой уход из Художественного театра.

— **Какую роль ты мечтаешь сыграть?**

— Базарова в "Отцах и детях". Мне кажется, у меня есть собственное видение этого героя. Еще в школе я спорил с учительницей литературы. Я считал, что в романе допущена ошибка — такой человек, как Базаров, не мог по-настоящему влюбиться.

— **Давай теперь поговорим о музыке. Ты начал с достаточно мелодичного ритм-н-блюза. За последний год твои композиции заметно "утяжелились". С чем это связано?**

— Что делать? Такова жизнь. Посмотрите, что творится на улице. Я не хочу предаваться романтическим иллюзиям. Я хочу показать, что со мной происходит в жизни. Мне нравится лозунг Скляр: "Экстремизм только в музыке". Мне нравится быть экстремистом, но только на сцене, больше нигде. Тяжелая му-

зыка — это более конкретный, более сжатый диалог со зрителем и слушателем. От нас, к сожалению, отвернулась часть поклонников. Что ж! Я еще не знаю, что будет в следующем году. Я считаю, что музыкант должен постоянно меняться. Увы, это мало присуще отечественным исполнителям.

— **А тексты изменились?**

— Нет, они по-прежнему очень личные и, несмотря на утяжеление аранжировок, лиричные. Это выражение моего внутреннего мира.

— **Ты собираешься выпустить альбом?**

— Это моя больная тема. Его давно пора делать. Я ломаю голову над тем, как записать. Это связано с рядом финансовых трудностей. У меня нет своей студии, а я не могу работать там, где меня что-то не устраивает. Не хочу выпускать некачественную вещь. В сборнике радио "Ракурс" уже вышла наша песня под названием "Цирк".

— **Как реагирует публика на вашу музыку?**

— Могу рассказать один забавный случай. Мы выступали в клубе "Tabula Rasa" вне программы по просьбе нашего продюсера Романа Смолоковского, у которого был день рождения. Реакция публики была странная — в этом клубе не принято играть такую тяжелую музыку. Мне запомнилась одна девушка в роскошном белом наряде. Она стояла возле сцены, внимательно слушала и вдруг рухнула и начала кататься по полу. Мне так стало радостно! Я подумал: "Отлично! Вот ради этого я и выступал!" Самым ярким нашим поклонником был представитель какой-то непонятной страны, красивый молодой негр. Он аплодировал и делал вид, что он единственный, кто по-настоящему "втыкается".

Беседовала Виктория ЛОГИНОВА.

● Денис Бургазлиев.

щему, но сложные траектории приводят на целлулоид бесцветные виды, лица, лишь иногда совпадающие сутью вещей — при разных стечениях разных обстоятельств. С этой позиции крайне любопытно разглядывать в большей степени, чем игровое, документальное кино. Общепринятое к нему отношение у отечественных зрителей базируется во многом на назидательных кинолентах, которые занимались провозглашением в старые времена и бичеванием — в новые.

Прокат (телевизионный) документального кино является делом, естественно, совсем непростым. И поэтому пока у нас немного возможностей быть в курсе того, что происходит как в мировом документальном кино, так и в авангарде отечественной документалистики. Но так или иначе, не стоит забывать о том, что это — хоть в стороне от глаз миллионной толпы — остается область магических моментов запечатления живой, самостоятельно двигающейся драматургии, без помощи и надзора кем-то замысленного сюжета.

И сгущения коллизий в лучших образцах документалистики обладают столь сильным зарядом чего-то такого, что мы определили бы как "энергию цивилизации". Ведь посмотреть со стороны на течение настоящего момента времени почти невозможно, согласитесь: мы же внутри. Однако отличный документалист, умеет дать нам эту возможность.

Кстати, сюжет о сюжете, снятый в фильме "Трофим", смотрится, конечно, в том числе и как комментарий к потоку фильмов, сделанных из перемонтированного хроникального материала. И в этом смысле здесь формулируется отноше-

ние к работе с хроникой как к работе с наибольшей из условностей. Зато всегда можно надеяться на то, что кто-то обернется к камере с открытым взглядом, и в этом взгляде будет что-то такое, "настоящее" происходить, что и есть нечто, видимо, отвечающее идее истинного кинематографизма. Фестивальную панораму в целом любопытно рассматривать именно под этим углом зрения — тогда она воспринимается как бродо функционирующая лаборатория. Где крутятся много идей "чистого" киноискусства, где все, с ним связанное, искренне любопытно всем участникам и гостям.

Итак в международных конкурсах было представлено: двадцать фильмов в программе документалистики, девять — короткометражное игровое кино, шестнадцать — анимация. В международных конкурсах дебютное участие получило: тридцать две игровые короткометражки, семь документальных работ, десять мультфильмов. Это большой пасьянс.

Гран-при фестиваля был присужден анимационной новелле Андрея Хржановского "Лев с седой бородой". Лучшими документальными фильмами были названы картины "Предчувствие огня" Майкла Бенсона, производство США — Словения, и "Уроки дыхания: жизнь и работа Марка О'Брайена" Джессики Ю Из Лос-Анджелеса.

По разделу дебютов призы распределились следующим образом: Гран-при достался игровой короткометражке "Проявление" Марии Кон, США; специальные дипломы — фильмам "Капуста" (Дэвид Стюарт, Великобритания), "Большая Миграция" (Юрий Черенков, Россия), "Сегодня мы построим дом" (Сергей Лозница, Марат Магамбетов, Россия).



RENDEZ-VOUS

Эрик Робертс считает, что таблоиды сильно раздувают его неприязнь к сестре, знаменитой Джулии. "Мы не считаем, что должны извиняться друг перед другом, — сказал Робертс, который начал кинокарьеру на пять лет раньше сестры. — Мы не виделись почти десять лет, мы росли отдельно, у нас почти нет общих точек соприкосновения. Но это не значит, что мы враги".



Пол Ньюман пожертвовал 20 тысяч долларов из денег своей компании Newmap's Own Inc. на проведение акций по сбору денег на осуществление программы помощи детям национальных меньшинств.



Стиви Уандер стал почетным доктором Университета Алабамы, где был построен Центр для внедрения компьютерных технологий в искусство. Уандер был одним из первых музыкантов, использовавших синтезаторы и другие технологические новинки для создания новой музыки, поэтому его называют "крестным отцом музыкальных спецэффектов". В Центре студенты будут учиться применять компьютерные технологии в музыке и других видах искусства.



Группа Creedence Clearwater Revival, распавшаяся в 1972 году, намерена воссоединиться, но без старого лидера Джона Фогерти. Двое из старого состава (басист Стю Кук и ударник Дуг Клиффорд) объединили усилия с тремя новыми членами группы, и намерены в июле начать европейское турне. В интервью испанской газете La Vanguardia Кук сказал, что не будет переживать из-за отсутствия Фогерти. "По правде говоря, мы не очень по нему скучаем. Джон не очень-то дружелюбно отнесся к нашему новому проекту".

Крупный план

— Для начала давайте представимся нашим читателям.

Эндрю Макдональд: Я продюсер Эндрю Макдональд, и моя фамилия пишется через маленькую букву "д". Не перепутайте. Я родился в Глазго, где мы снимали недавно "Трэйспоттинг". В этой компании я самый молодой — мне всего 30 лет.

Джон Ходж: Меня зовут Джон Ходж, я родился в Глазго в 1964 году. Давно уже, как видите... Я написал "Неглубокую могилу" и сыграл в фильме маленькую роль. Потом адаптировал роман Ирвина Уэлша "Трэйспоттинг"...

Дэнни Бойл: А я самый старый — мне 39. И самый незрелый, как вы скоро заметите. Я Дэнни Бойл, профессия — режиссер, родился в Манчестере и никоим образом не являюсь шотландцем.

— Простите?

ДБ: Когда "Неглубокая могила" вышла в прокат, фильм назвали шотландским, потому что действие происходит в Шотландии. Так что, если есть необходимость, могу выдать себя за чистокровного шотландца!

— Вопрос к мистру Ходжу: вы никак не связаны родственно с Джоном Ходжем, саксофонистом Дюка Эллингтона?

ДХ: Нет, я был египетской рабыней в моей прошлой жизни, но это все, что я про себя знаю.

ЭМ: Прежде чем стать писателем, он работал врачом! Джон — единственный человек в нашем трио, имеющий настоящую профессию.

— Как вы пришли к вашему первому фильму, "Неглубокая могила"?

ДХ: Я начал писать сценарий еще в 1991 году, после того, как съехал с квартиры, которую снимал на троих с двумя другими парнями. Между нами все время возникала необычная динамика общения, было очень интересно, мы постоянно цапались. Конечно, этого было мало для фильма, поэтому я сделал одного из приятелей женщиной, ввел в сюжет труп и чемодан с деньгами, и поставил героев в ситуацию постоянной необходимости выбора.

— Почему вы не сыграли одного из них, а предпочли роль помощника инспектора? У него же вообще нет слов!

ДХ: Именно поэтому! Я походил по съемочной площадке с блокнотиком и получил огромный кайф!

— Господин Бойл, а вы как пришли к этому проекту?

ДБ: Я работал постановщиком в театре и на ТВ, узнал, что продюсер ищет режиссера на новый фильм и пришел на собеседование. Наверное, я называл ему правильные фамилии — Хичкок, Майкл Пауэлл. Меня сочли подходящим для этой истории.

— У вас были проблемы во время съемок?

ДХ: Нам говорили, что героев нужно сделать бедными, чтобы их стремление завладеть деньгами не выглядело бы так отвратительно. Но нам удалось отстоять свою точку зрения: гораздо интереснее, когда у людей есть все необходимое, а деньги мертвеца — только способ пощекотать нервы. Поэтому в фильме у героев высокооплачиваемые

профессии врача, бухгалтера и журналиста.

ДБ: Мы хотели противопоставить мрачной истории живые, теплые декорации. Персонажи совершают омерзительные поступки, но живут они в волшебной квартире. Заходя домой, они попадают на территорию сказки, где вещи наблюдают за ними, как немые свидетели. А по мере приближения развязки мы постепенно приглушали свет, меняли ракурсы, чтобы стены как бы сдвигались вокруг героев.

ДХ: Нам было важно, что орудиями убийства становятся не пистолеты и боеголовки, а домашняя утварь. Кухня вообще не что иное, как потенциальная пыточная камера — ножи, вилки, раскаленная плита. Мы не смогли этого сделать, но мне хотелось, чтобы в финальном по-

зрителя. Главное — дать ему правильное направление, а дальше он сам делает за вас всю работу. И вы сэкономите кучу денег на спецэффектах. А теперь вальяйте свой вопрос.

— Почему вы отказались снимать четвертую серию "Чужого"?

ДБ: Я прочитал сценарий Джосса Уидона "Воскрешение чужого". Как ни странно, действительно интересный сценарий. Но я не могу настроиться на эту волну. Какое-то время я размышлял, потом все-таки решил отказаться. Но вот что забавно — мы считаем, что в Голливуде царит дисциплина и порядок, а на самом деле там такой же бардак, как во всем кинемире. Когда я впервые оказался в Голливуде, меня спросили — может быть, вы поставите что-нибудь с Шарон Стоун? Неважно что, лишь бы с Шарон

мостоятельно в мире хаоса и безумия. Вначале трэйспоттерами называли тех, кто смотрел на поезда и записывал их номера.

ЭМ: В нашем фильме есть люди, одержимые кино. Они всю жизнь проводят в кинозалах. Им плевать, хороший режиссер имярек, или нет. Им нужно посмотреть все его фильмы. Думаю, это новое поколение трэйспоттеров. И конечно же, наркоманы и трэйспоттеры имеют много общего.

— На родине ваш новый фильм сочли скандальным?

ДХ: Некоторые газеты пытались раздуть скандал, но ничего не получилось.

ЭМ: Особенно правые.

ДБ: Самое забавное, что ругань исходила от тех, кто фильма не видел.

— В какую эпоху происходит действие фильма?

ДБ: В книге дело происходит в 80-е годы в Эдинбурге, европейской столице героина. Нам же хотелось дать понять, что действие завершается в наши дни. Поэтому музыка перепрыгивает с композиций Итти Попа середины 80-х на современную британскую поп-музыку, а в процессе мы проходим через танцевальную музыку конца 80-х, когда в Лондоне началась мода на райвы.

— Сцена в туалете снята весьма впечатляюще. Вы специально решили снимать эффект воздействия героина именно в такой форме?

ДБ: Да, это, конечно, была проблема. Как снять сугубо внутренний опыт? К сожалению, героиноманы не проявляют внешних признаков опьянения, они просто уходят в себя. Поэтому мы решили этот эпизод в символическом ключе.

— Если не секрет, вы сами принимали героин перед тем, как снимать фильм?

ДБ: Мы им просто обжирались! Но если честно — нет. Мы много беседовали с людьми, которые кололись.

ДХ: В кино все эффекты описаны очень подробно.

ЭМ: Это совершенно не киногеничный наркотик, он не вызывает галлюцинационных путешествий. Эффект героина — невероятный мир и спокойствие в душе, уход в себя. Поэтому мы пытались скорее воссоздать душевное состояние молодежи, нежели сделать реалистичную картинку о том, как нехорошо сидеть на игле. Об этом в Англии снято очень много документальных лент.

— А как отнеслись к вашему фильму в Америке? Их не смутит шотландский акцент исполнителей?

ДБ: Думаю, зрители на тест-просмотрах все поняли. Но все-таки в США у нас гораздо меньшая аудитория. В основном манхэттенские интелликуталы.

ЭМ: Они выпускают наш фильм 17 июля, как раз к Олимпийским играм! Сначала в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, а если он хорошо пойдет — по всей стране. Если повезет, будут крутить копии 400. Но мы также очень рассчитываем на Европу и надеемся, что здесь фильм соберет 2-3 миллиона зрителей.

— А какие у вас перспективы в Англии?

ЭМ: Фильм очень хорошо пошел, за два месяца собрал более 10 миллионов фунтов стерлингов. Поэтому нас по-прежнему называют "надеждой английского кино" и будут так называть до первой коммерческой неудачи. Как только наше очередное детище провалится, нам в качестве утешения дадут какой-нибудь приз и сделают членами киноакадемии.

ДБ: Если серьезно, нам невероятно повезло в том, что мы работаем втроем. Легче бороться с обстоятельствами.

— Вы считаете себя как бы коллективным автором своих фильмов?

ДБ: Я не люблю слова "автор" применительно к кино.

ЭМ: Мне кажется, что во Франции совсем другая кинотрадиция. У нас никогда не было концепции "авторского кино". Эту идею навязали люди, которые отказываются признавать важность сценария. В английском кино драматургическая основа всегда была очень важной составляющей, не меньшей, нежели режиссура.

— Ваш следующий фильм будет малобюджетным или вы теперь развернетесь по-крупному?

ДБ: О, мы снимем очень дорогое кино, потому что потребуем королевские гонорары!

— Вы будете снимать в Англии или США?

ЭМ: Мы будем снимать в США — но это будет английский фильм. В противоположность "Разум и чувство", который был американским фильмом, снятым в Англии.

КАННЫ.

● Кадр из фильма "Трэйспоттинг".

Кино на троих

Трио Дэнни Бойл—Джон Ходж—Эндрю Макдональд сегодня считается самой большой надеждой английского кино. Вышедший полтора года назад криминальный фарс "Неглубокая могила" восхитил английских критиков и был замечен в Голливуде. Вторая работа троих, фильм "Трэйспоттинг", который они называют "драматической комедией", побил весной этого года рекорды посещаемости в Великобритании и демонстрировался на Каннском фестивале, где корреспондент Premiere Жан-Ив Кателан взял "тройное" интервью.

единке в ход пошли миксер и гриль. А еще я сначала придумал, что герой забирается в холодильник, чтобы заморозить до смерти.

— Ребята, да вы просто профессора хоррора! У кого вы этому научились?

ДХ: Ну, фильмы ужасов же не вчера возникли! Еще до Тарантино, братьев Коэнов и Дэвида Линча были великие фильмы-страшилки. Истории про зомби, мутантов, вампиров сильно раздвинули границы возможностей в демонстрации умерщвления. У английского кинематографа всегда была фирменная марка: синтез ужасного и смешного. Другое дело, что мы все дальше и дальше заходим в том, что морально и кинематографически приемлемо. Но мы не столько показываем, сколько подсказываем. Например, в сцене расчленения мы использовали только звуки. Зритель не видел, как труп разрубают, он только слышал, но, как выяснилось после просмотра, почти все уверены, что они это видели. Хотя, разумеется, каждый "видел" в меру своего воображения.

ДБ: Кино странная штука. Есть вещи, которые пугают мужчин больше, чем женщин. И наоборот. Вот, например, "Чужой" — для мужчин этот фильм более ужасен, чем для женщин. Не перебивайте, я догадываюсь о вашем следующем вопросе, я на него отвечу! — так вот, он страшнее для мужчин, потому что идея проникновения в организм постороннего тела, мысль о том, что в тебя проникает некий предмет, для мужчины невыносима, а для женщины может быть приемлема. Пусть в странном, извращенном ключе, но все-таки приемлема. Вот здесь-то и кроются возможности манипуляции сознанием для выявления причин страха. Нужно заставить работать воображение

Стоун. То же самое — с "Воскрешением чужого". Они почему-то решили, что его должен обязательно ставить европейский режиссер, поэтому сценарий одновременно предлагали мне, Милью Манчевскому и Жан-Пьеру Жене, еще кому-то из европейцев... Жене согласился.

— Если не секрет, что именно не устроило вас в сценарии четвертой серии "Чужого"? Что там вообще происходит?

ДБ: Хитрые вы, ребята. Хотите раньше других узнать? Не сердитесь, ничем не могу вас порадовать — не имею права разглашать производственные секреты.

— Ну хоть намекините! Вы же обещали ответить!

ДБ: Гм... Ходили слухи, что всю третью серию сделают сном героини, и поэтому ее гибель в финале можно будет аннулировать. Но на самом деле в сценарии, который я читал, все иначе. Рипли действительно погибла в "Чужом-3", это ей не пригрелилось. Но, если вы помните, ее там наголо обрили, поэтому от нее остались волосы, и Рипли восстанавливают с помощью клонирования. Если, конечно, они не придумают что-нибудь еще круче. Думаю, четвертая серия по духу будет ближе первой, оригинальному фильму — в ней действие также будет происходить на космическом корабле...

ЭМ: Дэнни, не увлекайся...

ДБ: Все, молчу.

— А Уайнона Райдер? По Интернету бродят предположения, что она будет наемной убийцей, которую присылают уничтожить Рипли — это правда?

ДБ: Все, больше ни слова! Я вообще не знаю, этот сценарий они будут снимать, или другой сочинят! Давайте поговорим о чем-нибудь еще. И вообще, что вы на меня одного накинулись? Пусть другие тоже отдуваются.

— Мистер Ходж, что означает слово "трэйспоттинг"?

ДХ: Это значит одержимое поведение — когда человек пытается добиться чего-то





Свежий архив

“Ему страшно. Он остался в одиночестве, а до дома — три миллиона световых лет”. Под таким лозунгом проходила рекламная кампания самого касового фильма всех времен и народов — “Инопланетянина”, поставленного в 1982 году Стивеном Спилбергом.

Со дня премьеры прошло почти пятнадцать лет, и многие задаются вопросом, почему нынче не снимают “Инопланетянина-12”, не говоря уж об “Инопланетянина-2”. Лучше всех объяснил сам Спилберг: “В случае с “Крестным отцом-2” была эстетическая причина для продолжения. В случае с “Инопланетянина-2” она была бы сугубо коммерческой”.

Сегодня этот фильм по-прежнему стоит особняком в ряду фантастических произведений технотронного Голливуда. “Инопланетянин” во многом “случился” непреднамеренно, и его создатели делали не блокбастер, а неприятный детский фильм о дружбе мальчика со смешным пришельцем.

Идея в общих чертах возникла у Спилберга во время работы над “Близкими контактами третьего вида”. Ему рассказали историю о том, как пришельцы набрали на одинокую ферму, люди страшно перепугались, но одно из существ вступило в телепатическую связь с самым маленьким ребенком и убедил его, что они не собираются причинять людям вреда. Спилберг начал разрабатывать этот сюжет под названием “Ночные небеса”, но после провала комедии “1941” ему пришлось искать более хитовый материал. В результате он уехал в Европу снимать “Искателей затерянного ковчега”, где на съемочной площадке познакомился со сценаристкой Мелиссой Матисон, которая в то время была подружкой Харрисона Форда. Спилберг поведал им свой замысел в общих чертах, и Матисон предложила ему свои услуги в качестве кинодраматурга. Затем Спилберг и Форд отправились в Тунис снимать голливудские похождения Индианы Джонса, а Мелисса Матисон написала сценарий, в котором сохранилась только основная идея Спилберга. Но когда маэстро прочел ее версию, он пришел в восторг и сказал, что его следующим фильмом будет, конечно же, “Инопланетянин”.

Итальянский художник и скульптор Карло Рамбальди, который создал пришельцев для “Близких контактов”, долго искал форму будущего героя: в сценарии он был обозначен весьма расплывчато. В конце концов художник решил взять за основу свою старую картину “Женщина дельты”, написанную в 1952 году. На этом полотно изображена странная женщина с невероятно длинной шеей.

“Инопланетянин некрасив с человеческой точки зрения, но вместе с тем он должен источать невинность”, — говорил впоследствии Рамбальди. — Поэтому я искал самый яркий образчик невинности. В то время дома у меня жил гималайский кот, и в какой-то момент, когда все мои идеи истощились, я посмотрел на его морду и осознал, что передо мной идеальное воплощение невинности. Мне оставалось только убрать уши и более четко прорисовать гуманоидное лицо. Когда я нарисовал первую модель и показал ее детям, они сказали — фу, какая гадость! Но Стивену очень понравилось; он заявил, что дети должны видеть существо в движении, и тогда они точно его полюбят.” Единственное изменение, которое Спилберг попросил внести в модель, — приделать ему тяжелую неповоротливую задницу, чтобы он напоминал детским утенка Дональда и дру-

гих смешных мультперсонажей. После того, как группа специалистов по визуальным эффектам начала строить по эскизам Рамбальди модель инопланетянина, которой можно было управлять с помощью дистанционного пульта, сам

менитом фильме.” Непривычная к работе на крупнобюджетных проектах, Уоллес в первый же день съемок навлекла на себя гнев режиссера тем, что изменила прическу. “Я всегда снималась в малобюджетных независи-

мым безобидной куклой!” В процессе съемок на площадку “приводили” четыре различные модели существа. Инопланетянина в костюме влезала карлица Тамара де Тро; временами группа работала с гидравлической моделью;



В трех миллионах световых лет от дома

Сьюзен ХОУАРД

Спилберг приступил к подбору актеров. Юный Генри Томас, сыгравший мальчика Эллиотта, до “Инопланетянина” снялся всего в одном фильме, и пришел на пробу, но очень хорошо представляя, чего от него хотят. “Я не помню, какую сцену мне дали читать, — вспоминает он сегодня. — Мне было совершенно неинтересно играть рядом с макетом какого-то странного уродца. Единственное, чего мне хотелось — чтобы Спилберг рассказал мне, как он снимал кино про Индиану Джонса. Кажется, я прочитал свои реплики просто отвратительно. Потом Спилберг сказал мне, что моим партнером по фильму станет Харрисон Форд, и мне ужасно захотелось сниматься. Тогда они попросили меня разыграть импровизацию сцены: якобы я нашел эту штуку — в смысле инопланетянина — а правительственный агент хочет заставить меня его выдать. Не помню, как я изворачивался, но под конец весь народ просто рыдал! Стивен подошел ко мне и сказал: “Парень, эта роль твоя!”

Генри Томасу удалось снять со своим кумиром Харрисоном Фордом, который играл директора школы, но при монтаже роль Форда была полностью вырезана: Спилберг решил, что в фильме принципиально не должно быть звезд. На роль мамы Эллиотта он взял малоизвестную исполнительницу Ди Уоллес, которая идеально вписалась в атмосферу фильма.

“Стивен видел меня в роли проститутки в фильме “Лу Грант” и в ужастике “Вой”, — вспоминает свою удачу Уоллес. — Вообще-то я приехала на студию, чтобы попробовать на второстепенную роль в фильме “Поддержанные машины” — я всегда была реалисткой и никогда не замахивалась на суперпроекты. Но в тот день пробы сорвались, и я отправилась к Стивену. Вот так и получила главную роль в самом зна-

мых фильмах, — оправдывается она. — Те, кто участвует в таких проектах, привыкли придумывать внешность и манеры героев на свой страх и риск. Когда я прочитала сценарий, мне показалось, что моя Мэри носит короткую прическу. Она не манекенщица, а работающая мать-одиночка, у нее куча забот, ей некогда ухаживать за волосами. Тогда я не понимала, что на студийном фильме любая деталь утверждается и огласовывается в десятках инстанций. Когда в первый день съемок я пришла на площадку с короткой стрижкой, Стивен чуть в обморок не упал!”

Уоллес вспоминает, что ее “познакомили” с инопланетянином задолго до начала съемочного периода, чтобы она могла к нему привыкнуть и приноровиться. “По правде говоря, до знакомства я его побаивалась. В сценарии он только обозначен, а те инопланетяне, которых я до сих пор видела на экране, не внушали мне особых симпатий. Но когда я увидела это странное существо, оно мне понравилось. Хотя это была гидравлическая кукла, с ним можно было работать, как с живым актером. Команда Стивена сумела идеально замаскировать все его провода и шланги, их не замечали не только зрители, но и мы, актеры. Инопланетянин был равноправным партнером на съемках, хотя я присутствовала на репетициях и знала, что за кулисами им управляет целая бригада!”

Что касается юных исполнителей, то и Генри Томас, и шестилетняя Дрю Бэрримор, игравшая сестренку Эллиотта Герти, и все остальные дети восприняли существо совершенно спокойно. “Когда я увидел рисунок, мне захотелось им сканзаться — таких инопланетян не бывает! — вспоминает Томас. — Они почему-то думали, что я испугаюсь этой штуки. Но я видел, как ее создавали, и для меня инопланетянин всегда

отдельно снимались крупные планы “лица” инопланетянина, которым управляли несколько человек: один отвечал за глаза, второй — за движение складок кожи у носа, третий за нижнюю челюсть и т.д. А голос пришельцу “одолжила” замечательная актриса Дебра Уингер.

Даже сегодня, когда техника спецэффектов ушла далеко вперед, инопланетянин Спилберга кажется безукоризненным с визуальной точки зрения и совершенно правдивым. Однако это заслуга не только аниматоров. Оператор Аллен Давио очень деликатно снял существо, постепенно приближая его к зрителям. “Стивен очень беспокоился, что если инопланетянина как следует рассмотрят еще в начале фильма, все волшебство угаснет, — рассказывает Давио. — Поэтому мы снимали его с подсветкой сзади, и лицо обязательно было затемнено, только глаза поблескивали. Задача была непростой — зритель должен был чувствовать присутствие существа, но ни в коем случае его не видеть до тех пор, пока не установится контакт с пришельцем, пока он не почувствует к нему симпатию.”

Первый раз дети из фильма (а заодно и зрители) могут толком рассмотреть инопланетянина в тот момент, когда Эллиотт знакомит пришельца со своими братом и сестрой.

“Мы снимали эту сцену на Хэллоуин, — вспоминает Давио. — Стивен пообещал детям, что в этот день на площадке будет очень весело. Он даже переоделся женщиной. Думаю, это была самая сложная съемка за весь фильм, но в конечном итоге момент, когда мы видим существо целиком, вошел в фильм совершенно без швов. Получилась одна из самых смешных сцен в кино: дети визжат, а инопланетянин пытается их имитировать.”

Для Томаса, однако, самым сложным был первый день съемок, когда группа приехала в

одну из школ Калвер-сити, чтобы снять эпизод с лягушками. Во время урока, на котором школьники должны препарировать лягушек, Эллиотт, вступивший телепатическую связь с Инопланетянином, выпускает их на волю и от избытка чувств целует хорошенькую одноклассницу. “Это было для меня самым страшным испытанием, — смеясь, говорит он сегодня. — На меня пялятся три дюжины моих сверстников. Плюс вся съемочная группа. А я должен несколько дублей подряд целовать девочку, с которой я даже незнаком. (Заметим в скобках, что эту девочку звали Эрика Элениак, и в 90-е года она прославилась в сериале “Спасатели Малибу”).

В тот же день на съемки приехал и Харрисон Форд, который по сценарию при виде учиненного безобразия спрашивает у Эллиотта: “Сынок, ты что, наркотики объелся?” Сцена была вырезана накануне тест-просмотра, но вряд ли Форд особенно переживал по этому поводу. “Инопланетянин” подарил ему гораздо больше, чем эпизодическую роль — к этому времени он уже успел жениться на сценаристке Мелиссе Матисон.

“Стивен ужасно боялся, что кто-нибудь украдет у него идею, — вспоминает Давио о тех временах. — Украдет и быстро снимет дешевый малобюджетный фильм, который выйдет на месяц раньше нашего”. Поэтому съемки проходили в обстановке строжайшей секретности. Фильм числился в документах студии под нейтральным названием “Жизнь мальчика”. Реквизит, в частности модели инопланетянина, хранился на складе, который каждый вечер опечатывали, а возле дверей всю ночь дежурил охранник. Ди Уоллес имела право читать сценарий только на студии, не выходя из офиса, в котором не разрешалось держать множительную технику. Всем членам съемочной группы выдали спецпропуска, а посторонних в павильон не пускали ни под каким предлогом. Из детей-актеров только Генри Томас знал сюжет от начала до конца, но Спилберг заставил его поклясться, что он никому его не расскажет “под страхом смертной казни!” Съемки начались в сентябре 1981 года, а к февралю 1982 года фильм был готов. Тест-просмотр устроили всего один, незадолго до премьеры.

“Помню, я стоял у двери и смотрел, как люди входят в зал, — говорит Давио. — Они не знали, что за фильм им покажут. И мне вдруг пришло в голову, что это единственные люди, которые посмотрят “Инопланетянина” просто как фильм, а не как суперсобытие киносеasons. Во время первых сцен народ ерзал и переговаривался, но когда Эллиотт вышел во двор, кинул шарик, и невидимое существо бросило его обратно, все замерли. И с этого момента фильм смотрелся, как американские горки. Под конец зрители устроили ему овацию”.

Впереди был невероятный коммерческий успех, восхищенные отзывы критиков, появление детских распашонок, тарелок и погремушек с портретами героев фильма, возникновение целой новой отрасли индустрии под названием “Инопланетянин”. А в тот день впервые на экране трогательное существо попросилось с мальчиком и шагнуло на борт космического корабля, унося под мышкой горшок с земными цветами.

“После съемок я забрал эти цветы домой, — вспоминает Карло Рамбальди. — Высадил их у себя в саду, ухаживал, поливал. Они прижились, но потом мне пришлось уехать в Италию на три месяца, а в Калифорнии была сильная засуха. Когда я вернулся, они уже превратились в прах.”

А инопланетянин улетел домой за три миллиона световых лет и не вернулся. Наверное, потому что в других галактиках нет голливудских киностудий.

ЛОС-АНДЖЕЛЕС.

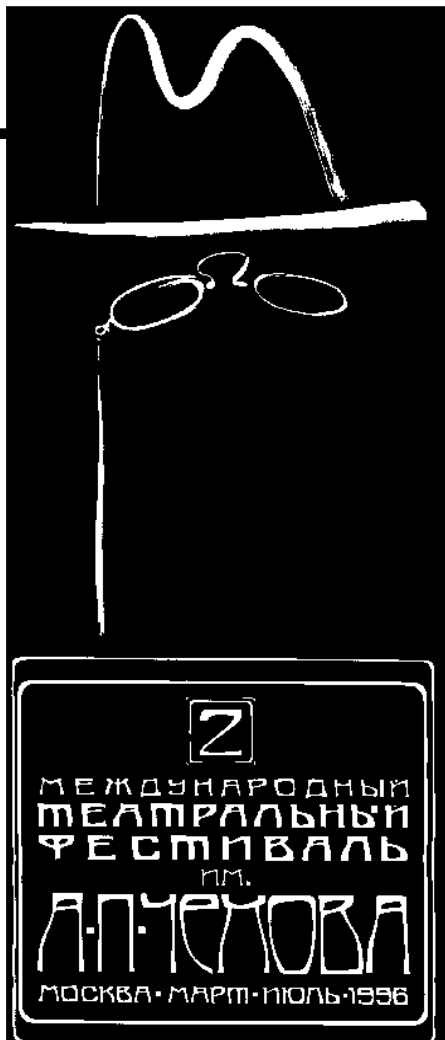
RENDEZ-VOUS

Кинокомпания Disney не собирается успокаиваться на многочисленных “Диснейлэндах”. В ближайшее время в Токио начнется постройка “Диснейморя” (Disneysea) тематического парка, в котором детишек будут встречать Русалочка и Аладдин. Сейчас идет разработка проекта, постройка должна начаться в следующем году, открытие парка планируется на 2001 год.

Интервью в телепередаче Entertainment Tonight 50-летняя певица и актриса Шер объяснила, почему она предпочитает встречаться с молодыми людьми. “Если бы я ждала, пока меня пригласят старики, я бы ни разу в жизни не попала на любовное свидание, — сказала Шер. — Не знаю почему, но более старшим мужчинам я не нравлюсь”. Среди последних любовных завоеваний певицы — гитарист Ричи Самбора.

Актер Жан Рошфор говорит, что ни за что не расстанется со своими знаменитыми усами. “Без усов я чувствую себя, как без трусов, — признается актер, который недавно был вынужден на время сбрить усы для съемок в фильме “Насмешка”. — Мне кажется, что с обнаженной верхней губой я выгляжу непристойно”.

На Мэрайю Кэри подали в суд. Некий Кристофер Селетти, работник службы охраны и музыкант-любитель, заявляет, что именно он написал слова ее хита “Герой”. Официальным автором текста является Слай Стоун, но Селетти уверяет, что тот просто украл его записную книжку. Стоун закрепил за собой авторские права на три года раньше Селетти, но тот настаивает, что автором текста является все-таки он и требует отчисления с продаж синглов и компакт-дисков. “Я чувствую себя жертвой недоразумения”, — так откомментировала Кэри ситуацию в The New York Daily News.



Странное дело: в дюжине чеховских фестивальных спектаклей крайне мало было таких, где героев держали бы на дистанции. (Странно и непривычно — еще недавно было не так). Случались, конечно, и исключения, как в двух «Чайках», московской и пражской, где саркастично относились к Тригорину, выдерживая его с начала и до конца в отдалении — чужой. Чего-то ему не прощали, предьявляя нравственный счет: позерства? двуличия? черствости?

Исключением, однако, было подчеркнуто правило: к другим относились почти с родственным чувством, что не снимало ни иронии, ни досады. Если герои поначалу и были отодвинуты далеко, как в саратовской «Чайке», то под конец приближались, ломали барьер отчуждения, воздвигнутый философической позицией режиссера «над»: над ускользающей в небытие жизнью, над героями, порочными и несчастными. Эффект переворнутого бинокля. Сначала его повернули так, что все показалось далеким и мелким; потом — наоборот, чтобы все резко приблизилось.

Чеховских людей сегодня хочется видеть рядом. Потому, быть может, героев ранней его пьесы «Без названия», в чтении непонятных и неприятных, размещают на малых сценах, близко от нас, глаза в глаза, так, что даже смешиваются наше и их дыхание, и трудно отделить этих людей от себя. «Они» и «мы» — такое деление сейчас редко. Что-то тянет к этим незадачливым людям, заставляет искать в них себя. Не для того, чтобы польстить себе («Где уж... Куда уж...», — как говорил Астров; они показаны без иллюзий), но для того, чтобы себя же понять. И встретиться в прошлом своих...

Присвоения всех наравне не бывает. Не только потому, что подобной широты нет и у Чехова, но в силу избирательности каждого из нас и в особенности — театра. Театр пристрастен и субъективен. Он отсекает и выделяет кого-то. Он ищет в старой пьесе наиболее «своего» — любимца, доверенное лицо, а то и прорывается к самому автору.

«Остались только воспоминания...»

Так поют в аргентинском спектакле «Дядя Ваня», привезенном из Кордовы труппой под тем же названием. Название-девиз, знак родственной близости, что трогает так же, как известие о том, что некий юный театр за рубежом начал свою жизнь «Чайкой». Что мэтры нынешней режиссуры прикованы к Чехову фатально, пожизненно. Что в Эстонии середины 90-х годов без всяких юбилеев прошел чеховский фестиваль. Трогает, будто личный подарок, но удивлять уже не должно. Равно как и то, что в эноинной и страстной стране выбрали самую будничную из пьес Чехова: «Сегодня для нас чеховский мир — это огромное зеркало, где мы сами отражаемся...».

Несколько лет назад, когда по Москве прошел шквал премьер «Дяди Вани» и не всегда бы-

ло можно понять, почему ставили именно эту пьесу, среди немногих случаев ясности оказалась такая: «Дядю Ваню» сыграли дипломники ВГИКа, сборная труппа студентов из разных стран и континентов, от Азии до Латинской Америки. Сыграли, засняли на пленку и показали недоумевающим от нашествия дядей Вань чеховедам; вопрос «Почему?» не возник. С полной верой и органикой эти разноплеменные ребята становились чеховскими людьми, будь то по-современному крутой Астров или мягкий, душевно рыхлый Войничий. Юным актерам, непосредственным, безыскусным, не отгороженным от своих героев хитроумными концепциями и сложностью общих решений, в камерном скромном спектакле удалось присвоить этих героев, а через них — понять и приблизить пьесу.

Год назад, на фестивале театральных школ «Подium-95» аргентинские студентки, в постановке российского режиссера Валентина Теплякова, сыграли «Три сестры». Сыграли в полном объеме текста, ловя его ритмы и паузы, не вырывая пьесу из ее места и времени — и опять-таки сделав своей. На почти пустой сцене были только люди и страсти, и тщетное их противоборство с судьбой — всем и везде понятная история. Иногда текст уступал место зрелищу, нравы и отношения прояснялись в танцевальных интермедиях, в пластике, а надо всем, сквозь все плыла пленительная музыка Пьяцоллы. Она одушевляла все, объясняла, выносила наружу подтекст, даже — двигала действие.

Казалось, что и на этот раз все будет так же: музыка, пьеса — и люди, в которых сосредоточено все. Вышло, однако, сложнее — с особой концепцией, с развитой формой, не заслонившей все же людей. В обработке группы авторов, в режиссуре Рафаэля Рейероса была поставлена фантазия на темы Чехова — и аргентинские, заветные, свои; емкая версия на полтора часа с перестроенным и добавленным текстом. Сжатое, энергичное действие, направленное куда-то...

Огромный выставочный зал Манежа, где игрался спектакль, был перегорожен белой стеной. Все было белым — мебель, костюмы, обрывки бумаги, усеявшие пол, как листья. Массивный шкаф в глубине, свечи и зеркала — все казалось таинственным, небудничным и красивым, без всякого быта, пусть няня во время семейной разборки методично выжимала тряпку в ведро. Но это — так, беглый знак повседневности; в спектакле дали место не быту, но ритуалу, и он изначально творился, хотя не сразу стало ясно — какой.

Потом будет ясно — ритуал памяти, и белизна — ее знак, а этот огромный шкаф — хранитель семейных преданий, то и дело оживающих и поворачивающих время назад. Туда, где Иван, дядя Ваня (Оскар Меркадо), солидный представительный господин, был просто мальчиком Ваней, бегающим по сцене, а мать его, Мария — Мария Васильевна, «маман» (Нидия Рей) — молодой кудрявой женщиной, каковой и становится по ходу дела, переключаясь из настоящего в прошлое, а затем обратно. О прошлом напоминает певичка (Марина Боведа), странное символическое существо в серой шали и с на беленным лицом, пением своим сопровождающая действие, как зонгами. И, наконец, Мария, которая в этом спектакле не только действующее лицо, но и комментатор, доверенное лицо театра, философствующее, размышляющее о ностальгии, о земной и о театральной реальности, будь то «Гамлет» или «Вишневый сад».

В этом нерв действия — в воспоминаниях, которые не отпускают от себя. Тоска, которой обуреваемы здесь герои, обращена в прошлое. Быть может, дело не только в «семейной» их памяти, но и в том, что, по замыслу авторов версии, аргентинские прототипы героев принадлежали к первой волне эмигрантов в Америку, несшей ностальгию в себе и с собой. «Дядя Ваня» — это произведение мировой драматургии, персонажи которого могли бы приехать вместе с первыми эмигрантами в Америку, в частности, в Аргентину, где продолжают и сейчас жить среди нас...

Вот оно — зеркало чеховской пьесы, где эти «существа» живут со своими страстями, продолжают искать и находить выходы для того, чтобы убедиться, что жизнь прожита не напрасно и что стоит вновь и вновь пытаться ее прожить... Аргентинский спектакль с его философией и мистицизмом опирается на людей; они в этом фантастическом мире — узнаваемые и живые, хотя несколько измененные. Рядом с породистым Иваном довольно затрапезным выглядит задерганный жизнью доктор, Михаил, он же Астров (Алвин Асторга). Женщины-соперницы, Елена и Соня (Кристина Гомес Комины и Мирта Лоренсо) равны возрастом и красотой, чем подчеркнут момент их общей судьбы: счастья ни той, ни другой не дано. Как, впрочем, и всем «существам», населяющим присвоенную аргентинцами пьесу.

Невольная переключка возникает у этого спектакля с эстонским «Вишневым садом», поставленном в театре «Угала» Каарин Райд. Все как будто иное — театры, страны, пьесы, и природа темперамента, и пресловутый менталитет. И все же...

Над черной глубиной сцены, где быт обозначен редко и скупо, колышется белый прозрачный полог с контурами листвы, подсвеченный то розовым, то лиловым. Сад и не только сад — какое-то вещество, существо. (Художник Ингрид Агур). Надо всем — тонкое настроение гру-

сти, не навязчивой, затаенной. Грусти, вероятно, не столько о настоящем и будущем, сколько об ускользающем прошлом — о том, что здесь было когда-то, о тех, кто здесь жил. «Жизнь в этом доме кончилась. Больше уже не будет».

Каарин Райд, ученица Кнебель, посвятила московский показ ее памяти — не формально и не случайно. Тридцатилетней давности спектакль Кнебель был в своем времени первым — без быта, без всякой социологии, воздушный и белый, нежный и строгий. Строгость рисунка, сдержанность чувств, экономия красок. И, при внутренней серьезности, — легкость, как новая, пленительная, недооцененная тогда черта. Потому на многих сценах мира расцвели такие символические сады, несущие в себе мощный заряд ностальгии, даже если история их хозяев была трактована, как комедия. Спектакль Райд — в этой традиции, в их ряду.

Приезд и отъезд, встреча и прощание с Садом — во всем этом нет ажитации, пафоса, надрыва, выпирающих резких тенденций. Легкость ритмов, движений и интонаций. Драматизм — в легких нотках печали. Ностальгия — в приглушенной, застенчивой форме. Пульсация памяти идет вскользь и внутри, не мешая живой непосредственной жизни, лишь подсвечивая ее, оттеняя комедийные краски и ситуации. Такова Раневская (Анне Резманн), отнюдь не гранд-дама, — моложавая, вскидывающаяся, подвижная, вся из контрастных поступков и чувств. Может запустить туплей в оппонента-Трофимова, может застыть в нежном и грустном объятии с Фирсом, а потом станцевать с ним на балу чинный и старомодный танец — один из лучших моментов роли.

Если и есть в спектакле свой скрытый пафос, то это, наверное, человечность, — то, что связывает Каарин Райд с ее учительницей. Никто не обвиняется в происшедшем — время виновно. Время уносит все, всех, не дает опомниться, удержаться — только оглянуться в прошлое и успели. Как это у Блока: «Время — легкий дым»... Какая уж тут вина — закружило и унесло.

Все это, однако, не столько впечатление, сколько воспоминание о спектакле. Я видела его впервые в Эстонии два года назад, новым и свежим, в обаятельном сочетании мудрости и беспечности, легкости и глубины. Теперь что-то случилось: рисунок тот же, исполнителем — те же, но обаяние улетело. Не перелетает через рампу, отчего спектакль кажется отстраненным, сухим. Легкость обернулась обозначением, тонкость решений — стертостью. Сильные, ударные места пьесы проходили достаточно вяло.

Не понимаю, в чем дело — не должен был этот спектакль уняться так скоро; не так он был сделан, и относился к нему в театре не формально, любовно. Быть может, гастроли тому виной — не всегда удается с ходу сыграть спектакль таким, каким он на деле был. Или — таинственная темная аура театра имени Пушкина, где проходили гастроли, с его заколдованным залом? — Не знаю. Хорошо, что некоторые из нас, москвички, петербуржцы, видели этот спектакль настоящим, в его прекрасной поре. Остались воспоминания.

Впрочем, это не совсем так. Осталось нечто важное, даже первостепенное — Лопухин, каким его сыграл Эльмо Нюганен. Сыграл обыкновенного, по-чеховски нелепого человека. Не завтрашнего воротилу, предтечу горьковских Артамонова и Булычова. Не героя шекспировских страстей, иронией судьбы занесенного в безалаберную эту усадьбу. Не хищника и предателя, которого карает отчуждением театр. Но — молодого, простоватого парня, в котором нет никакой импозантности, внутренней мощи и мужской стати. Невысок, неловок, часто действует невпопад. Может суетиться вокруг Раневской с букетом, а может хлопнуть кулаком по столу и заорать. Согласно наблюдениям Пети, любит «размахивать руками», и не фигурально. Моменты ярости, радости или стыда — открыто, непосредственно, полной мерой.

Лучшее в роли и кульминация спектакля — явление Лопухина после торгов. Он входит тихо, робея, с видом побитой собаки, невнятно на-

чинает рассказ, прекрасно понимая, что сделал. Ужас этого понимания, нарастая до нестерпимости, будет швырять его то на пол, в ноги к Раневской, — то в отчаянную бравату. Несчастный, нелепый и не прощающий сам себя человек. Эта человечность, вкупе с трезвостью, горечью, юмором; смесь иронии и психологизма, эпиходовщины и подлинной драмы — «чеховский набор» Нюганена, столь полно предьявленный в «Вишневом саду», скажется и в собственном его создании, в поставленной им «Пианоле».

«Платонов болит»

Первую пьесу Чехова в натуральной ее величине поставить почти невозможно. Слишком она загружена всем и всеми, с множеством проходных фигур, коллизий и реплик, эта кладовая чеховской драмы на четверть века вперед. Режиссеры обычно делают свою композицию, свои купюры, дают свое название — чаще всего «Безотцовщина» или «Платонов». На фестивале было три версии: воронежская, таллинская и челябинская. Соответственно: «Прости меня, мой ангел белоснежный...» (об этом «ЭС» писала



Свой

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

в № 25, 1996), «Пианола» и «Безотцовщина».

Воронежцы и челябинцы, при всей несхожести своих спектаклей (как несходна театральная фантазия с реальной поместной историей), тяготели к жанру российского интеллигентского салона с любимым занятием его публики — выяснением отношений. В обоих случаях бралась сама пьеса — сердитая, с брезгливым отчуждением от многих героев и с резким, жестоким финалом, когда Платонова пристреливают в упор, и почти никто о нем не жалеет. А главное, с двойственностью героя, мучителя и мученика, задыхающегося в жизни, как рыба без воды — и неведомо, почему. Филиппики его в адрес среды так же справедливы, как справедливы и претензии среды к обвинителю. Все хороши — наивные и циничные, грубые, хитрые, алчные; дамы, играющие в идеальные игры, и «инфюзории». Никому ничего не прощено.

Трудно найти в такой пьесе своих — но театру без этого невозможно. И он ищет, находит, присваивает, выделяя и приближая к себе самых близких: то умную, смелую генеральшу (Людмила Кравцова) в воронежском спектакле, с ее драмой невестребованной «развитой женщины», то двух старейшин в спектакле челябинском — старшего Глагольева (Владимир Милосердов) с его достоинством и подлинной драмой — драмой отвергнутого и обманутого, и старшего же Трилецкого (Леонард Варфоломеев), добросердечного, простодушного пьяницу.





Что-то мило в них Науму Орлову, режиссеру челябинской "Безотцовщины" — то ли русская душевная порода с неразменными, сильными чувствами, то ли чудом сохраненная человечность.

В каждом из двух спектаклей действию дан в разной мере облагороженный фон. Анатолий Иванов, постановщик воронежский, говорил о празднике, который в пьесе завершается свинством. Поначалу и дали праздник: герои были приподняты над буднями, их перепалкам придан оттенок салонной словесной пикировки в духе Уайльда; показали их с парадной стороны — потом повернули изнанкой. Неуловимый какой-то сдвиг — и все покатило в цепной реакции несурзацы, склоки, абсурда.

В спектакле челябинцев все сидят на сцене, близко от нас — и внутренне далеко. Красивый, реальный мир русской усадьбы (сценограф Татьяна Сельвинская): зеленый "травяной" пол, "витражи" в стеклах летней веранды. Покой, комфорт, в воздухе нет тревоги. Бродят, лениво переговариваясь, люди — приличные, благопристойные, в первую очередь дамы: волевая и женственная генеральша Анна Петровна (Валентина Кагурина); золотая блондинка Софья (Елена Дубовицкая), которой при таких внешних данных вовсе необязателен ум; маленькая хрупкая Саша (Елена Журавлева), "травести", которую, кажется, только и любит Платонов. Чего, собственно, ему не хватает в окружении обаятельных женщин и вполне приличных господ? — Да всего хватает, во всяком случае — до середины спектакля.

Здесь — челябинский — Платонов (Андрей Торхов) — самый благополучный из всех, каких приходилось видеть. Он здоров, красив, элегантен, и вряд ли зимовал в "берлоге", в условиях "безлюдья и сквернословья". Более того: он кажется вполне правильным человеком. Не Дон Жуан (пусть даже и поневоле); не та неприкаянная душа, которую мотает от праведного гнева и острой самокритики до мелкого и пошлого греха. Получается странная вещь: текст Платонова и поступки его не вяжутся с таким человеком.

Выпадает (грозит выпаст) стержень спектакля, коль скоро мы не можем взволноваться судьбой этого дикого человека, которого по-

щин, вино, одиночество, за понимание, которое тщетно ищет в других. Речь его, уже похожая на бред, горячечные реакции, внутренняя нестерпимая маята — все готовит развязку и приближает ее. Смерть для него — единственно возможный исход, откуда бы она ни пришла.

Финал суров, драматичен, хотя не подготовлен заранее — пусть бы нам дали догадаться о нем, встревожиться, утратить чувство комфорта. (Воронежский Платонов — Евгений Малишевский поначалу тоже был элегантным и светским, но смута душевная пробивалась — в бледном лице, в осязатом внутреннем напряжении). В факте болезни есть вера, в причине же — нет. Не то ли, о чем в одном из писем Чехова брошена жестокая фраза: "Его истаскали бабы"? Вроде бы мало.

На фоне двух российских спектаклей, в первом из которых история Платонова выглядит иронической драмой, а во втором — мелодрамой, эстонцы предложили иное. Прежде всего — комедию, при этом — основанную не на подлинном, пусть и с купюрами, тексте пьесы, но на известной киноверсии Александра Адабашьяна и Никиты Михалкова ("Неоконченная пьеса для механического пианино"). Здесь изменился сюжет, обретя счастливую развязку, и изменилось еще кое-что — отношение к этим людям, а может быть, и они тоже. Поэтому выбор подобной версии говорит о какой-то психологической установке.

Сценарий вбирает в себя мотивы, образы и настроения будущего — всего — Чехова, вплоть до "Вишневого сада", его свободу и мудрость, насмешку и доброту. Платонову из социально опасной личности дозволено стать недотепой; дозволено выжить, плюхнувшись вместо омуту в лужу на мелководье, и получить затем утешение от своей Сольвейг-Сашы. И все это — с симпатией и усмешкой.

Нюганен, для которого это — третья постановка чеховских пьес (до того были "Иванов" и "Чайка"), просто и ясно объяснил, чего хочет. Стоит привести это объяснение целиком, так как в нем — корень Лопахина и Платонова, как они артистом увидены и сыграны, и родственная связь между ними.

"Врач и учитель, генеральская вдова и купец, помещик и незамужние девушки — обычно-

тянувшимся поцелуем, или хоровод масок, который проносится по комнате, ошарашивая человека, прибывшего к доктору со своей бедой. Контрасты резки и акценты определены, но фантазмагории все же не получается — режиссер выстраивает другое.

Первая часть — бойкая, насмешливая комедия, вполне земная, без всякой многозначительной символики. Пианола, до поры молчащая в глубине, исторгнет из себя Бетховена (под руками работника, Якова), но потом, во второй части, будет вести себя как самостоятельное существо, и заиграет, фальшивя и сбиваясь, тарантеллу. Странность перейдет в абсурд, глупое раздражение — во всплеск лютой тоски, и Платонов устремится на крышу с явным намерением суицида. Суицид не удастся, с помощью лестницы его снимут, Саша утешит — и все же не хэппи энд. Когда страсти улягутся, все усядутся и молча, в полутьме будут слушать Шопена. Потом поодиночке исчезнут в кулисах.

Только и всего; что случилось? Побушевали и стихли, и все вернулось на круги своя — обычная чеховская история. Вернулось, но не вполне тем же. Горечи прибавилось; человечности.

Приступ тоски, внезапно поразивший героя (к тридцати пяти годам ничего не сложилось, пропала жизнь и так далее — знакомые чеховские мотивы), тем острее, что Платонов-Нюганен молод, здоров, нормален. Рядовой, не амбициозный, не рвущийся в авангард и в центр внимания человек; часто сидит в уголке, в тени, незаметно и тихо, и кажется, что вступает в действие редко. Он может смутиться от долгого поцелуя с генеральшей. Прочтет отповедь ленивому спивающемуся доктору — гневно, но не зло. Мается от того, что все не так — и раздражается смешным бунтом. Нам смешно, ему больно — "Платонов болит". Обыкновенный земной человек, самый близкий из всех, посредник между пьесой и нами.

Как это в письме Чехова? — "Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей. Отсюда следует, что если завтра мы в глазах добрых знакомых покажемся обыкновенными смертными, то нас перестанут любить, и будут только сожалеть. А это скверно".

Скверно, конечно, как всякая изначальная нелюбовь — к обыкновенным или к необыкновенным смертным, но это уже для другого сюжета.

Постскриптум, или Кривое зеркало

Пишу об этом отдельно — не потому, что не знаю, как соединить с остальным. Соединить можно: один из фестивальных спектаклей, последний в эстонском чеховском триптихе, "Чехов в Ялте". Но — не соединяется, не вяжется, торчит какой-то занозой, для меня объяснения не имеет. Потому и объяснить не стараюсь — просто изложу впечатления.

В театре "Угала" Пёттер Таммеру поставил пьесу американских авторов Джона Драйвера и Джеффри Хеддоу. В основе ее — известная, подлинная история: приезд Художественного театра к больному Чехову в Ялту. Действующие лица — тоже подлинные, реальные, за исключением одного сочиненного персонажа, служанки семьи Чеховых, Феклы, ощутившей в себе неодолимую тягу к сцене. Остальные знакомы: тройка писателей-классиков — Чехов, Горький, Бунин; Мария Чехова, "художественники", веселой шумной богемой торгующиеся на чеховскую "белую дачу", — Станиславский и Немирович-Данченко, Книппер и Лилина, Лужский и Москвин.

Эстонцы предупреждали, что спектакль веселый. Подзаголовок настроивал на то же ("Очень приятное и необычайное посещение Художественного театра"), может быть, даже и на капутник — почему нет? Ведь и сами "художественники" не брезговали этим жанром, а о склонности Чехова к розыгрышам и говорить не приходится.

Увы — весело не было. Тщательный портретный грим героев, разговор их между собой цитатами из писем, моменты "чеховской" истории МХТ, сюжетный стержень — борьба за пьесу "Три сестры", которую Чехов якобы не хотел отдавать "художественникам", нацелившись на императорский театр. Все было как бы в условиях легкого жанра. Вокруг истории с пьесой крутилось все — страсти, страхи, интриги, романы. Роман Чехова с Книппер — "агентом" МХТ — приобрел дополнительную окраску, с секретным заданием: добыть пьесу. В конце концов Чехов сдавался, менял гнев на милость и дарил пьесу "художественникам", к которым, судя по всему, был расположен не слишком.

Между тем "Три сестры" именно для МХТ писались и были ему вручены. Затем... но не надо "затем"; разговор затянется надолго. Слишком многое здесь не так, или вообще не было, или дана выдернутая малая часть большой правды. Логика эта известна: берется факт — и так обрабатывается и подается, что его не узнаешь. Вряд ли можно это отнести на счет малой осведомленности американцев; кажется, что у них была особая цель, предварительная установка. Установка на клубничку, изнанку, причем среди тех людей, к которым сплетни обычно не прилипают. Любимый прием желтой прессы или бульварной продукции разных видов, будь то беллетристика, театр или кино.

Отношения Чехова и МХТ были небесконфликтны, и в свое время находилось немало охотников превратить эту щель чуть не в пропасть. С 60-х годов по разным странам прока-



тилась так называемая "ревизия Чехова", где его пытались вообще отлучить от родственной связи со МХТ, доказывая, что Станиславский Чехова не понял, искал, создал легенду и прочее. При всех крайностях этой "ревизии" она была призвана подкрепить новое ощущение чеховской драмы, ничего бульварного в себе не несла, и к методике замочной скважины отношения не имела.

Для американской же пьесы эта методика — основная. Создается впечатление, что авторы "посещения" используют творческие материи и сюжеты как развод для броских и дешевых сенсаций, для развенчания былых кумиров. И добро бы это делалось смехом, и на той территории, где эти кумиры стояли. Но основное содержание пьесы — разного рода "опасные связи" в среде "художественников" и вокруг нее. Кто, с кем, как и когда. Не только Чехов и Книппер, что было реально, но не так, как в пьесе, не пошло. И Лилина с Немировичем — уж вряд ли... И Станиславский, учивший на кладбище Феклу не только актерским премудростям, что даже и не смешно.

Главное — как все показано и сказано, каким языком, каким увидено взглядом. Плоско, цинично, в том стиле речей и отношений, который этим людям был попросту незнаком. Венец иронии — явление Чехова в дамском корсете после ночи любви с Книппер. Самое неприятное во всем этом — какое-то злорадство от унижения достойных людей. Станиславский сделан Актер Актеричем, фатом и человеком, мягко говоря, недалеком. Немирович — интриганом и мелким бесом, не брезгающим ничем, дабы добиться своего (пьесы) и ущипнуть соперника (Станиславского). Иногда густота краски такова, что начинает казаться: а вдруг все это — пародия? Ведь только в злой пародии может быть такой Горький, в красной рубашке, с революционной одержимостью, выписанной в балаганных тонах. Но здесь шарж откровенен, в других случаях — то ли завуалирован, то ли его вовсе нет, и может быть, это вкус авторов версии превращает их намерение в фарс? К тому же, вне фарса, за исключением отдельных "находок" вроде корсета, показан все-таки Чехов.

Здесь все-таки не решились, через что-то переступить не смогли: видимо, есть табу. Его — единственного — решили представить уважительно и всерьез. Хмурый, нульничивый, строгий Чехов, подточенный болезнью, с истаявшим, бледным лицом (Андрес Лепик) отчужден от всех и всего, от суеты и интриг, замкнут и неласков. Пусть это было не так и не такой Чехов люб и знаком всем, но отдаленность его пошла вдруг на пользу — Чехов отделен от творимого вокруг шабаша. Это единственное, что мирит с последним сюрпризом театра, который словно не им поставлен — таким серьезным, таким достойным театром, со столь развитым у эстонцев самоуважением и уважением к другим.

Зачем они выбрали и привезли это? — Если бы знать.

● Сцена из спектакля "Прости меня, мой ангел белоснежный". Театр драмы им. А.Кольцова, Воронеж, Россия. Платонов — Е.Малишевский.

● Сцена из спектакля "Пианола". Гордской театр, Таллин, Эстония.

● Сцена из спектакля "Вишневы сад". Театр "Угала", Вильянди, Эстония.

● Сцена из спектакля "Дядя Ваня". Группа "Дядя Ваня", Кордова, Аргентина.

среди своих

нять и предсказать невозможно. Морали из этой пьесы не извлечешь; то, что лежит поверху и звучит в финале ("Не вытерпел господин и поразил"), не Чеховым сказано, а одним из героев. Мораль сформируется позднее, через годы, когда пройдет у Чехова ряд подобных героев, мятущихся без воли и цели, и автор поймет их — всю эту, рожденную безвременьем, новую поросль российских лишних людей. Пока же первый из них, непонятный ни другим, ни себе, мечется и погибает, успев, однако, ответить с гениальной точностью на вопрос о том, что болит у него: "Платонов болит". Болит то, что составляет феномен, суть человека. "Платонов" будет болеть в Иванове, Треплеве, в дяде Ване, пока жизнь не сменил героя и не переключит драматическое напряжение в иное русло. Потом будет болеть и в других, в разные времена — в английских "рассерженных", к примеру, или в вампильском Зилове, в "Утиной охоте". Боль всякий раз становится грозным признаком душевного неурядка; но с чего бы эту пьесу вдруг снова начали ставить?

Вернемся к челябинскому спектаклю. Зритель должен почувствовать нервами, что значит — "Платонов болит", и этот момент все решает, все ставит на место, оправдывает спектакль. Такой момент наступает во второй части спектакля, когда Платонов является как внезапно рухнувший человек, потерявший душевные опоры — и катится вниз по наклонной плоскости с ускорением, отчаянно цепляясь за то, что может как будто задержать его: за жен-

венные чеховские персонажи.

Люди, которым хочется сохранить свою молодость, идеалы, и которые нуждаются в любви.

Возможно ли это, и чего это стоит? Когда и при каких обстоятельствах мы готовы все это продать?

И как жить дальше? Как жить дальше, зная, что все уже распродано — молодость, идеалы, любовь?

И все же — эти персонажи заслуживают любовь, имеют право быть счастливыми, встретить хороших людей, которые их понимают, увидеть новую прекрасную жизнь".

А они действительно обыкновенны. Не монстры, достойные лишь гротеска. Не демонические личности, какими могли бы быть Платонов и генеральша: не "инфузория", как аттестует Платонов в пьесе Сашу, жену. В спектакле она, в исполнении Анне Резманн, — простая душа, земная, горячая и деятельная сверх меры, но это — и счастье Платонова, его везение и опора. Все люди как люди, волею судьбы натолканные в здакую поместную коммуналку — тесное помещение, где разом видны несколько комнат, идет людская суета, мельтешня, слышатся обрывки речей. (Сценограф Владимир Аншон). Никакого салона или "дворянского гнезда" — средний уровень, хуторской, все обыденно и нелепо. Зрители сидят так близко от этого, что кажется — включены в происходящее, втянуты в эти разборки или нелепые игры, будь то карты со штрафом, прилюдным за-



