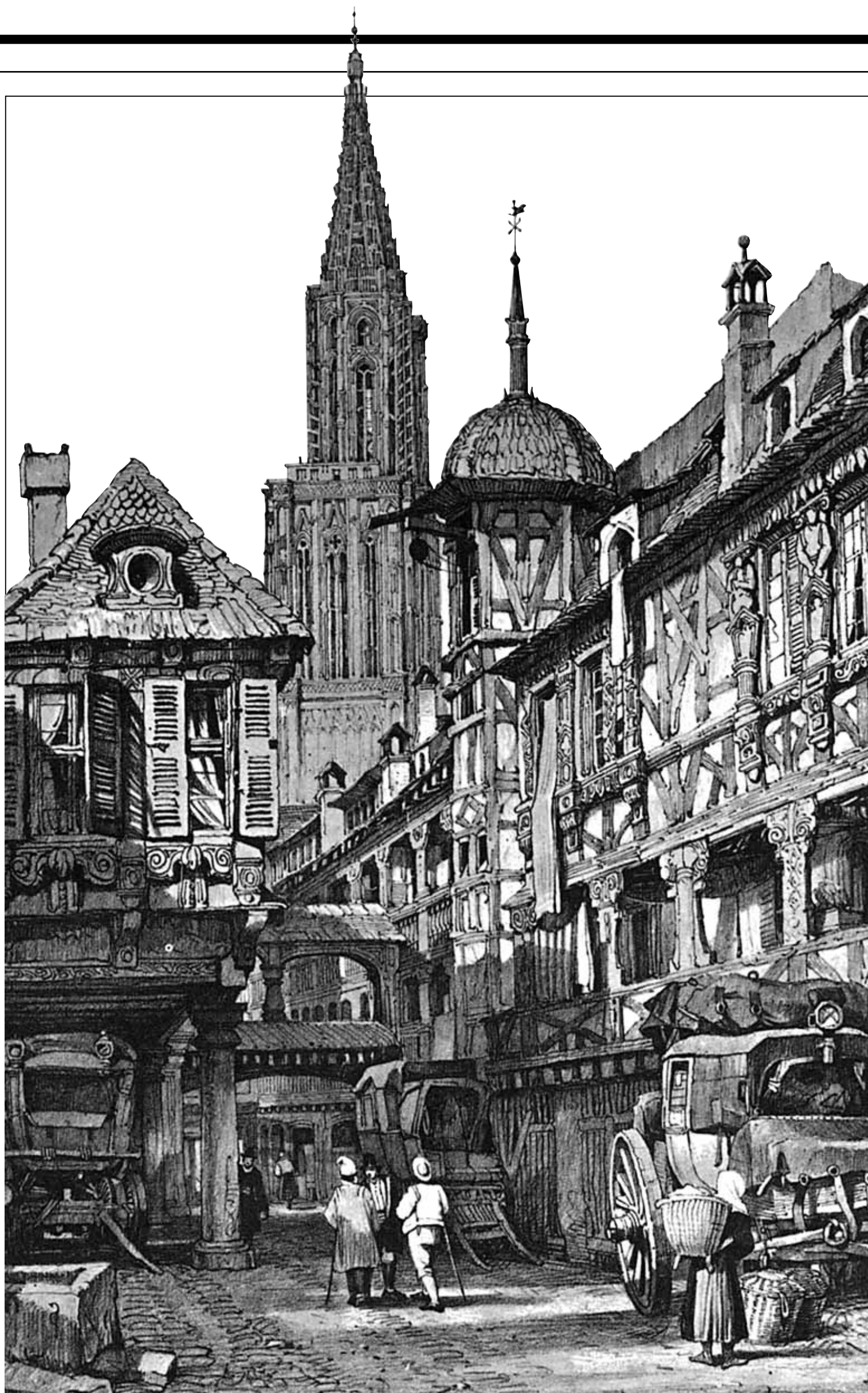


ЭКРАН и СУЕНА



СТРАССБУРГ. ОТЕЛЬ КУРБЕ. Литография 1824 года.

Следим за событием

В Петербурге состоялось торжественное вручение Высшей театральной премии "Золотой софит" по итогам сезона 1995 – 1996 годов. Девятнадцать наград нашли своих героев. Кое-кто ждал поощрения долгие годы, кто-то, напротив, получил премию, едва выйдя на сцену.

Специальных премий номинационно-го совета удостоились: Евгений Лебедев – за творческое долголетие и уникальный вклад в театральную культуру, Александр Белинский – за возрождение жанра оперетты, Илья Рахлин – за сохранение жанра мюзик-холла.

Безотносительно к этому Борис Эйфман, награжденный как автор балета "Карамзовы", пошутил: "Наверное, наш театр получает приз за то, что не дает Петербургу превратиться в большое больничное отделение по сохранению классического наследия". Среди новаторов, отмеченных "Золотым софитом", оказались также танцовщик Игорь Марков, сценограф Вячеслав Окунев, режиссер Александр Петров, дирижер Павел Бубельников и певица Ольга Пчелинцева (все трое – участники спектакля "Любовный напиток" театра "Зазеркалье"). За лучшую женскую балетную партию приз получила Диана Вишнева, лишь год назад закончившая Академию русского балета, но уже удостоенная премии "Божественная Айседора". Юрий Марусин стал победителем в номинации "Лучшая мужская вокальная партия" – за исполнение роли Сергея в опере "Катерина Измайлова". Пожалуй, с этой номинации начались изумления публики и критики: каким-то неведомым образом Марусину удалось побе-

дить чрезвычайно сильных соперников – Булата Минжилкиева и Николая Путилина.

Недоумение вызвало и количество призов, выпавших на долю весьма скромного кукольного спектакля "Лисенок, который не хотел быть хитрым"

Большого театра кукол.

Лучшей актрисой драматического театра названа Ольга Самошина – Тойбеле в спектакле "Тойбеле и ее демон", спектакль Татьяны Казаковой "Трудные люди" в Театре комедии был отмечен по двум пунктам – за режиссуру и за лучшую мужскую роль (Евгений Баранов).

Новой премией "Художник в свобод-

ном полете" СТД отметил творческие усилия театра "Фарсы", который вот уже несколько лет находится в этом полете, то есть висит в воздухе, не получая поддержки ни у города, ни у области, лишь только от господ Бога. Глава театра Виктор Крамер, принимая "Золотой софит", сообщил, что полет проходит нормально.

Свет "Золотого софита" рассеянным лучом осветил петербургскую сцену. Конечно, искать справедливости и полной корректности невозможно, особенно если в тайном голосовании участвует множество людей, по-разному настроенных и осведомленных. Но премия зовется "высшей профессиональной", а значит призвана отражать истинную театральную ситуацию. Отражает ли, вот вопрос? За пределами наградений остались: Любовь Казарновская и Валерий Гергиев, Ульяна Лопаткина и Николай Путилин, Ирина Соколова и Александр Галибин. Я уж не говорю о тех, кто даже не попал в номинационные списки, где так и не нашлось места питерским сценографам (а в этом сезоне прекрасные работы были у Александра Орлова, Эмилия Капелюша, Владимира Фирера). Что-то не сходится в театральной картине города: она двоится, искажается. Ах, город-призрак, умышленный ты наш. Днем с огнем, а уж в белые ночи и подавно, тут плохо видно. И слышно неважнецки. Впрочем, с выборами нам "везет" уже не впервые.

Елена АЛЕКСЕЕВА.
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

- Сцена из спектакля "Трудные люди".
- Рахель - Н.Андреева, Лейзер – Е.Баранов.

Фото Юрия БЕЛИНСКОГО.

Рассеянный свет золотого софита



Горькая весть

20 июня Евгению Калмановскому исполнилось бы 69. Еще год назад, хотя имен-

но тогда он заболел, вым завлитом "Современника", а последнее время работал заместителем директора Александринского театра по научно-творческим вопросам. За день до смерти был на службе, спо-

уму-разуму, да еще и о судьбе их театральной порадел. Скольким драматургам пробил дорогу на сцену. А ведь еще была в его жизни и филология.

Преображенский собор был полон в день,

Любовь – театр, профессия – учитель

можно было позвонить, поехидничать, получить ответную порцию сарказма и тем самым подзарядиться. Так повелось еще с тех пор, когда мы учились в ЛГИТМиКе у Евгения Соломоновича: всех нас (кроме тех, кого не любил) он звал на ты, вникал во все подробности нашей личной и творческой жизни, не выпуская из виду даже тех, кто жил в другом городе. Он был учителем. А для нашего поколения, осиротевшего в одночасье, когда в один год умерли и уехали главные педагоги, был просто чуть не единственной опорой. До самого последнего дня мы советовались с ним, покорно выслушивая его критику и с телячьим восторгом – похвалы. Панибратство отношений не мешало нам созавать, что мы – ученики, а он – учитель.

Он был педантом и в быту, и в педагогике, и в стилистике, которую преподавал нам не только в институте, но каждой своей статьей и книгой, в литературе (а он был писателем, глубоким и талантливым), и в театре. Случайно он так закольцевал свою судьбу, что в начале и финале карьеры был театр. Калмановский был пер-



рил с директором о репертуаре будущего сезона.

Заслуг Евгения Соломоновича перед театром не счесть. И этому мы тоже пытались учиться у него. Книжки об Алисе Фрейндлих и о кукольном театре, "Книга о театральном актере" и сотни рецензий, очерков, портретов. Скольких актеров он открыл! Скольких режиссеров научил

когда мы прощались с нашим другом и учителем. А потом, когда поминали его в Александринском театре, говорили такие слова, вспоминались такие подробности, какие могли касаться только его, ни на кого не похожего, одного из самых оригинальных людей театрального Петербурга.

Елена АЛЕКСЕЕВА.

Шанс

Русская рулетка

Вы когда-нибудь слышали об эстрадной радиопрограмме, в которой исполнители выступают инкогнито? Если нет, то знайте, такая программа вот уже полгода существует на Радио России и называется "Дуэль". И вот все эти шесть долгих месяцев молодые и никому неизвестные певцы боролись за право выйти в финал. Жюри, в котором в разное время побывали Бари Алибасов, Сергей Минаев, Лариса Долина, Тамара Гвердцители, Александр Кальянов, Олег Газманов, Кристиан Рей, беспристрастно – не видя, не знакомясь лично, – судили о нереализованных доселе достижениях новых представителей российской эстрады.

И вот – долгожданный финал и награждение, которое проходило в казино "Розентол" в Клубе друзей Сергея Крылова – по совместительству члена жюри программы "Дуэль". Многочисленные гости, журналисты, телевидение: все нашло место в этом уютном зале. Атмосфера – совершенно неожиданно – какая-то домашняя, ни позерства, ни скепсиса прессы, ни претенциозности именитых гостей.

Каждому из четырех финалистов вручались призы Юрием Саульским, Лорой Квинт, Катей Семеновой, Андреем Билем, Алексеем Глызиным. Замечательный получился концерт, и Ольга Папулова, Владимир Ковров, Галина Липина и Юрий Самохвалов имели уникальную возможность апробировать свое мастерство на одной сцене с великими.

Много разговоров идет о том, что на существующих ныне конкурсах все места раскуплены давно и надолго. Теперь же можно с уверенностью констатировать – хоть один, где к тебе будут беспристрастны, точно есть. И пусть призер получит в подарок керамическую вазу, любезно предоставленную "Салоном на Пятницкой" Худфонда России, а не тур на двоих в Париж или шестисотый Мерседес. И разве смог бы шансонье Владимир Ковров, в свои сорок записавший уже два лазерных диска, обрести аудиторию размером в самое большое государство в мире?

Ольга АЛЕКСАНДРОВА.

Выставки

В клубе друзей Сергея Крылова в казино "Розентол" состоялась однодневная фотовыставка художника Сергея Семенова "Цветы и эротика". Для многих зрителей это сопоставление было неожиданно, ибо

почерка художника Семенова. Эта попытка реализовать скрытые доселе резервы и обратиться к теме, не менее важной в человеческой жизни чем социальная. Зелено-красные тона, доминирующие в изображении растений, насыщенность тонов, своеобразная экспликация к тому, что и цветы могут вождеть. Основная тема работ – хрупкость объектов, будь

Пока – цветочки

подозревать цветы в том, что они эротичны... Но это именно так, считает Сергей, фотографии которого хорошо знакомы читателям журналов "Плейбой", "Автопилот", "Андрей". Работы нижегородского мастера на социальные темы пользуются успехом у зарубежных информационных агентств – "Ассошиэйтед пресс", "Хельсинки Саномат", СИПА и других. Социолог по образованию, Сергей многие годы занимался диалогом настенной графики и социального плаката, уделял большое внимание психологии, философии социального плаката.

Выставка "Цветы и эротика" родилась из идеи разместить на страницах самого престижного эротического журнала четыре разворота, на которых эротике женской вторила бы эротика цветочная. Во многом она не типична для

то женское тело, причудливо задранированное складками одежд, или растение, которое на фотографии ассоциируется с неким телесным началом, "одетым" самой матушкой природой.

Остается только пожалеть о том, что в Москве фотоработы пробыли всего день. Следующая выставка, более полная ее версия, пройдет на днях в Нижнем Новгороде (ее произведение спонсирует фирма "Кодак"), затем совершит большой вояж по городам страны. Конечный путь ее следования – Вашингтон, благодаря содействию Вартеревского центра малого бизнеса при университете в Пенсильвании – там в 1993 году Сергей изучал основы менеджмента.

Ольга ЕРЕМИНА.



Предвкушение

С 1982 года, вот уже 14 лет подряд, торжественно и шумно, 21 июня, профессионалы и любители, французы и их друзья, на улицах и во дворах, на вокзалах и в

здник поддержан и дополнен. С 14 до 24 часов он называется “Праздник музыки и кино”. Кинотеатр “Иллюзион” демонстрирует анимационные, коротко- и полнометражные фильмы, в фойе кинотеатра и

О-ля-ля!

музеях, на площадях и в парках, прилюдно и в душе, отмечается “Праздник музыки”.

На сказочном расстоянии, через три дня и три ночи, 24 июня в России, в Москве, в кинотеатре “Иллюзион” впервые в этом году пра-

окрест—музыка: от барокко до марша, от русских балалаек до африканских ритмов.

“Приходите, и вы не пожалеете” — написано в приглашении — “Вход свободный”.

Анна СУМАРОКОВА.



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

“ГОД ДЖУЛЬЕТТЫ”. ПУ от 09.01.96 № 1800196. Производство: Продюксьон Лазенек, Франс 2 Синема, Канал+, Комифаж, Франция, 1995 г. Цв., 10 ч., 2399,0 м, формат каше. Сц. и реж. Филипп Ле Гюз. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ кинокомпания Мост-Медиа. Срок действия прав до 09.01.2001 г.

“ЗАХВАТ-2”. ПУ от 01.02.96 № 1801296. Производство: Уорнер Бразерс, США, 1995 г. Цв., 10 ч., 2758,0 м, формат каше. Сц. Мэтт Риверс, реж. Джефф Мерфи. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ Гемини фильм интернациональ. Срок действия прав до 13.11.98 г.

“ЗОЛОТОЙ ГЛАЗ”. ПУ от 12.01.96 № 1800596. Производство: Метро Голдвин Майер, Юнайтед Артист Корпорейшн, США, 1995 г. Цв., 14 ч., 3293,0 м, формат об. Сц. Джефри Кейн, прод. Майкл Уилсон, реж. Мартин Кэмпбелл. Кроме специальных детских сеансов. Способ реализации: кинопрокат. Права проката принадлежат: ТА ИСТ-ВЕСТ. Срок действия прав до 01.01.99 г.

“ИГРА ВОООБРАЖЕНИЯ”. ПУ от 08.02.96 № 1200296. Производство: кинокомпания ТВИ, Минсккомлексбанк, к/ст. Беларусь-фильм, Беларусь, 1995 г. Цв., 8 ч., 2060,0 м, формат каше. Сц. Эмиль Брагинский, реж. Михаил Гташук. Кроме специальных детских сеансов. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО Аргус Дистрибушн. Срок действия прав до 20.02.98 г.

“ИНТИМНЫЕ ТАЙНЫ ДУШИ”. ПУ от 09.01.96 № 1800396. Производство: ЭМ ДИ ПИ Ворддвайд, США, 1994 г. Цв., 9 ч., 2367,0 м, формат об. Сц. Стив Армохида, реж. Фред Олен Рэй. Зрителям старше 16 лет. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО компания Мастер. Срок действия прав до 09.01.2001 г.

“КРАСНАЯ КРОВЬ АМЕРИКАНСКОЙ ДЕВУШКИ (ЗОВ ЛЮБВИ)”. ПУ от 15.12.95 № 1810895. Производство: Эс Си Интертейнмент Корп., Призм Интертейнмент, США, 1990 г. Цв., 9 ч., 2468 м, формат об. Сц. Алан Мойлс, реж. Дэвид Блис. Зрителям старше 16 лет. Способ реализации: кинопрокат. Права проката принадлежат: ТОО РИСИ. Срок действия прав до 01.07.99 г.

“КРУГ ДРУЗЕЙ”. ПУ от 30.01.96 № 1801096. Производство: Савой Пикчерз, США, 1994 г. Цв., 8 ч., 2223,0 м, формат каше. Сц. Эндрю Дэйвис, реж. Пэт О’Коннор. Кроме специальных детских сеансов. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ компания Третьяковка. Срок действия прав до 31.07.2000 г.

“МАЛЕНЬКИЙ МСТИТЕЛЬ”. ПУ о 18.01.96 № 1200196. Производство: Таджикфильм, Таджикистан, 1992 г. Цв., 9 ч., 2313,0 м, формат ш/э. Сц. Леонид Махкамов, реж. и комп. Геннадий Александров. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: СП Кредо-Аспект (Московское отделение). Срок действия прав до 13.12.99 г.

“МЕЖДУ АНГЕЛОМ И БЕСОМ”. ПУ от 09.01.96 № 1800296. Производство: Гомон, ТФ-1 Филм Прод., Водевиль Продюксьон, Фанни фильм, Канал+, Франция, 1995 г. Цв., 10 ч., 2808,0 м, формат ш/э. Сц. Кристиан Клавье, реж. Жан-Мари Пуарэ. Кроме специальных детских сеансов. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ кинокомпания Мост-Медиа. Срок действия прав до 31.10.99 г.

“МСТИТЕЛЬ”. ПУ от 19.01.96 № 1800796. Производство: Имидж Организаейшн, США, 1992 г. Цв., 7 ч., 1957,0 м, формат об. Сц. Каролайн Олсон, реж. Керт Андерсон. Кроме специальных детских сеансов. Способ реализации: кинопрокат. Права проката принадлежат: ТОО фирма Пирамида. Срок действия прав до 19.01.2001 г.

“ОСВОБОДИТЕ ВИЛЛИ-2”. ПУ от 31.01.96 № 1801196. Производство: Уорнер Бразерс, Ле Студио, Канал+, Ридженс Энтерпрайзиз, Алькор Фильм, США — Франция, 1995 г. Цв., 10 ч., 2667,0 м, формат ш/э. Сц. Кори Блечман, реж. Дуайт Литл. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ Гемини фильм интернациональ. Срок действия прав до 29.12.98 г.

“ПРОКЛЯТЫЙ ГАЗОН ИЛИ ЛЮБОВЬ ВТРОЕМ”. ПУ от 28.12.95 № 1811795. Производство: Ренн Прод., ТФ-1 Филм Прод., Ле Филм Флам, Канал+, Франция, 1995 г. Цв., 10 ч., 2864,0 м, формат об. Сц. и прод. Пьер Грюнштейн, сц. и реж. Жозиана Баласко. Старше 16 лет. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АОЗТ кинокомпания Мост-Медиа. Срок действия прав до 17.07.2000 г.

“ТУПОЙ И ЕЩЕ ТУПЕЕ”. ПУ от 28.12.95 № 1811695. Производство: Нью Лайн Синема, Тернер, Брод Кревой, Стив Стэблер, Чарльз Уэсслер, Моушн Пикчерз Корп. Оф Ю-ЭС-ЭЙ, 1994 г. Цв., 11 ч., 2804,0 м, формат об. Сц. Беннет Иеллин, реж. Питер Фарелли. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео. Права проката принадлежат: АОЗТ СЭФ-Кинотон. Срок действия прав до 28.12.2000 г.

“ЧЕРНЫЙ ЯСТРЕБ”. ПУ от 12.01.96 № 1800696. Производство: ЭМ ДИ ПИ, США, 1995 г. Цв., 7 ч., 1994,0 м, формат об. Сц. Кевин Элдерс, реж. А.Пьюин. Кроме специальных детских сеансов. Способ реализации: кинопрокат. Права проката принадлежат: ТОО фирма Пирамида. Срок действия прав до 25.02.2000 г.

АНИМАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ

“ФЛОРИЧИКА (мультиборник)”. ПУ от 14.02.96 № 1200396. Производство: Флоричика Молдовой, Молдова (89-91 гг.). Цв., 6 ч., 1660,0 м., формат об. Сц. и реж. В.Барбз. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: УК студия Лебедь. Срок действия прав до 17.01.98 г.

Послевкусие

Немного солнца в холодной воде

В особняке Морозова (функционирующем в качестве Дома дружбы с народами зарубежных стран) на Новом Арбате состоялся концерт молодого, но довольно известного французского квартета “Данель”. Витой узор на бледно-зеленых стенах роскошного зала, стилизованного под рококо, живописный плафон на потолке словно ожили, задышали свободно, радостно при звуках музыки Шуберта и Дебюсси. И те же самые легкие и плавные очертания лепного декора как будто заострились, искажались страдальческой гримасой, когда раздавались диссонансы квартетов М.Вайнберга и Дм. Шостаковича.

Данель — это фамилия. Марк, Ги, Жюльетт — абсолютно непохожие друг на друга два брата и сестричка — взяли в компанию скрипача Жилля Милле, и получился квартет. Между прочим, музыканты вряд ли согласились бы с такой упрощенной трактовкой рождения их коллектива. Соединившись, они должны были “завязать” с индивидуальной деятельностью (сольным концертным выступлением и преподаванием).

— Мы — не четверка профессиональных музыкантов, выступающих вместе; мы — профессиональный **квартет**, — говорит Марк Данель (он моложе всех, но играет первую скрипку — по нотам и по жизни). Каждый из нас чем-то пожертвовал ради квартета, но мы счастливы. Ведь для струнного квартета написано так много музыки — ее на три жизни хватит!

Шуберт — это классика жанра. А для исполнителей классика — основа хорошего интонирования и техники, считает Марк. А для слушателей шубертовский Quartettsatz — певучая милая музыка с легким налетом романтических страстей и гармоний. Лично на меня яркое впечатление произвел эстет Клод Дебюсси (импрессионизм — направление, к которому принадлежит данный композитор, — исповедует культ впечатления). Французы есть французы! Первый квартет Дебюсси переливался в их исполнении всеми цветами звуковой радуги, трудноуловимая на слух тема была подобна прекрасной незнакомке. (И почему я до сих пор считала это произведение ранным, нехарактерным для Дебюсси, неинтересным?). Сидящим в зале грезилось “немного солнца в холодной воде” — воде Клода Монэ, и веселые танцы эльфов, столь обаятельно, живо, эмоционально играл-заигрывался сей ансамбль своим мэтром, Клодом Французским (так подписывался Дебюсси; всерьез иль в шутку — мы уже не узнаем).

Юлия КОРЖ.

Пьедестал для лауреатов

В этом году присуждение бродвейских премий сезона было омрачено профсоюзными забастовками работников сцены и бойкотом со стороны Джули Эндрюс, которой все прочили премию за лучшую роль. Эндрюс, известная по фильмам “Звуки музыки”, “Мэри Поппинс” и “Виктор, Виктория”, сыграла в сценическом мюзикле “Виктор, Виктория” по мотивам ее одноименного фильма 1981 года. Спектакль имел большой успех. как и снятый 15 годами ранее фильм. Однако сценическая

дивы Марии Каллас, был назван лучшей пьесой. (Это второй подряд “Тони” для драматурга — в прошлом году он получил премию за “Любовь! Доблесть! Сочувствие!”). Зои Колдуэлл, сыгравшая знаменитую примадонну, была названа лучшей драматической актрисой сезона.

Натан Лейн, известный по фильму “Птичья клетка” не зря дурачился на церемонии в наряде Джули Эндрюс: он был признан лучшим актером мюзикла за роль в постановке “Забавная вещь, случившаяся по пути на форум”.

“Привнесите шум, привнесите фанк”, этюд о черной Америке в танцах получил премии за хореографию (Сэвион Гловер, который также является солистом спектак-

Король напрокат, или Шум и фанк вокруг “Тони”

версия “Виктора, Виктории” была выдвинута на “Тони” только по категории “лучшая актриса в мюзикле”. Джули Эндрюс сильно обиделась за своих товарищей и заявила, что не придет на церемонию.

Вместо нее на сцене появился “двойник” — комик Натан Лейн в женском платье, изрядно разогrevший своими шуточками в адрес Эндрюс церемонию-шоу, которое, как поется в песенке, должно продолжаться.

Триумфаторами вечера стали три пьесы — новые мюзиклы “Напрокат” и “Привнесите шум, привнесите фанк”, а также воскрешенная классическая постановка “Король и я” (каждая получила по 4 премии).

Донна Мэрфи, признанная лучшей актрисой в мюзикле, отметила, однако, что “вдохновлялась в своей работе талантом Джули Эндрюс”. Мэрфи, играющая чопорную гувернантку в мюзикле “Король и я”, явно была растеряна, получая награду: все были уверены, что “Тони” в этой категории достанется Эндрюс.

“Напрокат”, смелая и трогательная история о художнике Ист-Вилледж, была признана лучшим мюзиклом. Критики называли это событие “мрачной победой”, так как создатель “Напрокат” Джонатан Ларсон скончался в январе в возрасте 35 лет. Уилсон Джермен Хэрэдия получил премию за роль второго плана — он сыграл мужчину, переодетого женщиной. “Напрокат” также получила премии за лучшую музыку и драматургию. “Спасибо вам за то, что помните моего брата и его творчество”, — сказала Джули Ларсон МакКоллум, принимая награду.

“Мастер-класс” Теренса МакНэлли, портрет оперной

ля), а также награды за освещение (Жюль Фишер и Перги Эйзенхауэр), актрисе второго плана в мюзикле (Энн Дюкесне) и за постановку мюзикла (Джордж С. Вольф).

Помимо премии Донне Мэрфи, “Король и я” получил приз за лучший восстановленный спектакль-мюзикл, лучшую работу художника (Брайан Томсон) и работу художника по костюмам (Роджер Кирк).

“Деликатный баланс” Эдварда Олби получил премию за лучший восстановленный драматический спектакль. Актер Джордж Гризард, сыгравший мужа-невротика, был назван лучшим драматическим актером.

Лучшим постановщиком в драматической категории был признан Джеральд Гутьеррес за работу в “Деликатном балансе” (в прошлом году он же стал лауреатом в этой категории за “Наследницу”).

Лучшей драматической актрисой второго плана была признана Одра Макдональд за роль начинающей оперной студентки в “Мастер-классе”. “Постараюсь не упасть в обморок, — сказала Макдональд, которая два года назад также стала лауреаткой “Тони” за “Карусель”.

Рубен Сантьяго-Хадсон из спектакля “Семь гитар” был признан лучшим актером второго плана в драматической категории.

По мнению многих обозревателей, триумф спектаклей “Напрокат” и “Привнесите шум...” знаменует начало новой эры в истории мюзикла — новых тем, новых стилей и нового отношения к сценической реальности.

Алла АФОНИНА.



Признаюсь, что после маловразумительного “Джей-Эф-Кей”, в котором идеологические концепции полностью подчинили себе образы Кеннеди и его окружения, и иллюстративной ЖЗЛовской “Группы “Дорз” (которую ТВ показало под названием “Двери”), с трудом верилось, что Оливер Стоун сподобен совершить новаторский прорыв в биографическом жанре. Тем более, что в предыдущем фильме “Прирожденные убийцы” он выплеснул огромный запас энергии и продемонстрировал дьявольский темперамент, после которого иные творцы не могут годами прийти в себя.

Однако трехчасовая историко-биографическая лента “Никсон” принадлежит к немногочисленному классу по-настоящему исторических кинополотен. (Фирма West Video, рискнувшая на самоубийственный с точки зрения коммерции шаг, заслуживает благодарности всех любителей хорошего кино).

Новаторское видение противоречивой политической фигуры XX века – 37 президента Соединенных Штатов Ричарда Никсона в блистательной интерпретации сэра Энтони Хопкинса – является примером многофункционального подхода к человеку с тысячами лиц, который, несмотря на превратности судьбы, постоянно восставал из пепла для новых политических свершений. В отличие от прежних фильмов, в которых Оливер Стоун вызывал демонов своей юности, и годов, проведенных во Вьетнаме, в “Никсоне” ему частично удалось встать над схваткой (хотя, увы, и он не удержался от одномерных характеристик вождей соцлагеря – Брежнева и Мао, видимо, вспомнив, свою антикоммунистическую юность, и то, что в 1982 году он собирал в Советском Союзе факты про диссидентское движение). Постановщику удалось всесторонне показать Никсона – эту беззаконную комету, которая ворвалась на политический небосклон Америки во времена “охоты на ведьм” (начало 50-х годов) и в течение 30 лет светила неровным, но ярким светом.

Активное участие в деле разоблачения советского шпиона Алджера Хисса позволило Никсону уже в 37 лет стать сенатором, а потом – и вице-президентом США. В тот период Никсон, подобно Микки из “Прирожденных убийц”, безжалостно рвал нежную плоть своих политических жертв, недаром в студенческие годы наставник по американскому футболу отмечал в будущем президенте бульдожьую хватку при отсутствии особых талантов к спорту. Родившись в строгой протестантской семье, в которой грех лжи считался самым несмыслимым позором, Никсон не сумел солгать в решающий момент утергейтского кризиса, что стоило ему президентского кресла; и самым горьким признанием Никсона на склоне карьеры становится то, что даже его достала ложь; а ведь завет, перекликающийся с солженицынским “жить не по лжи”, внушала Никсону его мать.

Ричард уже в юности испытывал постоянную вину перед матерью и рано умершими братьями. Позднее она трансформировалась в неистребимый комплекс (психо-аналитический) “братьев Кеннеди”, фрейдистский аналог его семейного проклятия из-за смерти братьев Никсона. И дело не только в том, что трагическая смерть двоих Кеннеди расчистила путь Никсону, недоверчивому и циничному параноику (по мнению его оппонентов) к президентскому креслу 1968 года; дело в том, что, заняв это кресло, он тем не менее постоянно жил с ощущением дефицита любви к себе со стороны избирателей (сжигание чучела Никсона демонстрантами против вьетнамской кампании сопровождало даже один из самых светлых моментов его жизни – свадьбу дочери). И возможно, приступ туберкулеза в преклонные годы имел не только генетические, но и психологические причины.

Однако в решении вопроса о возможности косвенной причастности Никсона к “заговору правых” Стоун занял позицию недвусмысленно отрицательную: Никсон уехал из Далласа в день убийства Джона Кеннеди за несколько часов до покушения, отвергнув антиправительственные поползновения кубинских эмигрантов и

техасских нефтяных магнатов. Неприязненное отношение президента к шефу ФБР Эдгару Гуверу (Боб Хоскинс), любителю гангстеров и мальчиков, передано Стоуном с истым радикализмом создателя левацкого фильма “Джей-Эф-Кей” с его посылом о причастности спецслужб к антипрезидентскому заговору. Загадочные намеки на существование некоего тайного плана (“дорога номер два”), связанного с покушением на Фиделя Кастро силами ЦРУ и чиновников Белого Дома, разбросаны по всему фильму и свидетельствуют о том, что он (заговор) не находился ни под колпаком покойного Джона Кеннеди, ни под контролем самого Никсона, хотя некоторые его приближенные из утергейтской команды были непосредственно связаны с “дорогой номер два”.

В сценарии “Никсона”, представленном на “Оскар”, – 170 страниц, и в нем использованы напрямую около 180 исторических работ. Но это не снижает оригинальности исторической концепции Стоуна. Поклонников дипломатического гения Никсона, бесспорно, возмутят такие вольности фильма, как уснащение речи героя ругательствами, богохульством, выставлением его порой пьяницей, принимающим без разбора снотворные таблетки; но внешне мало похожий на Никсона, Энтони Хопкинс пытается докопаться до причин, почему его персонаж в одни минуты был добрым и заботливым семьянином, ненавидящим ложь, а в другие становился непреклонно злобным вдохновителем бомбардировок Камбоджи, аморальным центром утергейтского скандала и предателем

полеон утверждал, что “политика – это судьба”, то Оливеру Стоуну ближе формула Зигмунда Фрейда “анатомия – это судьба”.

Ричард Никсон, не всегда мог найти душевный контакт даже со своей любимой и единственной женой Пэт (исполнительница этой роли Джоан Аллен недаром выдвигалась на “Оскара”: она мастерски создает портрет честостюливой женщины, жаждущей обладать Ричардом целиком, не делясь с прожженными политиками). Но так как возвращение в большую политику могло стоить ему развода, вынужден был постоянно доказывать людям свою незаурядность, не обладая имиджем кинозвезды, каковым обладали братья Кеннеди. Непомерное честолюбие и политическая прозорливость смелого игрока позволили именно ему стать одной из ключевых политических фигур XX века. Кажется, что это про него сказал Уинстон Черчилль: “Политика не менее увлекательна, чем война, но более опасна. На войне вас могут убить лишь один раз, а в политике – много раз”. Пример – поражение Никсона на президентских выборах 1960 года, губернаторских – в 1962 году, импичмент в 1974 году.

По мнению Стоуна, Никсон – трагическая фигура в классических традициях, и его целью стало исследование обманчивого феномена иллюзии власти и ее издержек, ведь ни один человек в политике (по концепции режиссера) не может быть самим собой. Он испытывает взлеты на вершину успеха (переговоры Никсона с Мао в 1972 году раскололи соцлагерь,

Виталий ТРОФИМОВ



своих же соратников меньшего ранга, оккупавшихся с ним в Белом Доме. Если в фильме “Сталин” толстый слой грима на лице прекрасного актера Роберта Дювалля погубил на корню замечательный замысел Ивана Пассера, то смелое решение Энтони Хопкинса сниматься почти без грима оказалось провидческим, а его умение передать мимику, манеры, позу Никсона, а также его своеобразный голос оказались выше всяких похвал.

Энтони Хопкинс создает мрачный образ физически неловкого мужчины, любящего смотреть исподлобья с ухмылкой скрытого политика, не слишком любившего себя (результат строгого воспитания), готового, как и все идеалисты, при случае нарушить закон ради правого (с их точки зрения) дела. Политик старой закваски с внешним имиджем неудачника, он отчаянно бросает фразу после поражения на парламентских (в 1962 году) выборах о том, что, отвергнув его как губернатора, избиратели потеряли подходящего козла отпущения. Патриот и корыстолюбец, самодурный деспот и ученик Авраама Линкольна, коррупционер и предприимчивый идеалист уживались в нем легко, ведь, как замечал писатель Олдос Хаксли, “цинизм – это героический идеализм, вывернутый наизнанку; а идеализм – это благородные одежды, под которыми политик скрывает свое властолюбие”. Но если На-

подход к расовой проблеме сдвинул с мертвой точки негритянский вопрос и бесславные падения (уход в отставку в 1974 году).

Но паломничество со всего мира на похороны экс-президента Никсона в 1994 году показало, какого великого политика потерял западный мир. Всю жизнь его преследовали демоны и чудовища, которых он не мог примирить в своей душе, и это болезненно отражалось на его поступках; но им руководили великие страсти, и он обладал даром предвидения (именно Никсон начал переговоры с Брежневым и заложил основы политики разрядки). Использование широкого формата придало картине эпический формат, а отсутствие моральных выводов и суждений дает зрителю возможность самому подумать над показанным, не прибегая к упрощенным решениям.

Пожалуй, для российского зрителя сцены утергейтского дела покажутся излишне подробными и запутанными, а сцены дискуссий с юными радикалами у памятника Аврааму Линкольна – наивными. Однако попытка разгадать феномен Никсона, человека, жившего в эпоху горячих и холодных войн и пытавшегося безуспешно встать над своим смутным временем, после окончания картины уже не представляется безнадежной авантюрой режиссера: его решения, мотивы, характер пове-

дения если не приобретают в интерпретации Оливера Стоуна полную ясность, то хотя бы свидетельствуют о наличии изящного авторского подхода к противоречивой фигуре шекспировского ранга.

По мнению Стоуна, Никсон всегда оставался не баловнем судьбы, подобно Джонсу Кеннеди (вызвавшему, как катализатор, революционное брожение во второй половине 60-х годов), а мужественным воином западной демократии (принципы которой он порой беззастенчиво нарушал, руководствуясь благими намерениями) перед лицом коммунизма. Как известно, благие намерения заменить диктатуру Нго Динь Ньема на более демократическое правление привели Южный Вьетнам к гражданской войне, которую не смог прекратить даже такой искусный политик, как Линдон Джонсон.

Великий предатель идеалов левого движения Джордж Оруэлл язвительно замечал, что “худшая реклама социализма – это его приверженцы”. Наверное, худшей рекламой дела Никсона стал его госсекретарь Генри Киссинджер, оборотистый и ловкий политикан, нанесший немалый вред Западу своим жалким соглашательством (недаром Солженицын неприязненно называл его “мюнхенцем”). Хотя личность главного миротворца, “мюнхенца” Генри Киссинджера (Пол Сорвино) показана довольно иронично, режиссер не смог решиться на пересмотр своего отношения к позорным (для США и Южного Вьетнама) парижским мирным переговорам, к которым приложил свою тяжелую руку и сам Никсон. Непоследовательность позиций Никсона по Вьетнаму особенно очевидна на фоне его нетерпимо-жесткого обращения с молодежными антивоенными движениями. Ему, выросшему под гнетом морального ригоризма родителей, импонирует бунтарский дух молодежи, но его отталкивал левацкий анархизм и половая распушенность. Никсон в фильме – однолюб, спокойно отвергающий недвусмысленные знаки внимания со стороны других женщин, и это кардинально отличает его от Джона Кеннеди, не пропускавшего в Белом Доме ни одной юбки.

За двадцать лет работы в кино Оливер Стоун прошел длинный путь: от экзистенциального отчаяния (“Полуночный экспресс”, 1978, премия “Оскар” Стоуну-сценаристу) через попытки индивидуального спасения (“Взвод”, 1986; “Рожденный 4 июля”, 1989) к язвительной атаке на средству массовой информации и на благодушное представление гуманистов о природе человека (“Прирожденные убийцы”, 1994). Отвергая ярлыки: расиста (“Полуночный экспресс”); левого радикала (“Сальвадор”); фашиста (сценарий “Конана-варвара”); анархиста (“Группа Дорз”); консерватора (сценарий “Год дракона”); буддиста (“Небо и земля”) – режиссер в интервью признается в своей приверженности к одной, общей теме: он говорит о своих попытках показать Человека, который пытается вновь обрести свое утраченное цельное “я”, обновиться, склеив осколки прежнего индивидуума в мозаику новой личности. Его герои проходят процесс индивидуации (по Юнгу), но делают это не в магическом театре, как в романе “Степной волк”, а в обыденной реальности.

Никсон – один из этих людей. Через страдания к надежде проходят герои реалистических лент Стоуна, пытающиеся от восстановления мира в своей душе перейти к согласию со всем миром. Человек, который в 60-е годы принимал марихуану и ЛСД (как сам Оливер Стоун), уже не может наивно отделять свое сознание от мира, как адепты европейского рационализма, подорвавшие религиозную цельность индивидуума. Ведь двери сознания открыты не только избранным поэтами и пророками, как Джим Моррисон, а всем, кто хочет духовного освобождения и способен изгонять демонов ненависти, страха и боязни свободы, руководствуясь мифологическим прошлым и творческими пластами своего подсознания. Стоун в своих последних двух фильмах вышел на новый уровень честности и художественного осмысления действительности, которая стала для него чем-то большим, чем повод для социально-пафосных творений прошлых лет.

Спектакль “Берлинского Ансамбля”, сыгранный трижды на сцене Театра имени Моссовета, был, несомненно, гвоздем всей масштабно задуманной и последовательно осуществленной культурной акции “Берлин в Москве”. Хайнер Мюллер – самый знаменитый и самый трагический поэт Германии последних трех десятилетий незадолго перед смертью выступил в качестве режиссера в брехтовском театре и создал лучшую постановку сезона 1994 – 1995 годов.

“Карьера”, написанная в 1941 году, была сыграна через 18 лет, и Брехту не довелось увидеть ее на сцене. Впервые ее поставил ученик и последователь Брехта Петер Палич в Штутгарте (1958), затем Петер Палич и Манфред Векверт в “Берлинском Ансамбле” (1959), затем Жан Вилар в парижском ТНП (1960), за ним Эрвин Аксер в варшавском “Театре Вспулчесном” (1962) и ленинградском БДТ (1963) и так далее. С тех пор эта удивительная притча о шайке гангстеров, захватившей власть сначала в заштатном американском городишке Цицери, а затем во всем мире, продолжает притягивать режиссеров непреходящей, увлеченностью сюжета и характеров. Она обнаруживает механизмы глобальных конфликтов, которые привели к самой страшной трагедии всемирной истории – Второй мировой войне. Создавая пьесу, Брехт не только имел в виду, но и прямо предлагал постановщикам назвать по именам – написать световым шрифтом на занавесе – немецких прототипов своих американских персонажей: Уи – Гитлер, Догсборо – Гинденбург, Рома – Рем, Дживола – Геббельс, Гирри – Геринг, Дольфит – австрийский канцлер Дольфус, убитый фашистами в Вене в июле 1934 года, Кларк – фон Папен, гитлеровский чрезвычайный посол в ряде стран, Регг – Штрассер, глава антигитлеровской коалиции среди штурмовиков.

Казалось бы, все понятно, все испробовано, все ясно и с сюжетом, и с подтекстом, и с историей. Что делать с исчерпанным материалом? И почему Хайнер Мюллер взял чужой текст? Мог бы взять свой. Им столь-

ко написано. Он интерпретировал Эсхила, Софокла, Эврипида, Шекспира, Шаерло де Ланкло. Но он взял Брехта и не изменил в нем ни строчки. Он прозондировал на максимальную глубину его параболу.

И в “очужденной” или “остраненной” конструкции эпического театра,

умного-гнусного, лишенного всяких зачатков морали и эмоциональных тормозов, но обладающего неослабевающей энергией инстинктивного движения вверх, туда, в ореол парадного величия, в красную светящуюся раму славы и власти. Его игра дает ответ на вопрос, поставленный

Потому что они “без проблем” провоцируют, угрожают, убивают и при этом имитируют величие, масштаб и силу. Потому что так называемые порядочные люди предают свои ценности (взятка, полученная уважаемым человеком у кормила, равняется всеобщей коррумпирован-

Карьера Уи, которой не могло не быть

Элла ВЕНГЕРОВА

в демонстрированной стилизации под елизаветинскую драму, он обнаружил неисчерпаемость шекспировской метафоры. И тогда любая реплика, ремарка, любое, пусть самое проходное авторское указание, стали толчком для нового пластического, сценографического, мизансценического решения, для простого, чуть ли не наивного – и потому безошибочного – символа. Отсюда полутьма зала, встречающая зрителей (ах, вам дискомфортно? Ищите свое место в предлагаемых обстоятельствах!), отсюда чудовища со светящимися глазами в кулисах (кто они? почему они наверху), отсюда приподнятая над уровнем сцены красная неоновая рама, в которой замерла повернутая в профиль респектабельная фигура Догсборо (парадный портрет!), отсюда распластанный на земле человек-зверь, хрипящий, воющий, с высунутым дрожащим кроваво-красным языком (мука уродства и косноязычия, неутоленная жажда самоутверждения).

Артуро Уи – прямой потомок Ричарда Третьего и ближайший родственник Шарикова. Физический урод в игре без правил, в мире без заповедей и табу. Стихийное бедствие всякого военного или смутного времени. Социальный механизм, некогда расшифрованный Шекспиром, был заново расшифрован Брехтом.

Роль Артуро Уи в исполнении Мартина Вуттке, подвижного, как ртуть, пластичного, как клоун-эксцентрик, – без всяких преувеличений шедевр актерского искусства. Вуттке играет маленького человечка, кривоного-косого-злобного-дерганого-бешеного-трусливого-непристойного-не-



временем – и пьесой Брехта. Почему зло так могущественно? Почему власть принадлежит преступникам, если они столь невежественны, безнравственны, косноязычны, трусливы, уязвимы, уродливы, почему они так сильны? Почему они поднимаются на вершины социальной лестницы?

и тогда мутанты их узурпируют. Их главное оружие – лицедейство. Вот Уи берет урок мастерства у величественно-самодовольной старой Актрисы (знаменитая Марианна Хоппке, блиставшая на подмостках еще в 30-е годы). Удобно расположившись в просторном кресле – единственный сидящий персонаж во

всем представлении – старуха с наслаждением демонстрирует изысканность манер, плавность речи, благородство осанки. Она учит диктатора достойно держаться, произносить неведомые ему высокие слова, изображать неведомые ему высокие чувства, а разгоряченный паяц все никак не может сладить с руками, которые так и норовят повторить непристойный гитлеровский жест. Вуттке скрепчивает руки на груди, закладывает за спину, засовывает за проймы жилета. Наполеон, Ленин, Сталин мелькают перед зрителем в темпе ускоренной киносъемки. Гротескный контрапункт сцены – “синхронное” исполнение шекспировского монолога Актрисой и ее обезьяноподобным учеником. Этот дуэт представляется мне ключевым и лучшим моментом в спектакле.

Еще одна поразительная сцена – мужской стриптиз: происходящее в полной тишине медленное обреченное разоблачение человека в черной униформе, обнажение его беззащитно-возбужденной плоти читается как точная метафора агрессии.

Сам по себе этот феномен – гениальный поэт-драматург-режиссер в одном лице – в истории театра не редкость, она знает Шекспира, Мольера и, если понимать поэзию достаточно широко, то и Булгакова. У немцев таковыми были Гете и Брехт. Теперь у них есть Гете, Брехт и Хайнер Мюллер. “Карьера Артуро Уи” настолько же уникальна, как, скажем, “Турандот” в постановке Вахтангова. На фоне абсурдистских, концептуалистских, эротических, наркотических и прочих постмодернистских экспериментов, захлестывающих современную сцену, “Карьера Артуро Уи” в постановке Хайнера Мюллера означает возрождение классической функции театра как игры, как волшебного фонаря, как средоточия интеллектуальной энергии, как ристалища чувств, как мастерской, где создаются модели социальных отношений, как мистериального действа, как искусства постижения глубинных закономерностей жизни, скрытых за дымовой завесой обыденности. В этом смысле ее не могло не быть.

● Уи – Мартин Вуттке.

Как стать режиссером, или Что там, за запертой дверью?

Нина ВЕЛЕХОВА



На вопрос, как стать режиссером один известный мастер этого редкого вида искусства ответил: “Режиссером сделаться нельзя – им надо родиться”. “Талант, как деньги, – говорил другой уже в шутку, – если его нет, то не будет никогда”. Есть какая-то тайна в режиссерской специфике, отчего подчас самый лучший актер может оказаться беспомощным при попытке дать жизнь пьесе.

Перед нами обратное явление: актриса Наталья Фекленко никогда не бралась за режиссуру, но, взявшись, не посрамила Театр Сатиры, доверивший ей этот труднейший дебют. Им стала пьеса Робера Тома “Восемь любящих женщин”, много лет назад переведенная с французского М.Левиной и А.Рейжевским.

Началось все с того, что Наталья Фекленко поступила на телевизионные курсы, и, выбрав для диплома эту пьесу, сообщила обо всем Валентину Николаевичу Плучеку, а он в корне изменил ее планы. “Не надо телевидения, – сказал художественный руководитель театра. – Бери наших актрис и делай с ними спектакль в нашем же театре. Все, что нужно, тебе будет дано. Когда будет все готово, я приду посмотреть”.

Фекленко говорит, что она отобрала девочек, которые давно не имели премьер (хотя многим девочкам за пятьдесят, а Нина Архипова главной ролью в спектакле отметила свой достаточно “весомый” юбилей). И началась работа, про которую Фекленко твердит только одно: счастье, радость, потрясение. “Возникла уникальная атмосфера, – рассказывает она. – Мы сроднились в поисках, пробах, даже споры и столкновения мнений не разрушали творческого настроения. Атмосфера репетиций сказалась и на спектакле. Сложно выстроенный сюжет со всеми родовыми признаками детектива, был распутан точно и тонко.

Детектив – один из самых заманчивых видов драмы; в нем все держится на борьбе, на поиске ключа к тайне. Тайна царит и здесь: пьеса начинается с убийства хозяина дома и с поисков убийцы, которого, однако, ищет не полиция, не сыщики, а восемь женщин, каждая из кото-

рых чем-то обязана убитому за его доброту. Одна из них – его жена, другая – сестра, которую он спасал от нищеты, третья и четвертая получили в его доме кров и так далее. И все они жаждут оправдаться, получить друг от друга неоспоримое алиби, ибо все находились в доме той ночью, когда произошло преступление.

В словесной перепалке обнаруживается, однако, что почти никто из женщин этого доброго человека не любил, каждая лишь пыталась извлечь из отношений с ним выгоду. И вот теперь они это признают, открывая подноготную своего отношения к главе дома. И никто из них не подозревает, что “убитый” жив, и все слышит: и то, что ему изменяла жена, и то, что она собиралась в эту ночь бежать с его компаньоном, и то, что этот компаньон не только разорил его, но обманул его жену, сестру и исчез. Из нагромождения подлости и лжи добрый человек делает единственно возможный вывод: убивает себя на самом деле. Вопреки программке, которая обещает зрителю полицейскую комедию, театр

играет драму. Да, ее сюжет движет детективной таинственностью и загадочностью, но, как в хорошем детективе, загадки и пертурбации имеют еще одну цель – раскрыть источник зла, его психологическую и социальную подоплеку. Режиссер и актрисы увидели корень зла в деньгах, которые обладают непостижимым свойством делать человека бесчеловечным. Одна из самых страшных форм зла – предательство. В спектакле его олицетворяет героиня Н.Архиповой. Бабушка – лгунья и притворщица, скрывающая истинное лицо под личиной доброй старости. Как всегда тонкая и изящная в рисунке, Архипова не торопится с выводом: за старческим добродушием и наивностью почтенной женщины искусно скрыты черты жестокосердия и жадности, которые обнаруживаются, когда дело доходит до денежных расчетов.

Рядом с ней дочь – олицетворение зависти и обиды за “неоцененную” страсть к мужу сестры. Образ этот решен Л.Шараповой правдиво и точно. Глупо растратченная жизнь – стержень обра-

за Пьеретты, сыгранной З.Матросовой. Нелепость ее судьбы так искренно показана актрисой, что вызывает даже сочувствие. Не особенно интересна роль Сюзон – и молодая актриса И.Васина не сумела ничего ей прибавить. Зато В.Шарыкина – прелестная Габи – обращает на себя внимание изящным сопоставлением противоречивых чувств, которыми она расцветивает этот путаный женский тип. Сложное явление перевернутой психики – Катрин, милое дикое существо. Я бы не сказала, что попытка младшей дочери раскрыть отцу глаза на пошлую игру, которая ведется вокруг него, заслуживает поощрения. Нет. Ведь это она затеяла рискованную игру со смертью, уговорив отца притвориться убитым. И фактически именно она, хоть и не желая этого, подсказала, и даже спровоцировала его трагический уход из жизни. Думаю, что М.Ильина поставила себе очень трудную задачу и решила ее с настоящей глубиной.

“Ну и женщины, которых изобразил Робер Тома”, – скажет кто-то. Но автор, а вслед за ним режиссер строят спектакль на противопоставлении полюсов. И если на одном – мрак, другой должен этот мрак подсвечивать: зло тогда отчетливее видится. Из коварной восьмерки в полосу света выведены двое: ни в чем не повинная горничная Луиза, которую с грацией и естественностью играет О.Кузнецова, и экономка Шанель – Н.Каратаева. Актриса сгущает доброту этой женщины, усиливает ее душевность, ее сердечность и преданность хозяину дома. К тому же Каратаева воскрешает традицию сверкающей, острой игры, вызывающей интерес зрителей, “страживающей” чрезмерное спокойствие, к которому нас приучил бытовой реализм.

Фекленко удалось создать композиционно цельное действие, основанное на глубине психологической разработки образов. Ученица мхатовца Василия Орлова она прошла школу Валентина Плучека, который сдержал свое слово, сделал все, чтобы дебют состоялся.

● Огюстин – Л.Шарапова, Бабушка – Н. Архипова.



ПЯТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ



Привет и пожелания безмятежных каникул, господин профессор!

Держал ли ты в руках Mundi – международный журнал по теории и истории мировой культуры? Вышло уже четыре номера, хотя и весьма скромным тиражом – 2000 экземпляров. Первые три уже исчезли с прилавка нашего университетского киоска, а четвертый я еще успела приобрести, о чем сообщаю тебе с чувством глубокого удовлетворения. Если у вас там в глубинке о нем еще не знают, то вышлю четвертый номер немедленно по прочтении. Журнал в самом деле производит сильное впечатление: продуманная простая структура (исследования-архив-рецензии); актуальные рубрики (средневековая литература-искусство-религия и культура-восток-запад-русская культура), значительные имена (норвежское, шведское, английское, французское и шесть отечественных), а самое главное – уровень публикаций.

Номер открывает статья Бьярне Фидестеля, профессора университета в Бергене, скоропостижно скончавшегося на 56 году жизни в 1994. “Представления об истории в древне-скандинавской литературе”. Есть портрет: мягкая улыбка, седина, спокойный взгляд. Чем-то похож на Карельского, и та же судьба, и такая же безвременная кончина в расцвете сил.

Судя по этой статье, он носил в своей памяти всю скандинавистику. Ни малейшей рисовки эрудицией, ни малейшей натяжки в интонациях. В его статье речь идет о том, каким образом введение письменности повлияло на эддическую поэзию и поэзию скальдов и способствовало формированию новых жанров: исторической литературы и лите-

Письмо к ученому соседу (2)

ратуры вымысла.

Эва Эстерберг, профессор лундского университета (Швеция) публикует эссе под интригующим заголовком “Молчание как стратегия поведения. Социальное окружение и ментальность в исландских сагах”. Молчание персонажей исландских саг она объясняет высокой ценой слова. Речь в исландских сагах представляет собой значимый акт, столь же опасный, как любое другое действие. Сказанное не вернешь назад, как не устранишь следы от раны, нанесенной мечом. Что сказано, то сказано, даже если произнесено это устами ребенка или женщины. Затрудняюсь объяснить, почему это напоминание о ценности слова оказывает на меня столь благотворное действие. Наверное, утешительно сознавать, что где-то, пусть в прошлом, есть какой-то выход из грязного потока бессодержательных словес, изливаемых на нас массовыми средствами.

Майкл Свонтон, профессор Эксетер-

ского университета (Великобритания) описывает “Гобелен из Байо, эпическое сказание не в стихах, но в вышивке”. Этот уникальный гобелен, датированный одиннадцатым веком, представляет собой прямоугольный фриз длиной более 200 футов и высотой около 12 дюймов, на нем вышито “600 или 700 человеческих фигур, 200 лошадей, огромное количество других животных, 37 кораблей, 33 здания, 37 отдельных или собранных в группы деревьев”. В сущности, это летопись, хроника в виде “живых картин” и повествует она о событиях британской истории 1064-1066 годов, то есть о норманнском завоевании, битве при Гастингсе и основании Эдуардом Исповедником Вестминстерского аббатства. Вопрос, интересующий автора: как “читался” гобелен современниками. Ответ, предлагаемый в качестве гипотезы: двигаясь вдоль изображения, они воспринимали его как остановленные сцены некой драмы, рассматривая гобелен, они проигрывали сюжет в своем воображении. “Последним и, пожалуй, решающим остается вопрос: признавали ли умелые вышивальщицы 1066 г. существование игры, принимали ли в ней участие и наслаждались ли ею?”

Известный медиевист И.Е.Данилова пишет о теме лестницы в итальянском искусстве кватроченто, и ее искусствоведческая статья читается как увлекательная повесть, даже поэма: “Вертикальная иерархия средневековой картины мира: по ступеням, снизу – вверх, от земли – к небу, от мрака – к свету, от греха – к святости получила воплощение в ярусном построении средневековой живописи”. Анализируя изображения лестниц на полотнах Донателло, Боттичелли, Липпи, Гирландайо, вдумываясь в текст трактата Альберти, исследователь проследивает изменение той роли, которую играла лестница в сознании итальянских архитекторов и художников (и их заказчиков): “Лестницы постепенно утрачивают чисто конструктивное значение и становятся способом облагораживания жилища... Открытые в центральное пространство, эти лестницы встречают вошедшего и ведут его вперед...” На живописных полотнах появляются одноэтажные, просторные виллы, изображения лестниц отодвигаются в кулисы сцены или исчезают вообще. Но истекает эпоха гуманизма, близится контрреформация, заявляет о себе барокко с его пышностью мирских ритуалов. “Лестницы Высокого Возрождения”, – заключает свою статью Е.И.Данилова, – выполняют, в сущности, функцию торжественного пьедестала, это один из способов монументализации персонажей как в живописи, так и в архитектуре. Отказ от лестниц у Альберти и Пикколомини должен был воплощать гуманистическую идею равенства посвященных. Возвращение к лестницам в XVI столетии связано с представлением о превосходстве избранных”. Пусть эта мысль не нова, но зато как точно и красиво аргументирована и сформулирована. Вообще журнал импонирует спокойным тоном и серьезностью аргументации, четкой артикуляцией сказанного, воспринимается как свободное пространство глубокого интеллектуального общения “в духе и красоте”. Другие публикации – Жана-Клода Шмидта “Понятие сакрального и его применение в истории средневекового христианства”, Е.Е.Дмитриевой “Обращение в католичество в России в XIX в.”, А.А.Ицхокина “Две формы рациональности и две структуры мира”, А.Т.Парфенова “Гоголь и Барокко. “Игроки”, О.М.Фрейденберг “Игра в кости” – не менее интересны, но о них в следующей раз. Всего тебе лучшего.

Элла ВЕНГЕРОВА.

ЗАДАЧНИК



Институт искусствознания провел заседание, посвященное итогам столичного театрального сезона, – подводя под последний официальную черту. В целом сезон, даже на фоне перманентного увядания московской сцены, – удручающ. Поэтому о гостях вспоминаешь с особой благодарнос-

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

тью.

“Опера в стиле барокко” – одна из ярчайших гастрольных вспышек. Конечно, привлекала (за отсутствием сведений про этот пражский кукольный театрик) фамилия – одна на трех исполнителей: Форманы. Один – однофамилец, но двое – сыновья. В пристрастии к отпрыскам знаменитостей кроется не то надежда, что им передана часть родительского дара; не то желание позлорадствовать – а старшие были посильнее. В “Оперном” случае оправдалось первое.

К сидевшей рядом очаровательной Мире Гавеловой, ответственному представителю посольства Чехии, подбежал администратор “Табакерки” (полное наименование – театр-студия п/р О.Табакера), и, перекрывая шум толпы, поинтересовался, когда же начнется спектакль и можно ли давать последний звонок. На что минимальным шепотом был дан ответ, что представление давно началось. В оправдание ретивого служащего можно сказать, что вряд ли кто заметил то мгновение, которое можно считать началом.

Просто трое молодых ребят – в каких-то матросского типа костюмчиках, что еще больше подчеркивало их молодость, – встречали входящих в двери зала приветствием по-чешски; осведомлялись, понимает ли вновь прибывший чешский язык или владеет другим; провожали на место; помогали в случае затруднений. От непривычной любезности возникли опасения – в отечественной практике слишком часто за обходительной мягкостью возникала жестокость непрофессионализма. Но дружелюбие братьев-славян было искренне, и подозрения рассеялись. А потом все трое

Форманное очарование

оказались перед бурлящим залом, и один, попросив у зрителя очки, тщательно их протер: куклы небольшие, надо подготовиться, – и вот уже все очкарики зала лишены своей оптики, плывущей из рук в руки на сцену и обратно. Контакт был установлен и приправлен добрым юмором. А когда одна из зрительниц взялась переводить с чешского, ей пришлось для полноты адекватности – повторять не только слова, но и жесты.

Полная (и уважительная) свобода братьев-близнецов (оба родились в 1964 году, Петр – актер, Матей – еще и художник), как и их соратника Милана, продолжилась в самом представлении. Это настоящая старинная опера по мотивам музыкальной пьесы конца XVIII века “О трубе, которую каменщики поставили шутя”. Сюжет ее – о нерадивых мастерах и недовольном их трудом хозяине – был изложен в трех фразах, и этого оказалось достаточно. Давняя история предстала чрезвычайно актуальной – благодаря и современному композитору Витезславу Янду, обработавшему оригинальную музыку для струнного квартета; и создателю специального “светового парка” инженеру Зденку Борувке; и изумительным куклам, выполненным либо по старым образцам, либо придуманным Форманами и сделанными ими собственноручно: “Когда сам делаешь куклу, – признался на пресс-конференции Петр, – уже понимаешь ее возможность, срастаешься с нею”.

Куклы, созданные Форманами, не пытались копировать человеческие движения и жесты, они не скрывали своей природы, нарочито измененных пропорций. Они перемещались, действовали, существовали в полном соответствии со своей явной марионеточной (столь редкой на нашей сцене) механикой, но тем более напоминали людские характеры. Главные герои (двое мастеровых и хозяин-музыкант в парадном камзоле) были торжественно невозмутимы в самых неожиданных ситуациях, храня – один отрешенность от суеты, другие – столь же комичное безразличие к своей деятельности и ее оценке.

А вокруг “взрослых” (примерно в локоть высотой) носились три неугомонных вихря, трое мальчишек-непосед, сующих свои носы и прочие части во все, изнывавших от жажды что-либо натворить и изобрести очередную каверзу. Их руки-ноги находились в бесперывном движении, а у одного даже голова однажды вылетела далеко по ведущему стержню и не скоро возвратилась на положенное ей место. Ничего удивительного, что в какой-то момент истории взамен трех миниатюрных кукол выскочили на авансцену сами Форманы, – с той же зажатостью и фантастической изобретательностью, которую они демонстрировали до этого за ширмой.

Из незамысловатой фабулы извлекается максимум поэзии и очарования, основан-

ных на жестком расчете и абсолютной раскрепощенности, тщательного соблюдения правил игры и вольного их нарушения. Фантазии актеров нет предела: вот рядом с куклой появляется рука актера, мастер вступает в спор с собственным творением; а вот та самая неладно выстроенная труба начинает качаться и гнуться к неожиданному развлечению нерадивых каменщиков. Стена дома внезапно плывет вниз, создавая почти кинематографическую иллюзию залезания по лестнице; а финальный лебедь, на котором разгневанный музыкант устремляется в погоню за сбежавшими работниками, величаво помахивает одним крылом с различной осью. И каждый из приемов, выполненных ловко и ювелирно точно, вовсе не претендует на самодостаточность, не предназначен для восхищения – и именно поэтому вызывает восторг.

“Спектакль не играется, когда в зале сидит только один зритель” – предупреждает программка. И добавляет – “за исключением, когда это родственник, зубной врач или господин Президент”. Однако беспокоиться за зал не стоило – он каждый раз был переполнен, и будет, если молодые Форманы снова придут к очарованной ими публике.

Геннадий ДЕМИН.

ВОЗМОЖНОСТЬ ЖИЗНИ



Москва, определенно, переживает театральный бум. С удовольствием слушаю рассказы знакомых: “представляешь, получила входной на “Кина”, ну, думаю, сяду в партер на свободное место, а там яблоку негде упасть”. У церкви Рождества Богородицы в Путинках нас встречают ласковые барышники, предлагающие билеты по пятьдесят тысяч. Положим аншлаги в Ленком, так же как и в

Блуждающие звезды

Маяковке – не новость. Но и у тех подъездов, где еще недавно была тишь да гладь топчется стайка возбужденных театралов с вопросом на устах: “Нет ли лишнего билетика?” Недавно меня ошеломила картина в “предбаннике” театра имени Станиславского. Там не протолкнуться, плотно прижавшись друг к другу стоят две очереди в кассу и к администратору. Из разговоров в толпе можно сделать вывод, что некоторые, в основном молодые, пришли на спектакль не в первый раз. А самое интересное, что этот лом на “Хлестакова”, то есть на зрелище, взыскующее зрителя понимающего язык театрального авангарда. Чтобы оценить спектакль В.Мирзоева, нужно быть совершенно свободным от штампов традиционного прочтения классики. Критики спорят, возмущаются, восторгаются, а зритель хохочет и радуется хулиганскому карнавалу, затеянному режиссером вместе с художником-выдумщиком П.Каплевичем. Подчеркнутый разномой костюмов – малиновые шаровары Городничего, боярский кафтан с рукавами на “липучках” Хлестакова, немислимые береты Анны Андреевны и Марии Антоновны. Важная деталь оформления – двухэтажные тюремные нары. Их крутят, вертят, ставят на попа. Вот так же изобретательно, остроумно выворачивается и текст бесмертной комедии. Вдоволь накувыкавшись, участники представления придут к тихому и серьезному финалу. Пе-



ред зрителем поставят круглое зеркало, у каждого персонажа в руках окажется осколок, пускающий в зал “зайчиков”. Казавшийся многим рациональным и холодным, Владимир Мирзоев поставил неожиданно темпераментный, энергичный спектакль. Зритель повалил, думается, не только на нехрестоматийного Гоголя, но и на актеров, образующих сплоченный ансамбль. “Хлестаков” — блистательный бенефис ваханговцев — Суханова, Симонова, Рутберг. Но и станиславцы — Корнев, Резниченко играют с наслаждением, с огромной отдачей. От них не отстают дебютанты — талантливые Скворцов, Кретов, Эппле.

Одна из особенностей последнего сезона заключается в том, что стала возможна свободная миграция артистов из театра в театр, на отдельный спектакль собирается компания, увлеченная конкретной идеей. Нынче некоторые мастера играют на двух, а то и на трех площадках. “Театр несыгранных ролей” — это, в первую очередь, “Школа современной пьесы”. Уютный зал на Трубной всегда полон. Здесь сегодня играет Джигарханян, завтра — Юрский и Тенякова, послезавтра Миронова и Глузский. В нынешнем сезоне в “Школе современной пьесы” ставили Б.Морозов и Л.Хейфиц. К сожалению, и “Миссис Лев” и “Антигона в Нью-Йорке” для известных режиссеров “проходные” работы, послышная помощь актерам, а не дело жизни. Но все же работы Талызиной, Полищук, Стеклова можно смело назвать удачами. Оффбродвейские театры дают возможность артистам академических театров не впасть в отчаяние от вынужденных простоев. А зрителям — увидеть своих любимцев — звезд.

Алена Яковлева и Юрий Васильев из театра Сатиры пробуют себя в новом качестве в “Модерне”. В час назначенный к дому в стиле модерн подъезжает автор. Безлошадные зрители карабкаются через ямы — Спартаковская площадь переклопана. Для “Катерины Ивановны” любовно обставлены три сценические площадки, каждый акт идет в новом интерьере. Гостиная в Доме Сибилевых и роскошная мастерская художника отделены от публики не музейной веревочкой, а четвертой стеной, в интерьере загородной усадьбы зритель может задержаться, хорошенько рассмотреть детали убранства и только потом занять места в зале. Поставленная Немировичем-Данченко в 1912 году пьеса Леонида Андреева провалилась. Сегодня она имеет успех. Конечно, актуальный и шокирующий в начале века “поход против отношения мужчины к женщине как к инструменту наслаждения” не так уж животрепещущ. Стоит посмотреть телепрограмму Юли Меньшовой “Я сама”, чтобы убедиться, как раскрепостились современная женщина, особенно если послушать советы и откровения драматурга-феминистки Марии Арбатовой, для которой нет никаких запретных тем. Нет их и для Светланы Враговой. Основная тема “К.И. из Модерна” — эстетизация и оправдание порока и греха. Красавица Алена Яковлева — Катерина Ивановна беспрестанно меняющая сногшибательные туалеты, проходящая путь от недотроги к кокетке, не только жертва жестоких и циничных мужчин — мужа, члена Думы (О.Царева), рокового художника (Ю.Василева). В финале Врагова переписывает пьесу. На сцене появляются аллегорические фигуры прямо-таки из символистской андреевской же “Жизни человека”. Разнузданный шабаш этих “некто” завершается появлением отрока со свечой и видением храма на еще недавно бесстыдно-шикарном витраже. Таким образом Катерина Ивановна становится символом святости, великомученицей. Когда-то Лев Толстой говорил об А.Куприне в связи с его “Ямой”: “Я знаю, что он как будто обличает. Но сам-то он, описывая это, наслаждается. Отвратительно. Отношение автора не то, какое должно быть”. Эти слова подходят и к спектаклю Враговой.

Модерн — явление в русском искусстве многоликое. Есть модерн Врубеля, Шехтеля, а есть модный стиль, в котором выдержаны безделушки, — брик-абрак, реклама парфюмерных и колони-

альных товаров. Стиль Враговой больше похож на кич под модерн. Кому что нравится. Зритель сегодня волен выбрать свой театр. И чем больше “своих” театров будет в Москве, тем лучше.

Екатерина ДМИТРИЕВСКАЯ.

ФОРТЕ



Немецкий бас-баритон Томас Квастхофф поет каждый день. Не распевается, а именно поет. Он мог бы этого не делать, потому что в год у него примерно девять-сто концертов. Но он поет еще на радио и телевидении Германии и Австрии. Обладатель уникального голоса, Томас Квастхофф говорит, что принадлежит немецкой культуре и поэтому поет не столько-то часов в день, а столько, сколько требует каждое сочинение. Это несколько опровергает мнение о немецкой пунктуальности. И еще Томас немного стыдится того, что принадлежит к немецкой культуре, и признается, что, родись он не в 1959 году, а немного раньше, — ему бы не жить. Таких, как Томас, в Германии когда-то убивали при рождении, не считая их за людей.

На сцену выходит человек ниже маленького роста. Природа обделила Томаса Квастхоффа гармоничными пропорциями, но Бог исправил этот недостаток и наделил этого человека голосом, который отнял у какого-то статного красавца, сценического героя-любовника, соблазнитель дама.

Томас поет легко. Это его Рок. В 1974 году он начал заниматься вокалом. Однако из-за физических недостатков его в свое время не приняли в консерваторию. Семнадцать лет он брал уроки у певицы Шарлотты Лемани. В 1984 году впервые принял участие в Национальном конкурсе вокалистов в Берлине и получил Специальную премию Каминского. Это было похоже на поощрение. Ни в один хор его бы не взяли, но запретить быть солистом жюри не посмело. Он обречен на солирующую роль.

Два года спустя двадцатисемилетний певец на этом же конкурсе получает Вторую премию. На следующий год — Первая премия Фестиваля Моцарта в Варсбурге. Это уже не поощрение, а признание лучшим из лучших. В 1988 году ему отдадут Гран-при на международном музыкальном конкурсе ARD, который проводит мюнхенское телевидение. Из борца за место в том или ином конкурсе Томас Квастхофф становится солирующим басом. Лишенный возможности сделать карьеру на оперной сцене, певец был вынужден отдать дань конкурсам.

Но у него не только сольные программы, составленные из произведений Шуберта и Шумана, Чайковского и Рахманинова. На студиях “EMI-Electrola”, “Philips” и “BMG Classics” он записывает кантаты Баха вместе с Эдит Маис и Гансом Питером Блоквитцем. В 1991 году записал “Страсти по Иоанну” Баха. В том же году за цикл песен Шумана ему вручили Гран-при в Париже. В 1994 году Томас Квастхофф записывает и “Страсти по Матфею” с Интернациональной

Томас Квастхофф: человек-оркестр

Академией Баха в Штутгарте, “Мессу” Баха с хором мальчиков из Виндсбаха. Томас Квастхофф — профессионал, он незаменим там, где нужен, скажем так, “культурный” бас. Этот голос олицетворяет в музыке все мрачное и все светлое, ад и рай, силу и слабость, грубость и нежность. Голосу Томаса Квастхоффа как раз присущи проникновенность, мягкость, отчаяние, надрыв — он может быть трагичен и лиричен. В этом году певцу была присуждена Премия имени Д.Д.Шостаковича, которую учредил Международный благотворительный фонд Юрия Башмета, и в связи с этим событием Томас Квастхофф дал концерт в Большом зале консерватории в Москве.

Зал был полон. Лауреат исполнил десять песен Шуберта. Необычно и само нахождение на сцене, и исполнение. Томас одет не по-концертному: без официантской бабочки под подбородком. Черный пиджак — черная футболка. Такая простота, как ни странно, не уронила чести классика.

В отличие от инструментальной музыки, Шуберт в своих песнях не очень мелодичен. Во всяком случае для тех, кто не знает немецкого языка, уследить за мелодией трудно. В песне главное строка, куплет, последнее рифмованное слово.

Поначалу в зале было напряжение — между певцом и слушателями была стена. Но тембр голоса Томаса оценили с первой же баллады.

Мы увидели, что перед нами на сцене человек-музыка, человек-голос, человек-инструмент. Бас страдает, бас философствует, бас лукавит. И все это без натуги, без исторжения звука со дна, когда слушатели понимают, как нелегко петь, и что певец достиг своего предела. В голосе Томаса нет истощенности. Он могучий — с запасом, бессильный — с силой. Бас страстный, воркующий, напористый. Тембровая окраска голоса Томаса Квастхоффа имеет, наверное, полсотни неповторимых оттенков. Интонацию подсказывает Шуберт, но выражает ее певец, и достичь такого грандиозного результата одной усердной работой невозможно. Каждый звук исходит из души артиста. Он вас “достает”, и вы, не понимая слов, понимаете все. Томас добился феноменального успеха.

Без напряжения Томас достигает главного: он проникает в душу слушателя. Воздух Большого зала был наполнен голосом Томаса от стены до стены, от рампы до потолка балкона. Певец овладел огромным пространством без криков, надрывности — и был слышен везде, всеми. В некоторых песнях он даже шептал — залу был слышен каждый звук, каждая согласная. Музыковеды любят слово “голосоведение” — так вот, говоря языком музыковедов, сцена Большого зала не часто слышала вокалиста с голосом-оркестром.

Томас Квастхофф — воплощение свободы Голоса. О его концерте хотелось написать словами попроще, потому что, оказывается, Совершенство — это что-то нехитрое: нужно только быть совершенным.

Вполне возможно, что для этого достаточно петь каждый день столько времени, сколько нужно, и ни минутой больше.

Вячеслав БАСКОВ.

ДРУГОЙ ТЕАТР



Первое представление Балийского театра, в котором есть нечто от танца, пантомимы, музыки, но крайне мало от театра психологического, каким мы понимаем его здесь, в Европе, возвращает театр к его области самостоятельного и чистого творчества... Балийцы с предельной строгостью осуществляют идею чистого театра, где все от замысла до постановки — значимо и обладает существованием лишь сообразно мере своего воплощения на сцене... Это представление подвигает нас изобилием впечатлений — одно роскошнее другого... Наш театр мог бы поучиться у Балийского театра духовности в том, что неподвластно никаким меркам и повинует лишь подсказкам самого духа... Эти и подобные им восторженные высказывания о Балийском театре читаем мы в книге Антонена Арто “Театр и его двойник”. Арто подробнейшим образом исследует феномен Балийского театра, его особые, ни на что не похожие формы. И тем не менее вопрос, отчего именно эта театральная форма произвела столь неизгладимое впечатление на великого театрального бунтаря нашего века, всегда оставался для меня открытым. Понимание, а точнее — ощущение справедливости таким вопросом возникло лишь тогда, когда мне самой посчастливилось увидеть танцевальную драму Балийского театра.

В программе десятой сессии Международной школы театральной антропологии Балийская труппа под руководством одного из наиболее знаменитых актеров-танцоров Балийского театра Ай Мейд Джамата давала представление спектакля “Тжалонаранг”. Сам Джамат провел тренинг с участниками сессии и рабочую демонстрацию. Рассказал о том, как с малолетства воспитываются балийские артисты. Родители Джамата тоже были известными танцовщиками, а сегодня в его небольшой труппе работает вся его семья — жена, дети, племянники.

Спектакль “Тжалонаранг” создан на основе поэмы XVII века, повествующей о злобной вдове Дирахы, владеющей черной магией. Ее прекрасная дочь Ратна Менгали не смеет выйти замуж из страха перед злой силой матери. Отказ Тжалона-

наранг выдать дочь замуж за Эрлангу, балийского короля Даха, рождает гнев старой колдуньи, которая клянется уничтожить процветающее королевство Даха. Как положено для традиционной балийской мифологической структуры, в этом спектакле встречаются два противоборствующих начала — Рангда и Баронг. Рангда — повелитель темных сил, Баронг — символ сил добрых, воплощение бога Шивы.

Спектакль начинается танцем Баронга. Это существо пятиметровой длины с большой головой и хвостом, украшенным разноцветными ленточками. Тело его, сделанное из длинноворсовой шерсти ламы, покрыто роскошной, шитой золотом и расцвеченной блистающими камнями, попоной. Ну а мордой этого бесконечно обаятельного существа служит красная деревянная маска, которая благодаря искусству управляющего ею актера, способна принимать самые разнообразные выражения. Это доброе чудовище о четырех ногах танцует свой ритуальный танец, обретая образ то гневный, то радостный. Щелкает зуба-

Абсолютное движение

ми, недоуменно ворочает огромной головой, гоняется за собственным хвостом, пытается его укусить. Баронг, несмотря на свою величину и мощь, не только красив и обаятелен, но и по-своему изыскан в движениях, которыми наделяют его два актера, спрятанные под покровом шерсти. Не стоит даже говорить о слаженности в работе этих артистов — они просто существуют как единое целое. Его извечный противник Рангда обладает обликом “ужасающим”: огромные ногти, одутловатое тело и маска со страшным оскалом.

В этом спектакле, населенном духами и чудовищами, нет ничего от мистицизма, каким его любит изображать театр западный. Яркие костюмы, в которых преобладает красное и золотое, ритуальные маски, изысканные головные уборы и абсолютно необычная пластика актеров переносят нас в особый мир, в мир “чистого” театра, в котором нет ничего, что заставило бы зрителя соотносить происходящее на сцене с повседневной действительностью. По мнению Арто, в спектаклях Балийского театра “есть нечто церемониальное, нечто от религиозного обряда, — в том смысле, что они полностью искореняют в сознании зрителя всякую идею подражания, жалкой имитации реальности”. Действительно, этот театр не копирует жизнь, но создает свою собственную реальность. В этой реальности “актеры с их геометрическими костюмами кажутся ожившими иероглифами” (Арто). Их тела сродни оркестру, где каждый инструмент ведет свою партию: глаза, широко открытые и как-то почти неестественно вращающиеся, пальцы, движущиеся непрерывно — каждый по своей паритуре, поднятые плечи, движения ног столь непривычные, что человек неопытный при первом же шаге неспособен удержать равновесие. И, конечно, голоса, звуки музыкальных инструментов, звучащие как-то надрывно, истоно.

“В Балийском театре мы ощущаем состояние, предшествующее языку, то состояние, которое может избирать свой собственный язык — будь то музыка, жесты, движения, слова” (Арто). Но чтобы сделать этот выбор, чтобы соткать невероятно динамичную ткань спектакля, завораживающего фейерверком красок, движений, звуков, актеры посвящают свою жизнь этому искусству с малолетства — посвящают безраздельно. Этот “высший танец” требует высшей отдачи и концентрации, высшего мастерства и служения, урок которых и был дан нам актерами с острова Бали. “Мы становимся свидетелями алхимии сознания, превращающей состояние духа в жест, причем в жест сухой, строгий, линейный; такими могли бы стать очертания всех наших действий, стремимся они к абсолюту”, — пишет Антонен Арто. Балийский театр позволяет прикоснуться к этому абсолюту.

Наталья ТАБАЧНИКОВА.



Ранняя осень. Мадонна Марковна и Розалия Петровна. Туалет обеих выдержан в ярких светлых тонах, юбки стали гораздо короче. Розалия Петровна сортирует бумаги. Мадонна Марковна говорит по телефону.

МАДОННА (в трубку, едва сдерживаясь). Я не грублю, вас попросив Быть внятной. Тише. Не частите. Поймите, вы сюда звоните, Бог знает, что вообразив. Ах, даже так? Мой стиль общенья Был недостаточно красив? Вы подбирайте выраженья. Вот именно. Здесь фонд движенья “Демографический Призыв”. У вас, должно быть, логорея. Простите, фонд — не лотерея. Мужья, простите, — не призы. Фонд это фонд. Да. Тот, который... Вот именно. Имеет честь. И, стало быть, различье есть Меж ним и брачною конторой. (Швыряет трубку).

РОЗАЛИЯ (неодобрительно). Мадонна! Это наш клиент.

МАДОННА. Как надоели эти дуры!

РОЗАЛИЯ. Все так, но есть один момент:

Звонят не сложные натуры.

МАДОННА. Я не хочу, чтоб анекдот Смог в этих стенах утвердиться.

Еще одна такая птица

Там за дверьми с утра томится.

Она сказала: не уйдет,

Пока Учитель к ней не выйдет.

Погибнет, если не увидит.

(Входит Лузган).

ЛУЗГАН. Кто ждет меня? И кто умрет?

МАДОННА. Кто ждет вас? Черт их разберет.

Припадочная там за дверью.

ЛУЗГАН. Мадонна! Попрошу вперед,

Чтобы не выйти из доверья,

Забить свое высокомерье.

И не забыть — наоборот:

“Припадочные” — наш народ.

Дождетесь вы, что пух и перья

От вас однажды полетят.

МАДОННА. Вы — мой тиран и супостат.

ЛУЗГАН. Я очень рад. Зовите даму.

(Мадонна уходит).

Когда пойдем, смекнем когда мы:

Подобные замашки мстят.

При этом недостойном чванстве

Окажемся в пустом пространстве.

РОЗАЛИЯ. Я говорила.

ЛУЗГАН. Детский сад.

(Мадонна возвращается с Неизвестной.

Неопределенный возраст. Худа, угловата,

сильная жестикуляция).

Я был вам нужен? Для чего?

(Неизвестная опускается на колени).

Что с вами?

МАДОННА. Ну и мизансценка.

НЕИЗВЕСТНАЯ. Когда я вижу Божество —

А я увидела его —

Я опускаюсь на коленки.

РОЗАЛИЯ. Ну, встаньте.

НЕИЗВЕСТНАЯ. Я не поднимусь.

Я не встаю, когда молюсь.

ЛУЗГАН. Да кто вы?

НЕИЗВЕСТНАЯ. Дина Хворостенко.

РОЗАЛИЯ. Зачем же биться головой?

МАДОННА. Кто бьется об пол, кто — об

стенку.

У каждого обычай свой.

ЛУЗГАН. Встать!

ДИНА. Вам я возражать не смею.

Все, что вы скажете, — приказ.

Прошу о помощи. В беде я.

РОЗАЛИЯ. Чего вы ищете?

ДИНА. Идеи.

Я обрела ее у вас.

О, если б знали вы, с какой

Неизъяснимой тоскою

Пыталась я себя найти.

Ни откровенья, ни покоя.

А впереди — конец пути.

Одна на свете, как в пустыне,

Иссохла я в своей гордыне.

Да, я была убеждена:

Не для того я рождена,

Чтоб превратить себя в игрушку

В мужских руках. Что я должна

Взмыть выше. Я была смешна.

Мне уготовила ловушку

Моя лукавая весна.

Судьба взяла меня на мушку:

Ты хочешь жизни быть сестрой?

Так будь добра, пройди сквозь строй.

Сквозь ад и чад. Испей из чаши!

И я прошла, и я пила,

Покуда я не поняла,

Как вероломны страсти наши.

Я убедилась: пуст удел

Таящихся транссексуалок,

А жребий феминисток жалок,

Их шовинизм оскудел.

Ни он, ни пафос однополюй

Несчастных женщин не спасут.

И нет сомнений: это полый

Незаполняемый сосуд.

Нелепый, обреченный поиск!

А между тем уходит поезд.

А между тем все ближе Суд.

Устав от жизни бесполезной,

Уже пощады запросив,

Повисла я над самой бездной.

И вот — сбилось! — как гром небесный,

Ко мне донесся ваш призыв.

И мне открылось в тот же миг,

Что это было святотатство —

Так вытоптать свое богатство,

Так заболотить свой родник.

Пришло заветное прозренья:

Не жалуйся, не голоси!

Роптать на жизнь — преступленье,

Когда сегодня население

Не пребывает на Руси.

Прости мне, Боже, ослепленье

И от бездействия спаси!

ЛУЗГАН. Отрадно, что суровый час

Ответственность рождает в вас,

Что наш призыв услышан вами.

Нам всем сегодня тяжело.

Я тронут вашими словами.

И все же, что вас привело?

Что нужно вам? Чего хотите?

ДИНА. Быть с вами. Рядом. Не гоните!

Мне не нужны ни похвалы,

Ни честь, ни деньги, ни карьера.

Готова я на роль курьера,

Готова мыть у вас полы!

ЛУЗГАН. Я рад, что, вопреки всему,

Вы не погрязли в эгоизме.

В отдаче — оправданье жизни.

Я безусловно вас приму.

И подыщу для вас работу.

ДИНА. Я буду верно вам служить.

ЛУЗГАН. Отлично. Я вас жду в субботу.

ДИНА. О, только б до нее дожить!

(Целует его руку и уходит).

МАДОННА. Шизофреничка.

РОЗАЛИЯ. Не беда.

ЛУЗГАН. Я рад, что человек разбужен.

МАДОННА. Она охотится за мужем.

ЛУЗГАН. Опять?

ЦАЛКИН (входя). День добрый, господа.

(Снимает пальто, но не шарф).

Прошу прощенья, я простужен.

ЛУЗГАН. Пусть Бог простит. Вы — ренегат.

Где вы шатались? Нынче вторник.

ЦАЛКИН. Я, между прочим, не затворник.

И уж совсем не виноват,

Что я сегодня — нарасхват.

РОЗАЛИЯ. Бедняжка. Слава оглушила.

ЛУЗГАН. Вы речь прочли?

ЦАЛКИН. Прочел ее.

ЛУЗГАН. И что же?

МАДОННА. Не тяните жилы.

Я всю себя в нее вложила.

ЦАЛКИН. Не всю, надеюсь, и не все.

ЛУЗГАН. Поправили?

МАДОННА (поджимая губы). Могу пред-

ставить.

ЦАЛКИН. Зачем? Ее нельзя поправить.

МАДОННА. Вы интриган и каботин!

ЦАЛКИН. Никто не хочет вас ославить.

Резон же у меня один:

(Кивая на Лузгана).

Вы можете его подставить.

МАДОННА. Все ясно! Этот господин

Вбивает между нами клин.

Прошу вас от него избавиться.

ЦАЛКИН. Мне непонятен этот жар.

Ведь я сюда хожу не в гости.

МАДОННА. Вы измываетесь.

ЦАЛКИН. Ай, бросьте.

Я должен оценить товар —

Яичница иль божий дар.

МАДОННА. Не все — товар!

ЦАЛКИН. Не нужно злости.

Ваш шеф мне платит гонорар.

ЛУЗГАН. Прошу конкретнее. Примеры!

ЦАЛКИН. Примеры? Слишком много их.

Ну вот хотя бы:

(читает) “Прочь химеры!

Смелее спутниц молодых

Лелейте!” Может быть, довольно?

(читает) “Любитесь вволю в сладкий

час!”

МАДОННА. Ах, я шокировала вас?

ЦАЛКИН. Шокировали?

МАДОННА. Чуть фривольно,

Однако речь — не реферат

И не профессорский трактат.

Ей можно быть и солонее.

ЦАЛКИН. О, да. Недаром я краснею

От этих огненных цитат.

МАДОННА (Лузгану). Доколе мне тер-

петь? Доколе?



Леонид ЗОРИН

“Лузган” (комедия)

Леонид Зорин только что закончил стихотворную комедию “Лузган”, в которой автор наблюдает за созданием “харизматической фигуры”. Фонд “Мораль”, возглавляемый Романом Лузганом, терпит бедствие. Молодой человек Платон, вдохновитель Лузгана, преобразовывает это рухнувшее предприятие в движение “Демографический Призыв”. (“Смешны раденья и моления, Когда страна горит огнем И титульное население В ней убывает с каждым днем”). Мы предлагаем читателю картину, завершающую первое действие пьесы. Полностью она будет опубликована в третьем номере журнала “Современная драматургия”.

ЦАЛКИН. “Доколе”. Заучились в школе.

“Лелейте”. Что за оборот?

“Любитесь”. Где вы? в комсомоле?

Вокруг все тра-хаут-ся вволю.

Туфта. Все задом наперед.

Вы из каких оранжерей?

Вы знаете язык народа?

МАДОННА. Да! Но народа, а не сброды!

ЦАЛКИН. Не спорьте, будьте помудрей.

Различия такого рода

Смешны на фоне наших дней.

Хотя и славится порода,

Но беспородность всем родней.

ЛУЗГИН (горько). Что ж, за ценой не по-

стоим.

ЦАЛКИН. И вы, и штаб — в плену тради-

ций.

Вам надо сильно потрудиться,

Чтоб стать для публики своим,

Понадобится даже грим.

Стране нужна родная будка.

Вот это все и есть раскрутка.

Кто понял, тот необорим.

(отсморкавшись)

Равно важны и конь, и сбруя.

(дамам) Заметьте — все, что говорю я,

Касается и вас двоих.

МАДОННА. О, Боже! Только б он затих!

ЦАЛКИН. Ой, дамы, не ломайте руки.

Сдалась вам эта мельтешня.

Вы поражаете меня.

Пред вами — человек науки.

Так. Кажется, я все сказал.

Прощайте.

(Уходит).

РОЗАЛИЯ. Как непрерываем!

МАДОННА. Казалось, вечность этот Ка-

ин

Нас хладнокровно истязал.

Не понимаю, почему

Вы все спускаете ему?

Вы! Наш Учитель. Вы! Хозяин.

ЛУЗГАН. Не понимаете? А жаль.

Недаром ваши заготовки

Так неуклюжи и неловки.

Не речь — какая-то скрижаль.

Вы в прошлом намертво застряли.

Вас цепко держит фонд “Мораль”.

И под углом его морали

Вы, откровенно говоря,

И смотрите на мир. А зря.

Мы ту игру уже сыграли.

Уж нет того монастыря,

В котором вы могли укрыться.

Есть новый дом. В нем свой устав.

Но, преждевременно устав,

Вы все не можете смириться.

Да, Цалкин дерзок, груб, гнусав.

Возможно, он самонадеян.

И вообще — совсем не граф.

Но дело в том, что Цалкин прав.

Смешно, служа моим идеям





На пыльных улицах Азова,
Я это постигал нутром.
Ночная страсть, как майский гром –
Хоть и старо, но вечно ново!
Не зря в столичной жизни склочной,
Глотая на ночь люминал,
Я с добрым чувством вспоминал
Работниц с фабрики чулочной.
Я не желаю обсуждать
Их нравы – строги иль не строги.
И я не стану утверждать,
Что это были недотроги.
Но и в греховности своей
Они – теперь я это вижу –
Иных смиренниц были ближе
Естественнее и щедрей.
МАИЯ. Вы мыслите свежо и смело.
Однако дети, то и дело,
Растут не только без отцов,
Но и без мам.
ЛУЗГАН. Не тратьте слов.
И я противник беспредела.
И я реальностью пронзен.
Но и реальность – не резон,
Чтобы земля осиротела.
Простите эту резкость мне:
Легко печалиться в газете,
Или в уютном кабинете
Вздыхать о чинной старине.
Еще милей сидеть в буфете,
Судить, оставшись в стороне.
Но высший смысл в том, что дети
Рождаются на белом свете
И – главное! – в вашей стране.
Я говорю: мы все в ответе!
Мужчина, если ты не смолк
И если ты еще мужчина,
Пусть будут у тебя два сына,
Две дочери. Исполни долг.
Перед отечеством и веком.
Ты, Женщина, будь человеком!
Не уклоняйся, не скули.
Рожай строителей земли!
Но – важно обладать программой,
Чтоб день рождения не был драмой.
Чтоб не ждала детей чума
Бездомной жизни иль тюрьма.
Я предлагаю: часть дохода
С продукта каждого ума,
С угодья, пашни, огорода,
Со стадиона и завода
Отдать на детские дома.
Другого просто нет исхода.
Я спрашиваю у народа:
Тупик иль выход? Свет иль тьма?
Наш выбор чист и безусловен.
Мы всем даем последний шанс.
И не впадем ни в сон, ни в транс,
Покуда мы не восстановим
Демографический баланс.
(Короткая пауза).
Простите мне излишний пыл.
Подобным всплескам я подвержен.
Но пусть я был не очень сдержан,
Зато я откровенен был.
МАИЯ. Ну, что вы? Искренность прият-
на.
Я высоко ценю ее.
Благодарю вас. Все понятно.
ЛУЗГАН. Вам все понятно? Мне – не
все.
И с той же искренностью, Майя,
Скажу вам, правды не тая,
Я одного не понимаю:
Как эта Майя – не моя?
МАИЯ. Итак. Здесь спрашиваю я.
Не отвечая на вопросы.
ЛУЗГАН. Ну, этот тон – из мира прозы.
А прозе я уж отдал дань.
Теперь поэзия колдует.
Воображение рисует
Пейзаж: лесная глухомань.
Стрелок охотится за ланью.
МАИЯ. Хоть вы стрелок, но я не лань.
Да и не агнец для закланья.
У вас, дружок, свои желанья,
А у меня – свои. Весь сказ.
ЛУЗГАН. Вот это разговор о деле.
Итак. Чего бы вы хотели?
МАИЯ. Вам все скажи.
ЛУЗГАН. И все – сейчас.
МАИЯ. Мне как-то разъяснял Лузган,
Какую силу и влияние
Имеет маленький экран.
Меня влечет его сиянье.
Мне близко это волшебство.
Оно престижно и элитно.
ЛУЗГАН. Но я же обличал его!
МАИЯ. О, да. Но очень аппетитно.
ЛУЗГАН. Я был уверен до сих пор,
Газетчик вы – по биокоду.
МАИЯ. Увы. Меняется погода
И вот газетный репортер
Мечтает выйти на простор,
Чтобы подписчики “Восхода”,
В экран уткнувшись голубой,
Могли увидеть пред собой,
Кого обычно лишь читали.
ЛУЗГАН. Постиг. Все прочее – детали.
Я вам ручаюсь головой:
Читатели увидят Майю.
МАИЯ. Рискуете серьезно вы.
Препятствий выше головы.
ЛУЗГАН. Я все препятствия ломаю.
(Обнимает ее).
МАИЯ. Спокойно! Что случилось вдруг?
ЛУЗГАН. Что делать? Я сейчас – уют,
Невероятно раскаленный.
Я просто провод оголенный.
МАИЯ. Умерьте прыткость ваших рук.

(Он целует ее).
Ну вот. На что это похоже?
Вести себя вам надо строже.
Мне кажется, Платон – ваш друг.
ЛУЗГАН. Платон мне друг, но вы доро-
же.
(Между тем Платон уже появился).
ПЛАТОН. Сдается, милостивый Боже,
Что горячо сейчас вокруг.
ЛУЗГАН. Нет, нет! Ни дыма, ни огня!
Я встретил в Майе солидарность –
И переполнила меня
И выплеснулась благодарность.
Она не в моде. Я смешон.
ПЛАТОН. Кто лишь собою оглушен,
Тот демонстрирует бездарность.
Я был бы просто сокрушен,
Найдя в тебе элементарность.
Но ты, по счастью, не лишен
Достойных чувств. Приятно слышать.
Не в моде? Пусть. Без них не выжить.
Лишь благодарный индивид
Хоть удивит, да устоит.
ЛУЗГАН. Такие взгляды украшают.
ПЛАТОН. Но в масорубке наших лет
Отнюдь не взгляды все решают.
Потерт, издерган и небрит.
Весьма неблагоприятный свет.
Вот, кстати, документ достойный.
ЛУЗГАН. Что это?
ПЛАТОН. Письмецо одно.
Как говорил поэт покойный:
“Уже не первое оно”.
ЛУЗГАН (доставая из конверта листок).
Я ненадолго вас покину.
Твой голос не сулит добра.
Предчувствие удара в спину
Томило с самого утра.
(Уходит).
ПЛАТОН (вслед). Ну что же, это не хи-
мера.
Ты на предчувствия горазд.
Они – удел визионера.
МАИЯ. Скажи, какой Эклезиаист!
ПЛАТОН. Я дал ему змею в конверте.
МАИЯ. И напугал до полусмерти.
ПЛАТОН. Бог даст, концов он не отдаст.
Не повредит. Духовный Гуру
Отъел лицо, завел фигуру
И что-то слишком стал рукаст.
Он больно борзо входит в образ.
Уже постыдно знаменит.
А впрочем – небольшая доблесть
В иные дни отбросить
стыд.
Ну да мораль – не на-
ша
область.
Уж пусть Гос-
подь меня

простит.
Нет к обличеньям интереса.
Ниспослан свыше всякий строй.
Какая б ни игралась пьеса,
Я – положительный герой.
Ну, как беседа? За игрой
О деле не забыла пресса?
МАИЯ. Ничуть. Он был резов и мил.
В непринужденной обстановке
Он прошлое разворошил.
Не то чтобы заворожил.
Но – после должной подготовки
Он все твои формулировки
Почти со страстью изложил.
Они звучат в его устах
Вполне естественно.
ПЛАТОН. Отрадно.
Я потрудился не за страх,
И Цалкин мне помог изрядно.
Да, он – способный паразит.
Возможно и не поразит,
Но – заразит. Уже немало.
Его ты прежним не застала.
Я помню первый свой визит –
Растерян, нищ, снимает угол
У неких огородный пугал,
Потерт, издерган и небрит.
Наверно, против всяких правил
Я на него тогда поставил.
Но эта шутка удалась.
Остался главный шаг. И смело
Его я сделаю. Приспело.
МАИЯ. Другая ждет нас ипостась?
(Шум голосов. Входят Лузган, Розалия и
Мадонна).
РОЗАЛИЯ. Какая низость! Беспример-
но.
МАДОННА. Позорно. Гнусно.
РОЗАЛИЯ. Лицемерно.
ЛУЗГАН. Зачем ты дал мне эту грязь?
Я должен был читать о том,
Что трудовые сбереженья
Я собираю на раденья.
О том, что этот дом – Содом!
Что я в своем грехопаденье
Пропагандирую разврат
И прочий нравственный распад!
МАДОННА. Что удивляться? В фонд
“Морали”
Таких клевет не присылали.
ЛУЗГАН. Я – на Голгофе. Я распят.
РОЗАЛИЯ. Он бел, как бинт! Согреть
вам кофе?



ЛУЗГАН. Какое кофе на Голгофе?!
Распят – от головы до пят.
МАИЯ. Ну-ну... Посмейтесь, как фило-
соф.
ЛУЗГАН. Есть человеческое дно,
И я теперь – мишень отбросов.
Ты говорил, что не одно
Письмо такое?
ПЛАТОН. Нет вопросов.
Теперь пойдет поток доносов.
Уж так у нас заведено.
Листок, конверт и карандаш –
Давно испытанное войско.
Мы – дети школы комсомольской.
У нас в крови – писучий раж.
Тем более, что опыт наш
Нас приучил: где фонд – там скользко.
Всегда какая-то возня.
РОЗАЛИЯ. О, Господи, хоть фонд не
троньте.
ПЛАТОН (машет рукой). Мы в этом фон-
де – как на фронте.
ЛУЗГАН. Сегодня пачкают меня,
А завтра среди бела дня
Меня пристрелят.
МАДОННА. Боже правый!
ПЛАТОН. Чтоб упредить такой крова-
вый
И нежелательный исход,
Нам надо сделать шаг вперед.
Взгляните-ка на путь державы,
На биографию страны.
Вчитайтесь в славные страницы –
Чтоб делу не были страшны
Ни пасквилянты, ни убийцы,
Ни жлобы – нам теперь нужны
Не прихожане, а партийцы.
Фонд выцвел. С ним пора проститься.
Мы партию создать должны.
МАИЯ. Однако, если не секрет,
Пусть – партия, пусть – новый статус,
Но суть – все та же или нет?
ПЛАТОН. Все та же суть и тот же пафос –
Демографический расцвет.
Как та же заповедь у мира:
“О, сотвори себе кумира!”
Вот почему я убежден,
Что не пристало быть мишенью
Тому, кто был на свет рожден
Не председателем правления,
А лидером. Так стань вождем!
Тогда тебя уже не сдунут.
МАДОННА. Твой крест! К нему ты при-
гвожден!
ЛУЗГАН. Голгофа... Что ж... Я буду ду-
мать.
МАИЯ. Как быть с беседой?
ПЛАТОН. Подождем.
Возможно, новые моменты
В ней несколько сместят акценты.
МАИЯ. Второй уж раз!
ПЛАТОН. Всему свой срок.
ЛУЗГАН (Майе). Мы встретимся. Наде-
юсь – скоро. (Идет).
РОЗАЛИЯ (Платону). Вы – змий!
ПЛАТОН. Не заслужил укора.
МАДОННА. Авантюрист. Смутьян. Иг-
рок.
(Дамы уходят).
ПЛАТОН. Как много добрых слов!
МАИЯ. За дело.
И я еще добавлю: бес!
ПЛАТОН. Напрасно ты меня задела.
Меня хранит любовь небес.
Не зря в одно из воскресений
Здесь побывал отец Арсений.
Он эти стены освещал,
А Цалкин сипло сообщал,
Что мы – надежда поколений
И вскоре сеть пообещал
Региональных отделений.
Подвижность этого еврея
Согрела сердце иерея.
Нет, я не бес – и адский хаос
Мне чужд. Скорей – я рудимент
Тех романтических легенд,
В которых старый доктор Фауст
Осуществлял эксперимент.
Я, как алхимик, напролом
Иду, чтоб духа из реторты
Извлечь. Чтоб убедить вас в том,
Что нет различий. Грани стерты
Не только меж добром и злом,
Между трагедией и фарсом,
Но – между кроликом и барсом,
Между героем и шутком.
И у разбитого корыта,
С гримасой жалкою у рта,
Вы согласитесь, что размыта
Давно рубежная черта.
Пора отбрасывать копыта.
Дом пуст. Иллюзия убита.
А век не стоит ни черта!

ЗАНАВЕС

Международный кинофестиваль неигрового кино в Нионе (Швейцария), несколько лет умиривший, ныне вновь заставил о себе говорить. В знак возрождения и обретения нового смысла оргкомитет фестиваля во главе с сорокатрехлетним кинокритиком Жаном Перрэ счел нужным добавить к титулу мероприятия название-лозунг "Визьон дю реэль", то есть — видение реального, взгляд на реальность. Сходство с названием парижского фестиваля "Синема дю реэль" ("Кино реальности") ничуть не смутило их. Они приложили все усилия к тому, чтобы обновленный фестиваль обрел свои неповторимые индивидуальные черты, свой стиль.

Каталог Нионского МКФ — шедевр дизайна. В нем целесообразность сочетается с оригинальностью и юмором. Например, список основных "ответработников" фестиваля озаглавлен самоопределением, которое можно перевести так: "Шевелили мозгами, сами не дремали и других тормошили". Внушительный процент киноведов в оргкомитете отразился на качестве фестивальных программ. Их было, включая конкурс, семь. (Причем в каталоге под названием каждой программы стоял как бы эпиграф к ней. Например, девиз конкурсной программы звучал так: "Наблюдая крупным планом, какие у людей башмаки и руки" — еще один вариант девиза фестиваля). Программу оказалось даже многовато, не удалось посмотреть многое, что было достойно внимания. Впрочем, название-девиз определило главный принцип выбора фильмов — интерес автора к реальным проблемам человеческой жизни, знание материала и умение рассказывать. Может быть, поэтому нионское кино — в отличие от игрового фестивального кинематографа, полного формалистических претензий или, наоборот, откровенной коммерческой или тенденциозной наигранности — показало чем-то вроде глотка свежего воздуха, луча света в цветном стерео-звуковом царстве. Вспоминались какие-то забытые идеалы: что кино-де должно жизнь отображать, что оно есть могучий исследовательский инструмент. Что "деньги под звезду", "режиссер под продюсера" и "рекламная раскрутка" — суть критерии организаторского, но не кинематографического профессионализма, как в последнее время принято думать. Что трансформированная реальность "ужасников" и компьютерных трюков — по большому счету, что-то вроде бреда: ведь и гений, заболел, несет в бреду всякую чушь, а великое искусство экрана в наши дни — больно.

"Кино, которое мы ищем, — не для развлечения. Не для того, чтобы спрятаться от реальности. Это — ключи к прочтению и пониманию действительности", — сказала Рут Дрейфус, министр внутренних дел Швейцарии, одна из саванных патронесс Нионского фестиваля.

Во многих фильмах нионской программы исследовались социальные проблемы, вызванные особенностями исторического развития той или иной страны. Наряду с фильмами, где политические проблемы рассматриваются в первую очередь ("Вперед", режиссер Сюзанна Фройнд, Австрия) — несколько дней из жизни социал-демократической "партийной ячейки"; "Боровичи" Виктора Косаковского и Ниолы Стефан — портрет маленького российского городка накануне выборов в Думу: весь спектр различных мнений и типов нашей "общественности", в программе были также картины, авторы которых сочли, что показать реальность через отдаленную, конкретную судьбу — значит рассказать о жизни страны гораздо доходчивее.

Наименее удачным среди них был швейцарский фильм "Нозль Филд — придуманный шпион" (режиссер Вернер Швайцер). Авторы, несомненно, привлекли и личностные, и судьба американского дипломата Нозля Филда — человека, почти не скрывавшего своих симпатий к коммунистам. В Будапеште, где Филд служил в первые послевоенные годы, западные спецслужбы обвинили его в шпионаже в пользу СССР. Он, отсидев некоторое время, был затем полностью реабилитирован. Для того, чтобы еще раз подчеркнуть и подтвердить свою позицию, Н.Филд попросил вид на жительство именно в Венгрии, где произошел "казус". Там он скончался в начале семидесятых годов. "А был ли шпион?" — вопрошают авторы. Нам легко понять их стремление защитить права человека на политические убеждения, не соответствующие государственному строю родной страны (в нашей стране, например, все немножко "нелюбимы"). Незачем напоминать, чем кончилась попытка установления единомыслия). Судьба и позиция Нозля Филда была, очевидно, совсем непростой. Однако В.Швайцер ухитрился снять обо всем этом невыносимо скучный фильм — а он мог бы стать действительно захватывающей кинодрамой!

Что касается "разрешенных" персонажей, то среди них, в частности, оказалась дама, которую, живя она в России, называли бы "новой русской". Так сказать, "новая эстонка" — Тийу Силвас, сорокадвулетняя владелица торговой фирмы, чей годовой оборот пре-

пили две бутылки водки и, когда самолет начал спускаться, спросили: "Слушай, парень! Ты не знаешь, как можно швейцарское гражданство получить?".

Бросалось в глаза, что из двадцати конкурсных картин девять описывали или социализм, или то, что растет на месте, где он когда-то был. В том числе — награжденная Главным призом нидерландская картина "Прерванное молчание" (режиссер Элине Флипсе) и российская "Благодать" Виталия Манского, получившая сразу три приза: за лучший короткометражный фильм, приз юных зрителей и приз зрительских симпатий.

Лучшим полнометражным фильмом жюри сочло швейцарскую картину "Все лучше и лучше" (режиссеры Альфредо Кнухель и Норберт Видмер). Этот фильм (на мой взгляд, один из самых скучных в конкурсе), по-видимому, живо отозвался в сердцах зрителей ввиду типичности показанной в ней семьи. Папочка (в очках и усах, деловой и трудолюбивый) делал карьеру, которая в условиях экономического бума не потребовала распылять в виде гильеи от наемной пули, а просто — состоялась. Мамочка сидела дома, терпела папочкины капризы и глупости, сыновья от скуки попросили наркотики и пристрастились к ним, отчего старший умер в 1987 году.

Очевидно, вечно актуальная тема Вассы Железновой в швейцарском варианте воспринималась тем более живо, что эти края не всегда были зоной благополучия. "Мало кто помнит, что в начале двадцатого века нашу страну

денные до отчаяния политической сильных мира сего, срывают зло на достигаемых себе подобных. На пресс-конференции Ришар Оливье сказал: "Если ты вознамерился снять фильм о том, что-де в развитой европейской стране есть, оказывается, серьезные социальные проблемы, — деньги найти будет нелегко. Ведь все эти фонды поддержки развития кино — настоящая мафия! А если вдобавок к ним придется с заявкой на картину про то, что творится под боком, — и слушать не захотят". Конечно, куда проще обратиться свой взор на бывшего социалгера: его-то ведь разве что самые ленивые не критикуют. Тут небось и денежек отстегнут, и приз какой-нибудь дадут.

Хочется верить, что словацкий режиссер Душан Ханак ("Бумажные головы", Словакия — Франция — Швейцария, при поддержке программы EURIMAGES, программы МАП-ТВ при Евросоюзе, Министерства культуры и иностранных дел Франции и многих других европейских организаций) был озабочен не только соображениями типа "Где бы денег шиш-бить?". Ведь он своими глазами видел, собственной судьбой поучастствовал в строительстве и демонтаже социализма. "Бумажные головы" — огромная фреска, составленная из хроникальных съемок и нынешних интервью с теми, кто пожелал рассказать о самых страшных или самых мерзких событиях своей жизни, будь то допросы в органах госбезопасности, побои в тюрьме, издевательства в лагере или просто — обыск в доме, "запрет на профессию", невыезд,

из-за обилия материала получилась несколько тяжеловесной и сбивчивой, вряд ли будет удостоена приза. Но он, очевидно, просто не мог не снять этот фильм. "Картина, конечно, пессимистична, — сказал Д.Ханак на пресс-конференции. — Я не испытываю особого оптимизма, видя, что у власти остались довольно многие знакомые персонажи, что диктатура денег оказалась такой же жестокой, как и коммунистическая. Что моральный облик общества не стал лучше. Я не знаю, где выход, и что надо делать. Поэтому — такое кино". Но надо отдать ему должное: такой киноархив просто необходим.

Безусловно, судьбы людей, посетивших мир "в его минуты роковые", дают кинодокументалистам более интересный материал: ведь они, в отличие от "игровиков", не могут сочинить и "закрутить" сюжет: уж что есть, то есть. Например, герои фильма "Благодать" таковы, что, пожалуй, сам Габриэль Гарсиа Маркес только руками развел бы. Сестры Мария и Прасковья Чуриловы (обеим — под девятно) живут в деревне Ефремово Тульской области. Всего в этой деревне — шестеро жителей. Впрочем, нет — уже семеро: молодая женщина Мария родила мальчишку. Неизвестно (и неважно), кто его папаша. Просто Мария, очевидно, сочла, что не имеет мужа — это не самое страшное, что в жизни случается. Для сравнения — судьба сестер Чуриловых, старшая из которых Мария — с детства неизлечимо больна, а младшая, Прасковья, всю жизнь за ней ухаживает. Замуж не вышла (хотя

молодости я и сам пытался сочинять нечто подобное. Но понял — не стоит этого делать. Ведь мы иначе чувствуем".

Однако фильм тем-то и ценен, что его герои, освоившие европейскую культуру, чувствуют проблемы жизни и искусства совсем не "иначе". Когда-то отторгнутые от мировой культуры, люди мыслят вполне современными категориями; интересные собеседники и верные друзья, они вызывают у авторов искреннее уважение.

"Мы надеемся, что наши участники и лауреаты — своего рода элита, — сказала Рут Дрейфус. — В том смысле, что люди должны получить заслуженное признание за то, что они создали, имея в виду и качество их работы, и цель ее". Стремление поддержать документальное кино — более чем своевременное. В Италии, Испании, Португалии, Греции, — как заметил Жан Перрэ, — документальное кино просто вымирает.

В нашей же стране, где столько было сделано для признания неигрового кино искусством, эта не отъемлемая часть кинематографа оторвана от зрителей. Телепередача "Документальный экран", которая в советские годы была, как и само документальное кино, довольно тенденциозной, умерла, и весь цех режиссеров-документалистов ничего не мог (не захотел?) сделать для возрождения регулярного показа неигровых фильмов. Телеканал "Подъем", где начали было по утрам демонстрировать неигровые ленты — тоже, кстати, по инициативе В.Манского и при активном его участии, — закрыт: денег нет. А между тем краткий, но интенсивный опыт показал: даже в эти часы (самые неудобные — утро выходных дней) документальные фильмы собирали внушительную аудиторию. Недавно началась новая акция под названием "Реальное кино" — показ лучших документальных фильмов мира последних лет. Также по инициативе В.Манского.

— Знаешь, зачем я за нее взялся? — признался Манский. — Мне вообще это — лишняя головная боль. Просто странно, что почему-то никто другой этим заниматься не хочет.

Остается только надеяться, что программу "Реальное кино", которую поддерживает руководство ОРТ, не "прикроют". Не только потому, что денег не хватит. Документальное кино продолжает испытывать острый идеологический прессинг. Вот пример. К десятилетию катастрофы на Чернобыльской АЭС было показано рекордно мало фильмов об этом — а ведь среди них лауреаты государственных премий! Практически не было на телеэкране картин, посвященных нынешним проблемам чернобыльцев. А ведь они есть. Одну из них, "Так пусть они победят!" (режиссер Геннадий Байсак, кинокомпания "Милена фильм" по заказу Министерства здравоохранения России) генеральный директор "Миленафильм" Владимир Есинов предлагал всем телеканалам. Даже бесплатно. Ничего не вышло. Ни один руководитель телеканала не рискнул быть обвиненным в разжигании "антипрезидентских настроений", каковые могли быть "растревожены" зрелищем бед и трудностей в обстановке полного равнодушия и забвения, в которой живут (а точнее, вымирают) люди, спасшие нас всех от радиационной чумы. Атрофия гражданского чувства — бич, более страшный для документального кино, чем финансовые трудности. Тогда будет уместно поставить вопрос иначе: а заслуживает ли общество (которое всеми доступными способами душило неигровый кинематограф) того, чтобы такое кино у него было?

ЖЕНЕВА — НИОН — ЦЮРИХ — МОСКВА.

● В.Манский с героинями "Благодати".

Вижу — следовательно, существую

Юлия ХОМЯКОВА



поразил жестокий кризис, — сказал Жан-Мишель Крюше, член оргкомитета фестиваля. — Швейцарцы скитались по всему миру в поисках какой-нибудь работы". Послевоенный экономический бум изменил социальную структуру страны, но не превратил швейцарцев в американцев. Ценность личности и смысл жизни по-прежнему определяется не тем, кто сколько имеет. Обожествлять материально обоснованный дебилизм здесь так и не научились.

Зрители и профессионалы тепло приняли фильм бельгийца Ришара Оливье "Маршенинская жизнь", о жизни индустриального района Маршени, переживающего в настоящее время экономический спад. В Маршени скопилось множество иностранцев. Коренные жители весьма встревожены этим. Местная гадалка предсказывает: "Через несколько лет здесь будут жить одни мусульмане! Женщины заставят носить чадру!". В таких случаях расовые "эксцессы" неизбежны: люмпены любого вероисповедания, дове-

глухая стена молчания, остекленные глаза напуганных друзей и соседей. Люди моего поколения уже много чего не помнят: про Яна Палаха, пожалуй, кто-то что-то слышал, а вот про Рудольфа Сланского и иже с ним — уже нет. Не так уж много знают западные братья-славяне о наших Рютине и Угланове, о "шахтинском деле" и многом тому подобном. Чешский кинорежиссер Галина Копанева рассказывала мне как-то: "В годы перед "бархатной революцией" меня никто не хотел слушать, когда я говорила, что в ЧССР был розовый вариант социализма по сравнению с кроваво-красным советским: так сильны были страсти, так сказывались личные обиды". Да, не любят люди слушать друг друга, озабоченные своими рубашками, что к телу ближе: "Я знаю: гвоздь у меня в сапоге — кошмарней, чем фантазия у Гете", — заметил В.Маяковский устами лирического героя "Облака в штанах".

Душан Ханак, возможно, предполагал, что его картина, которая

сваталась, детей не завела: "Машенька — вот мой ребенок вечный-бесконечный!" Терпеливо сносила все трудности ужасающего ефремовского быта. Нежно, искренне любила сестру. И не проклинала свою злую долю, а весело, с шутками и прибаутками, несла и несет свой крест.

Картина "Благодать" потрясла нионскую публику — несмотря на то, что логика ее героинь для большинства людей неприемлема. Пример сестер Чуриловых и отважной одинокой мамы Марии способен восхитить, но не вдохновить. Да и сам Виталий Манский знает, что такие судьбы не могут вызвать желание подражать. Конечно, не так надо. Надо, чтобы добрые женщины имели семью. Чтобы деревни не вымирали. Чтобы сыновей воспитывали отцы, а не старухи. И все же...

В процветающих странах взаимная несовместимость разрушает семьи, ссорит детей с родителями — и как же поразителен этот пример сестринской любви и привязанности! Люди уезжают в чужие края (хотя их жизнь на родине куда благополучнее, чем в Тульской области), а эти чудачки никому не хотят из Ефремова! Кстати, над этим не мешало бы задуматься. "Земля умрет, если будет ничей", — сказал Б.Г. "Какая у вас, однако, красивая природа!" — говорили нионцы после просмотра "Благодати". Признание, особенно ценно в этих местах, немисливо красивых в лучезарные весенние дни, когда все расцвело: магнолии, абрикосовые и ореховые деревья, яблони и анютины глазки величиной с ладонь. И всему этому зрители предпочли документальное кино про кошмарную жизнь наших дней. Может быть, человечество подсознательно чувствует, что логика экстренной проверки на выживаемость еще понадобится? Несмотря на компьютеры, факсы, дух Женева и анютины глазки?

Впрочем, Гран-при достался другой картине — "Прерванное молчание" голландки Элине Флипсе. Герои фильма — китайские музыканты, в годы "культурной революции" сосланные в "школу седьмого мая", а ныне — признанные дома и за границей, успешно работающие в Европе и США. Не переставшие чувствовать себя китайцами: "Мне очень нравится классическая русская музыка, — говорит один из них. — В



— Анатолий Миронович, как вы считаете, ради чего проводится такой фестиваль, чем он интересен, в чем его специфика?

— Это международный смотр радиоспектаклей, в котором принимают участие представители более трех десятков стран, крупнейших радиостанций Европы и не только Европы. Для чего он проводится? В сущности, как и любой фестиваль, для того, чтобы люди этого вида труда, в данном случае исключительно творцы радиодрамы, смогли понять контекст, в котором они существуют. И если, скажем, театральный фестиваль организуется и для творцов, и для зрителей, то специфика этого именно в том, что он проводится исключительно для производителей. Как когда-то говорил Маяковский: «есть поэты для публики, а есть поэты для поэтов». Фестиваль без публики, конечно, довольно странное зрелище: в зале и холлах Дома ученых люди сидели по десять часов подряд, закрыв глаза, и слушали радиоспектакли. Согласитесь, это некоторого рода извращение, потому что радио обращено к человеку, находящемуся в доме или в машине, миллионы людей слушают радио в поездках, в дороге.

— То есть радиослушатели не смогут познаться даже с отдельными спектаклями, скажем, с теми, которые отмечены жюри?

— Нет, слушатели вообще никакого отношения к этому не имеют. Хотя, конечно, что-то они уже могли слышать. Так, например, мы дали приз за лучшую адаптацию литературного произведения спектаклю, сделанному Михаилом Левитиным, «Епифанские шлюзы», который был в программе «Радио-1». Но сам фестиваль слушателей не приглашал и дискуссии, там проходившие, были дискуссиями профессионалов. А особый приз — приз за лучшую работу в области экспериментального радио присуждало не жюри, он давался по результатам обсуждения самих создателей радиоспектаклей. Этот сугубо профессиональный фестиваль, однако, очень дорогостоящий и трудоемкий. И надо сказать, что те колоссальные трудности, которые возникли при его организации, были с честью преодолены. Но можно заметить и несколько очевидных, на мой взгляд, ошибок, и надо постараться сделать все, чтобы их не было в дальнейшем, если это начинание будет развиваться и жить в России. В первых, нельзя допускать, чтобы члены жюри представляли свои работы на фестиваль. Они сразу оказываются поставленными в неловкое положение. И мы, с Марленом Хуциевым, который возглавлял жюри, должны были предложить им снять свои кандидатуры, поскольку даже по определению этого делать нельзя. Во-вторых, нужна, конечно, какая-то предварительная селекция в самом процессе подготовки. Пока организаторы очень уж демократичны, что вообще сейчас свойственно России. В конечном итоге все отражает общую ситуацию.

— А вообще, какой-то принцип отбора существует: тематический, жанровый, наконец, просто качественный?

— Никакого. А демократия для фестиваля — это не хаос, как у нас обычно считается, а жесточайший отбор. Должна быть какая-то комиссия, которая ездит, слушает, сопоставляет. А уже затем определенный круг отобранных спектаклей попадает в

поле зрения фестиваля. Сейчас же в конкурсной программе было показано изрядное количество вещей, которые просто не могли быть представлены по их качественному уровню. Думаю, что принцип был такой: любая страна может предложить работу в согласии с правилами. Не определена даже продолжительность спектаклей. На многих фестивалях, скажем, в Германии или Италии, длительность постановки ограничивалась часом. У нас некоторые шли по 1 часу 30 минут или 1 часу 40 минут. К тому же какие-то сектакли, как мне кажется, были просто записаны в зале театра, а не на радио, то есть не носили профессионального характера.

— А должны были быть представлены исключительно радиоспектакли?

— Конечно. Только радиоспектакль. Собственно в этом и проблема. Что такое радиодрама? Как она развивается? Какими средствами она сегодня пользуется? Меня не удивляет, что такой фестиваль проводится именно у нас: не знаю, как в других странах, но могу сказать по своему собственному опыту, что почти все в нашей стране начинали знакомство с культурой через радио. Когда еще не было телевизоров (а ведь по-настоящему художественное телевидение стало развиваться в 60-е годы) десятилетия русской, советской культуры — это радио. Радио — это голоса

«радийно» сделаны. Ситуация Югославии, ситуация Польши, наша ситуация, общая память, может быть, и это повлияло. Но и те члены жюри, которые не имеют никакого отношения к постсоветской проблематике, безоговорочно отметили эти спектакли. Правда, были споры, претендовал также немецкий спектакль «Гораций или римские псы», по-моему, виртуозная работа, на которую, очевидно, затрачены огромные деньги. Я на этом фестивале впервые понял, каким сложным может быть радиоискусство, какие существуют колоссальные технические возможности игры на голосах, на музыкальных инструментах.

— Очень ощутима разница технических возможностей в разных странах?

— Да, разница огромная. Скажем, между монгольской постановкой или спектаклем из Германии. У многих нет никаких средств для того, чтобы делать виртуозные технические работы. Хотя вы понимаете, что, как и в любом искусстве техническая виртуозность важна, но даже в таком электронном, так сказать, виде творчества, как радио, она не является решающей. Главное — воображение человека, который это делает, его способность использовать технические средства для достижения не технических целей, а какого-то духовного впечатления, через звук, через слово пробиться к твоему воображению, к твоей фанта-

Радиотестиваль без радиослушателей

Фестивали обычно обрушиваются на Москву одновременно, ставя перед нелегким выбором не только тех, кто связан с театром профессионально, но и тех по-прежнему преданных искусству Мельпомены театралов, которые жаждут видеть и слышать все. Прошедший недавно фестиваль радиоспектаклей последних от забот избавил, поскольку проводился исключительно для профессионалов. И узнать о происходящем поподробнее можно лишь у тех, кто принимал в этом достаточно необычном действе непосредственное участие. Россия в жюри представляли Марлен Хуциев и Анатолий Смелянский, к которому мы и обратились с просьбой рассказать об увиденном, а точнее, услышанном.

дикторов по торжественным и печальным датам. Радио — это первые радиоспектакли. Благодаря радио мы знаем голоса наших крупнейших актеров, многие из которых не снимались на телевидении и в кино. Конечно, радиоспектакль — вещь искусственная, возникающая с появлением самого этого технического средства. Но уже возникнув, этот вид творчества стал развиваться по каким-то своим законам, и теперь уже можно говорить что «радийно», а что «нерадийно». Понятия эти постоянно расширяются. Это мир, который обращен не только к слуху, но, прежде всего, к воображению. Плюс ко всему, радио обязательно учитывает контекст, в котором человек его слушает. Это обращение не к толпе, потому на радио совершенно другие средства выразительности, совершенно другие актерские приспособления. Актер, который играет на сцене, рассчитывая на полторы тысячи зрителей, не может так же играть на радио. Поэтому и нельзя просто записывать спектакль. Здесь человек обращается к тебе лично, и разговор идет очень доверительный.

— А по каким номинациям присуждались призы на фестивале?

— За лучшую оригинальную пьесу для радио, за лучшую постановку, за лучшее литературное переложение, за лучшее акустическое решение, за лучшую актерскую работу. Был приз, о котором я уже говорил, вручавшийся по итогам дискуссии профессионалов за лучшую экспериментальную работу. Поскольку это фестиваль профессионалов и для профессионалов, на него съехались люди, которые хорошо понимают, что такое радио, и потому требовательность была очень высока. Оценки не разбавлялись баллами слушателей или, как теперь говорят, рейтингом. И так как теперь нет отдела культуры ЦК, и никто не звонит с требованием отставать наши интересы, то никто никаких интересов не отстаивал, а просто хотели понять, как выглядят сегодня радиоспектакль. Главный приз мы разделили между двумя спектаклями: польским, который называется «Балкон с видом на главную улицу» и радиоспектаклем из Словении «Апостолы и колониальные ужасы». Иногда премии делят потому, что есть два выдающихся спектакля, и не хочется обидеть один из них. На сей раз, я бы сказал, произошло наоборот. Поскольку не было ни одной выдающейся постановки, мы решили выбрать две, на наш взгляд, наиболее значительные. Выбор был сделан по разным причинам: во-первых, они достаточно значимы по материалу и достаточно занятно, как говорят,

звонит и твоей совести. Никакого другого пути в искусстве нет, электронное оно или не электронное, традиционный это спектакль или наивысшая современная радиодиффузная запись.

— Что лично вам дала работа на этом фестивале и чем для вас является радио?

— Фестиваль дал возможность полнее ощутить, что радио ищет, в области звуковой или акустической, в области технической выразительности, и, конечно, в первую очередь, как мне кажется, ищет контакта с каким-то конкретным человеком, и в то же время с миллионом людей, который разделен для радио на единицы. Вообще говоря, вот эта странная, уникальная и таинственная способность электронного искусства находить интимный контакт с человеком, словесный, поэтический, музыкальный, ни с чем несравнимый. Повторю, особенно у нас в России. Мы воспитаны на радио. Мы с детства знаем этот репродуктор, эту тарелку, а потом уже трехпрограммник и так далее. Это как бы часть нашей жизни. На радио работали крупнейшие наши режиссеры и артисты, предметом радио сделаны почти все наши крупнейшие литературные произведения. Я человек театра и на радио не профессионал, просто много лет тоже выступаю с программами. И очень многие вещи я понимаю уже потом, когда сам себя слушаю на кухне, а не в студии. Вы знаете, что самое важное — надо уловить интонацию. Как только ты начинаешь говорить, как лектор в школе, все, я тебя слушать не хочу, я выключаю радиоприемник. Нужно найти ту уникальную звуковую волну или частоту, знаете, как комар, которая сразу захватит, привлечет внимание. Ведь если в театре просто так не уйдешь, то у радиослушателя есть эта счастливая возможность — повернуть ручку приемника.

— Была ли, на ваш взгляд, ощутимая разница в критериях оценки спектаклей у членов жюри из разных стран?

— Да, в жюри были люди из Франции, Канады, Дании, Монголии, Грузии, России, представители не только разных стран, но и разных культур. Поэтому естественно, что в оценках отдельных спектаклей мнения расходились. Так, например, было с радиопостановкой «После оргии», о транссексуалах. Французу, канадцу, датчанке это было страшно интересно, они смеялись, говорили, что спектаклю надо дать чуть ли не первый приз. А все бывшие советские как-то сразу погрузнели, просто мы еще очень отсталые, нам пока еще не до транссексуалов.

— А в целом чувствовалась какая-то

тематическая направленность на фестивале? Что превалировало: классика, современность?

— Тематическая направленность очень разная. Классики почти не было. Главный приз поделили две постановки глубоко социальные. Видимо, современная радиодрама — это почти всегда уникальный сюжет. Самое глупое — инсценировать газетные статьи, публицистику, а такого рода попытки тоже были, кстати, главным образом наши.

— То есть и жанровый разноречив тоже был велик?

— Да. Но я вам хочу сказать, что, по-моему, самая оригинальная идея прозвучала в спектакле, представленном радио Якутска, который был поставлен в местном русском драматическом театре. Что бы вы думали? Три разговора Владимира Соловьева! Высочайшая, философская проза, никогда в России не инсценировавшаяся. Премии постановка не получила только потому, что, может быть, для наших западных партнеров это не радиоспектакль, и технически спектакль записан очень небрежно. Но и «Епифанские шлюзы» Михаила Левитина и Владимир Соловьев в Якутске, и постановки из Словении и Польши — это все радиоварианты основных проблем сегодняшнего мира, я бы сказал, звуковой образ сегодняшнего мира. Это и есть радио. Так, например, «Балкон с видом на главную улицу» — радиопьеса о демократах и диктаторах, о демократах, становящихся диктаторами и так далее, и все это подается через какую-то сплошную демонстрацию, через людские крики, шумы, потоки. Это чистой воды радио, это невозможно сделать ни на телевидении, ни в театре. С одной стороны, как бы изъят мир, увиденный очень однобоко, но с другой, чрезвычайно ярко и выпукло. Такой фестиваль дает, я бы сказал, срез современного мира.

— Поскольку это не первый смотр радиоспектаклей, как, вам кажется, складываются ли уже какие-то традиции, приусиие именно ему?

— Я не участвовал в предыдущем фестивале, который проходил в Суздале, поэтому мне трудно сказать, что повторилось, а что нет. Но, судя по всему, какие-то традиции устанавливаются. Это прежде всего, дружба, профессиональное братство, это возможность дискутировать два-три раза в день. И, как мне кажется, полная свобода от какой-либо конъюнктуры, чистота намерений организаторов. Никто не давил, ничего не требовал, мы могли присуждать премию, могли вообще не присуждать, если ничего не понравится. Работа чрезвычайно напряженная, я вам скажу, что более тяжелой работы в жюри, у меня в жизни не было.

— Сегодня немало фестивалей, которые возникают и тут же исчезают. Как вам кажется, что нужно, кроме финансов, конечно, для того, чтобы этот радиосмотр продолжал существовать?

— Финансы только и нужны, так что слово «кроме» приходится опустить. Конечно, надо, чтобы этот фестиваль продолжался. Я думаю, он обретет имя в радиомире, интерес к нему явно есть, вообще интерес огромный к Москве, к тому, что здесь происходит. И поэтому люди приезжают, смотрят, слушают, правда, у них не было даже возможности погулять по Москве из-за очень напряженного графика работы. Это нужно нам для того, чтобы мы понимали, в каком контексте существует русское радио, сейчас мы уже не в изоляции, и надо видеть, какие существуют возможности в мире, как развивается техническая сторона этого вида искусства. У меня было интервью для английского радио, и западные коллеги удивляются тому, что у нас проходит такой фестиваль. Невозможно представить себе, чтобы, например, в Лондоне, кто-то дал денег, и можно было собрать такое количество людей. Почему он проводится именно в России? Я думаю, во-первых, потому, что радио у нас очень любят, а во вторых, все-таки еще не исчезло российское желание собираться и разговаривать профессионально, хотя этого становится все меньше и меньше. Поэтому судьба фестиваля зависит, с одной стороны, от возможностей материальных, а с другой, мне кажется, просто от того, как мы будем существовать, и будет ли необходимость собираться вместе.

Беседу вела Марина ГАЕВСКАЯ.



RENDEZ-VOUS

Китайцы решили серьезно бороться с пиратством. Газета China Daily сообщает, что летом в Китае пройдет трехмесячная кампания по отлавливанию пиратских копий в киосках и магазинах, а также начнутся работы по налаживанию лицензионного проката и продаж кассет. С июня месяца каждый киоск обязан получить лицензию и держать в ассортименте только разрешенные фильмы. Причина – угроза США наложить на Китай 3-миллиардный штраф за поощрение пиратства.



Киану Ривз в гипсе. Совсем недавно он не смог выполнять сложные трюки в фильме “Цепная реакция”, так как у него была травма шеи из-за участия в любительских хоккейных состязаниях, а теперь Ривз попал в дорожную аварию и оказался в больнице. Его мотоцикл столкнулся с машиной, и по словам полиции, актер только чудом отделался не опасной для жизни травмой – сломанной лодыжкой. Впрочем, сам Ривз уверяет, что скоро снова будет в строю.



Скандалом закончился отказ Мориса Бежара подписать уже подготовленный и устно им одобренный контракт с Берлинской оперой. Администрация театра сообщила, что “Государственная опера чувствует себя обманутой и оскорбленной.” В мае менеджер труппы Георг Куандер сообщил, что Бежар пообещал стать хореографом труппы на сезон 1997-98 года и что осталось только утрясти детали. Однако накануне подписания договора французский маэстро отказался от сотрудничества. В настоящее время 69-летний хореограф живет в Швейцарии и работает с труппой Bejart Ballet Lozanne.

Громкое имя

– Чем вы объясняете факт, что в Европе имя Малковича гораздо более популярно, нежели у вас на родине?

– Трудно сказать. Здесь, в Америке, актер не имеет возможности выбора. Если не продавать себя в качестве звезды, нет никакого шанса на популярность. А я – кто угодно, только не звезда. Почему меня предпочитает Европа? Это очень странно, потому что европейцы практически не видели меня на сцене. Я в основном театральный актер, а в театре меня видели только англичане, да и то только те немногие, кто ходил в Лондоне на наши гастрели. Мы привозили в Англию “Сожги это” (Burn This) и “Оговорку” (Slip of Tongue). Видите ли, половина моей жизни была посвящена театру, при том что я не имею никакого отношения к бродвейским суперпродукциям.

– Вы снимались у Бертолуччи, Вендерса, Фрирза, Антониони, Шлендорфа. С такими режиссерами легче работать, чем со Спилбергом?

– По большому счету их вообще нельзя сравнивать. Это две прямо противоположные модели режиссуры. Спилберг – гениальный человек, замечательная личность, даже если к “Империю солнца” можно предъявить кучу претензий. Но никто не может сказать, что он обладает – как бы лучше выразиться? – глубокой внутренней культурой. Нашу культуру оценивают по иным параметрам. Здесь, в Америке, совершенно иные критерии хорошего актера, хорошего постановщика. В Голливуде все помешаны на интриге, этой проклятой интриге. Зрителя держат за дурака: все боятся, что без шуток-прибауток он заскушает, не сможет выкинуть в смысл. Я вспоминаю все интервью Фолкнера. Как, по-вашему, почему его всегда описывают пьяницей? А дело в том, что людям нужно простое, поверхностное объяснение. Я лично прочитал шесть биографий Фолкнера, и ни в одной не ухвачена суть его гениальности. То же самое происходит и со сценариями. Если бы они хоть немного меньше стремились развлекать народ...

– Откуда в вас эта нелюбовь к развлечению?

– У меня аллергия на развлечения. Поэтому я в основном работаю в театре. В кино меня иногда прорывает... порой люди бывают шокированы.

– Неудивительно. Помните “На линии огня”? В один из самых критических моментов ваш персонаж вдруг начинает сосать ствол пистолета Клинта Иствуда. Это ваш стиль – выворачивание штампов боевика наизнанку?

– Просто я так работаю. Импровизирую, иначе не могу. И потом, все знают, что я терпеть не могу боевиков. Я не виноват, что так получилось.

– Какую из ваших ролей вы считаете наиболее удачной?

– Вынужден повторить: я театральный актер. Все мои лучшие роли сыграны в театре, их никто не видел. Конечно, я не хочу принижать то, что сыграно в фильмах, но кино страшно ограничивает актерские возможности. Представьте себе человека, который занимается серфингом: в тот момент, когда он взлетает на гребень волны, ему вдруг кричат “стоп!” В театре актер может взлететь на гребень самой высокой волны, и скользить по ней, а в кино сейчас снимают все более короткими кусками. Не успеваешь войти в воду, как тебя уже зовут обратно.

– Итак, кино – сплошной coitus interruptus. Печально. Говорят, на съемках вашего нового фильма “Мэри Рейлли” было много споров.

– Там совсем другое дело. Чисто драматургические проблемы. Кроме того, порой казалось, что Джулия Робертс до нас снисходит. Но я считаю, что она хорошо сыграла. Мог получиться великий фильм: постановка, костюмы, актеры – все великолепно. Но сама концепция не выдерживает никакой критики.

– И вы попытались вмешаться?

– Естественно. Но нам не удалось понять друг друга. Мы разговаривали, а потом я получал поправки к диалогам в тот день, когда мы должны были снимать сцену. Не совсем справедливо, правда? И потом, я считаю, что писать – это святое. Изменяя текст – значит, осквернять его. По-настоящему хорошо написанный сценарий, как, скажем, “Опасные связи”, – огромнейшая редкость. Но в целом в ходе работы над “Мэри Рейлли” многое удалось изменить к лучшему.

– Как сложились отношения с Джулией Робертс?

– Мы хорошо поработали вместе. Никаких проблем. Вы тоже полагаете, что я подавлял ее? Странно, все почему-то так считают. У меня не было такого ощущения.

– Вы скромны.

– Хм, в чем меня еще ни разу не упрекали, так это в скромности.

– В США вас никогда не называли секс-символом. В Европе – наоборот...

– Абсурд!

– Откуда в вас это влечение к ролям с легким извращением? Вы ведь любите делать ваших персонажей еще большими маргиналами, нежели они являются в сценариях?

– Извращение – это сказали вы, а не я! Я вижу проблему совершенно иначе. Те, кого сейчас называют маргиналами, стоят в центре. В центре внимания общества, по крайней мере. Так что это вопрос перспективы. Говорят, что я делаю моих персонажей более маргинальными. Добавлю: если я опирался на гомосексуальность героя “Стеклянного зверинца”, то только потому, что лично я не видел другой возможности понять его. То же самое в “Смерти коммивояжера”. Нужно было растоптать старые клише, давнишние интерпретации, которые больше ни о чем не говорили зрителю. Мы с Артуром Миллером часами это обсуждали. А вспомните фильмы про спортсменов – печальное зрелище. Нужно было взорвать изнутри стереотип спортсмена. Я был знаком с великими спортсменами, и они совершенно не похожи на тех, кого показывают в кино. К тому же я сам когда-то был спортсменом. Как говорил Брехт, нужно заново изобретать реальность.

– Ваш дядюшка Вилли в фильме “Место в сердце” совсем не похож на слепого. Вы не закрываете глаза, вы не похожи на дезориентированного человека.

– Реалистичное – не всегда очевидное. Нужно найти реальность, которая удивит и шокирует. Как-то раз я встретил слепого человека и скажу вам, что никто еще так пристально не смотрел мне в глаза, как эта женщина. Я изобразил ее в роли дядюшки.

– Вам не кажется, что в “Мышах и людях” вы немного переживаете? Персонаж Лени, эдакий простака, кажется несколько наигранным.

– М-да. У меня не было любви к этой роли. Я его слишком играл. Та же история со “Стеклянным зверинцем”. Кста-

ти, обе роли до кино я сыграл в театре, но к тому времени, когда их решили экранизировать, обе пьесы как-то перестали восприниматься. Хотя мне очень понравилось работать с Полом Ньюманом и Джоанн Вудворд. И это никак не связано с тем, что мне нужен нарциссический контакт с публикой, чувство зрительного зала. Не знаю, почему так получилось. То, что приходится делать для кино, – скованное, застывшее раз и

ленное небо”. Как шла работа над адаптацией Пола Боулза?

– Честно говоря, мне больше понравилось то, что написала его жена, Джейн Боулз. Уильям Бэрроуз метко сказал по поводу автобиографии Боулза, что вместо “Не останавливаясь” она должна была называться “Не рассказывай”. Боулз был очень эрудированным человеком, жизнерадостным, часто – трогательным. Когда я его спросил,

Джон МАЛКОВИЧ:

“У меня аллергия

Джон Малкович редко дает интервью. Поэтому разговор, состоявшийся 20 марта 1996 года в Чикаго, в здании театра Steppenwolf между профессором сравнительного литературоведения Колумбийского университета Маурицией Ариной и актером, которого многие считают самым талантливим театральным исполнителем в США, заслуживает внимания. Перепечатываем их беседу из майского номера Premiere.



навсегда.

Обожаю жизненную энергию театра. Театр обладает собственным мотором, собственным движением, он живет особенной скрытой от глаз жизнью. Когда снимается кино, это похоже на толканье поезда вверх на гору. А когда его заталкивают на вершину, он там и остается – неподвижный, громоздкий. Все. Процесс окончен. В театре порой допускаешь ужасные ошибки, бывают вечера, когда ненавидишь себя, но это нормально. Здесь ошибку можно исправить.

– Вы легко вошли в фильм “Раска-

сколько времени потребовалось ему, чтобы прийти в себя после смерти жены, он очень удивленно посмотрел на меня и сказал: “Но я до сих пор не могу прийти в себя!” Меня это очень тронуло, но ведь в книге он ни разу не смог сказать ничего подобного, потрясающего своей простотой. Он оставался пленником своего стиля. Фолкнер писал, что если ты не рассказываешь про любовь, жалость, гордость или самопожертвование, значит, творишь под знаком проклятия. Пол Боулз не смог достичь того, на что были способны Пруст, Лакло и Джойс.

Актерские пробы

О так интересно рассказывает, так забавно шутит, так язвительно подкалывает, что невольно задаешься вопросом, почему же Джон Кьюсак не выступает с собственным телешоу наподобие Бенни Хилла или Дэвида Леттермана. “Шоу? На телевидении?” – мгновенно парирует он. – Вы серьезно полагаете, что можно работать на ТВ и оставаться при этом интересным и веселым? Вообще-то из меня, наверное, можно было бы сделать телемонстра, но я бы на следующий же день заболел. А потом помер. Слава есть смерть. Это отвратительно. Если в роли нет темной стороны, я не могу ее играть, я себя там не вижу. Смотрите мои фильмы, все они – части моей автобиографии. А слава не имеет ничего общего со счастьем. Аль сказал, что я очень умно поступил, сохранив в тени личную жизнь”.

Аль – это Аль Пачино, с которым Кьюсак только что снялся в политической драме “Мэрия”. Фильм, на который было потрачено 30 миллионов долларов, не оправдал надежд: несмотря на прекрасных актеров (помимо Пачино и Кьюсака, там снимались Бриджет Фонда, Дэни Айелло и Дэвид Пэймер), “Мэрия” тихо и незаметно скончалась в прокате через пару недель после выхода на экран.

Чем же этот проект привлек Кьюсака?

Джон КЬЮСАК:

“Мне позвонили и пригласили на ленч с Алем и режиссером Хэролдом Беккером. Через пару часов мы выяснили, что нравимся друг другу и они пригласили меня сниматься. Вот и все. Неважно, что это крупнобюджетный фильм, он все равно получился честным. Аль – божественная личность, он живет, как ему нравится и делает фильмы, которые ему нравятся. Когда звонят от Пачино, нельзя не пойти на ленч. Когда звонят от Вуди Аллена – тоже. А если звонит Шварценеггер, ты идешь не потому, что хочешь с ним сниматься – идешь просто посмотреть на Шварценеггера”.

Насчет Шварценеггера – трудно сказать, а вот с любимым режиссером “мистера Вселенной” Джеймсом Кэмероном Кьюсак собирался работать всерьез: несколько лет назад тот задумал фильм о человеке, у которого в мозгу живет более двух дюжин расщепленных личностей, и на главную роль был взят Кьюсак. Увы, проект не состоялся: в последний момент прототип главного героя (сценарий писался по мотивам реальных событий!) пригрозил подать в суд, если на экран попадет его жизнь.

Даже когда Кьюсак решается на коммерческий проект, судьба, словно нарочно, лишает его такой возможности. Но чаще всего он просто отказывается от ролей в фильмах, которые впоследствии становятся кассовыми фаворитами. Ему предлагали

“Слава есть

Брюс БАШЕЛ

роль в “Аполло 13”, но статус актера второго плана рядом с Хэнксом и упор на спецэффекты и прочие технологические чудеса Кьюсаку не понравились. Он потребовал переписать роль, а заодно – увеличить гонорар.

“Мы слышали, что он душка, – говорит один из членов съемочной группы “Аполло 13”. – Но он оказался совсем другим. Мы были удивлены, насколько не по-товарищески он себя повел”. Студию не удовлетворил актер второго плана, требующий переписать сценарий и платить ему больше других. Кьюсака выбросили за борт, и членом экипажа “Аполло 13” стал Билл Пэкстон.

Это не первый кассовый хит, который прошел мимо Джона Кьюсака. Вспомним “В постели с врагом”, “Непристойное предложение”...

“Непристойное предложение”? – возмущается он. – На черта мне смотреть, как Деми Мур трахается с миллиардером и делать при этом глупую физиономию? Пустейшее кино! Я стараюсь избегать фильмов, превозносящих насилие, издевательства над женщинами и прочие гадости в стиле Джона Уэйна!”

Возможно, именно поэтому одной из самых запоминающихся ролей Кьюсака стал мошенник Рой



– Вам понравилось работать с Деб-рой Уингер?

– Мм... Думаю, роль была немного за пределами ее актерского диапазона.

– Вы сильно сердитесь, если кто-то может испортить вашу игру?

– В кино все получается иначе, чем в театре. Знаете, есть нелепая поговорка: камера не лжет. Но ведь даже дурак понимает, что камера только тем и занимается, что лжет. Для этого ее и изобрели. Искусство кино – искусство умолчания, включения в кадр только того, что нужно. Кино – вообще странная

Да, я денди. Не из-за одежды. Просто я неспособен принадлежать к какой-то группе, какой-то категории. У человека есть только одна личность. Даже с драматургической точки зрения.

– Вы далеки от методов “Экторз студия”, тяжелого вживания в роль в стиле Де Ниро и Хоффмана?

– Да, абсолютно. Они – рабы своего метода, своей системы. Все эти метаморфозы, когда человек худеет или толстеет ради роли – не для меня. Но это не значит, что мы с Дастином не можем найти общий язык. Его киноком-

пание попросила меня написать ему сценарий, но я отказался. Обожаю Дастина, он такой забавный человек. Но он работает на технике, а у меня нет никакой техники и никакого метода.

– Вас называют чудачком-эксцентриком, иногда смеются над вашей большой головой.

– Ну, теперь я отец семьи...

– Однако вы часто ставите людей в неловкое положение.

– А их иначе не разбудишь.

– Вас постоянно обвиняют в политической некорректности. Вы осмелились сказать, что порка – хорошо, а в США это считается чуть ли не преступлением. А ваши замечания по поводу бездомных и смертной казни?

– Они неправильно поняли мои слова о бездомных. Но я по-прежнему считаю, что наше общество ужасно эгоистично, оно утрачивает внутреннюю структуру. И потом, эта постоянная идиотская притворная озабоченность равноправием мужчин и женщин. Fuck it. Человек теряет чувство личной ответственности.

– Николетт Пейран, спутница жизни и мать ваших двоих детей – интеллектуалка, увлекающаяся искусством. Переплетается ли ваша личная жизнь с профессиональной?

– Николетт защитила докторскую диссертацию по ориенталистике. Мы познакомились на съемках “Раскаленного неба”, она была ассистенткой Бертолуччи. Но в общем моя жена совершенно равнодушна к кино. Театр ее интересует больше, но опять же не так, как меня. У нее другие интересы.

– Раздражает ли ее нарциссизм актеров?

– Дело не в этом. Она прекрасно ладит с моими театральными друзьями. Но это не ее жизнь.

– Тем не менее ваш союз – удачный. Именно поэтому и удачный. Я бы не хотел жить бок о бок с человеком, который увлечен тем же, чем я сам. А так она меня спрашивает по вечерам, как прошел день, и мы переходим к другим вопросам.

– Если бы вы могли сейчас заново сыграть какую-то роль, изменить прошлую карьеру...

– О, я жалею почти обо всех фильмах, в которых снялся, за исключением двух-трех вещей. “Опасные связи”, “Место в сердце”, “Поля смерти”, хотя там я, возможно, не очень хорошо сыграл. Самое странное в кино – то, что происходит с Дэвидом Линчем и Дастином Хоффманом: результат никогда не оказывается таким, как задумывался. То же самое и с ошибками. Ошибка – часть киноопыта. Когда вспоминаешь, что такой великий баскетболист, как Майкл Джордан, из двух бросков попа-

дает только один, задумываешься о природе успеха или неудачи. Меня лично процесс интересует больше результата.

– Значит, вы ни о чем не жалеете?

– Может быть, только “Элени”. Это был плохой фильм. Нет, если бы я все начинал сначала, я бы снялся в меньшем количестве фильмов. Но на каждой съемочной площадке чему-то учишься! К тому же нам не дана роскошь вернуться назад. Однажды я снялся в очень плохом фильме “Создавая идеал” Сьюзен Сейделман, но как же мне было весело на съемках!

– Но это была одна из лучших ваших ролей! Помню, все рыдали от смеха, глядя на вашего влюбленного робота! Вам не кажется, что в вас таится гениальный комический актер?

– Вообще-то, никто не сыграл в таком количестве комических пьес, как я. Просто в кино мне не дают таких ролей.

– А “Объект красоты”?

– Да-да. Это было здорово. Мне понравилось работать с Энди Макдауэлл.

– Почему вы никогда ни о ком не говорите ничего плохого? Хотите, чтобы вас называли милым человеком?

– Может быть. Я всегда нахожу общий язык с партнерами. Не скажу, что мы становимся закадычными друзьями, но работаем дружно.

– С кем из режиссеров вы мечтали работать?

– С Кесслевским, но он умер пять дней назад. Луи Малль. Он предлагал мне сниматься в его последнем фильме, я отказался. Я хорошо его знал. Мы много разговаривали. Это был гениальный человек. Мне хотелось бы сниматься у Феллини, Бергмана, Дэвида Лина, Кэрола Рида. Особенно у Феллини.

– А актеры? Есть ли актер, который внушает вам безоговорочное уважение?

– Нет. Впрочем, извините: Лори Меткалф, актриса, которая играет главную женскую роль в “Вольнодумце” (The Libertine), пьесе Стивена Джеффри, где я играю Рочестера, предвестника маркиза де Сада. Лори – самая необыкновенная из актрис, с которыми мне довелось встречаться. Это театральный Майкл Джордан. Мне очень повезло, что я смог играть с ней, она научила меня многому. Я также восхищаюсь Дастином Хоффманом, но он меня ничему не учил. Кстати, я вообще не понимаю, что значит “учиться на актера”. Это же не то, что изучать иностранный язык! Я следую моему инстинкту, только и всего. Дастин работает тяжело и упорно, я тоже работаю упорно, но не хочу его копировать... Да, еще Шон Пенн потрясающий актер. Какой актер! Еще я восхищаюсь Уильямом Хэртом... Все, стоп! Я ужасно люблю актеров, но никто из них не является для меня образцом для подражания. Я только слушаюсь моих инстинктов.

– Вас раздражает шум вокруг присуждения “Оскаров”?

– Нет, просто это не мой мир. Я приходил на церемонию, когда меня выдвигали за “Место в сердце”. Десять лет спустя, когда меня выдвинули за “На линии огня”, я не пошел. Мне там нечего делать. Знаете, у меня даже нет артистического агента. Меня это не интересует. И я не хочу снова оказаться в оscarовском марафоне.

– Кто, по-вашему, станет победителем в этом году?

– Мне очень понравился “Покидая Лас-Вегас”. Но я недавно отказался сниматься в следу-

ющем фильме Фиггиса. А в “Лас-Вегасе” мне понравилось то, что это просто фильм про fucking alcoholic, безнадежного алкоголика, без претензий. Такие фильмы иногда внушают надежду, что кино еще на что-то способно. А нынешние боевики просто дерьмо.

– И поэтому ваши герои – это Беккет, Пинтер и де Лилло?

– Да. Я люблю фильмы, в которых ничего не происходит. Как в жизни, правда? Помню одно интервью с девушкой из журнала Positif: она удивилась, что я не являюсь поклонником “Терминатора”! Конечно, потрясающие спецэффекты, но разве там есть чему сопереживать? Она смотрела на меня, как на марсианина. Слово я дурак, потому что не люблю “Терминатора”. Я не выдержал и сказал ей “fuck you”. Такие фильмы устаревают в среднем за пять лет. Ну, может быть, детишкам они нравятся дольше. Но таков бизнес. Нет, я не могу сказать, что мне совсем не понравился “Терминатор”, но это подавалось в контексте его кассовых сборов... То же самое – “Беглец”. Нельзя смешивать художественный и коммерческий результат. И не говорите мне, что я должен сниматься в боевиках!

– Что вы думаете о Николае Кейдже?

– Я провел с ним великолепный уик-энд. Оба мы – близкие друзья Тома Уйтса. Кейдж обладает собственным стилем, собственной манерой. Он держит. Большой оригинал.

– Вы только что закончили сниматься в экранизации романа Мишеля Турнье “Король ольхи”, которую поставил Фолькер Шлендорф.

– В фильме не очень чувствуется дух романа. Но Фолькер – мой старый друг. Это был очень интересный проект, но вместе с тем – чрезвычайно изнурительный. Фолькер приезжал сюда несколько недель назад. Сейчас он вернулся в Берлин, скоро фильм будет готов. Наверное, он будет в конкурсе на Каннском фестивале (Шлендорф не успел закончить “Короля ольхи” к фестивалю. – “ЭС”).

– Вы относитесь к числу актеров, которые без колебаний снимаются обнаженными, например в фильмах “Опасные связи” и “Над облаками”.

– Мне плевать, одет я или обнажен. Однако меня раздражает, что когда персонаж обнажен, зритель уже не может сосредоточиться на главном, он видит только поверхностное. Причем так происходит всегда. Я не стал бы это делать для того, чтобы завоевать любовь зрителей... это все равно что заниматься любовью с женщиной, которую не любишь. Главное, квинтэссенция – это почти никогда не лежит на поверхности.

– Не вижу связи.

– Когда вас не интересует персонаж, как цельная личность, вы начинаете обращать внимание на отдельные детали.

– Фетишистский интерес?

– Именно. Именно так и происходит в кино. Те, кто неспособен увидеть подлинный центр фильма, станут созерцателями стриптиза. Настоящий актер заставит вас забыть, что он слеп, безумен или обнажен. А зритель, который себя уважает, будет искать то, что не бросается в глаза.

ЧИКАГО.

на развлечения”

штука. Иногда, конечно, хочется рвать волосы на голове или убить идиота, которого тебе выбрали в партнеры... Самое удивительное, что по окончании съемок результат режут, клеют, переклеивают, тонируют и порой плохое нивелируется, заглушается. Я не люблю это волшебство. В кино все можно спрятать, а можно все выставить напоказ.

– В чем разница между вами и вашей работой? Вы кажетесь очень спокойным, уравновешенным человеком – может быть, это результат жизни во французской деревне?

– То, что в свободное время я живу в Европе и только в сельской местности – это и причина и результат моей работы. Я выбрал французскую деревню, потому что она делает меня таким, какой я есть. Собственно французские проблемы, истории про Миттерана и Ширака, они важны для французов, но проходят абсолютно мимо меня. В отличие от историй с Бобом Доулом и Джонни Кочрэном, которые меня бесят. Франция – не моя родина, но здесь мне хорошо, потому что меня никто не трогает. Им на меня плевать, мне на них плевать. Это не равнодушие, просто европейцы привыкли к определенной психологической дистанции.

– Что вы думаете о французском кино?

– Я очень редко хожу в кино. Этим летом, может быть, схожу в образовательных целях. О французском кино я вообще ничего не знаю. Видел кое-какие итальянские фильмы, но очень мало. Я скорее читатель, чем зритель.

– А что вы думаете о французских актерах?

– Мне очень нравится Софи Марсо. По-моему, она просто потрясающая актриса. Она такая... в общем, французка.

– Вы также работали с Клотильдой Куро.

– О да, Клотильда замечательная актриса. Мы вместе играли в пьесе “Оговорка”, и ей пришлось работать на английский язык, а лицедействовать на неродном языке очень тяжело. Bravo, Клотильда!

– Правда ли, что в молодости вы водили школьный автобус и время от времени потрясали своих пассажиров-школьников пассажирами из Ниццы?

– Да, правда. Кстати, они до сих пор мне пишут. Мне тогда было 23 или 24 года.

– Признайтесь, вы позер, настоящий бодлеровский денди! Не потому что фотографируете в модной одежде, а потому что всегда стараетесь показать, что вы не такой, каким вас видят другие.

– Может быть. А может быть, и нет.

смерть”

Диллон в “Кидалах”, который становится жертвой двух эгоистичных женщин – аморальной любовницы и не менее аморальной матери. Снятый в 1990 году фильм каталуптировал Кьюсака из подростковых героев в серьезные актеры. После “Кидал” ему были открыты все пути.

Но вместо престижных фильмов и главных ролей он играл в одном проходном проекте за другим. Кто сегодня помнит “Настоящие цвета”? А “Деньги на халяву”? Даже в “Пулях над Бродвеем” Аллена первый крупный план актера появляется на экране только на 14 минуте, а второй – на 29-й. “Работа с Алленом – это класс, – восхищенно говорит Кьюсак. – Один дубль, максимум два. Для актера это просто фантастично, ты набираешь силу инерции по мере раскрутки характера прямо у тебя на глазах!”

Трое коллег Кьюсака получили за этот фильм номинации на “Оскара”, а он остался в тени. Впрочем, он сам не знает, плохо это или хорошо.

Мать будущего актера была учительницей и исповедовала кредо Джозефа Кэмпбелла “следуй за своим счастьем”. Отец был режиссером-документалистом, который получил за свою работу премию “Эмми”. Клан Кьюсаков переехал из Нью-Йорка в Чикаго в 1968 году и родители еще успели помаршировать на антивоенных митингах. Бунтарство и социальный протест были основными темами за

обеденным столом семьи. Близкие друзья руководили театральной лабораторией, где начали играть на сцене старшие сестры Джоан и Энни, а Джон вскоре последовал за ними.

В школе он учился плохо. Кьюсак говорит, что ненавидел школу и вспоминает, как пытался получить роль в школьной постановке “Гамлета”. Ему не дали вообще никакой роли, потому что он отказался “лизать зад директрисе”. Похоже, с тех пор мало что изменилось – он по-прежнему не “лизает задницы” и не получает престижных ролей.

Сейчас 28-летний актер собирается ставить по собственному сценарию черную комедию “Напролом” (Grosse Pointe Blank). Он же станет продюсером и исполнителем главной роли. Это история профессионального убийцы, говорит Кьюсак, который приходит на встречу выпускников и вдруг осознает, что неспособен отделить частную жизнь от профессиональной.

“Профессия киллера, – рассуждает актер, – это метафора всех тех, кто работает в бизнесе, кто идет по трупам ради денег. Этот убийца – обычный, даже чувствительный парень, он постоянно ходит к психиатру, но в наши дни в Америке трудно быть мужчиной. Очень опасно. Наверное, мне стоило бы научиться продавать себя... – он смеется. – Я уже учусь! Видите, я только что снялся в “Мэрии” стоимостью в 30 миллионов!”

НЬЮ-ЙОРК.



RENDEZ-VOUS



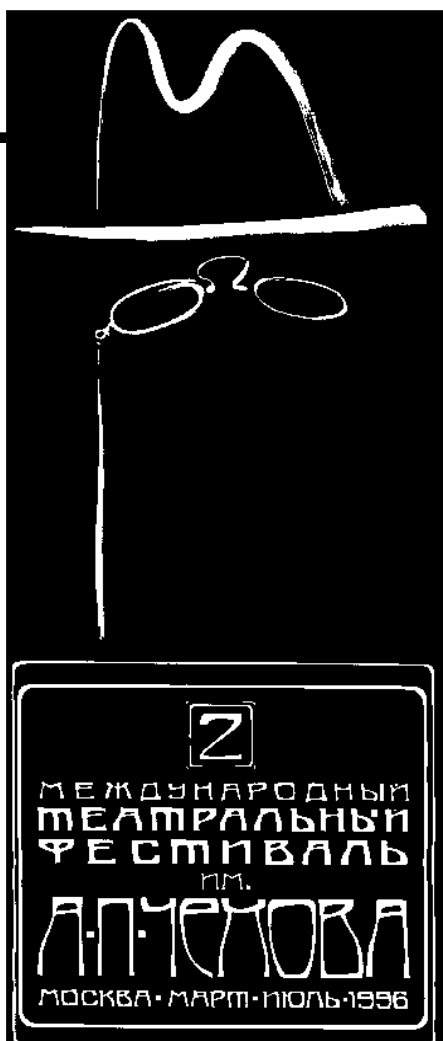
Лайза Миннелли, выпустившая новый альбом “Ласково” (Gently), говорит, что в нем, наконец, раскрыла себя. “Все эти годы я держала свои вкусы при себе, – сказала певица на пресс-конференции, посвященной выпуску альбома. – Мне казалось, что никому это неинтересно. Но потом мне захотелось иметь такую пластинку, а в магазинах ее не было – и я решила ее записать!” 50-летняя Миннелли говорит, что не думает о возрасте. “Мне никогда не хотелось остаться в 50 лет юной и ослепительной. Мне хотелось стать зрелой и сосредоточенной. Так и получилось”.



75-летний Питер Устинов намерен снова засветиться на экране. Актер, которого мы знаем по фильму “Смерть на Ниле”, на сей раз снимается в комедии “Поджаты губы” (Stiff Upper Lips), действие которой будет происходить в Англии в начале века. Поставленный Гэри Синиором фильм расскажет о богатой наследнице (Джорджина Кейтс), в поисках любви проехавшей от Англии до Индии (с остановкой в Италии). Фильм должен выйти на экраны весной 1997 года.



Комедийный актер Лесли Нильсен (“С пистолетом наголо”, “Неистребимый шпион”) заявил, что с сентября намерен временно изменить амплуа и выступить в драматической роли на театральной сцене. 70-летний Нильсен собирается сыграть в драме “Дэроу” – о легендарном адвокате, который ухитрился добиться оправдательного приговора в самых безнадежных случаях. “Я не хочу, чтобы люди считали меня способным только терять штаны или спотыкаться о собственные ноги”, – так мотивировал свое решение Нильсен.



Уставший от весенней гонки Второй чеховский фестиваль медленно движется к своему финалу. Поток чеховских спектаклей иссяк; постепенно они переходят в область воспоминания. Еще не перешли; еще остры впечатления и не решены загадки, но что-то уже отодвинулось, уходит на общий план, где ускользают детали и размываются лица, их выражение и черты. Зато проступает другое – быть может, не главное, но память своевольна и прихотлива. Она сама выбирает и монтирует, сталкивает и соединяет, рождает незаконные вопросы, находит странные связи, переклички, контрасты.

1. Незаконный вопрос, или А что ска- зал бы автор?

Вторая часть заголовка – из А.Эфроса. Так, с полемическим задором, называлась когда-то его статья. Так же полемично и заостренно нападал он в своей первой книге на оппонента-всезнайку: «А мне даже трудно представить себе Чехова в нашем зале. Я бы, возможно, умер от страха. Но товарищ спокоен: Чехов рядом, Чехов в пенсне и думает то же, что и он». Подобных товарищей теперь меньше, но любопытство осталось. На встрече с литовской труппой после спектакля Э.Някрошюса «Три сестры» кто-то из публики задал вопрос: как сам Чехов отнесся бы к такому спектаклю? Вопрос наивный, неправомерный; ответить на него ничего, кроме «Бог весть», не удастся. Разве что изменить немного формулировку, всего лишь на пару букв, но это и решит дело: как соотносится Чехов – автор, творец – с судьбой своих творений?

Даже ставить этот вопрос страшновато (еще сочтут ретроградом) – так велика нынешняя свобода театров; так властны над нами крылатые выражения типа «растущий смысл» или «победителей не судят». Но и не ставить вопрос нельзя: в бескрайнем море интерпретаций и версий порой тонет собственно авторское начало. Быть может, и не тонет, но мы сами забываем о нем.

Между тем, что за драма? Пусть себе смысл растет, создаются крутые трактовки, римейки и разного рода фантазии. Пусть победители празднуют свой успех – это успех со-авторства, успех двоих, с разной мерой участия каждого. Что в новых «Трех сестрах» от Чехова и что – от Някрошюса? Как связаны спек-

такль и пьеса, и разные, далеко отстоящие времена, и разные типы мышления? Поиски ответа не могут ущемить ни одну из сторон. Тем более, что фестиваль еще раз (и не раз) подтвердил: даже в самых неожиданных решениях, вызывающих, далеких от исконной традиции, можно найти чеховское «зерно».

Фестиваль, однако, обострил вечный вопрос, сделал его еще более интригующим – тем, что пригласил на сцену «живого» Чехова. Пригласил дважды, в российский и в эстонский спектакле, в компании с Львом Толстым и с «художественниками». Но об Эстонии – в другой раз; сейчас наш предмет – Россия, театр российской провинции, как он был показан в рамках последней майской декады: Липецк, Саратов, Магнитогорск. Спектакль о Чехове и две «Чайки», разные настолько, что, казалось, мы видим две разные пьесы, написанные к тому же и разными авторами.

Коллизия получилась сложная. Явление автора на фоне того фестиваля, виновиком которого он был и которому дал свое имя, – испытание для обоих. Вот он, Чехов; если вы верите, что он «тот» и таков, к нему и адресуйтесь. Мог ли этот человек написать столь странную пьесу, вызывающую такой размах разночтений? За что он в ответе и какая из версий ему могла быть близка?

Незаконная игра ума? Пусть. Повторю то, что сказано выше: память – материя своевольная, и заметки мои субъективны.

Спектакль Липецкого театра драмы «Визит к больному палаты номер шестнадцать» по пьесе М. и И.Хуциевых, в постановке В.Пахомова, посвящен двум встречам Чехова и Л.Толстого. Встреч было больше, но выбраны эти две, в ситуации напряженной, почти экстремальной – в момент болезни каждого, болезни острой, опасной, после кризиса, который только что миновал. Чехов, весной 1897 года, после легочного кровотечения попавший в клинику Остроумова, и Толстой, в Крыму, в Гаспре, в начале 1900 годов медленно восстанавливающий силы после воспаления легких. Взаимные визиты, беседы о том, о чем они действительно говорили или могли говорить – друг с другом или с другими, письменно или устно. О смерти и бессмертии, о болезнях, о писательских настроениях и проблемах, о науке и о театре. Темы мелькают калейдоскопически, порой не задерживаясь в сознании, словно актеры боялись утомить публику рассуждениями. Опасение напрасно – не утомят; все от этих людей интересно, и можно бы дать себе больше свободы, игры ритма и тона, больше акцентов и пауз, дабы придать мыслительной энергии действию. Это, впрочем, дело внутреннее, наживное, зависит от театра, где один спектакль всегда не похож на другой, с разным темпом и тоном. Трудности «Визита...» были связаны скорее с драматургией.

Пьеса Хуциевых – эскизная, в липецком варианте, кажется, и не вполне завершенная, могла быть основой скорее для фильма, чем для спектакля. Для нее требуется особое наполнение, возможное только в кино, – или уж открытая сценическая условность. Пахомов, как видно, не захотел ни того, ни другого – и не потому, что не справился бы. В его режиссерском активе есть строгий, без характерности, без быта, литературный театр (вспомним «Вишневый сад»), и случаи свободной – поверх и помимо текста – театральной игры, и погружение в достоверность, в реалии эпохи и пьесы. В нынешнем же нейтральном решении был, вероятно, свой особый резон.

Интерес липчан к «Визиту...» – весьма личного свойства. Оба героя пьесы родственны для театра, который носит имя Льва Толстого, близок кругу толстовских идей – и давно, деятельно, глубоко предан Чехову. Только на первый небрежный взгляд такое сочетание бесконфликтно: герои-то разные. Разные не только в силу возраста, нрава и темперамента, но по жизненным и философским своим позициям, за каждой из которых – своя эпоха, свое направление ума и жизни. Могучий субъективизм Толстого с его пафосом отрицания и борьбы, со страстным поиском веры – и мягкая, отстраненная объективность «безбожника» Чехова, его ироничный и незлой скептицизм. Встреча неизбежно превращается в схватку, диалог – не в дуэт, а в дуэль, где, как мы теперь понимаем, по-

бедителя не было. Но театр мог сделать свой выбор в пользу кого-то одного, принять сторону Чехова или Толстого; этого не случилось – ему равно дороги оба. Мог сделать из этого сценария-пьесы жесткую драму идей – и этого нет; есть что-то другое, о чем не так уж легко догадаться.

Толстой и Чехов, две легендарные и реальные фигуры, – самое (единственно) интересное в этой истории; все остальное необязательно. Режиссер, со-знавая это, стремится вместе с художниками О.Твардовской и В.Макушенко к аскетизму решений. Больничная скудная мебель у Чехова, кресло-каталка Толстого не обещают никакой символики и не отвлекают от главного: от двух этих встреч, диалога и молчания героев, от того, какие они – «те» или «не те».

Отвлекает другое – вернее, другие: некоторая людская суеда, не всегда здесь необходимая. Пусть минимум врачей по ситуации неизбежен, но выход их за рамки простейшей функциональности вряд ли нужен. Появление подвыпившего фельдшера с балалайкой выглядит вставным номером, чуждым строгому стилю спектакля. Семейство Толстого, подобно похоронной процессии, в траурной одежде и с постными лицами сопровождающее коляску, сначала вызывает смех, а потом то же ощущение: не нуж-

«тот»: молод, высок, легок в движениях, с красивым приглушенным баритоном, застенчив и неуступчив. Пожалуй, слишком застенчив, отчего кажется несвободным – а этого не было, даже рядом с таким почитаемым собеседником, как Толстой. При всем этом «зажиме» он вызывает доверие – интеллигентность, искренность, ни капли фальши; заставляет напряженно вглядываться в себя, разгадывать себя. Вдруг вспоминается определение, когда-то данное критиком молодому О.Ефремову – «нежная сухость». И кажется, артисту нужен лишь шаг (скорее рывок), чтобы сбросить с себя сковывающую броню и сделать ощутимыми, заразительными точно намеченные контрасты: сдержанность и тепло, ирония и печаль, отстраненность и вкус к жизни.

Самое же интересное (для меня) в этом спектакле то, что выбирает театр из этой короткой и сложной истории. Не схватку идей и взглядов, не темы и слова, а то, что сквозит за ними, – любовь. Мощное взаимное притяжение, когда герои попросту не в силах расстаться друг с другом и тянут время, пока врачи не прервут их встречи. Расхождение чуть не во всем – при самой глубокой любви, ей не мешающее и не смягченное ею, такая необходимость и редкость в наши дни.

Разный,

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА



ны. Как и внезапная истерика Софьи Андреевны (Л.Кабанова), ничем неподготовленная и ни к чему не ведущая. Такое мелькание небрежно шаржированных лиц ощущения житейской среды не дает – дает лишь ряд скороспелых оценок и чувство какой-то несправедливости. Хочется, чтобы другие ушли и оставались лишь «два существа в беспредельности», если занять фразу у Достоевского.

Кажется, что они – «те», хотя Толстой убеждает сразу, а к Чехову надо привыкнуть. Толстой сыгран М.Соболевым резко и крупно. Он «тот» даже и внешне, со своими знаменитыми кустистыми бровями и сверлящим взглядом, взрывным темпераментом и тем, что было названо «чувством жизни». Могучая энергетика его пробивается во всем: в том, как он говорит и как ходит, как спорит и «держит мысль», с каким аппетитом после болезни вновь пробуждается к жизни. Под этим напором энергии несколько тушится Чехов.

Чехов у А.Новикова тоже во многом

А на другой день после «Визита...» в фестивальной программе была «Чайка», и волей-неволей липецкий нежный Чехов лицом к лицу вставал с тем, что он сто лет назад написал и выпустил в мир. И кружит теперь над российскими сценами (как и над всеми иными) целая стая чает, меняя окраску, от белоснежной до грязно-серой, и даже тембр голоса – от резкого, как вызов и выкрик, до легкой полетной мелодии.

2. Антимир.

«Чайка» саратовской Академдрамы в постановке А.Дзекуна похожа на страшный сон. Чей, впрочем? То ли автора, у которого, как известно, и такое случилось (увидел во сне черного монаха – и написал свою повесть-загадку)? То ли Кости Треплева с его космическими фантазиями – холодно, пусто, страшно? То ли самого постановщика?

Так или иначе, все выдержано в мрачных, зловещих тонах. Сценограф А.Опарин (при участии Дзекуна) погрузил сцену во тьму, отделил разные планы ее серыми завесами, за которыми угадываются



НО НЕ ЛЮБОЙ

ся фигуры, но не лица людей, слышатся звуки их речи, но неразличимы слова. Эта мертвенность, смутность, невнятность то и дело прорезаются вспышками истерик и скандалов, и оказывается, что люди на сцене — не призраки; что они живы, небесплотны, небессловесны. Живы, потому что больны — мертвым не больно. И бьется почти в эпилептическом припадке Треплев (В.Калисанов), до того — театрально эффектный, с распевной актерской интонацией, далекий от будничных проявлений. Вопит и корчит, как в наркотической ломке, бедная Маша (А.Зыкина). Алкоголичкой оказывается молодая красивая Аркадина (Н.Мерц), благородной строгостью облика похожая сразу на всех трех сестер.

Вряд ли, однако, Дзекун стал бы посвящать свой спектакль болезни как обыденному факту жизни. Болезнь, вероятно, существует здесь в особом метафизическом смысле: не клинический случай, не житейский синдром, но явление широкое и внеличное — знак распада, сумрак подступающего небытия. Словом, еще один вариант апокалипсиса. Все в спектакле на это работает, от холодного и пустого пространства до какого-то разорванного общения людей. Режиссер любит разбросать их по сцене, где они находятся словно в разных измерениях, часто и не видя друг друга, но своим молчаливым одновременным присутствием создают ощущение многомерности мира, поочередно притягивая к себе внимание.

Впрочем, откуда это? Не чеховская ли это полифония, когда жизнь течет себе на разных планах, среди героев нет привычной драматургической иерархии, и все они перед взглядом автора равны? Та особая оптика Чехова, что позволяла видеть сразу все и всех, пусть даже мысленным взором, а уж театр переводит мысль в зрелище? Конечно, подобное зрелище автором вряд ли предполагалось, но постановщик берет не итог, а прием.

Суровая метафизика Дзекуна тягостна, давит, и хочется полностью снять ответственность с автора, переложив ее на режиссера, но вряд ли это удастся. Наперерез мертвенной статике в спектакле идут другие, явно чеховские по сути своей мотивы. Один из них связан с Заречной (А.Вартаньян). Среди несчастных людей, больных, порочных и истеричных, она — воплощение душевной ясности, женственности и добра. Это дано без нажима — легко, воздушно, эскизно, — и создает тревожный контраст с окружающим жутким миром, который мог бы погубить такой слабый росток человечности, но почему-то не губит. Как видно, в этой слабости — сила, то, что противостоит агрессии и надрыву, и, вероятно, надежда театра — или хотя бы человеческий выбор его.

(То, что выбор такой неслучаен, подтвердил другой, нефестивальный спектакль саратовцев — «Падение Рима» по пьесе И.Друце. В этой притче на античные темы, в клубке вполне сегодняшних по накалу своему политических страстей и интриг, центральный образ сыгран В.Федотовой с той же мягкой и покоряющей женственностью, с такой же видимой слабостью, в которой кроется сила, в чеховских, как говорится, тонах. То ли таков женский идеал режиссера, то ли это — чеховский контрастный оттенок у Дзекуна, режиссера совсем иного склада, чем привычно нам в театре Чехова...).

И еще один мотив, существенный и последний, — мотив движения, перемен. В постановках «Чайки» он обычно связан с жанром — с тем, как комедия (этому загадочному авторскому определению теперь начали доверять) перетекает, сливается в драму. У Дзекуна комедии нет, разве что холодная, отчужденная ирония на большей части спектакля. (В отличие от других своих коллег, он даже название жанра в программке снял — «Сочинение Антона Чехова», и все). По-своему спектакля, по принципу равновесия и симметрии, устроен антракт, но перелом наступает позднее — там, где, предписано автором, между третьим и четвертым актом, когда «проходит два года». Перелом, однако, не от комедии к

драме, но от кошмара — к реальности, к яви; в темном этом мире что-то проясняется и очеловечивается к финалу.

Вдруг меняется Треплев, сбросивший шелуху театральности, серьезный и грустный. Последний разговор его с Ниной, равно как и уход, полный тихого мужества, горечи и простоты. Треплев, рывком выдвинутый вперед, становится главной фигурой спектакля — во всяком случае, с ним связан некий итог, специальный режиссерский постскрипtum. Когда все кончится, после выстрела за сценой и сообщения доктора Дорна, действие продолжится — в никуда. Энергичный Дорн (Г.Аредаков), словно знавший, что и где должен найти, срывает крышку треплевского стола, находит запечатанный конверт, вскрывает его и жадно, молча читает нечто, не предназначенное для нас — послание то ли близким, то ли человечеству вообще. Мы же, снедаемые любопытством, остаемся с этой загадкой.

Неделей позже саратовской москвичи увидели магнитогорскую «Чайку», поставленную в драматическом театре имени Пушкина В.Ахадом. После космического холода — живое тепло, свободное дыхание, энергичный и быстрый ход. Автор, который казался черным меланхоликом, превращается в легкомысленного сангвиника, а творение его — в

довольно игривую комедию, где даже священный символ пьесы подается шутя. Все персонажи, пританцовывая, хороводом идут по кругу, и круг движется, унося их с собой, и руками они машут, как крыльями: я — чайка... чайка...

Все здесь — живое, земное, хотя природа и быт даны простым и скупым намеком: зеленое покрытие сцены, немного летней мебели, и только (сценограф В.Видаков). Но быт театрально обыгран, будь то азартный тренинг Аркадиной со скакалкой или велосипедом, или нечто вроде озера — черная прорубь, дыра, куда может нырнуть, спасаясь от дамских нервов, Дорн и где удит рыбу Тригорин. Потом окажется, что эту рыбу ему предупредительно подсовывают спрятанные в проруби работники, Яковы. Множась и прорывая рамки функциональности, они требуют воплощения, имеют свое отношение к происходящему и могут передразнить господ. (Крепка традиция Някрошюса... О, эти полотеры из «Дяди Вани»; сколько родни у них развелось в разных театрах мира!).

Живая прелесть спектакля не только в его легких ритмах, подвижности, музыкальности, но более всего — в «живых лицах» и в чувстве симпатии к ним, которым пропитана атмосфера. Их любят, каковы бы они ни были — вздорные, забавные, нелепые, и в каждом намешано разного. Над ними смеются, как над

одержимой Треплевых Машей (Н.Лаврова), очертя голову, безудержно устремленной к предмету своей страсти. Но смех умолкает, когда этот предмет бережно утешает ее — он добр, Костя Треплев (А.Гаврюшкин), и вовсе не декадент, скорее — запоздавший во времени романтик.

Привычно настораживаясь при виде «старших», ждешь от них неприятностей: от Дорна — цинизма, от Аркадиной — хищной и злой энергии, от Тригорина — холодного бессердечия. И это не так. Дорн (С.Курбанов), согласно пьесе, ворчлив, но добродушен, и весел, и лечить готов всех без разбора. В откровениях Тригорина (В.Герасченко) ищем позу и фразу — и видим вдруг, что этот полный смешной человек умен, и непрост, и ничто человеческое ему не чуждо. Аркадина (Л.Одарченко) вовсе не хищница, нервно привязана к сыну, способна заметить других, но главное в этой неугомонной особе — ее одержимость сценой, тот внутренний неустанный мотор, что побуждает ее к вечному движению, к «суе», к смешению игры с жизнью, что с такой комедийной отвагой проявится в третьем акте.

Игровая, почти капустническая, избыточная порой стихия не переводит ахадовскую «Чайку» в разряд чеховских водевилей — юмор подсвечен и пронизан здесь человечностью. Когда же мина замедленного действия, заложенная в этой пьесе, срабатывает, и комедия сменяется драмой, это не станет расплатой за грехи и жестокие игры, как часто с «Чайкой» бывает. Карать, собственно, некого, не за что, особенно тех, кто бедствие терпит — юных, как сказано в чеховской записи, «наивных и чистых», Костю и Нину.

Нина (А.Дашук), девочка-простушка, «Снегурочка», в последнем акте явится сломленной и потерянной, дрожащей от горя и холода, отнюдь не победительницей — куда там! И играть ее будет уже другая актриса (Ф.Муминова), подобно тому, как в «Лебедином озере» разные балерины танцуют партии Одетты и Одиллии. Не в технике дело; нужна резкая смена всего — смена типажа, изменение личности; другая женщина, похожая на прежнюю, но — та и не та.

Конец спектакля печален и тих, без розыгрышей и театральных эффектов. Полутьма, затаенность, тревога готовят к тому, что должно случиться. Финита ля комедия...

Две фестивальные российские «Чайки» не удивили своей полярностью — чеховский театр давно отучил удивляться. К тому же, до них была гротескная пражская «Чайка» П.Лебла, а раньше, как зачин, как девиз фестиваля, спектакли П.Штайна и Някрошюса, различные, будто антимир. В конце концов создается впечатление, что с Чеховым все возможно; что он всему дал основания, со всем связан — но вряд ли так: Чехов — разный, но не любой. Если в театре его возникнет наконец передышка, пауза для раздумий, мы, наверное, поймем, почему именно ему, нашему хрупкому классическому, достался этот тяжкий и возрастающий груз столетия. И разглядим в потоке бесконечных — необходимых, дающих ему новую жизнь — интерпретаций его собственное лицо. Быть может, это случится скоро, даже в наступающем межсезонье — Чехов устал...

Что касается нашего фестивального эпизода (Чехов на фоне двух «Чаяков»), то он, конечно, контрастен со всех сторон: «Чайки» разные, Чехов — иной, чем они. Но, если взглянуть и вслушаться, то близкое все же было — хотя бы отзвук той скрытой, или скупой, или смешанной с иронией нежности.

● «Чайка» (Магнитогорск). Аркадина — Л.Одарченко, Тригорин — В.Герасченко.

● «Визит к больному палаты № 6» (Липецк). Толстой — М.Соболев, Чехов — А.Николев.

● «Чайка» (Саратов). Нина — А.Вартаньян.





– Юрий Николаевич, недавно вы завершили работу над новой книгой.

– Книга называется “Механика судеб”. В ней я пытаюсь определить алгоритмы жизни Пушкина, Гоголя и Наполеона. Но не потому, что меня вдруг заинтересовали их биографии как таковые. Меня, как человека, занимающегося искусством, интересует “идея человеческая”. Замысел книги родился в связи с тем альтернативным курсом драматургии, который я читаю во ВГИКе. Нужно было чем-то завершить курс и я подумал: “А подчиняется ли реальная жизнь тем законам драматургии, о которых я рассказываю студентам?” То есть, – подчиняется ли она, например, закону развязки при определенном типе завязки, подчиняется ли она принципу “золотого сечения”, подчиняется ли жизнь вообще законам причинно-следственной связи? Ведь драматургия исследует причинно-следственную связь и не более того.

Любой сценарий, любое драматическое произведение – всего лишь просматривание причинно-следственной связи на определенном пространственно-временном отрезке. Все остальное может быть, а может и не быть, так называемый смысл, философия, эстетика. С причинно-следственной связи все начинается, и ею же все заканчивается. Для задуманного исследования надо было выбрать такую жизнь, о которой все известно. Я выбрал жизнь Пушкина, о которой известно, кажется, все, которая исследована буквально по минутам, да и самому пушкиноведению чуть ли не двести лет. Когда я стал изучать документы, то обнаружил, что жизнь Пушкина удивительным образом укладывается в определенную схему. То, что произошло с Пушкиным в последние годы жизни, абсолютно точно имеет начинания в первой половине жизни. Я увидел, что чудовищная любовная интрига, закрученная вокруг поэта в 30-х годах, началась, на самом деле, в 10-х годах, в период юношеских увлечений Александра Сергеевича.

Недоверие власти к Пушкину, вылившееся, например, в то, что Бенкендорф поехал предотвращать дуэль в другую сторону, а не туда, где она имела место быть, так же точно имеет завязки в 10-х годах, когда у поэта возникли с этой властью очень серьезные двусмысленные отношения. Подозрение Пушкина в атеизме, которое омрачало его отношения с двором и с государем, тоже возникло в 10-20-х годах, точнее тогда, когда он написал “Гавриладиу”. Я увидел, что ссылка в Михайловское отвечает теории “золотого сечения” (“золотым сечением” принято считать точку покоя в композиции художественного произведения, расположенную примерно или на 1/3:2/3, или на 2/3:1/3 от начала).

В Михайловском Пушкин решается перезавязать завязки своей жизни, надеясь, что возникнут и иные следствия. Именно после Михайловского он принимает решение жениться, пишет известное исповедально-покаянное письмо государю, все более христианизируется, создает действительно христианские стихотворения, но беда в том, – и тут у меня нет таких весов, чтобы взвесить, – что новые завязки не перебили завязки старые. Может быть, отчасти потому, что сами они были несколько двусмысленными. Об этом я подробно говорю в книге.

Пушкин хотел идти “новым курсом”, но сделать этого последовательно не мог. Прошлое оказалось сильнее. Завязки, сделанные им в 10-х годах, в конце концов его раздали.

– Таким образом, получилось исследование о карме, о воздаянии, основанное на исторических источниках?

– Я принципиально не привлекал сомнительных источников, а только те, которые давно апробированы в пушкиноведении. И эта попытка разгадать жизнь Пушкина, на мой взгляд, имеет прямое отношение к каждому из нас. Мне, кажется, удалось доказать, что искреннее церковное покаяние превосходит следствия неблагоприятных причин, превосходит темные следствия темных завязок, что посредством покаяния можно в зна-

чительной степени изменить свою судьбу.

– ...И при этом необязательно стремиться перезавязать завязки, как это делал Пушкин. Главное – покаяться. Интересно, что же тогда подтвердила жизнь Гоголя?

– Жизнь Гоголя подтвердила довольно странную вещь. Загадка его жизни обнаружилась всего лишь в двоящихся завязках, в двоящихся причинах и помыслах, которые возникали у него и преследовали его всю жизнь. Все это основывается на целом ряде исторических документов, также неоспоримых. Вся жизнь Гоголя –

что он не умер, а его закопали живым. Третья жизнь ведь тоже завершилась неопределенно...

– Глава, посвященная Наполеону, как мне кажется, выглядит наиболее мистической. Я пытаюсь доказать, что Наполеон был не совсем человеком. В частности, я описываю бой при городе Лоди, когда сквозь Наполеона как бы пролетали пули, и прихожу к странному выводу, в котором тем не менее совершенно уверен: последовательное шествие по дороге зла делает человека практически неуязвимым. На примере жизни Наполеона я просматриваю “зависание” причинно-

Автор рассказывает

Арабов Юрий Николаевич родился в 1954 году. В 1980 году окончил сценарный факультет ВГИКа (мастерская Н.Фигуровского и Е.Дикова). По сценариям Ю.Арабова режиссер А.Сокуров поставил фильмы: “Одинокий голос человека”, “Скорбное бесчувствие”, “Дни затмения”, “Спаси и сохрани”, “Круг второй”, “Камень”; режиссер О.Тепцов – “Господин оформитель”, “Посвященный”; режиссер А.Добровольский – “Сфинкс”, “Присутствие”. Ю.Арабов, автор сценариев “Silentium”, “Вечное движение”, “Две танцовщицы”, “Крейсер”, “Николай Вавилов” (в соавторстве с С.Дьяченко); автор поэтических сборников “Ненастоящая сага”, “Автостоп” и “Простая жизнь”. С 1994 года Ю.Арабов – заведующий кафедрой сценарного мастерства ВГИКа.



это двойные следствия из двойных завязок. Отсюда и сам Гоголь как бы раздваивается. Первое – болезнь. Вся юность Гоголя прошла в розыгрыше болезни. Все юные годы он разыгрывал умопомешательство, поэтому в конце жизни игра обернулась реальностью. Он был как бы и здоров, и нездоров одновременно. Вследствие чего совершенно непонятно, каким же он все-таки был на самом деле, – то ли здоровым человеком, то ли тяжело больным?

Второе – мечта о “великом поприще” и литературный труд. “Великое поприще”, которое даст миру новые законы и литературный труд, обычно скромный. Все также завязывается в узел, развязать который совершенно невозможно: двоящиеся следствия из двойной завязки. Это приводит, в частности, к сжиганию того, что не пользуется общественным успехом. Отречение от “Избранных мест...” после неуспеха у публики, боязнь публикации “Мертвых душ”, – все это может не оправдать “великое поприще”. Кстати, любимое слово Гоголя – поприще, и в “Записках сумасшедшего” герой, видимо, не случайно носит фамилию Поприщин.

Третье – система двойников, окружавшая Гоголя в конце жизни. Раздваивание духовных отцов. С одной стороны, – отец Матфей. Крайне аскетическая, воинствующая натура, который требовал отречения от Пушкина. С другой, – митрополит Филарет, считавший, что Гоголю не следует поститься, и в канун Великого поста приславший батюшку, который старался заразить Гоголя аппетитом.

Четвертое – раздваивание самого Гоголя. Он видит себя со стороны. В Преображенской больнице объясняется сумасшедший с именем Корейша, записки и советы которого так же, как записки и советы Гоголя, собирались экзальтированными дамами. И Гоголь едет в эту больницу, чтобы свидеться с сумасшедшим. Так рождаются бесконечные круги раздвоения от двоящихся завязок, от двоящихся помыслов.

– И конечно, пик раздвоения в том,

следственной связи, которое может происходить при последовательном аморализме.

– Это значит, что причинно-следственная связь перестает работать?

– Да. Она начинает работать только тогда, когда в конце жизни Наполеон совершает человеческие поступки, делает человеческий выбор, – например, отказывается от диктатуры в период “ста дней”. Кстати сказать, что такое “ста дней”? Это мистический акт: Наполеон прошел от Гренобля до Парижа без единого выстрела. Шел впереди войска, уткнувшись лицом в землю, а кордоны, которые были выставлены против него, увидев его в подзорную трубу, бросали оружие, становились на колени и плакали. Были исцеления, все было. И он был совершенно неуязвим. Ни одна пуля не могла его достать, – за все военные кампании одно ранение. Падали бомбы, летела картечь, – убивало всех, кроме него! А уязвим он становится после того, когда, вернувшись в Париж, отказался от диктатуры, которую предлагали ему все сословия, начиная от ремесленников и крестьян и кончая буржуазией. Он пытается либерализовать жизнь, дает подобие конституции, то есть делает человеческий выбор. После Ватерлоо у него была возможность прорвать английскую блокаду и тайно бежать в Америку, но он категорически отказался. И тогда карма раздавила его. В несколько лет человек просто исчезает, – как и прочее.

– Сделав человеческий выбор, Наполеон становится уязвим для причинно-следственной связи?

– Человек-антихрист не отвечает за свои грехи до тех пор, пока последовательно идет по дороге зла, следя за ней всегда отвечает за грехи других.

– С чем связано настороженное отношение к вашей книге редакцией одного толстого журнала, в котором вы предполагали ее напечатать?

– Я не был на обсуждении рукописи. В результате голосования перевесила точка зрения, что глава о Пушкине (а я предполагал только главу о Пушкине) – есть

унижение великого поэта, что факты подобраны тенденциозно, и что якобы в моей книге использована методика Даниила Андреева, непреложимая к жизни Пушкина. Методики Даниила Андреева в этой книге не существует, потому что у Даниила Андреева не было подобной методики. Он не занимался причинно-следственной связью и драматургией жизни, схожестью механизма драматического произведения и механизма человеческой жизни.

– Тогда чем, на ваш взгляд, можно объяснить подобную реакцию? Ведь все приведенные вами документы и факты хорошо известны.

– Нужно иметь в виду, что на самом деле образование нашей интеллигенции в основном сводится к “Родной речи”. Поэтому все документы, которые привожу я, считаются апокрифами. “Погиб поэт! – невольник чести – Пал, оклеветанный молвой...” – и все! И это принято, как единственно-правильная точка зрения. А то, что “невольник чести” сам подготовил то, что он “пал”, никому не приходит в голову, и сама мысль об этом считается кощунственной.

– Странно. Получается, что вы писали книгу с одной целью, а она вдруг, как лакмусовая бумажка, проявила и иные ложные понятия?

– Как вам сказать... Может быть, у нас в 20-м веке вся страна превратилась в ложное понятие? Интеллигенция являлась “дрожжами”, которые двигали вперед общество, культуру, но беда в том, что в нашей стране этот процесс очень сильно затянулся, благодаря чему мы и оказались в арьергарде мирового развития. Например, в западном обществе профессура и студенческий, университетский круг занимают весьма локальную нишу. Это особая жизнь, с особым укладом, и взгляды этих людей никогда не претендуют на то, чтобы выражать мнение всего народа и “истину в последней инстанции”. У нас же, при затянувшемся процессе становления страны, эта прослойка, за которой закреплено и много хорошего, тем не менее, как мне кажется, потеряла некие представления о реальности. А главное, – эти люди интуитивно чувствуют, что время их ушло, что наступает эпоха, когда будут нужны специалисты, когда жизнь будут двигать деньги, а не идеи. Я сам интеллигент. И мне страшно жить в подобном мире. Вернее, – не страшно, а как бы малоинтересно. Я все-таки люблю мир идей. Но я смиряюсь, потому что это общий путь. “Нужно уважать собственное несчастье”, – говорил один философ.

– А если предположить, что интеллигенция – это некий Герой, который сначала сам себе создал причинно-следственную связь, а потом, оказавшись в точке “золотого сечения” и покayaвшись, решил причинно-следственную связь перезавязать, но вдруг осознал, что не успевает это сделать?

– Покаяния у атеистов быть не может. Для этого нужно обладать, как минимум, религиозным сознанием.

Интеллигенция же всегда считала, что гуманитарное сознание с лихвой заменяет религиозное. Покаяние интеллигенции невозможно еще и потому, что она стала нищей. Как нищий может покаяться? Нищий всегда будет винить всех вокруг. Еще в пору “Вех” интеллигенция не могла покаяться, а ведь тогда она была одним из правящих классов. Я думаю, агония еще продлится и интеллигенция продолжит призывать к покаянию кого угодно, только не себя.

– Вы не теряете надежды, что книга будет издана?

– Рукописью заинтересовались два издателя: Руслан Илинин и Юрий Агарков. Я не рассчитываю, что книга будет издана скоро. Им тоже нужны деньги.

Беседовал
Андрей ДОБРОВОЛЬСКИЙ.

От редакции: Как нам стало известно, книга Ю.Арабова будет публиковаться в журнале “Киносценарии”, начиная с № 4 1996 года.

Главный редактор А.А.АВДЕЕНКО

Газета сверстана в компьютерном центре “ДИЗАЙН ЛАБОРАТОРИЯ”, тел. 280-68-36.

Отпечатано в типографии издательства “Пресса”, 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. “Правды”, 24. Индекс 50182. Тип. № 12841.

Адрес редакции: 101484, ГСП, Москва, ул. Новослободская, 73. Факс: (095) 285-06-12. Телефон секретариата: 285-79-28.

Рукописи не рецензируются и не возвращаются. Редакция справок не дает. “Экран и Сцена” выходит по четвергам.

Учредитель: журналистский коллектив. Цена свободная. Подписано в печать 19.06.96 г. в 14.00. Тираж 10 000 экз.