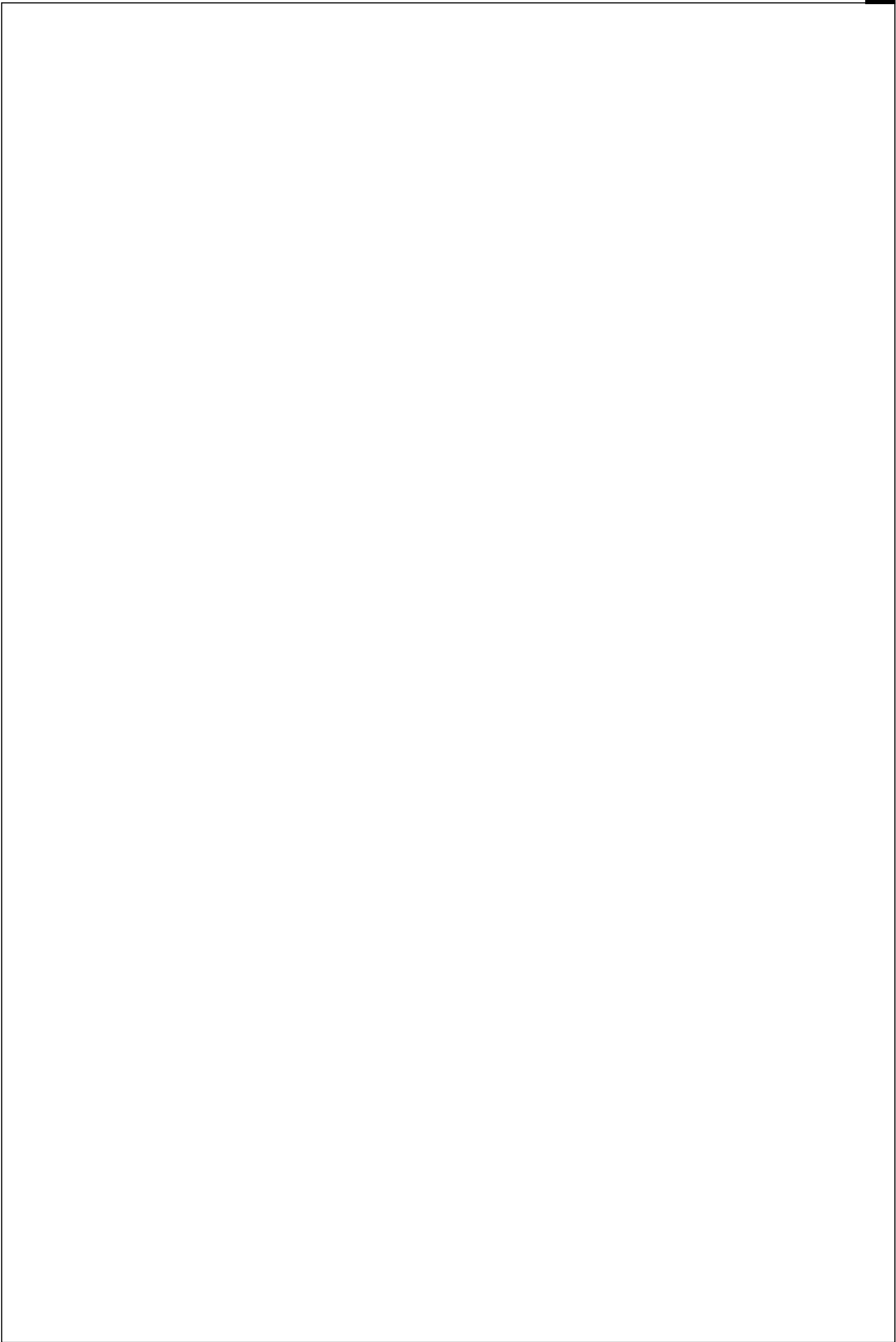


ЭКРАН И СЦЕНА



Дмитрий Санджиев. “Птица счастья”.



Вопрос открыт. Заседание продолжается

Из этой статьи вы не узнаете: о подробностях повреждения в городе Сочи выдающегося носа Жерара Депардье. Во-первых, потому, что об этом уже сказано немало газетных апокрифов (см. популярную прессу), во-вторых, потому, что если такой Нос за что-нибудь задевает, в этом, право же, нет ничего странного (см. Нос);

о мотивах, по которым отбыл срок “Кинотавра”, вероятно, имеющий, чем заняться, Режи Варнье. Потому, что знаменитый оscarоносец и чемпион последнего Московского фестиваля, как и некоторые другие very important persons (например, Ежи Кавалерович), был в качестве таковой, не вполне осознан или, попросту говоря, не сразу и не всеми опознан;

о некоторых проявлениях искрометного темперамента Ришара Боринже и темпераментном обмене мнениями между представителями фестивальной security и Бернаром Жиродо по поводу желания отметить со товарищи премьеру своей картины в ресторане “Лимпопо”, где все места уже заняли наикрутейшие киноманы. Потому, что, когда в устоявшуюся, утрясшуюся за прежние годы фестивальную среду, где каждый более или менее добровольно обрел свое место, врезался боевым клином многолюдный и искрометный французский десант, хотелось временно отступить, оставить Москву пустой, уйти в леса, в партизаны. Или, наконец, дожидаться

зимы;

о том, как оценивает систему обучения актеров во ВГИКе Майкл Йорк. Потому, что актер-звезда, педагог, но — прежде всего — англичанин, он элегантно увернулся от разбора отрывка, показанного студентами Анатолия Ромашина. А так как его собственные студенты до Сочи не добрались, обещанный мастер-класс, венчавший по замыслу организаторов интереснейшую ретроспективу “Английская актерская школа”, превратился в разговор на общие темы (тоже, впрочем, небезынтересный);

о многих других происшествиях, забавных и скандальных, случившихся за время двухнедельного фестивального стояния на берегу Черного моря. В том числе и потому, что уследить за всеми нюансами и персонажами нынешнего фестивального сюжета просто не представлялось возможным: “Кинотавр” № 7 был обло огромен, стозевен и иногда лаял.

И тем не менее... Тем не менее ваш корреспондент, всегда охотно сосредоточивавшийся на кино (и благословлявший родную газету за то, что она уважает своего читателя и соответственно не уважает сплетни), ныне, вероятно, обязан немного сосредоточиться. Потому, что кинофестивали, конечно же, про кино, для кино и делаются из кино, но если достигнут размах, при котором фестиваль интересен уже не только самому себе, его имидж, репутацию, судьбу формируют и нюансы — побочные сюжеты, в общем впечатлении неминуемо сопряга-

ющиеся с основным. И тут, скажем, становится небезразличным, что фестивальная команда справилась с размещением в гостинице, имеющей п мест гостей в количестве п+п², а также с прочими бытовыми проблемами, возведенными вавилонским столпотворением и смешением языков в п-ную степень. И начинаешь по-другому оценивать донельзя раздражавшие наезды просмотров друг на друга и на прочие события: так бывает на всяком **большом** фестивале; только три основные программы “Кинотавра” — российская, международная и “Панорама” кино стран СНГ — собрали почти шесть десятков фильмов. Плюс почти десяток ретроспектив — и ты должен выбирать. Или научиться крутиться, как крутятся киноманы и профессионалы в других, часто тоже пляжно-приятных, фестивальных точках мира. Словом, “Кинотавр” всем своим составом в этом году — уже не в декларациях и намерениях, но на практике — хлебнул международного фестивального опыта, и вкус его оказался не то чтобы медовым. Боец, однако, устоял на ногах, хотя порой казалось, что данное природой и обстоятельствами основание фестиваля не выдержит павшей на него нагрузки. И если международная часть сочинского кинособрании станет еще разрастаться... см. известную историю о Вавилонской башне.

(Окончание на 8 – 9 страницах)

Рампа

Имеющий честь



флаг России, в финале как бы запеленавший тело Каледина. А на первом плане, тыльной стороной к зрителю, икона Божьей Матери. Благодаря этой находке режисера Н.Сорокина каждый исполнитель словно подвергается проверке “крупным планом”, буквально глаза в глаза со зрителем. Н.Сорокин играет Каледина обыкновенным человеком, не созданным для былинных подвигов. Драма Каледина-Сорокина в осознании невозможности изменить очевидное, вырвать Дон из кольца блокады. Одна из лучших сцен спектакля “Честь имею”, подводящая атамана к краю бездны, — встреча с другом и родичем (а кто на Дону был не друг и не брат?) Голубовым (Э.Демченко), старшиной Войска и... командиром объединенных красно-армейских отрядов. Дорогие, близкие люди — и полное несовпадение взглядов, оценок. Минутное прощание с любимой (очень хороша и лирична в этой роли Н.Гординая). “Честь имеющая” личность прибегает к единственно возможной форме протеста просто человека — добровольному уходу из жизни. Во время похорон законно избранного Большим казацким кругом атамана Всевеликого Войска Донского Алексея Максимовича Каледина были прекращены все бои на территории Области Войска. И это — исторический факт.

Григорий АБАДЖАН.

РОСТОВ-НА-ДОНУ.

● Сцена из спектакля “Честь имею”. Каледин — Н.Сорокин, Косова — Н.Гординая.

Фото В.СОКОЛОВА.

Авторскую версию последнего дня жизни атамана Алексея Каледина — 29 января 1918 года, предложенную доктором филологических наук, профессором Евгением Корниловым, представил Ростовский академический театр драмы имени М.Горького. Затянута офицерским сукном сцена (сценография А.Патракова). На ней — карта Войска Донского, хоругви, знамя Войска и

Невская волна

“Ночь ошибок” в Санкт-Петербурге

Под занавес сезона, в самый разгар Белых ночей Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке показал премьеру комедии Оливера Голдсмита “Ночь ошибок”, которая не шла в городе на Неве более сорока лет. Поставил спектакль артист и режиссер Михаил Черняк, оформил художник Андрей Губин, музыку написал Марат Камилов. Занято в нынешней премьеры молодое поколение театра — Марина Ордина, Дарья Лесникова, Александр Строев, Евгений Дятлов и другие.

Спектакль не смог бы состояться без помощи спонсора театра фирмы “Герпарт”, а также при содействии фирмы “Ленвест”. Посильный вклад внесли фирмы “С.Т.О.” и “Грико”.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН.

Продленка

Пусть всегда будет, или Привет морскому ветру

Солнце (южное). Море (Черное). Берег (Крымский). Зрители (искренние). Кино (детское). Спрашивается — “зачем нам жизнь на Марсе”, если в Артеке Международный детский кинофестиваль.

С 10 по 20 июля, на 5-6 прибрежных киноплощадках, для детей России, Украины, стран Балтии, а также их коллег из Польши, Франции, Германии и Америки по вечерам, когда стемнеет и самое время печь картошку, а потом мазать “Поморином” заснувшего соседа — Кино на Экране. (Устроители фестиваля всерьез утверждали, что многим юным зрителям такой способ просмотра уже непривычен).

“Маша и звери”, “Орел и решка”, “Лиза и Элиза”, “Ералаш” и “Русский паровоз”, “Пионерка Мэри Пикфорд” и “Без ошейника” демонстрируются под наблюдением большого детского жюри.

Программа “Повторение пройденного” представляет “избранное”, среди других, например, Сашу Лойе (“Херши”-Сидорова) в фильме 91-го года “Год хорошего ребенка” и

“Заставу в горах” 1953 года.

Скромная кинопрограмма (чтобы все все посмотрели и не обижались как в прошлый раз) проходит под знаком 100-летия лет кино.

Особняком выставлена юбилейная программа, посвященная 60-летию “Союзмультфильма”. Еще пять независимых “афиш” обозначают темы: “Звездные фильмы российских мультстудий”, “Мультпанорама “Веселая карусель”, “Звездные фильмы студии “Украинмафильм”, “Незабываемые фильмы анимационного кинофестиваля “Крок”, а также программа “Новых китайских мультфильмов”.

Итальянские и американские фильмы привозит на фестиваль НТВ, среди них “Назад в будущее” — трижды, но все время Земекиса.

Звезды загораются благодаря спонсорству компании “Несквик”, Республике Крым, “Артеку”, Роскомкино, фондам, министерствам.

Алена РЫБКИНА.

Статистика

Премьерный свиток

Московский отдел СТД вновь выпустил брошюру, где собрал большинство премьер столичной сцены: с указанием драматургов, постановщиков, сценографов по театрам и их сценам. Сведения представляют ценность не только для историков театра, но и для рядовых любителей. При нынешней вакханалии рекламы, выдающей за шедевры непрофессиональные работы, трудно обнаружить нечто действительно интересное. Сопоставление данных, приведенных в тонкой книжце, позволяет также сделать любопытные выводы о спектаклях, которые пользуются зрительским успехом и тех, к которым благоволит критика, — они не всегда совпадают.

Анна ГАЛИНА.

У нашего друга, коллеги, главного редактора — горе. Умер отец — Александр Остапович Авдеенко, писатель, публицист, фронтовик, человек, любивший жизнь и трудившийся почти до последнего часа. В такие дни слова ничего не значат. Но все-таки мы хотим, чтобы наш Александр Александрович знал: мы разделяем его горе, мы — вместе. Молча.

Сотрудники “ЭС”.



Юбилейное

В столичном кинотеатре “Россия” было непривычно весело и душевно. Нет, не в барах и казино по соседству с кинозалом, а именно в нем. Гости собрались на юбилей целого фильма. 30 лет назад здесь же состоялась шумная премьера фильма-сказки “Айболит-66”. Героем праздника, как и тогда, стал, конечно

30 лет спустя

же, самый непредсказуемый Бармалей, точнее – режиссер и актер Ролан Быков. Бармалеевский дух захватил его вновь – Быков поднялся на сцену и под мелодию из фильма прошелся в залихватском танце. А потом рассказал о съемках фильма, о тех, кто делал вместе с

ним это удивительное кино. Почтил память актеров, не доживших до юбилея, – Лидии Князевой, Фрунзика Мкртчяна, Алексея Смирнова, Леонида Енгибарова. Затем на сцену поднялись операторы В.Якушев и В.Якубович, художник Л.Кусакова, актеры И.Рутберг и А.Елизаров. Каждый вспомнил что-то свое, личное, связанное с этим фильмом.

Поздравить юбиляров пришли председатель Роскомкино Армен Медведев (кстати, заметивший, что и тридцать лет назад снимали хорошее кино), президент Академии педагогических наук Артур Петровский, телепередача “АБВГДейка” и, конечно, дети. Кто-то из них в тот день впервые увидел “Айболита”. Нестареющую картину, которую мы в свое время знали почти наизусть и без конца цитировали. Особенно вот это: “Это даже хорошо, что пока нам плохо” – упрямо надеясь, что все-таки все будет хорошо.

Наталья БАТАЕН.

Разговорчики

Такие разные сезоны

Столичный театральный сезон получил официальное подтверждение о собственном завершении: в Государственном институте искусствознания, а вслед тому в СТД прошли заседания-совещания-обсуждения, посвященные театральным подмосткам Москвы в сезон 95-96-х годов.

Ученые высказывались более академично и доказательно – тема была заявлена как “Театральное пространство Москвы” и включала в себя не только премьеры местных театров, но и фестивали, гастроли, пьесы (в том числе и непоставленные), награждения и так далее. Поскольку число московских трупп, не говоря уже о спектаклях, ими выпущенных, превышает индивидуальные человеческие возможности восприятия (представленная газетой “ДА” справка по сезону занимала семь страниц убористо-компьютерного текста), то оставался единственный выход – рассмотрения отдельных тенденций в надежде, что из детальных фрагментов сложится цельная картина. Так Екатерина Сальникова говорила о проблемах воплощения Достоевского; Светлана Новикова повествовала об особенностях пьес сегодняшних драматургов, а Алексей Бартошевич, говоря о шекспировских версиях этого года, высказал предположение, что у английского драматурга ищут то, что гораздо легче найти у испанских.

Критики, собравшиеся в СТД, рассуждали о работах отдельно взятых театров. Признавая общий упадок сезона, в конкретных театрах отмечали по большей части их достоинства. Надежды, как и в жизни, остается возлагать на светлое будущее.

Евдокия ТРУСЛЯНСКАЯ.

В Доме Ханжонкова

Эксклюзив

Фильм Сергея Бодрова “Кавказский пленник” вышел на широкую фестивальную дорогу. Однако в отличие от многих других картин, имеющих только фестивальную судьбу, эта явилась и к просто зрителям. Дом Ханжонкова (что в Москве, на Триумфальной площади) приобрел право на эксклюзивный показ “Кавказского пленника” народу. Показ начался 18 июня и продлится до глубокой осени, а может быть, захватит и зиму. На первых порах – каждый день. Что дальше – информация в Доме Ханжонкова.

Миграция

Чайковский прилет

Входящем театральном сезоне классики по-прежнему лидировали, но хотя бы один из них – Антон Павлович – получил вполне заслуженный отпуск. Однако перед собственным отпуском театры рискнули потревожить драматурга. Сразу две “Чайки” опускаются на московские подмостки: об одной, избравшей театр “Вернисаж”, читайте в ближайшем номере “ЭС”, о другой, приземлившейся в Малом, разговор пойдет уже в следующем сезоне.

Полина ПЕТРОВА.

Новости в лицах

– Крис, что изменилось в твоей жизни за те годы, что мы не виделись?
– Я стал серьезным.
– В чем это выражается?
– Стал больше читать умных книг и больше слушать хорошей музыки. А тебе-то известно, что это дает.
– О чем будем говорить сегодня?

Крис Кельми:

“В любви обиды нет”

– Ты знаешь, у всякой беседы только три темы: я – это я, ты – это ты, прочие – это чужие...
– Ну, значит, обо всех и поговорим. Ты уже двадцать пять лет на эстраде, как думаешь, в чем разница между талантом и гением?
– Талантливый человек – тот, кто целится в десятку и попадает в нее, а гений попадает в десятку, не целясь.
– Ты хотел бы оставить свое имя на земле?
– Марк Твен как-то сказал: “Слава – дым, успех – случайность, единственное, что надежно на земле, – безвестность.”
– Ты уже можешь ответить на вопрос: “Что такое жизнь?”
– Понимаю я жизнь с годами все меньше и меньше, а люблю ее все больше и больше.
– Ты доверяешь своим друзьям?
– Не доверять друзьям позорнее, чем быть ими обманутым. Своим недоверием мы оправдываем чужой обман. А если уж совсем быть откровенным, люди не могут жить в обществе, не ведая друг друга за нос.
– И как часто тебя водят за нос?
– Постоянно.

– И ты так спокойно об этом говоришь!
– А что? Только бы это кому-нибудь принесло пользу.
– Но жизнь тебя чему-нибудь научила?
– Да ничему!
– И несмотря ни на что, ты веришь людям?
– Конечно. Ты знаешь, с одним человеком у меня долгое время были сложные отношения. В конце концов они испортились до такой степени, что осталось одно: договориться, что мы чрезвычайно уважаем друг друга. Здорово, да?

в ресторане. Они поссорились. Брик ушла. Маяковский пошел за ней, затем вскоре вернулся: “Лиля сумочку забыла...” Напротив сидела Лариса Рейснер – молодая, красивая: “Вот вы взяли эту сумочку, – сказала она, – и будете таскать ее с собой всю жизнь...” “Я эту сумочку, – ответил Маяковский, – могу всю жизнь в зубах носить – в любви обиды нет...”

Беседовала Лидия ГАЛУЩЕНКО.



– А что же тогда, поэту, человеческие истины?
– Истину нельзя рассказывать так, чтобы ее поняли. Надо, чтобы в нее поверили.
– Как ты думаешь, за что тебя любят женщины?
– Женщины любят мужчин за их недостатки. Если у нас их оказывается невероятное количество, они готовы нам все простить, даже ум.
– А ты женщин любишь за что?
– За то, что они ради любви способны на все!
– Тогда скажи, на что способны в любви мужчины?
– Мариенгоф в своих воспоминаниях о Маяковском пишет, что как-то Владимир Владимирович был с Лилей Брик

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

“РОКОВЫЕ ЯЙЦА”. ПУ от 20.03.96 № 1100496. Производство: Торговый дом Ада, Ам-холдинг, Ада-фильм, РФ, 1995 г. Цв., 12 ч., 3301,0 м, формат каше. Сц. — С.Ломкин, В.Гуркин, реж. С.Ломкин. Кроме детских сеансов. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО киностудия Ада-фильм. Срок действия прав на срок действия авторского права.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

“ВИДИМОЕ И СОКРОВЕННОЕ (КИНО И ЦЕРКОВЬ)”. ПУ от 19.03.96 № 2201996. Производство: КВС Отечество, РФ, 1996 г. Цв., 6 ч., 1704,0 м, формат об. Сц. И.Ульянова, реж. Т.Карпова. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“И ВСЕ-ТАКИ КИНО...”. ПУ от 29.03.96 № 2202396. Производство: КВС Юность, РФ, 1996 г. Цв., 3 ч., 712,0 м, формат об. Сц. В.Коновалов, реж. Э.Хухим. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“МАЛЬЧИШКИ НА МИННОМ ПОЛЕ”. ПУ от 25.03.96 № 2202296. Производство: киностудия Народов и народностей РФ Зов (Екатеринбург), РФ, 1995 г. Цв., 2 ч., 567,0 м, формат об. Сц. и реж. Л.Богданович. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА (О ДУХЕ ТЯЖЕСТИ)”. ПУ от 29.03.96 № 2202596. Производство: КВС Современник, РФ, 1996 г. Цв., 2 ч., 413,0 м, формат об. Сц. и реж. Г.Гатауллина. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“СТАРЦЫ”. ПУ от 29.03.96 № 2202496. Производство: КВС Отечество, РФ, 1996 г. Цв., 3 ч., 851,0 м, формат об. Сц. В.Беляков, реж. С.Ерофеев. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“ТЕАТР МАРКА ШАГАЛА”. ПУ от 21.03.96 № 2202196. Производство: ТОО ТПФ Мирабель, РФ, 1996 г. Цв., 1 ч., 274,0 м, формат об. Сц. М.Туровская, реж. М.Таврог. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО ТПФ Мирабель. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“ФИЗИКОВ ТРУД — ХРОНИКА ОБЪЕКТА 108”. ПУ от 06.03.96 № 2201896. Производство: ТО Надежда Свердловской киностудии, РФ, 1996 г. Цв., 3 ч., 751,0 м, формат об. Сц. и реж. Г.Чумаченко. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“ЦАРСКИЙ ПУТЬ. ТАЙНА РАСПУТИНА”. ПУ от 19.03.96 № 2202096. Производство: КВС Отечество, РФ, 1996 г. Цв., 6 ч., 1693,0 м, формат об. Сц. — В.Демин, Л.Демина, реж. В.Демин. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

“ДЕЛАЙ, КАК МЫ”. ПУ от 27.03.96 № 3101596. Производство: Леннаучфильм, РФ, 1996 г. Цв., 3 ч., 842,0 м, формат об. Сц. Л.Фирсов, реж. Т.Иовлева. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Роскомкино. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“ЗОЛОТО (ИЗ ЦИКЛА “ТАБЛИЦА Д.И.МЕНДЕЛЕЕВА)”. ПУ от 15.03.96 № 3101396. Производство: Центрнаучфильм, РФ, 1996 г. Цв., 1 ч., 279,0 м, формат об. Сц. и реж. Е.Покровский. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: Центрнаучфильму. Срок действия прав на срок действия авторского права.

“ЯКУТСКИЕ ЗАРНИЦЫ”. ПУ от 28.03.96 № 3101696. Производство: киностудия ЭКСПРИ, Леннаучфильм., РФ, 1996 г. Цв., 5 ч., 1353 м, формат об. Сц. и реж. В.Венделовский. Для любой аудитории. Способ реализации: театральный прокат, видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: АК Алмазы России-Саха, Мак-банк, к/ст. ЭКСПРИ (Леннаучфильм). Срок действия прав на срок действия авторского права.

РОССИЙСКИЕ ВИДЕОФИЛЬМЫ

“ДОЛГАЯ НОЧЬ МЕНАХЕМА БЕЙЛИСА”. ПУ от 20.03.96 № 2400696. Производство: Союз кинематографистов, Гильдия кинорежиссеров, к/ст. Независимых, Западуралбанк, РФ, 1992 г. Цв./чб., 65 мин. Сц. — А.Козак, А.Ванштейн, реж. Г.Илугдин. Для любой аудитории. Способ реализации: видеопрокат, включая домашнее видео, эфирное и кабельное ТВ. Права проката принадлежат: ТОО фирма Ната-фильм. Срок действия прав на срок действия авторского права.



Здесь все есть, коли нет обмана! — что-то подобное воскликнул некогда небезызвестный критик, прослушав сочинение любимого им автора. Несомненное достоинство “Черной вуали”, созданной Александром Прошкиным и К°, — полное отсутствие не то что фальши, но даже намека на надувательство.

Напротив, вся лента в целом и каждый из ее кадров в изолированности демонстрируют как собратьям по кинематографическому цеху, так и индивидуальному зрителю упорное, почти навязчивое, едва ли не маниакальное стремление к доподлинности, подкрепленной достоверностью.

Материальная среда воплощена на экране словно под неусыпным наблюдением высочайшего класса специалистов по истории вообще и по истории культуры в частности. Все экс- и интерьеры дореволюционной эпохи выглядят исключительно точными и на удивление ухоженными. Присутственное место или частный дом, первосортное питейное заведение или экзотическая курильня опиума, загородная вилла или деревенское строение — в любом объекте, чудится, только что обновили позолоту или выскребли доски, покрыли что-то лаком или накрахмалили, отдраили и отполировали. Даже улицы смотрятся многократно вымытыми с шампунем, а над вокзалом с поездом трудилось, похоже, никак не меньше мощной бригады чистолюбцев.

Но при всем своем совершенстве и всей безукоризненности создания человеческих рук чудятся лишь слабыми копиями божественного творчества: речной песок словно просеян через мельчайшее сито, всякий листок на дереве или кустике — самодельный шедевр, а полноводная река не нуждается ни в каких очистительных сооружениях. Изумрудная зелень травы соперничает с прозрачной голубизной небес, сумрачный парк манит вступить в него и бродить до бесконечности. Впрочем, как и луг, поле, берег, сад и так далее. Публике предлагается роскошный кипсек, где тщательно выписанные полихромные картинки будто проложены листьями папиросной бумаги, — в название такому подарочному изданию свободно подошел бы знаменитый, хотя и изрядно поднадоевший плач: “Россия, которую мы потеряли”.

На фоне безмерно изысканной гармонии природы и рукотворных сооружений — не менее рафинированные существа, тоже разящие наповал незамутненной холерностью. Обнаженные женские плечи и конеч-

ности зримо рифмуются с цветочными лепестками и стеблями, а еще более обнаженный мужской торс — с лоснящимися лошадиными крупами. Даже больные и умирающие от какой-то эпидемии удачно вписываются в чуть меланхоличный пейзаж, а их белоснежные постельные принадлежности и бинты впадают в резонанс с кипеными скатертями и кружевными наколками вышколенных горничных и бонн. Сама кровь, застывшая на смуглом теле или запекшаяся у полуоткрытых губ, перекликается с пурпуром вина, разлитого из случайно опрокинутой бутылки, — именно это сходство так поражает героиню, что она оказывается не в силах больше противиться не то раскаянию, не то отчаянию.

Героини и герои, кстати, также неплохо сочетаются с окружающими обстоятельствами. Звездность имен исполнителей — Ирина Метлицкая! Ирина Розанова!! Татьяна Васильева!!! Сергей Маковецкий!... Александр Абдулов и прочая — вполне кон-

груэнтна (иначе не выразиться) способу показа их обладателей: во всяком виде и при самых контрастных условиях (на официальном допросе; в семейном кругу; в накаленные интимностью мгновения; и тому подобное) персонажи словно иллюстрируют памятное изречение о тех, кто все, кроме роз, берут руками в лайковых перчатках. При исполнении ли служебных обязанностей, или при исполнении обязательств пола — они хранят непреложную пикантность и непроходимую элегантность. Изящество жестов, грациозность поз, живописность обликов очень мало (а то и совершенно) не зависят от социальной принадлежности действующих (весьма активно и непрерывно) лиц, их возраста, характера, привычек и состояния духа. На месте преступления, на дуэли, за обеденным столом и в больничной палате — неприменная утонченность и непререкаемая изощренность почти не унижаются судорожным движением или немелодичным

возгласом. В униженных перстнями-кольцами-печатками пальцах всякий предмет — сверкающий стилет — поблескивающий лорнет — сияющий пистолет (быть может, это был браунинг?) — мнится естественным продолжением. В качестве наглядного пособия по великосветским манерам для великовозрастных подростков фильм (так и тянет выразиться по-давнему: фильма) представляет неоспоримую и непреходящую ценность.

Но и рассмотрение в других ракурсах вновь приводит к выводу о весомой значимости и значительном весе ленты. Ласка для глаза и нега для ушей — так, наверное, почесывают пятки восточным сапогам — сами по себе примечательны в эпоху скрежещущих диссонансов и спящей дисгармонии, способны вызвать чувство благодарности, доходящее до признательности, перерастающее в восхищение, завершаемое удовлетворением. А тут еще и классный монтаж, поддерживающий зрительское напряжение. И абсолютная концентрированность на вопросах глубоко личных, которые должны выступать общечеловеческими. Последнее требует отступлений для пояснений.

Еще недавно дух времени приходилось утверждать на экране с энергией и задором, доказывая преимущества и привлекательность российского нового порядка. В черновуальном варианте сохранена приверженность тем же вехам, однако агрессивность и вызов отброшены за полной неадекватностью. Лишь мельком пробрасываются сведения об удачной игре на бирже состоятельного героя — важнее победы “сжигаемого Эросом” на любовном ристалище. Диктатура ассигнаций утвердилась “всерьез и надолго”, так что нечего о ней не только спорить, но и упоминать, разве что как что-то само собой разумеющееся. Представление о магнатах как соли земли и их альковных приключениях в качестве единственно заслуживающих внимания мастеров камеры — очевидное достижение экранизации старой повести Амфитеатрова.

Таким образом в девиз “кто платит, тот и заказывает музыку” вносится существенная корректировка. Неопытный в сфере прекрасного потребитель должен уяснить, что именно ему желательно, — производителю следует представить образчик своего товара. “Черная вуаль” тонко прикрывает загадочным флером отношения купли-продажи, но и обрисовывает силуэты притягательных форм. Так что заказы — с солидной предоплатой — ожидаются кругло-суточно.

● Кадр из фильма.



Заказы принимают

Геннадий ДЕМИН

Лора Степанская... Это имя вдруг всплыло в моей памяти. А вместе с ним и лицо — милое, русско-расплывчатое, о котором очень трудно сказать, красивое оно или нет. Сейчас, когда я увидела ее на церемонии закрытия “Кинотавра”, заметила — она почти не изменилась, хотя прошло, наверное, уже лет десять, если не больше, с нашей последней встречи во Фрунзе (ныне Бишкек). Просто мы оказались с ней в одном номере в гостинице — и каждой из нас долго обещали переселить, расселить, но мы так и остались вместе. Я не была с ней знакома до этого, но ее очень хорошо знал Василий Иванович Соловьев, и вечерами они надолго уходили куда-то — то ли вместе учились, то ли вместе работали. Была она редактором на одной из среднеазиатских студий — должность вроде и не последняя в кино, но какая-то незаметная. Вот такой она и была вся — незаметной, исчезающе ненавязчивой: мы подружились, обещали созваниваться, писать, но сколько таких было тогда встреч, и не счесть. Это сейчас мы сидим, туло уставившись в мутное око телевизора, и только через него наблюдаем просторы Родины, а тогда...

А тогда симпозиумы, конференции, встречи, круглые столы — летали и ездили по всей стране, это называлось общественной деятельностью, и тихо поругивалось. И только когда все это враз исчезло, сгинуло, прекратились всякие поездки, встречи, общение (нам говорили — денег нет!), тогда мы смогли все это оценить в полной мере. Но уже — ретроспективно.

Я потому так долго об этом рассказываю, что всегда думала и буду думать, что кинематограф был и есть великое братство людей. И вот то, что сегодня рушится именно это братство, а встречаемся мы только в ночных клубах (у кого деньги есть), вот это ужасно!

Тем поразительнее эта встреча с новой туркменской лентой “Яндым” — “Душа сгорела”. Спасибо тем людям и тем событиям, которые все еще дают нам возможность встречаться и видеть фильмы друг друга — и потому немудрено, что именно в Сочи едва ли не самой интересной была программа среднеазиатского кино: помимо “Яндым”, кстати, удостоенной двух наград (спецприз Панорамы и специальное упоминание жюри ФИПРЕССИ), еще фильмы “Тот, кто нежнее” (Абай Карпыков) и “Семья охотника” (Шафига Мусина).

Когда смотришь эти ленты, с таким трудом добравши-

Когда горит душа

Валентина ИВАНОВА



еся до шикарного города Сочи, вспоминаешь многое и многих — заветные мысли, неосуществленные замыслы, лихорадочные идеи, рождавшиеся порой в тех самых обязательных и казавшихся нам скучными симпозиумах. Например, Ходжа Нарлиев рассказывал мне много лет назад, как он мечтал снять фильм о сторожевой собаке, перегоняющей и стерегущей стада овец — для такого туркмена это не просто собака, это член семьи, помощник в самых трудных делах.

И вот теперь в “Яндым” я вдруг увидела этот мотив — нет, это, конечно, не плагиат, а то, что “Независимая газета” именует “Бродячей собакой”: идеи носят в воздухе. Тем более пространство Туркмении скудостью

своего сурового быта, немного дает ветвистых сюжетов — да и зачем?

Герой фильма, старый овчар гоняет и бьет пса, который таскает мясо из юрты. Но однажды он решил проследить за ним — в чем же все-таки дело? Не может же старый друг воровать у своего хозяина!

Этот кадр снят как бы в дальней ретроспективе, старик только издали, осторожно может наблюдать из-за высокого бархана за своим псом — и что же он видит? Семью. Семейство. Пес приманил на стороне волчицу, и у их ног копошится выводок: этот эпизод снят на такой целомудренной, смикшированной ноте, как бы под сурдинку, что не вызывает никаких упреков в сентиментальности.

Да и весь фильм так — его самые главные события прочерчиваются как бы пунктиром, как бы в снах только возвращаются: когда-то герой фильма, ныне уже старик, был предан своим братом и отправлен на лесоповал. Ничто не ушло и ничто не исчезло: жизнь вернулась, и он вернулся из Сибири. Но не потому ли и родная пустыня так явственно напоминает ему заснеженные, бескрайние просторы далекой России, может быть, человек — всегда путник, и нет конца его пути? Только перетекают барханы в таежные снега, но также все идет и идет он, человек, и нет конца его дороге.

“Яндым” — это сага о пустыне. Их было много в мировом кино — вспомним хотя бы тунискую ленту “Тень земли” о кочевом племени, затерянном в песках, и даже и “Невестку” Нарлиева, и многое, многое другое: пустыня располагает к поэзии, к легенде, к творчеству. Авторы новой туркменской ленты (сорежиссер Байрал Абдуллаев) не скрывают экзотики своего материала (чего стоят эпизоды рожающей верблюдицы), но это экзотика для нас, для них, как и для героев, — это будни и еще раз будни. Вот как соединить это несоединимое? Как увидеть новое в уже хрестоматийном для нас материале — человек в пустыне?

Теперь, когда закончился “Кинотавр”, туркменскую ленту, конечно же, повезут по Европам и Западом — я в этом не сомневаюсь. И она будет там пользоваться успехом как некое пряное блюдо — немножко обидно.

Хорошо, что еще есть русский транзит. Что-то и нам перепадает от бывшего большого пирога.

● Кадр из фильма.



Героям спектакля “Песня о Волге”, солдатам, что гибнут под Сталинградом, сняты сны. Снятся мирная жизнь. Детская кроватка. Берег Черного моря. Красавица в бикини. Малыши в полосатых купальниках. Свадьба любимой девушки, которую выдают замуж за другого. Как и в других спектаклях Резо Габриадзе, здесь действуют не только люди. Помните птичку Борю из “Осени нашей весны”? Теперь среди героев кукольника цирковые лошади Наташа и Алеша и муравей-мама, которая любит прогуливать свою маленькую дочку на солнышке.

Когда-то давно Резо Габриадзе прочел в каком-то журнале рассказ очевидца, пораженного видом Сталинграда после легендарной битвы: “Степь имела фантастический вид. Всюду валялись лошадиные трупы. Некоторые лошади, еще живые, стоя на трех ногах, дергали четвертой, перебитой. Это было душераздирающее зрелище...” Долго память художника не могла оторваться от этой картины. Сталинград с тех пор всякий раз ассоциировался со степью, покрытой разбитыми танками, пушками и лошадиными телами. Сейчас эти образы воскресли, потому что ужасы войны из исторических видений вновь превратились в явь.

Великой Отечественной войне посвящали кантаты и симфонии, мемориалы и монументальные памятники, многосерийные фильмы и сценические полотна. Кукольных спектаклей о войне почти не было (на памяти лишь спектакль Вениамина Фильштинского о блокаде) — слишком это разномастные, на первый взгляд, явления. Резо Габриадзе, автор, режиссер и художник спектакля “Песня о Волге” (Санкт-Петербург, Театр сатиры, малая сцена), похоже, сознательно пошел на конфликт (автор, кстати, подчеркивает, что работа не закончена). Сталинград, поле боя, протянувшееся на 50 километров вдоль Волги, горы трупов и — кукольная миниатюра, где люди, лошади, му-

Резо Габриадзе — художник ренессансный. Живописец, скульптор, график, сценограф, кукольник, писатель, драматург, кинематографист. Создатель и режиссер Тбилисского театра марионеток, автор спектаклей “Альфред и Виолетта”, “Бриллиант маршала де Фантье”, “Осень нашей весны”, “Дочь императора Трапезунда”. Соавтор Георгия Данелия по фильмам “Не горюй”, “Мимино”, “Кин-дза-дза”, “Паспорт”, соавтор Эльдара Шенгелая по “Необыкновенной выставке” и “Чудакам”. Соавтор Андрея Битова по ряду книг. Его маленькая бронзовая птичка “Чижик-пыжик” прилепилась к одному из быков Инженерного моста в Петербурге.

Габриадзе не просто разносторонне одаренный человек. Не просто мастер на все руки. Творчество у него не отделяется от жизни, театр — от скульптуры, вымышленные герои — от реальных. Правильнее всего, наверное, было бы сказать, что Габриадзе — это человек-театр. Он непредсказуем так же, как самовольны его персонажи. Вслед за классиком он мог бы сказать: “Мой-то Пушкин что учудил — отправился в Испанию”. Да и сам он живет по воле неких незримых волн: то в Москве пытается свершить нечто, что заранее понятно — свершить не может; то в Лозанне ставит спектакль в театре у Питера Брука, а возвращается с целым собранием фарфоровых фигурок, то пытается обосноваться в Петербурге, где для него директор Театра сатиры специально строит малую сцену.

У него большое грузинское сердце. Он всех любит. И впадает в депрессию, если не чувствует взаимности. А если вдруг его коснется тень равнодушия, то Резо просто заболевает: поднимается температура, краснеет горло, кашель, насморк — за две-три минуты человека не узнать. Про него можно сказать словами одной из героинь шварцевской “Золушки”: “Мы, волшебники, стареем и молодеем так же легко, как нормальные люди краснеют и бледнеют”. Впрочем, ничего удивительного: Резо Габриадзе как раз из породы сказочников. Рисует портрет жены Елены Захаровны (более известной под псевдонимом Крошка) и рассказывает историю: “Жила-была Леночка...” Сидит у телефона, ждет звонка, но никто не звонит, и тут же сочиняется сказка про старого одинокого человека, которого все бросили.

Никогда не знаешь, чем обернется та или иная жизненная ситуация: превратится в книжку, фарфорового зайчика или развернется в комедийный киносценарий. Этот путь от замысла к воплощению художник называет “моя тайная жизнь”. Но поскольку человек он общительный, щедрый, тайны остаются скрытыми от людских глаз недолго: их узнают не



только читатели, зрители, посетители вернисажей, но и случайные попутчики, продавщицы газет или чистильщики сапог. И здесь круговорот искусства в природе (и природы в искусстве) не прекращается: потом когда-нибудь мы встретим ту продавщицу или того сапожника в кукольном спектакле или в фильме.

Ренессансное восприятие мира сравнивают с детским, когда мир еще прекрасен и целостен. Здесь рыбки дружат с птичками, тигры с мышами, слоны с пингвинами. Здесь Северный полюс не так уж далек от экватора. Здесь свои законы композиции, свои пропорции, неповторимые сочетания цветов. Таков Резо Габриадзе — в жизни и в своих творениях. Андрей Битов говорит о нем, что Резо — человек, наделенный способностью быть всеми понятым, не унижая своего дарования. Это ли не то, к чему стремится каждый художник и чего достигают избранные?

В канун своего шестидесятилетия, которое имеет быть в этом июне, 29-го, Габриадзе показал новый спектакль “Песня о Волге”.

бескрайней России, не мог предстать... зеленым ведром с прорезанными светящимися окошечками. Оно вращается вокруг своей оси, а рядом вращаются сменяющие друг друга островки пейзажа — банька, сарай, деревья, караульная вышка, овечки... Ни у кого другого не могли вдруг возникнуть персонажи, поражающие сходством с Андреем Битовым или Олегом Каравайчуком... История любви и смерти лошадей тоже из личного “пантеона” Резо Габриадзе, где боги и смертные живут бок о бок, где все говорят на одном языке, где ангел может предстать симпатичной толстушкой в очках. Его герои не только ходят по земле, но и летают по небу (в программке Габриадзе выражает признательность очень многим, кто помог спектаклю состояться, в том числе — Марку Шагалу).

Война, противостоящая этому огромному, состоящему из живых подробностей миру, обозначается лаконично. И монументально. Насколько это возможно в масштабах кукольного дома. Наступление фашистских войск изображается с помощью листа жести, по нему, как по нескончаемому конвейеру, движутся аккуратными рядами маленькие, одинаковые металлические каски. Металл дыбится, сворачиваясь в ощерившуюся гусеницу танка... Соппротивление советской армии течет навстречу этому тупому железу алым ручейком, а затем — рекой крови, в которую превращается снег, просвеченный огнем. Седьмая симфония Шостаковича, грохот орудий — вот и картина боя. Когда все стихнет, на порозовевшем снегу останется одна муравья (говорящая голосом Лии Ахеджаковой). Душа ее крошечной дочки вознесется на небо чуткими и нежными руками актрисы.

Кукольники, которые своими руками создавали муравьев, лошадей, живых и мертвых, солдат и генералов, — за время работы над спектаклем стали артистами. Они одеты в черное, но не скрытаны от зрительских глаз. Мы видим их лица. Они сдержанны, но небезучастны. Настроением, вдохновением, а не

Маленький большой человек

Елена АЛЕКСЕЕВА

равьи, ангелы ростом в ладонь.

Государство, история, война это нечто огромное. Жестокая машина, колосс, который не чувствует под собою дыхания, сердцебиения живых существ. При этом не так уж важно, какой знак — крест или звезда — стоит на броне, какого цвета флаги, в какую форму облачен главнокомандующий. У палачей нет цвета кожи или национальности. “Потери невелики”, — произносит вождь. А мы тут же видим эти потери, каждая из которых превращается в трагедию.

Каждая жизнь в спектакле оплакана. Может быть, называя спектакль “Песней о Волге”, автор хотел сказать “Плач о Волге”. Гибнет немецкий художник, отказавшийся писать портрет нациста. Гибнет при обстреле Киева веселый еврей Пилхас. Гибнет артиллерист Яша. Гибнет казах, недописавший письмо отцу. Гибнут цирковые лошади Наташа и Алеша.

Высокий внутренний пафос не делает автора спектакля иным, чем он был в “Осени нашей весны” или в фарфоровой серии, посвященной Пушкину. Резо Габриадзе и здесь остается добрым, веселым грузинским художником, который пребывает в собственной, глубоко личной системе образов. Ни у кого другого поезд, что везет солдат по



только мастерством участвуют в спектакле Виктор Платонов, Светлана Павлова, Анна Битова, Анна Викторова, Елена Кондакова и Владислав Лобанов. Столь же важны и актерские голоса, которые оживили действие. Мы слышим и мастеров, таких, как Сергей Дрейден и Андрей Толубеев, и неподдельное волнение непрофессионалов, таких, например, как Елизавета Богословская, спевшая “Синий платочек”.

Море разливов войны, годы и судьбы — весь этот неохватный мир, в котором так легко затеряться отдельному человеку, в спектакле Резо Габриадзе, по велению его волшебной палочки, уменьшились — до того, что даже верблюд может пройти сквозь игольное ушко, — но не утратили своей ценности, уникальности. Река горя впадает в сердце художника и перетекает в наши сердца рекой любви. В героях “Песни о Волге” мы видим себя. И можем повторить: “Мы не пыль на ветру...”

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

● Резо Габриадзе и композитор Владимир Баснер.

● Герои спектакля.



ВЗГЛЯД И НЕЧТО



Актер приехал на гастроли. Вместе с театром. В столицу. И с замиранием сердца ждет рецензий. А в них... О концепции, о спектакле, о режиссере, художнике, авторе. В лучшем случае перечислят фамилии исполнителей. А где же о нем, о том, в котором в конце концов соединились и воплотились чаяния драматурга, режиссера, зрителя?

Гастроли российских театров весной этого года – в рамках Чеховского фестиваля и фестиваля “Берлин в Москве – мир без границ” еще раз подтвердили, сколь богата дарованиями Россия.

Челябинский драмтеатр приехал на настоящие гастроли – привез семь спектаклей. И продемонстрировал возможности крепкой, талантливой труппы.

Уникальный актер челябинской драмы – Александр Мезенцев. Он может быть невероятно смешным и жалким, непостижимо таинственным и величественным. Две его работы – Подсекальников в “Самоубийце” Н.Эрдмана и Алексей в “Антихристе” Д.Мережковского – продемонстрировали разные грани его дарования, а в сущности, подтвердили безграничность его актерских возможностей. Подсекальников Мезенцева – большой ребенок, капризный и пугливый. Он играет в жизни, с жизнью, бездумно отдается ее течению, с забавной серьезностью примеривает на себя костюм героя. Но в сцене с немой, в сцене его монолога на глазах зрителя из того пустого, в сущности, безработного жителя коммунальной квартиры рождается Человек. Существо мыслящее, пытающееся осознать непосильные для его слабого

Актер приехал на гастроли

умишки законы бытия.

Алексей в “Антихристе” (оба спектакля поставлены художественным руководителем театра Наумом Орловым) личность трагически сложная. О, как он страдает, нелюбимый сын, несостоявшийся государь, как тянется к отцу и боится его! Как пуглив и насторожен он. Почему-то думалось о царе Федоре из исторической трилогии Толстого. Хотел мира и покоя, тихого счастья и любви – получил боль, страдания, горечь разлуки с любимой да печаль о погубленном младенце-сыне. Здесь Алексей – комок нервов, он словно зверь насторожен, испуган. Он ненадолго расслабляется в любовной сцене с Ефросиньей, да с отцом, когда вдруг, почти не надеясь, поверил в его любовь. Спокойное величие финала дается этому Алексею нелегко, оттого особенно значительно.

Марина Меримсон, актриса челябинской драмы, в спектакле по пьесе Д.Голдмэна “Лев зимой” (постановка М.Филимонова) играет Элинора, отвергнутую жену короля Генриха II. Кто она – злодейка или жертва, Медea или лю-

бящая мать? Она надменна, холодна, насмешлива, умна и тонка. Трудно отыскать ту грань, когда кончается притворство Элинора, где она искренна, а где умно провоцирует наивных сыновей и импульсивного Генри. Она с расчетливой жестокостью готовит убийство неверного супруга руками сыновей и сама пугается сделанного. Но особенно пронзительно звучит сцена прощания Генри и Элинора, проникнутая неожиданной нежностью. Два сильных противника, которым в пору быть союзниками – и эта короткая сцена воскрешает прошлое, время безумной любви героев.

Новосибирский театр “Красный факел” на фестиваль “Берлин в Москве – мир без границ” привез спектакль по пьесе современного немецкого драматурга Ботто Штрауса “Время и комната”. Спектакль поставлен Олегом Рыбкиным, которому удалось передать ощущение внутренней органики, взаимопроникновения странных, не связанных друг с другом на первый взгляд эпизодов. Даже герои – они те же и другие. Меняется не только их одежда, меняются они, их биография, их манеры, но в чем-то внутреннем они остаются теми же – в прошлом, настоящем, будущем, там и здесь. Пожалуй, наиболее точно это удается передать Лидии Байрашевской, исполнительнице роли Марии Штойбер. Странная, словно отгороженная от мира, она существует как некий фантом, непредсказуемое существо, от которого ждешь внезапного исчезновения, наперекор всем законам физики. Впрочем, ткань спектакля словно того и ждешь – ускользнуть от законов обыденности, перейти в иное, надмирное измерение, открыть неведомые тайны бытия.

Мария Штойбер Л.Байрашевской хранит в себе тайну, она везде, но она и не с нами. То современная девица, то роскошная дама в сцене с “человеком без часов”. Ноги ее подламываются, и она оседает на руки кавалера, словно тряпичная кукла. Она сводит с ума своей непредсказуемостью. О, как хочется разгадать ее тайну, но длинные текущие линии гибкого тела позволяют героине выскользнуть не только из рук, ускользнуть и от понимания. Именно в ней, в этой странной, грешной и возвышенной Марии и концентрируется смысл томлящего и волнующего спектакля.

Актерские откровения еще долго тревожат наше воображение. Их создания отдаются маяющим и будоражающим эхом в душе и мыслях.

Валентина ФЕДОРОВА.

ИЗ ЭМПИРЕЕВ



Захотелось отдохнуть, наконец, от всех волнений, предшествовавших выборам и послевыборного ажиотажа, и погрузиться во что-нибудь отвлекающее. Но в разговорах с друзьями не отвлечешься: все только о будущем и говорят. Может быть, телевизор поможет? С этой незатейливой мыслью начала изучать программу на 17 июня и – какое счастье! – целых два детектива! Один, правда, хоть и по Чейзу, но многосерийный, а на это меня никогда не хватает. Второй – с названием интригующим “Убийства в кукольном домике”.

Услышав мой телефонный разговор с подругой (“Что же это может быть? Надо посмотреть обязательно...”), муж мрачно прокомментировал: “Наверняка, ранее известный роман Ибсена и Агаты Кристи”. Я возмутилась и вечером решительно включила телевизор (жаль, в этот вечер не было футбола – месть моя была бы куда сладостней).

Самое обидное, что издевательствами настроенный муж оказался почти прав. Нет, разумеется, не в определении авторства, но в главной идее, что ли. Потому что в этом английском фильме как-то очень тесно увязались и традиции, несомненно, от нор-

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

вежского драматурга идущие, и эстетика готического романа, и нечто фрейдистское, и классически-детективное, что для нас связывается, конечно же, в первую очередь, именно с Агатой Кристи.

Действие начинается в шестидесятых годах, когда поздним вечером юная героиня, сыгранная не очень юной актрисой, возвращается домой и к ужасу своему обнаруживает трупы бабушки и дедушки на разных этажах роскошной виллы. Неподалеку от трупа бабушки она находит и младенца-брата. Поначалу кажется, что и он зверски убит. Далее, без каких бы то ни было разъяснений, действие переносится на тридцать лет вперед, в наши дни, когда три неизвестно откуда взявшиеся девочки отправляются по магазинам за покупками. Две из них подружки, третья, неполноценная, сестра одной, и Эмми, любя Лозн, все же основательно стыдится такой родственницы. Стыдится настолько, что в тот же вечер сбегает из родного дома к сестре отца, тете Клер, в которой особенно внимательный зритель непременно угадает ту самую юную особу, что однажды поздним вечером... В общем, смотри выше. И дом тот же самый.

Мы узнаем, что Клер вскоре после случившегося уехала из дома, оставив родственникам маленького брата (он не был убит, а просто спал), который вырос и стал отцом Эмми и Лозн. Видимо, в результате пережитой в раннем детстве отцом травмы, старшая дочь и родилась такой – комплекс вины, преследующий родителей бедной Лозн, этим, вероятно, и объясняется. Но загадка состоит в том, что и Клер одержима чувством вины – да таким, что большую часть фильма я добросовестно подо-

Страшно, очень страшно

зревала, что именно она и убила бабушку с дедушкой, иначе с чего бы ей так нервничать всякий раз, когда поселившаяся у тетушки Эмми забирается на чердак поиграть в кукольный домик, подаренный некогда Клер бабушкой и дедушкой.

А дальше начинается нечто, действительно, необычное, уводящее мысль слишком далеко и от Ибсена, и от Кристи. Куклы, к которым Эмми и прикоснуться боится, чтобы не вызвать гнева Клер, живут собственной жизнью, каждую ночь разыгрывая давнюю ночь убийства. Эмми с подругой отправляются в городскую библиотеку, чтобы выяснили: что же все-таки произошло в далекие шестидесятые годы в этом доме (большом), на что постоянно намекают куклы в домике (кукольном). И это им почти удается. Правда, сюжет запутывается еще больше наличием некоего Тома, возлюбленного Клер – он решительно не нравился бабушке и дедушке по причине своего морального облика и не раз грозился расправиться с непокладистыми стариками. А еще он тайно погубил в ту же ночь. Натренированные на детективах мозги немедленно предложили вариант совместного убийства, совершенного Клер и Томом, но снова все оказалось совсем не так.

Кончилось все благополучно: еженощно посещая чердак, Эмми не без помощи своей неполноценной сестры разгадала тайну разыгрываемого куклами спектакля – бабушка успела оставить в книге записку с именем убийцы, пока он убивал на втором этаже ее мужа, девочкам осталось лишь перетряхнуть все книги в гостиной, чтобы обнаружить искомое в сборнике пьес Ибсена, куда вошли только две – “Кукольный дом” (что совершенно очевидно) и “Привидения (что ясно, но не до конца). Правда восторжествовала: возлюбленный Клер, равно как и она сама, были невиновны, убийцей оказался милый пожилой помощник бабушки и дедушки, Рубен, который не убил мальчика то ли потому, что любил его, то ли потому, что не хотел будить. Чувство вины у Клер исчезло; Лозн стала явно полноценнее; неожиданно уехавшие куда-то мама и папа девочек вернулись домой; а девочки получили в подарок кукольный домик, в котором куклы, наконец, угомонились, рассказав свою тайну и расселись за столом в гостиной, как ни в чем не бывало. Вот и все – два часа упешшего в вечность времени. Правда, моментами становилось, как пели девочки на вечеринке по случаю дня рождения Эмми, “страшно, очень страшно”. А еще кипело в душе нечто, похожее на зависть: когда в фильме Эмми с подругой пришли в библиотеку за газетами, библиотекарьша выдала им две пары белых нитяных перча-

ток – чтобы не попортили газеты всего лишь тридцатилетней давности. Живут же люди!

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ.

ВОЗМОЖНОСТЬ ЖИЗНИ



Театральные критики собрались в синем зале СТД на Страстном аккурат на следующий день после выборов президента. “Провел ночь с Евгением Киселевым”, — пошутил ведущий “Итоги сезона” Анатолий Смелянский. Прошли времена, когда традиционные “Итоги” собирали большой зал старого Дома актера, когда на сцену вместе с критиками выходили режиссеры и артисты, завязывалась бурная полемика. Сегодня мероприятие приобрело камерный характер критического междусобойчика, впрочем, отдельные представители московских театров все же присутствовали. Преобладали элегичные и даже благостные, по выражению Смелянского, интонации. Внимание отдельным театрам (каждый из критиков отвечал за свой участок) дробило общую картину, весьма неоднородную. Какова дальнейшая судьба Театра Армии, который взвалил на себя Борис Морозов? Театра на Малой Бронной, где недавно главным стал Сергей Женовач? Из сегодняшнего дня лучезарные перспективы не видны. Опасения, высказанные Ниной Агишевой, имеют под собой основания. И в том, и в другом случае – большие, разнородные по составу труппы. Конечно, у Женовача, в отличие от Морозова есть своя команда, да и среди старого коллектива у него

Подводя итоги

есть сторонники. Но главный есть главный, он решает задачи не только творческие, но и организационные, в том числе и пресловутую проблему занятости. На премьере “Много шума из ничего” — зал далеко не полон. Как вернуть зрителя в Театр Армии? В театр имени А.С.Пушкина? Вопросы не риторические.

Исчезновение Мастерской Клима, незаметное для широкой публики, — событие горестное для тех, кому дорог театр эксперимента и поиска. Об этом говорила на обсуждении Дина Годер. Более полно ее позицию высказана в последнем журнале “Итоги”. Материал посвящен театральной жизни Москвы за пять лет, анализу и хронике текущих событий, составленной Е.Груевой.

Хиты сезонов, премии, фестивали — парадная сторона медали. А рядом — наши потери: исчезновение “Творческих мастерских”, вымирание профессиональных журналов, прежде всего “Театра”.

Взгляд критика, конечно же, сильно отличается от взгляда московского театрала. Хотя прошедший сезон никак нельзя назвать провальным. “Пиковая дама” П.Фоменко, завершение трилогии по “Идиоту” С.Женовачом, “Плач Иеремии” А.Васильева, “Карамазовы и ад” В.Фокина, “Казнь декабристов” К.Гинкаса — его весомые козыри. Рейтинг сезона (об этом также



Пятое измерение



говорилось на «итогах») сильно корректировали фестивали — театров стран Балтии, Второй Чеховский, Москва — Берлин. Московские премьеры вставляли в ряд со спектаклями Штайна, Брука, Някрошюса, Туминаса, Струа. В этом сезоне, как никогда, Москва стала театральной столицей мира. Газеты и журналы полны впечатлений критиков от главных событий весны и лета. Материалы спорят между собой. Соглашаться или не соглашаться с пресой, сделать собственный вывод немосквичам помогает цикл передач, затыканный ОРТ. Уже показаны телевизионные версии «Дяди Вани» Штайна, «Трех сестер» Някрошюса, «Чайки» Захарова, «Макбета» Струа. (Автор и продюсер проекта Г.Скоробогатова, режиссер О.Музалева, оператор-постановщик Б.Лазарев).

Когда-то Г.А.Товстоногов говорил, что театральный спектакль, показанный по телевизору, зачастую воспринимается так, как будто зритель смотрит его из самого последнего ряда. При самых добросовестных съемках исчезают нюансы, сам воздух спектаклей куда-то улечучивается. Заслуга театральных версий в том, что постановки фестиваля сняты не со стороны, а как бы изнутри, уловлены атмосфера, особенности стиля, режиссерская манера. Настраивает телезрителя небольшая преамбула — сведения о режиссерах, короткие интервью. Лучшим прологом, на мой взгляд, стал разговор артистов, занятых в «Трех сестрах» о Э.Някрошюсе. Удачно продублированы спектакли. Вместо свистящего, орущего в ухо наушника — голоса известных артистов — В.Стеклова, Н.Караченцова, А.Пашутина, О.Сириной, работающих тактично, не заглушая голосов исполнителей.

Каждая из версий идет ровно 52 минуты. Оно и понятно. Немыслимо смотреть спектакль по телевизору три или четыре часа подряд. Отобраны главные сцены, монтажные склейки не дробят общего впечатления, они сделаны деликатно. Крупные планы в «Дяде Ване» помогают сконцентрироваться на игре артистов. Камера останавливается на трагикомическом появлении Войницкого с букетом в момент объятия Елены Андреевны с Астровым. Замедленной съемкой снят выстрел, придуманный Штайном почти как гэг, — пуля попадает в вазу с цветами. Мы видим, как разбивается ваза, разлетаясь на осколки, разливается вода. Не забыть излучающего свет лица Сони (Э.Поцци) в последнем монологе.

Остановить мгновение в спектакле П.Штайна — задача, в принципе, выполнимая. Куда сложнее перенести на экран телевизора энергию метафоричного языка Э.Някрошюса. Здесь крупный план легко может отвлечь от наэлектризованного поля спектакля. И потому внимание телезрителя фокусируется не на отдельных исполнителях, а на мизансцене. Камера «ловит» метафору. Дым папиросы Вершинина наполняет стакан и в перевернутом виде он материализует «дым отечества», дух Старой Басманной, где жили когда-то сестры. Купюры не мешают увидеть смысл постановки — за неприличным, нетрадиционным решением персонажей «Трех сестер», за всей этой чехардой, кувирканием на гимнастическом «коне», верчением столов и тарелок в полную силу звучат пронзительная, щемящая горечь несбывшихся надежд, чеховское, глубинное понимание жизни.

Мне показалось, что и «Чайка» Захарова и «Макбет» Струа ничего не потеряли от сокращения, и здесь создавался эффект присутствия в зрительном зале.

Только телевидение способно спасти от тлена лучшие спектакли последних лет. «Они уходят от нас», — как говорила Маша в «Трех сестрах». Помешать им уйти совсем, ввести широкого зрителя в контекст отечественного и зарубежного театра — важное культурное дело.

Екатерина ДМИТРИЕВСКАЯ.

Продолжу. Далее в номере международного (можно даже сказать, толстого) журнала «Мировое древо», издаваемого Институтом высших гуманитарных исследований РГГУ, следует элегантно эссе Жана-Клода Шмитта, французского историка из Школы высших исследований социальных наук (Париж). Специалист по истории средневековой культуры и религиозности (вот это, я понимаю, специальность! хотя у нас тоже есть медиоведы, которые знают, о чем речь) рассматривает происхождение и значение понятий сакрального и профанного как обозначающих два крайних полюса религиозной мысли. И приходит к нетривиальному выводу о том, что пессимистическое линейное представление о десакрализации или дехристианизации истории (европейской) не так уж бесспорно, что существуют разные формы сакральности, сменяющиеся и вытесняющие друг друга, но в принципе никогда не исчезающие. Я понимаю это так, что человечество сохраняет представление о святости высшего начала, а когда одно представление профанируется, на смену ему приходит другое, третье и так всегда. (И как-то немного жаль, что совсем отменили диалектику, как будто ее исповедовали только марксисты!)

В этом очерке много любопытных примеров, знакомство с которыми весьма поучительно и, как говорится, наводит на размышления. Цитирую: «Сакрализованные места, периоды времени, лица были защищены от святотатства... каноническим правом, которое устанавливало, как далеко простиралось право убежища (30, 40 или 60 шагов вокруг церкви), определяло епитимьи, которые следовало налагать за богохульство, за осквернение святых мест (особенно если там пролилась кровь), за насилие над клириком.» Конец цитаты. Вот бы сейчас нам завести какое-нибудь, пусть совсем маленькое, каноническое право, чтобы иметь в случае чего убежище, чтобы никто не осквернял святынь, где льется кровь, чтобы не оскорблять священнослужителей и чтобы они... впрочем, о чем это я? Люди сделали все наоборот. Вместо почитания Бога, они сакрализуют «мистическое тело короля» и сравнивают утренние выходы короля и отправления его ко сну с восходом и заходом солнца. «Сакральность короля распространялась на места (дворец, комната), в которых воплощались его могущество и память о нем, а также на людей, которые ему служили». Сакральность ко-

Письмо к ученому соседу (3)

роля уступает очередной форме — сакральности нации. «Патриотизм или национализм можно считать секуляризованными формами сакрального в современном обществе. У связанной с родной мистики тоже есть свои мученики, свои памятники погибшим и свой пантеон, свои национальные праздники и свои знамена». Про сакрализацию социального устройства мы здесь, в России, смогли бы тоже рассказать кое-что. А теперь успешно пытаемся сакрализовать рекламные картинки, жевательные резинки, прокладки, памперсы, иномарки, жестянки, банки, танки, самолеты, ракеты, диски, кассеты, фирменные пакеты, государственные тайны. Из статьи Шмитта следует, что это вполне возможно, но «и это пройдет».

Следующая статья исследует «Обращение в католичество в России в XIX в.» Е.Е.Дмитриева анализирует феномен повышенного интереса к католицизму, проявленного в прошлом веке. И какие же

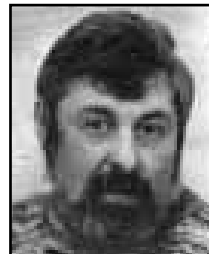
удивительные предстают перед нами судьбы, какие бывают аристократические имена: Петр Чаадаев, дипломат Иван Гагарин, декабрист Иван Лунин, воспитанные в традициях вольнодумства XVIII в. Григорий Шувалов и Петр Козловский, и мятущийся романтик Владимир Печерин. А какие женщины! София Свечина (ставшая влиятельной фигурой во французских католических кругах), две Елизаветы Голицыны, Зинаида Волконская... Все думали о спасении души.

Если честно, человеку моего поколения и воспитания все еще трудно поверить, что богатые тоже плачут. То есть плачут, конечно, но как-то не так. Умом-то я понимаю, что точно так же. Странно, что примеры не убеждают сердца. Во всяком неординарном поступке мерещится то ли подвох, то ли расчет, то ли поза или шизофрения. Прочти статью, очень интересно, что скажут тебе эти биографии.

Материал А.А.Ицхокина «Две формы рациональности и две структуры мира» оценивать не берусь. Мне он оказался не по зубам. Автор цитирует Эйзенштадта, Вебера, Нортропа, Дориду, Ницше, Фрейда, а еще китайцев и, разумеется, японцев, приходя к такому резкому: «Запад использует сегодня дихотомию «коммунизм» — «демократия» как средство совершенно необходимого для него различия между социальными «злом» и «добром». (Пафос концепции в том и состоит, что две последние категории имеют структурообразующее значение только для Запада. — Э.В.). Рассчитывать остается лишь... на твердость китайских лидеров в их выборе «восточного пути», на их способность контролировать ситуацию вплоть до полного умиротворения марксистского мифа и его полного растворения в общем мифологическом хождении китайской культуры, и устоять на этот раз против тупого западного прозелитизма, не меняя одну полубессмысленную абстракцию на другую со всеми вытекающими отсюда революционными и постреволюционными последствиями. «То есть Запад есть Запад, Восток есть Восток...» Круто. А человечество — есть? Еще не вечер.

Элла ВЕНГЕРОВА.

ПРОЩАНИЕ



З а чуть ли не полвека нашего знакомства (знакомства домами, семьями: «Я вот родителей твоих вспоминал», — сказал он мне как-то прошлым летом) мы побеседовали долго один единственный раз. Неожиданно холодным весенним вечером до темноты прогуливались по его саду — и чего только в той бесконечной (и для меня, Александр Остапович, длящейся) беседе ни коснулись. Это не стало последней встречей. Но никогда больше разговаривать нам уже не пришлось.

Тем не менее могу ли я сказать, что знал писателя и передельника Александра Остаповича Авдеенко достаточно близко? Это достаточно сложно, если и вообще возможно, объяснить на коротких страничках скорбного отклика в уходящий газетный номер. Но наше общение, в сущности, и не требовало разговоров. Отдельных его реплик и моих естественных наблюдений за ним из года в год вполне, по-моему, хватало. Я и в пятьдесят пять лет оставался для него мальчиком, что неудивительно, когда тебя знают с самого детства. Он же изначально был для меня взрослым — и оставался, конечно, взрослым, а вот старым в моих глазах так и не стал, хотя после восьмидесяти, по общему мнению, сильно сдал. Но сдало по-геройски, как никто, наверное,

кроме него, не сдавал из сверстников.

Переступив в девятый десяток проживаемых лет, он сбрасывал снег с дачной крыши — и здесь, на высоте, которой он никогда не боялся (что все коктейльницы, выдавшие его ныряющим в море непременно со скал, подтвердят), подстерег Александра Остаповича инфаркт.

В том единственном нашем продолжительном разговоре он и о смерти говорил — о том, что страха перед ней нет ни малейшего, но не хотелось бы близких мучить своей немощью и необходимостью хлопот о тяжело больном — и, между прочим, заметил, что никогда не предполагал прожить так долго: уж больно голодным и холодным было детство на шахтах. Но человек раннего куража, Авдеенко предпочитал не бедность вспоминать, а хорошие заработки, годы процветания.

«Я люблю» называлась книга, при-

Я люблю

несшая ему первый большой успех, первые большие (по тогдашним понятиям) деньги, повлиявшая, вероятно, и на удачу в любви — с красавицей Любовью Давыдовой Александр Остапович прожил всю жизнь.

«Я люблю» — в этом весь Александр Авдеенко: с преувеличением или недооценкой его литературных достоинств.

Сложность его жизни, в общем-то, выражалась в простоте, точнее, откровенности к ней отношения: «я люблю».

Вычеркнутый разгневанным Сталиным из литературной среды, он и не стал за нее цепляться. Смывал несуществующую вину кровью на войне — и Сталин, при всей своей недоверчивости и коварстве, сообразил, что имеет дело с человеком в лучшем смысле слова простодушным, в чьей преданности строю грех сомневаться. «Я люблю» было сказано надолго.

Мне кажется, что «Я люблю» есть резон именовать и совсем, совсем другую книгу, где Авдеенко исповедально переоценивает очень многое в собственной жизни и жизни страны — переоценивает, отрекается, но в пафосе любви своей неизменен.

Александр Остапович узнал и милость властей, и гнев их, но жизнь свою итожил не соотношением плюсов и минусов, а обретением долгожданной самостоятельности суждений (а уж их искренность всегда была несомненной).

Он бывал безудержно вспыльчивым, разгневанным и уязвленным. Эмоциональное в нем всегда преобладало. Помню: году, наверное, в пятидесятом, разгоряченный спором с кем-то из писателей, он с такой силой ударил по баранке своей машины «Татра», что, кажется, сломал ее.

В семье его очень любили. Но обычно наступают времена, когда к некоторым чудачествам папы и мужа начинают относиться с чуть меньшим, чем прежде, пиететом. А он сердился, чувствуя утечку былого авторитета. В последнюю нашу встречу Александр Остапович крайне резко ответил старшему сыну, не оценившему отцовский замысел — засыпать галькой выбоину возле ворот. «У нас с тобой только носы одинаковые, а люди мы разные».

Нам судьба становиться другими, Александр Остапович. Но кем бы мы были без вас? Поверьте, мы это понимаем и помним.

Александр НИЛИН.

(Начало на 2-й странице).

Между тем похоже, что станет. Именно разрастаться. Именно сочинский МКФ. Поскольку именно в этом году к тому возникли новые основания. Вот, скажем, тот же Депардье. Большой мастер взмолился над сочинским горизонтом в связи с участием в конкурсе фильма "Отцепи звезды", где он появляется в трех, не то в четырех эпизодах, успеваая, правда, своротить главную героиню, достойнейшую американскую домохозяйку, не первой и даже не второй молодости, с достойного пути подстригания лужайки перед домом и выращивания запланированных внуков — в направлении неясных, но явно романтических перспектив. Перед просмотром месяце неотразимым трехсотграммовым шкафом выдвинулся на сцену, повел глазом, покрутил носом и сообщил, что очень рад быть здесь, хотя не знает где (мы, между прочим, тоже не заучивали наизусть названия всех французских курортов). Наиболее простодушные приняли смотреть фильм. Он оказался (даром, что снял его Ник Кассаветес, сын Кассаветеса Джона, а домохозяйку сыграла Джина Роулэндс) предсказуемым с первого кадра и невыносимо американским: пахнущим хорошим шампунем, сентименты и рацию — в одном флаконе. Тем временем Депардье рванул на пляж, где дал менее простодушным желанные интервью и обед, залез по колено в прибой, запечатлелся на фото- и видеопленках, и к вечеру, не успев просохнуть, отбыл на милую родину. Но — был. И надо сказать, что-то в этом роде, случается, проделывают такого рода звезды и на других фестивалях. Таким образом сочинский после звездного провала уже не в декларациях и намерениях, но практически становится в общий строй. А уж уютно ли в нем стоять — с нашими-то претензиями на во всех смыслах исключительность — это другой вопрос. Типа: знаете ли вы, чего хотите? Или: готовы ли вы принять действительное за разумное.

Визит Майкла Йорка тоже был скоротечным, но не носил штормового характера. И хотя мастер-класс не задался, но сама затея такого свойства (а замысел, говорят, — с продолжением) тоже переводит фестиваль в некое новое качество. К которому опять-таки надо как-то внутренне приспособиться: по первому-то разу мизансцена с мировой звездой, расположившейся посреди такого привычного (привычно душного) зала для пресс-конференций в окружении таких привычных — как соседи по квартире — кинотавровцев со стажем, смотрелась слегка ирреальной. Фрагментом фильма — немного не про нас.

То же — еще с одним фестивалем сюжетом, поначалу показавшимся и вовсе побочным, хотя связан он был все-таки с кино: с ретроспективой "шпионских фильмов". Венчал "специальный проект III Сочинского МКФ "Конец холодной войны" ток-шоу разведчиков — настоящих, но уже отыгравших свои роли на театре этой самой войны. Тут объявилось еще одно кино: видеохроника задумавшей встречи в Берлине бывших гран-персон разных разведок, действовавших здесь во времена Стены. Запомнился один эпизод — "спор" в квадрате: на экране гран-персоны смотрят и с мягким юмором комментируют киноматериалы "наружного наблюдения" друг за другом, ныне отдающие милотой старых фотографий из семейного альбома.

Центральные персонажи фильма и ток-шоу — генерал-лейтенант КГБ Сергей Кондрашов, начальник управления разведки ЦРУ Питер Бэгли и шеф разведки ГДР Маркус Вольф — о кино не говорили. Шпионских секретов, кроме тех, что уже не секреты, не раскрыли. Сюжет оказался огульным сам по себе — вне содержания разговора. Будто "Кинотавр", обычно вырубаящий человека из повседневного контекста, на этот раз, наоборот, решил погрузить праздную публику в концентрированное "здесь и сейчас".

В последний раз товарищ Кондрашов, мистер Бэгли и герр Вольф нарисовались во Внуково, в толпе кинотавровцев, ожидающих багажа. Было это 14 июня к вечеру. И не отдалось было от мысли о том, что, может быть, мы праздновали в Сочи всего лишь конец того конца, которым оканчивается начало. И всего лишь через день наше "здесь и сейчас", которое мы еще только привыкаем ощущать реальным и своим, снова почувствует и отчуждётся.

Но пора, однако, о кино. Тут — со смешанным чувством — хочу отметить, что международная кинопрограмма оказалась на этот

раз не то, чтобы сильнее, но интереснее российской. Кино было по большей части сморительным, сморительность — качественной. Думаю, что на успех сработал прежде всего принцип отбора: с мира по фильму собиралась коллекция работ не маститых еще режиссеров, тяготеющих к традиционным жанровым формам, но при этом осваивающих их не по необходимости "зрелищности" (то бишь "кассовости"), а в силу свободного выбора и свободно же сочетающих кинотрадицию с личным и актуальным.

Примерный случай подобной гармонии — картина Лорана Бенегги "У Маргаритки", грустная комедия на грани чистой слезы мелодрамы. Фильм французский. Даже очень французский, хотя бы уже потому, что все действие происходит в маленьком ресторанчике — средоточии французской национальной жизни. Дается торжественный ужин для постоянных посетителей и близких друзей по случаю того, что хозяин заведения Ипполит после четверти века доблестной службы на ниве гастрономии продает ресторанчик и удаляется на покой. Подробности вечеринки, обширное меню блюд, лиц, характеров, ситуаций. Тепло и весело. И только к концу фильма выясняется, что Ипполит смертельно болен. Тома Шаброль (еще один наследник титана — Шаброля Клода), снявшийся в фильме, рассказывал, что на экране разыграна подлинная история отца Лорана Бенегги. Только в жизни все обошлось, и Бенегги-пэр собственноручно готовил для съемок салаты, десерты и прочий "исходящий реквизит".

"Сугубо личное" и современное, если приглядеться, обнаруживается и в картине вышеупомянутого Бернара Жиро "Капризы реки", при том что известный актер для своей первой крупной режиссерской работы в кино выбрал "отвлеченный" вроде бы жанр костюмного исторического фильма (действие его происходит на рубеже XVII — XVIII веков). Но какой актер — особенно, если имя себе он сделал, главным образом в комедиях, — не мечтает сыграть романтического героя? И Жиро снял самого себя в шикарной роли аристократа-вольнодумца, сосланного за непримерное поведение в африканскую колонию и влюбляющегося в Африку и юную африканку, — на фоне изумительной красоты пейзажей и экзотического быта. А какой современный европеец, неравнодушный к своему общественному имиджу, откажется при случае высказаться по поводу актуальнейшей для Европы проблемы этнической и религиозной терпимости? И Жиро обстоятельно высказывается на эту тему, упирая на то, что идеалы "свободы, равенства, братства" органичны для "настоящих французов" — суть "настоящих мужчин".

Тут надо заметить, что европейское — не говоря уж об американском — массовое кино нынче в большей или меньшей степени, так или иначе, но непременно "идеологически заряжено". И в этом смысле мы с нашим нынешним навязчивым бредом тотальной идеологизации опять-таки выпали из гнезда. Другое дело, что та же навязчивость (или, скорее, все-таки породивший ее печальный опыт) заставляет нас остро и неприязненно реагировать на всякое "приобнажение" тенденции, к которому, скорее всего, отнесся бы спокойно (если не приязненно) европейский, а тем более американский зритель. Так, скажем, отчетливо выжившийся к финалу феминистский задор на мой вкус подпортил замечательную вообще-то картину "Мария Антуанетта не мертва" (автор сценария и режиссер Ирма Ахтен, Нидерланды), в которой с какой-то органической искусностью слиты и перемешаны разные стили, временные слои, мифология судьбы и реализм страсти, причудливая двусмысленность карнавала и суровая прямота северной саги.

Всякий фестиваль надеется открыть "свой Китай" — какой-нибудь обретающийся во времени в тени заповедник неизбитых кинематографических форм и идей, способных задать новую мировую киномоду. Сочинский МКФ претендовал в этом году на "открытие Латинской Америки". То есть на открытие той латиноамериканской кинематографии, которая для наших зрителей затенена единственно представительствующими от этого региона телесериалами. Стараниями селекторов и при содействии крупнейшего в мире специалиста по латиноамериканскому кино, режиссера и создателя фестивалей Атуалье Личи на кинотавровом экране и впрямь собралась целая коллекция "неизвестного кино": "социально заряженный" триллер "Интервью" ("Джениппа") из Бразилии (режиссер Моник Гарденберг), аргентинские "Дикие кони" с ограблениями, убийствами, погонями и троицей героев, ищущих приключений ради ощущения полноты жизни (режиссер Марсело Пинейро), медитативно-метафорическая кубинская "Волна" (автор сценария и режиссер Энрике Альварес), "вселенская история любви" "Токио — Парагвай" (режиссер Леонардо Энрикес, Венесуэла) и еще одна история любви — "p-p-роковая" и мистичес-

кая "Обнаженная с апельсинами" (режиссер Луис Альберто Ламата, Венесуэла).

Не скажу, чтобы какая-нибудь из этих лент сама по себе тянула на открытие. Не скажу и чтобы сложилось впечатление, будто то латиноамериканское кино, которое смотрела публика "Кинотавра, и те сериалы, от которых она была вынуждена на время фестиваля оторваться, происходят от совсем уж разных корней. Разница — как между свежими фруктами и "Инвайтом". "Просто добавь воды" — и, скажем, вселенско-роковые истории любви из Венесуэлы вполне могли бы превратиться во что-то вроде "Секрета тропиканки". Тем не менее в свежее-концентрированном виде молодое латиноамериканское кино производит впечатление — может быть, более всего нестеснительностью, с которой драматургия, режиссура, актеры стараются именно что производить впечатление, быть неотразимо эффектными. И может быть, более всего латиноамериканская коллекция "Кинотавра" примечательна



Вопрос открыт.

Наталья БАСИНА



а проснуться забыли. Эти шумели и аплодировали, задавали вопросы и комментировали проход каждого популярного лица. Нижние перекикивались с верхолазами; сверху сообщали подробности. Корпункт в развилке акации работал в режиме сенсации; разъяснения и комментарии сыпались оттуда в темноту, где на спуске к морю, цепляясь за кусты, с трудом удерживались в поле события опоздавшие.

Что это было? Почему? За что? Может быть, ждали обещанных Депардье и Азнавура? Но тогда при чем тут мужчины и подростки? И не Шварценеггера же все-

тельно как до-казательство того, что кино еще не повсюду устало от самого себя, и зрители еще не повсюду устали от кино — горячность и прямота, с которой это кино обращается к зрительному залу, несомненно, рассчитана на "симметричный" зрительский ответ. Мучас грации!

Высокое жюри международного фестиваля, однако, выше всего оценило поступление из Восточной Европы, где усталые от жизни люди все еще имеют мужество делать кино, причем — как это ни странно звучит в нынешней российской кинодействительности — как раз об этой самой утомительно изменчивой, сложной, порой страшной жизни. И "Больше Вита" (автор сценария и режиссер Ибоя Фекете, Венгрия), и особенно "Предумышленное убийство" (режиссер Горчин Стоянович, Сербия) — не Бог весть какие художественные свершения. Но это кино сегодняшнего дня — а "Больше Вита" и вовсе происходит из реального наблюдения, из документального материала. Кёсёнем! Хвала! С восхитительными знаками. Потому что на нынешнем отрезке истории кино, когда любимое искусство редко поднимается до того, чтобы перевернуть душу, следует радоваться каждому случаю, когда оно неравнодушно свидетельствует — и тем самым сохраняет за собой право быть. И хоть какую-то надежду на то, что "отрезок" продлится в будущее.

По мостику этого рассуждения перейдем, наконец, на территорию российского кино. Вернемся на родину — и в день открытия фестиваля, ознаменовавшийся нечаянной

таки обещали. Собственное обаяние "Кинотавра"? Конечно — отчасти, но ведь фестиваль не в первый раз идет по "звездной дороге" и состав участников парада, хотя от раза к разу и расширяется, но все больше за счет популярных лиц, редко показывающихся нынче на киноэкранах. Может быть, нужно благодарить "Русский проект" ОРТ, который, пусть в пустяках, но все-таки вернул в круг зрительского внимания некоторых замечательных актеров и мало по малу (совершенно не имея этого в виду) будит задремавшую любовь к родимому кино? Но с чего это она так ярко вспыхнула именно сейчас, когда его, этого кино, так мало, в тот самый, мягко говоря, сложный для него год, в сравнении с которым едва ли не любой другой можно считать более успешным?

Разгадывать логику любви — занятие, известное дело, бессмысленное. Также бессмысленно препарировать нечаянную радость. Но одна версия — годящаяся не только для кино — все же просится в печать: чем больше претензий к текущей реальности, тем вернее отстоящее во времени обретает черты и притягательность легенды. И сочинская публика 3 июня 1996 года чествовала, скорее всего, не реальность, но легенду великого любимого кино. Можно предположить, что чем дальше, тем большую власть будет эта легенда приобретать над умами, и новому кино придется пробиваться к зрительским чувствам уже не только через барьер отчуждения, выросший и окрепший за время затянувшейся невесты, но и через сопротивление сравнения с прекрасным мифом, которое, как известно, редко делается в пользу реальности. Из этого "придется", может быть, что-нибудь и выйдет, в сопротивлении, может быть, и нако-



пится искомая "энергия пробы" — у отечественного кино в этом смысле особый и огромный опыт. Но пока что...

Пока что кинотаврическая публика то и дело отбегала от конкурсных просмотров в кинозал соседнего с фестивальным становившем пансионата, где шла посвященная столетию российского кино программа "Выбор критика", — "глянуть" "Чапаева", посмотреть "Зеркало", "Весну", "Монолог", "Чужие письма", "припомнить кое-что" из "Ивана Грозного". Нет, нет — никаких сравнений: "выбравшие" критики рылись в сундуке с драгоценностями, накопленными поколениями; составители конкурсной программы просто показали примерно половину продукции "отчетного киногода" — практически все, что по качеству хоть как-то влезает в фестивальные рамки. Праздничного итога не получилось. Но нет и ощущения катастрофы: в целом примерно тот же средне-пристойный, кисло-сладкий (не без нескольких явных провалов, но и не без просветов) об-

они так и явились тенями и, бесплотные, ни с чем в "здесь и сейчас" не слились и не столкнулись? Что для нас искал — и не нашел — Самсон Самсонов не в самом лучшем рассказе А.Толстого? Для кого этот его "Милый друг давно забытых лет...", эта вялая костюмированная игра в "любовь до гроба", посреди которой явно маячет вообще-то способный и вызвать, и сыграть большое чувство Александр Михайлов? Зачем зело умелый Александр Прошкин уныло-старательно экранизирует "изячную" прозу всеми забытого Амфитеатрова? На пресс-конференции режиссер заявил: не очень-то и хотелось — заявления можно было не делать: и так видно. Кто заставил? Жизнь? А что бы про нее, проклятую, и не снять кино?

Вот, к примеру, Ежи Кавалерович тоже ведь взялся экранизировать — не самый лучший, открыто тенденциозный рассказ Льва Толстого "За что?". Но так получилось, что исторический "польский вопрос" обернулся у него актуально российским. При

в нашем Отечестве "города самые западные похожи на самые восточные", с героем-в-которого-можно-влюбиться — в том числе и потому, что герой этот без страха и упрека влюбленно служит еще несвихнувшейся Большой Идее. Но только, существуя вне времени и пространства, можно надеяться заманить на это позднее свидание нас, сегоднешних — впрочем, о "Возвращении броненосца" "ЭС" уже отзывалась (см. № 18-19, 1996).

"ЭС" вообще доблестно отрецензировала большую часть картин, составивших конкурсную программу Открытого Российского кинофестиваля. Так что на территории отечественного кино фестивальному обозревателю в этот раз делать почти нечего. Тем более, что в сравнении с обстоятельным разбором фестивальный обзор все-таки ущербен: фон отсвечивает и "общее впечатление" давит на психику. К тому же, похоже, что чем дальше, тем вернее нам придется относиться к каждому российскому фильму

ной одиночеством, дефицитом любви, нескладным бытом до того, что единственный выход из всего этого она находит в небытии. По мне — это классический случай обманки, перевертыша, абберации критического зрения, принявшего внушаемое и желанное за действительное. Ни жизни, ни драмы, ни беды, ни любви нет ни в принципиально безжалостной, расчисленно "странной" драматургии Ренаты Литвиновой, ни в невыносимо — до прямой пошлости — манерной режиссуре. Одна дурная "стильность" — "изячный" покров пустоты, сконструированный незадействованным лоскутным способом из подделок под Тарковского, под Муратову, под оригиналы "питерской школы". Если что-нибудь и торжествует в фильме, так это актерская органика и непокорность Натальи Колякановой, все-таки пробивающейся через накрученную псевдатыну к нескольким моментам истины и к зрительскому сочувствию.

Замечательно, что поклонники "Принципиального и жалостливого взгляда" отказали в любви "Кавказскому пленнику" Сергея Бодрова как раз на том основании, что этот первый фильм о чеченской войне слишком холоден, расчетлив, рационально профессионален и, в конечном счете, "неправдив". Ничего не скажешь: "Кавказский пленник", уверенно взявший Гран-при Открытого Российского кинофестиваля, — случай сложный. Причем сложен не сам фильм — он как раз прозрачно отчетлив и в намерениях, и в способах их осуществления — но отношения, в которые он вступает с нашими претензиями и ожиданиями.

Решительный и доказательный отпор Сергею Бодрову дан в рецензии Лидии Масловой (см. "ЭС" № 15, 1996). В защиту фильма скажу только, что он не пытается выдать себя за то, чем не является. То есть Сергей Бодров не претендует на то, чтобы его кинематографическое сочинение вызывало такие же чувства, какие вызывают телевизионные репортажи с театра военных действий. И в этом, по-видимому, и заключается самый серьезный расчет. На что и на кого? Ответ кажется очевидным: на массовый успех у массового западного зрителя, который достаточно любознателен, но не любит, когда ему делают слишком больно, и предпочитает, чтобы "горячее" содержание упаковали при подаче к столу в мягкие гуманистические формы. Между тем, помнится, что ровно те же упреки — в расчетливости и следовательно неправдивости — предъявлялись "Пешаварскому вальсу", фильму об афганской войне, участвовавшему в конкурсе "Кинотавра" пару лет назад. Тогда почудилось, что кровавая каша на экране заварена ради того, чтобы поразить воображение иностранцев — иностранные гости "Кинотавра" и правда приняли фильм "на ура" и обеспечили ему недурно сложившуюся международную фестивальную судьбу. Неплохо складывается и международная судьба "переохлажденного" "Кавказского пленника": в Канне он был отмечен не только призом жюри ФИПРЕССИ, но и "зрительскими симпатиями". Это к тому, что наши представления о "западном зрителе" и соответственно о зрительно-географической ориентации отечественных мастеров весьма неопределенны. И легко пересматриваются в зависимости от того, какой род "неправдивости" мы усматриваем в том или ином "расчетливом" фильме. Открытым остается вопрос: что мы согласимся признать правдой? И не лучше ли любой расчет, чем пальба в пустоту?

...Правда — неправда, любит — не любит, плюнет — поцелует. Знаем ли мы, чего на самом деле хотим? Вопрос задается не только по поводу кино, но применительно ко всей нашей жизни. И остается открытым.

СОЧИ — МОСКВА.

Фото Евгении ТИРДАТОВОЙ и Николая ГНИСЮКА.



Заседание продолжается

Награды "Кинотавра-96"

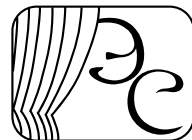
"Кинотавр-96" проходил под патронажем Президента Российской Федерации. Призы Президента за личный вклад в развитие отечественного кинематографа вручены НОННЕ МОРДЮКОВОЙ, ЗИНОВИЮ ГЕРДТУ и ГРИГОРИЮ ЧУХРАЮ.



Открытый Российский кинофестиваль

В основном конкурсе Гран-при присужден фильму Сергея Бодрова "Кавказский пленник". Специальный приз — фильму Георгия Данелия "Орел и решка". Приз за лучшую мужскую роль разделили Олег Меньшиков и Сергей Бодров-младший ("Кавказский пленник"). Приз за лучшую женскую роль присужден Наталье Колякановой ("Принципиальный и жалостливый взгляд").

В конкурсной программе "Панорама" Гран-при присужден фильму Сергея Уруляка "Летние люди" (Россия); Специальный приз разделили фильмы "Яндым" (режиссеры Байрал Абдуллаев и Лора Степанская, Туркмения) и "Сын за отца" (режиссер Николай Еременко-младший, Россия-Беларусь).



Международный кинофестиваль

Гран-при присужден фильму "Больше Вита" (режиссер Ибоя Фекете, Венгрия); Специальный приз — фильму "Предумышленное убийство" (режиссер Горчин Стоянович, Сербия). Приз за лучшую мужскую роль получил Даниэль Альвардо ("Обнаженная с апельсинами", Венесуэла). Приза за лучшую женскую роль удостоена Бенну Герере ("Б.Любовь холоднее смерти", Турция).

Жюри ФИПРЕССИ присудило свой приз фильму "Прибытие поезда" (Россия); специального упоминания жюри ФИПРЕССИ удостоены фильмы "Яндым" и "Больше Вита".

Приз Российской гильдии киноведов и кинокритиков в конкурсе Открытого Российского кинофестиваля присужден новелле Алексея Балабанова "Трофим" из фильма "Прибытие поезда".

Президентский совет фестиваля отметил своими призами Бернара Жиро — "за яркий режиссерский дебют известного актера" и Геннадия Полоку — "за веру в возрождение российского кино".



Приз Союза кинематографистов России вручен кинорежиссеру Самсону Самсонову.



этом — никакой суеты. Кавалерович остается Кавалеровичем: актуальное полотно выполнено в достойной манере "старых мастеров". Теперь

так не снимают. Так роскошно консервативно, так щегольски академично. Так внятно, с такой сосредоточенной серьезностью отношения ко всякой подробности, которую запечатлеет пленка. И с такой величавой неспешностью проявления в честнейшей вроде бы экранизации неповерхностного обуюдоострого смысла. Вот только вряд ли какой-нибудь нормальный сегодняшний зритель усидит в зале до момента, когда этот проявившийся смысл заденет его за живое. Зрительский профессионализм тоже канул — и если в этом кто-нибудь виноват, кроме жизни как таковой, то уж, конечно, не зритель.

При общем унылом фоне даже трогательным кажется комсомольский задор, с которым Геннадий Полока рвется на новое свидание со своим недосбывшимся — с кино романтическим и эксцентрическим, с веселой Одессой тех времен, когда еще не были



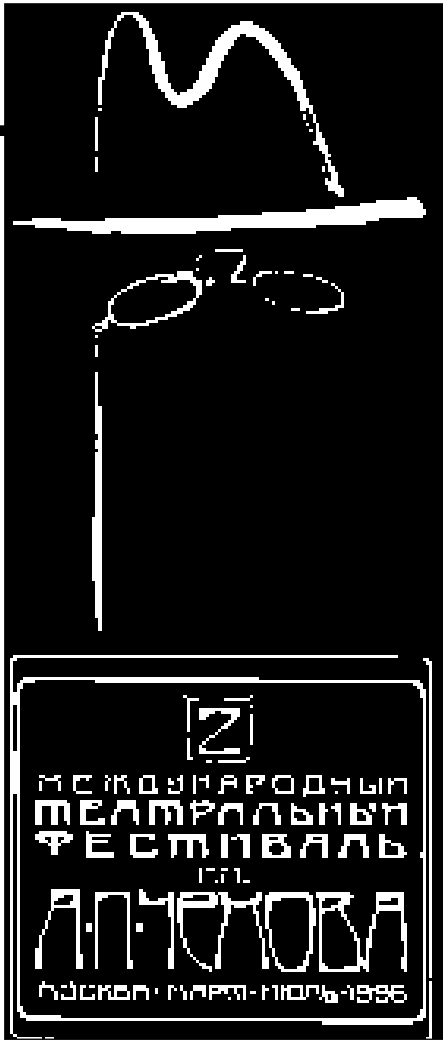
как к явлению — значительно уже тем, что оно случилось. И из этого "придется" может произойти некоторый пересмотр оценок, проставленных в отношении "жирные" годы. Но пока что...

Пока что позволю себе оглядеть некоторые объявившиеся на "Кинотавре" новинки с прежней точки зрения — то есть с претензиями, которые сегодня, может быть, уже и неуместны. С этой точки видна бессмысленность еще одной экранизации гоголевского "Ревизора", воодушевленно предпринятой хорошим актером Сергеем Газаровым. Самое смешное в фильме — заглавный титр: "Посвящается 850-летию Москвы". Это — для тех, кто понимает. Остальное — скороговорка, не слишком изобретательный актерский капустник, в котором каждый обыгрывает одну-две, много — три забавные находки. Лучше всех, пожалуй, Олег Янковский — Ляпкин-Тяпкин. Похож на Мюнхгаузена, но на Мюнхгаузена, который на самом деле врет, причем с чисто российской прямотой. Очень подробно трудится над образом Городничихи Марина Неелова, но капуста теснит ее, гвозди забиваются в вату. Никита Михалков-Городничий обстоятельно очаровывает, памятуя, видимо, о том, что в России тот, кто ворует по-крупному, — герой. Евгений Миронов в роли Хлестакова так стремительно крутится, что ось этого актерского колесования опередить невозможно, и вспоминается замечание знакомого "музыковеда" по поводу некоего пианиста, лауреата конкурса Чайковского: "Этому правильно дали первое место: он так быстро лабает, что не только рук — роля не видно". Справедливо для фильма в целом.



"Линия жизни" Павла Лунгина хороша тем, что вывела автора из тисков социального пафоса и проявила его склонность к иронии и занимательному сюжетосложению. К сожалению, острая и легкая пародийность, заявленная в начале фильма, очень скоро гложет под грузом смачных подробностей мафиозного житья-бытья и отчасти по вине Армена Джигарханяна, который никак не может решить — играть ему сицилийского "дона" или горбатого пахана "Черной кошки". "Крестный отец" а ля русс сильно украшен участием Винсента Переса; этот и востер, и легкий, и очарователен — как сам дух приятной-бессмысленной "киношки".

Изрядное количество поклонников — во всяком случае среди коллег-критиков — обруел на "Кинотавре" фильм питерского режиссера-дебютанта Александра Сухочева по сценарию звезды молодой драматургии Ренаты Литвиновой "Принципиальный и жалостливый взгляд" — в нем будто бы наконец-то торжествует драматическая правда жизни современной женщины, затравлен-



клеено и все тут. Правильно автор сокрушался: не отскребешься. А теперь и вовсе — все дозволено, накручивай, кто как может. Не какой-нибудь там скучный психологический театр, старомодный и азиатский, а новейшее европейское течение, острая форма, глобальная мысль.

В фестивальном буклете написано, что создатели “Эжена Ионеско” стремились объединить традиции вахтанговской школы с современными формами мирового театра. После спектакля “Король умирает” одна мысль не дает покоя: что же это за формы такие современные у всего мирового театра и у нового кишиневского, в частности? Публика, сидящая на сцене, угнетенный народ изображает. Охранник короля гримирован под самурая и нечто ритуально-японское демонстрирует. На лицах главных героев тоже резкий грим, что означает игру, представление, гротеск. Используют кинокадры и театр теней. Много бегают и громко говорят. Осеняет догадка: мировой театр объединяют штампы, одинаково унылые и во Франции, и в Японии, и в России, и в Молдавии.

Петру Вуткэрэу — режиссер и исполнитель главной роли страшно увлекся образом тирана. Вспомнил всех имеющих-

ся в мировой истории и на театральных площадках, перемешал, надел извивающийся, змеисто-черный костюм, зловеще согнулся, зализал волосы, напряг связки — и роль готова. Похож сразу на всех: на Калигулу, Ричарда III, Артуро Ui. Другие известные тираны мелькают в немых кадрах кинохроники — Гитлер, Сталин. Зачем этой маленькой, камерной пьесе кинохроника? А для актуальности. Мол, и нам есть что сказать про тоталитарный режим. Прихотливую, многословную пьесу Ионеско режиссер взял в руки и решительно выпрямил. Искатель современных форм мирового театра сочинил спектакль однозначный, как зубная боль, и прямолинейный, как петербургские проспекты. Вуткэрэу очень старался, был с нами честен и даже искренен. Его старательная искренность могла бы и растрогать, если бы пылкая банальность, выкрикнутая со сцены от всей души, не выдавалась за откровения. Но и это можно понять: ведь так сладостно надеяться, что ты во всем первый. Тем более на театре (хоть бы и мировом), где давно заключен такой милый негласный общественный договор: принимать за новацию то, что всем давно известно. И публика радуется знакомому, и режиссер счастлив.

С вахтанговскими традициями тоже

все не слава Богу. Хотелось игры, и вот — мимика утрируется, голос форсируется, все играют. Кого и зачем осталось тайной. Король — тиран, это ясно, а другие кто? Наверное, “абсурдистскому” спектаклю такие вопросы задавать неприлично, а все же интересно. Текст произносится громко, четко, энергично, он отскакивает от актеров, как шарик для пинг-понга. Не успеваешь понять: любит ли кто кого в этой истории, или только разоблачает? Зачем-то же даны герою две жены сразу. Понять, почему король так долго умирает, увольте, никак невозможно. Говоря скучными учебными словами, на сцене ровным счетом ничего не происходит. Реплики отдельно и физические действия тоже отдельно. Их (физических действий) в спектакле довольно много. Как только события начинают топтаться на месте и режиссер пугается вязкой пустоты, персонажи принимают бегать друг за другом по сцене. Раз, другой, третий. Побегали, покричали, сами себя возбудили и — вперед, к финишу. Перед смертью короля раздевают, снимают все тиранически-черное, и перед нами, как вы правильно догадались, — голый человек на голой земле. Именно тут жалость должна потеснить природную критическую придирчивость и выйти на первый план.

Вы, может быть, не поверите, но к молдавскому спектаклю действительно хотелось расположиться вполне добродушно. Он явственно напоминал что-то далекое и свое, родное. Самодеятельные песни у костра, студийное горение, социальные шпильки, пропущенные между пальцев. “Неистов и упрям, гори, огонь, гори” — новый марш энтузиастов. Общее дело, общие мысли. “Простая честность”, которую по известному определению называли смелостью, требующая отложить в сторону художественные критерии. Чистейший в своей неумелой наивности “Король умирает” кишиневского театра “Эжен Ионеско” совершенно по-детски надеялся на добрые зрительские (и даже, может быть, критические) чувства. Можно глянуть и отвернуться, а можно умилиться старательному пафосу и нешуточному темпераменту, с какими предъясняется публике обветшавший от частого употребления набор режиссерских средств и актерских приемов. Как иногда, в хорошем расположении духа умиляемся мы нафталиновой, аккуратной старомодности пожилых людей. Молдавский спектакль как будто выплыл из туманного прошлого, где остался великий и могучий Советский Союз, открытый публицистический пафос и мейерхольдово-брехтовские приемы, стерильно очистившие подмостки от какого бы то ни было правдоподобия. К своему прошлому — критик ты или человек — надо относиться сочувственно. Оно твое, никуда не денешься.

● Сцена из спектакля “Король умирает”. Король — Петру Вуткэрэу.

Смерть тиранам!

Марина ЗАЙОНЦ



Энтузиазм, с которым молдавские выпускники Щукинского училища стремились создать свой театр, хочется поддержать. Беззаботную, детскую отвагу, с какой новейшее театральное образование в городе Кишиневе назвали “Эженом Ионеско” (мы теперь с великими сплошь на дружеской ноге: клуб “Станиславский”, казино “Чехов”, театр “Ионеско”) хочется не заметить. Молодые актеры трепетно старались сделать, как лучше, ну а уж что получилось, то получилось. И хоть убей, всех жалко. Жалость, как ни крути — хорошее чувство, человеческое.

Кстати, Ионеско тоже к ней взывал, сочиняя свою пьесу “Король умирает”. Несчастный Беранже I, конечно, наделал много глупостей: хорошую жену, королеву Маргариту бросил, никому не нужные войны проиграл, страну разорил, подданных лишил. Теперь он должен умереть, и вот ведь — жалко. Разорял король, а умирает человек. Кажется, простенькая пьеса, проста, как истина. По какому-то нелепому недоразумению сочинения Эжена Ионеско принято хранить под лозунгом “абсурд”, на-

Фаррух Касым поставил спектакль, в котором ярость, гнев и ужас отделились в формы жестокой, устрашающей души красоты. Неприрученный, неприглаженный, вздыбившийся Восток дохнул с подмостков. Два часа боли и горя. Два часа высокой трагедии. Два часа под бичом резких сценических метафор, дробящих мерный ритм звучащего стиха. Время, плавающее в курящихся где-то за сценой благоволиях и слипшееся под напором страстей. Гуштосп, шах Ирана, не желает отдавать сыну Исфандиеру давно обещанный тому трон. Много раз посылал он Исфандиера на верную смерть, но теперь, наконец заручившись предсказанием жреца, планирует финал затянувшегося сыноубийства. Исфандиеру велено напасть на земли шахского вассала Рустама, истребить его народ, а самого легендарного богатыря, не раз спасавшего иранский престол, в цепях привести к Гуштоспу. Только тогда Исфандиер получит власть из рук отца.

В спектакле Фарруха Касыма нет золота, шелков, оружия и восточных красавиц, в этом смысле он вызывающе антиориентален. Есть много мужчин в блеклых одеждах грубого сукна и единственная женщина, мать Исфандиера, с бледным лицом, словно наклеенным на темный кокон ткани.

Перед началом спектакля в черном провале сцены белеет нечто, похожее на остов гигантского животного. Когда вспыхнет свет и пойдет сакральный зачин действия с тем, чтобы история Исфандиера проступила, проявилась сейчас через десятилетия восточных времен, размываемую песенными и стихотворными заклятиями, актеры медленно, с усилием поднимают этот лежащий остов. Над подмостками воздвигнется, собирая вокруг себя пустое пространство, корявая вертикаль из трех неровных древесных стволов вышиной примерно в три человеческих роста,

скрепленных посередине и стянутых толстыми витыми канатами.

Странный сценический знак, придуманный режиссером, станет мизансценической осью спектакля. Он сыграет роль шахского престола, походного шатра, дерева, горы. Он закрепит в воображении сцепление судеб Гуштоспа, Исфандиера и Рустама, наложившись на очень русский мотив тягостного раздумья у перекрестка трех дорог. Он поднимется до символа власти, уродливым хребтом вросшей в жизнь людей — и отбирающей их жизни.

Еще в прологе актеры вынесут и развернут во всю ширину сцены три огромные ленты, а потом развешат их на стволах бело-красно-голубой гирляндой, скрыв мертвенность деревянного жертвенника, у которого уже не осталось ни корней, ни листьев. Простая метаморфоза вдруг сделает сцену праздничной и яркой. На Востоке в святых местах растут старые деревья. Люди, попадая туда, просят Бога исполнить их желания. А чтобы Бог не забыл о просьбе, привязывают разноцветные ленточки к ветвям. И деревья расцветают человеческими упованиями. Фаррух Касым вспомнил этот обычай в безумной надежде спектаклем переломить отлаженный историей ход бытия. Но когда в нелепой стычке с людьми Рустама погибнут два сына Исфандиера, их саванами станут белое и голубое полотнища, снятые с деревьев, а следом и тело Исфандиера, убитого Рустамом, запеленают в красное. Опять раздетая, разоблаченная деревянная раскоряка воцарится в мрачной пустоте.

Фаррух Касым извлек из “Шахнаме” сюжетный узел, стянутый из тягостных противоречий. Мучается Исфандиер, сподвигнутый отцом на подлое дело. Он понимает, что победа над Рустамом навсегда отягчит его совесть, и потому предлагает старому богатырю компромисс. Если Рустам сам свяжет собственные руки и добровольно придет к Гуштоспу, не будет ни крови, ни войны. Мучается Рустам, выбирая между незаслуженным позором и бессмысленной битвой. И оба они знают, что любой исход этого противостояния гибелен если не для тела, то для души. Они повязаны шахской волей.

А пути эти овеществлены в спектакле. Гуштосп, отправляя сына в поход, вручает ему не меч, но веревку. И два поединка

Два часа

Анна СТЕПАНОВА

Таджикский ТЮЗ “Ахорун”, принимавший участие в I Международном Чеховском фестивале, знаменитом уже в Европе и Азии спектаклем “Юсуф потерянный вновь вернется в Ханаан”, привез в Москву следующую свою работу, сделанную на материале одной из сюжетных линий книги великого Фирдоуси “Шахнаме” и названную именем героя “Исфандиер”.

Исфандиера и Рустама, лишённые всяческого героического блеска, режиссер сведет к тяжелому топтанию богатырей по кругу, очерченному длинной арканой, в петлях которого их фигуры утрачивают всякую свободу движения и превращаются в марионеток.

Трагическая статуарность “Исфандиера” покоится на четком ритме льющегося стиха и столь же четком орнаменте мизансцен, зрительно воспроизводящих круговорот рифм, донесенных через гул столетий. Эпос на сцене не может быть суетным. Но в контексте спектакля, воскрешающего дух величавой архаики “Шахнаме”, контрапунктом проходит цепь психологических кульминаций. Так Исфандиер, выслушав приказ отца, гланет на веревку, оставшуюся в руках, и что-то словно надорвется, сломаются в нем. Со стоном начнет он хлестать бесчувственное дерево. И этот спонтанный, отчаянный выплеск боли, растерянности, унижения будет порождением дня сегодняшнего, нынешней инъекцией в эпический строй спектакля. Так Рустам, хитростью одолевший Исфандиера, увидит тело поверженного соперника, и такая тоска навалится на его плечи, что мы ощутим ее непомерный груз. Согнется шея, дернутся руки, прикроют голову. На наших глазах рассыплется дотопле исполненный гордого достоинства образ могучего богатыря. Беспомощный несчастный старик спасется бегством с места преступления.

Какая необыкновенная легкость существования! Ничто никого не удерживает на этой земле. Нет никаких обязательств, обязанностей, дела, мысли легки, как "пух Эола", дом не крепость, а ажурная легчайшая конструкция, украшенная лампочками, фонариками, абажурчиками и легкомысленной аркатурой над крышей. В таком доме нельзя жить – можно только устраивать балы и заводить необязательные романы. Хозяйка – генеральша Войницева (Л.Кравцова) прелестно-иронична, точнее прелестна и иронична, ничто не смущает ее безмятежный покой – ни заложенное-перезаложненное имение, ни бесконечные долги и кредиторы. И кредиторы также покойны и веселы, гуляют по саду и ведут ни к чему не обязывающие беседы о женщинах и сплетничают о соседях.

А как красивы и изысканны эти женщины! Их тонные туалеты – бирюзовые, сиреневые, голубые платья с огромными пышными шляпами и того же цвета туфлями (художники Л.Наголова и М.Курченко) могли бы даже показаться избыточными, если бы так не гармонировали со всей этой изысканной и эфемерной жизнью.

Но о чем же мы говорим? О чеховской "Безотцовщине", ранней пьесе великого драматурга, которую, как мне представлялось, поставить чрезвычайно трудно. Двадцать персонажей, не считая бессловесных гостей, множество сюжетных линий слабо между собой связанных, несколько сильных характеров, но остальные почти не разработаны, и около двухсот страниц очень серьезного и многозначительного текста.

Молодого Чехова в конце семидесятых годов XIX века, когда предположительно была написана "Безотцовщина", уже необыкновенно интересовал и волновал образ русского провинциального интеллигента. Его раздвоенность, неудовлетворенность жизнью и собой, невозможность и неумение применить на практике все свои знания и ум, его слабость и бесконечные рассуждения на темы морали, нравственности и необходимости служения Отечеству. Собственно, все поздние пьесы Чехова посвящены, в основном, разработке этой темы, но мастерство построения сюжета, развития ха-



Хотел, как лучше

Ирина АМИТОН

рактеров и гениальное искусство композиции целого отличают его классические пьесы от юношеской драмы.

И все же Воронежский драматический театр имени А.Кольцова выбрал именно эту пьесу, которую называют то "Платонов", то "Безотцовщина" (Чехов ей заглавия не дал, по-видимому, знал, что делал). Режиссер Анатолий Иванов, назвав свой спектакль по первой строчке одного из юношеских стихотворений А.П.Чехова "Прости меня, мой ангел белоснежный..." – романс на эти стихи несколько раз звучит в постановке – тем самым изменив саму тональность серьезной "Безотцовщины". Придав огромным монологам и диалогам ироническую интонацию, заставив почти всех героев чуть ли не ерничать и насмехаться друг над другом и над самими собой, А.Иванов тем самым наделил пьесу какой-то зыбкой и неопределенной глубиной, где все кажущееся, призрачное, ускользающее. Нет ничего постоянного. Кажется, что еще чуть-чуть, и кто-то в порыве экзальтации взлетит под

небеса и станет парить между ажурными арками над крышей, а потом опустится, кружась как осенний лист на сцену и снова вступит в легкий, необязательный разговор о вечном.

Только один Михаил Васильевич Платонов (Е.Малишевский), не окончивший курса сельский учитель, несостоявшийся ученый, плохой хороший человек, лишен легкости и легковесности, обременен умом, совестью и безысходностью мироощущения. Скучающие дамочки атакуют его, он сам от нечего делать и тоски интересуется, изнывая от бессмысленности жизни. Но нет в нем стремления к парению под колосниками, а есть тяга к действию – на пользу жизни, но и осознание ненужности своих усилий для нынешнего русского существования. И уходит вся энергия и ум провинциального интеллигента в едкие насмешки и надменный сарказм.

Второй акт выстроен режиссером контрастно-безрадостно. В нем расплата за бездумность, за неответственность перед живыми

и страдающими людьми, за ложную надежду, которая им шута дается. Темная сцена лишь один раз озаряется ярким светом и звучит веселая музыка, когда Платонов читает письмо Софьи (Н.Иванова) с обещанием любви и радости. Но этот короткий миг сразу же сменяется раздражением на собственный вялый идеализм. Платонов пытается "жизнь переменить", но делает это так неловко и некрасиво, что умудряется одновременно обидеть и унижить всех любящих его людей: жену, шурина, генеральшу и Соню. А.Иванов каким-то удивительным образом выстраивает сцену окончательного "разоблачения" Платонова – как-то разом все краски тускнеют, легчайшая ажурная конструкция дома тяжелеет и словно давит на людей, а аркатурный портик неожиданно "смотрится" как кладбищенское надгробие. Нет, в сценографии ничего не изменилось, просто атмосфера драмы сгустилась настолько, что стало понятно – история неумолимо приближается к своему трагическому финалу.

Выстрел Сони, к которому менее тонкий режиссер стал бы приготавливать публику, старательно следуя ремаркам Чехова, совершенно не интересовал А.Иванова. Он не потрудился объяснить, откуда в руках Сони оказался револьвер, какие муки она испытывала, стреляя в любимого человека, как на эту смерть отозвались все многочисленные присутствующие. В спектакле выстрел прозвучал как возмездие: режиссер стремился восстановить разрушенную гармонию легчайшего и изысканнейшего бытия, в которое мятущийся российский интеллигент не способен вписаться.

Вот красавица генеральша Войницева, несмотря на потерю имени, исковерканную судьбу папы, собственное любовное разочарование – оправится быстро, совет себе другое гнездо и украсит его такими же прелестными арками, прозрачными переходами и яркими фонариками. Но она уже никогда не допустит в этот мир никакого Платонова, с его неосознанным стремлением к разрушению, с его имманентным бунтарством.

Мне представляется, – к финалу все герои спектакля решили, что сильные страсти и волнения хороши только в романах, а в обычной жизни лучше покой и нега, а о Михаиле Васильевиче Платонове потом, через какое-то время можно будет с сожалением вспоминать. Вот человек, который сам себя погубил, а как был одарен, красив и интересен. Но все же хорошо, что он остался в другой жизни, той бурной и опасной, той, которая зовется молодостью.

Не знаю, повзрослели ли вместе с героями спектакля зрители, но у меня осталось такое странное послевкусие – смесь горькой радости и нежной тоски. И сострадаю в этом спектакле всем людям, даже глупому экстремисту Исааку Венгеровичу (В.Бухтояров) и паяцу Кириллу Глаголеву (А.Торгов). Но больше всего сердце болит за Михаила Платонова, который, как и все мы, "хотел, как лучше, а получилось, как всегда". Видимо, в этом и заключена пресловутая русская ментальность, которую расшифровал своим спектаклем Анатолий Иванов.

● Сцена из спектакля "Прости меня, мой ангел белоснежный..."

Фото Н. СТРЕБКОВА.

Высокой трагедии



Психологические откровения в "Исфандиере" редки, но тем сильнее они воздействуют на воображение. И если тайная душевная жизнь героев лишь иногда приоткрывается зрителю и никогда не досказывается до конца, то стихии, управляющие их судьбами, явлены в спектакле с предельной очевидностью.

Когда впервые из-за кулис в стремительном разбеге вынеслись двухколесные повозки Исфандиера и Рустама и помчались навстречу друг другу, кружась по сцене под гиканье впрягшихся в них воинов, стало страшно. Дух войны, жестокий и притягательный, слетел на подмостки, заполнил все пустоты, подхлестнул действие и явил свою власть над миром. Фаррух Касым не скрыл особого обаяния войны, ее поэзии, существующей и в "Шахнаме", ее овеянной легендами красоты. Но эти же повозки потом превратятся в катафалки, медленно влекущие в небытие запеленутые в саваны тела мертвецов. Помрачение рассеется, в прах распадется прекрасный миф войны, разрушенный тлетворным дыханием смерти.

"Исфандиер" – суровое мужское действо, чуждое сантиментам и дидактике. Легенда здесь неотвратимо развернута из прошлого в день сегодняшний. Касым рассказывает ее с почти отстраненным спокойствием, но в его сценическое повествование вплетены горькие ноты. Народ с великой историей и культурой не в силах побороть подтачивающей его болезни, явственной еще Фирдоуси. Разобщенность нации, раздираемой лидерами, рвущимися к власти, борьба честолюбий, порождающая кровавые волны истории, горе, смерть, слезы – все это уже было и вновь обрушилось на землю Таджикистана.

Семь лет назад, за две недели до душанбинской трагедии, с которой и началась поныне длящаяся гражданская война в республике, Фаррух Касым показал премьеру "Юсуфа", предсказав грядущее братоубийство. Потом он поставил "Исфандиера" – трагедию самоистребления лучших людей нации. Его спектакли есть нечто большее, нежели просто факт театральной жизни.

Они порождены стремлением постичь источник национального бедствия, укоренившийся в человеческом естестве, и рассказать об этом людям. "Юсуф" и "Исфандиер" – это поступки большого художника, вступившего в горький диалог со своим народом, замороженным кровавыми демонами войны.

В Москве "Исфандиера" показали неудачно. И виной тому не только обычная фестивальная лихорадка и застрявшие в дороге декорации, прибывшие за три часа до начала спектакля. Лучший театр Таджикистана "Ахорун" не имеет своего дома, аренда сценических площадок непомерно дорога. "Исфандиера" не играли в Душанбе несколько месяцев, и здесь он пошел после двух черновых читок. Я с болью видела, как рвался неотлаженный ритм спектакля, как поначалу нервничали актеры, как в середине действия на сцене развалилась одна из повозок. Но даже в этом несовершенном варианте "Исфандиер" завораживал и устранил сердце подлинным глубоким трагизмом, отливающимся в строгие самобытные художественные формы.

Перед глазами встают умные, красивые лица актеров, в воображении продолжают звучать их гибкие, мощные голоса. Труппа "Ахоруна" сама по себе есть произведение искусства, созданное Фаррухом Касымом, который на сей раз вышел на сцену в роли Рустама. Они продолжают держаться вместе, несмотря на бездомность и зарплату, эквивалентную двум долларам или шести буханкам хлеба. Они говорят со своим народом языком великой поэзии, не теряя надежды на то, что народ когда-нибудь услышит их. Впрочем, московские показы "Юсуфа" и "Исфандиера" доказали, что смысл и художественный строй этих спектаклей внятны для всякого зрителя.

● Сцена из спектакля "Исфандиер".

Фото О.ЧУМАЧЕНКО.



RENDEZ-VOUS

Чарли Шин, знаменитый своими любовными похождениями, ба-ловством наркотиками и неудачным браком, заявляет, что отныне намерен стать образцовым гражданином. “Несколько месяцев назад я пережил второе рождение, — говорит 30-летний Чарли, чей новый фильм “Прибытие” вышел на экраны в начале июня. — Мое христианство — очень личное, внутреннее состояние души”. Актер признался, что веру в Бога ему вернул христианский целитель, который лечил Шину травму плеча.



Из Парижа сообщают, что косметическая фирма L’Oreal выбрала китайскую кинозвезду Гон Ли в качестве своего “лица” в Азии. 30-летняя Гон Ли, известная по фильмам “Красный гаолян”, “Шанхайская триада” и “Соблазнительница-луна”, в прошлом году уже принимала участие в рекламной работе — снималась в рекламном ролике своего бывшего спутника жизни, режиссера Чжана Имоу; но она впервые примет участие в такой широкомасштабной рекламной кампании.



В Вашингтоне на 78-м году жизни умерла балерина Тамара Туманова, звезда балета Баланчина 30-х годов. Туманова родилась в 1919-м в Сибири, в 9-летнем возрасте дебютировала на сцене Парижской оперы, а в 1938 году стала членом труппы Русского балета в Монте Карло. Туманова также снималась в кино в фильмах “Дни славы”, “Разорванный занавес” и “Частная жизнь Шерлока Холмса”.



По сообщениям таблоидов, новым объектом увлечения 38-летней Шарон Стоун стал 26-летний музыкант Дуизил Заппа, сын Фрэнка Заппы. Шарон и Дуизил были знакомы несколько лет, но, по сообщению журнала People, недавно стали “очень близки”. Фотографии запечатлели обоих на премьере нового боевика “Невыполнимое задание”.

Рекорд

Может ли кто-нибудь из голливудских звезд похвастаться участием в двух фильмах, к о т о р ы е одновременно взяли в прокате стомиллионный рубеж? Нет, вы не угадали, это не Арнольд, не Сильвестр, и даже не Шарон или Джулия.

Речь идет об актере, которого называют “самым взрослым ребенком в Голливуде” — Робине Уильямсе. В конце апреля “Джуманджи” и “Птичья клетка” с его участием практически синхронно пере-

разыграли: я переоделся в форму больничного работника и притворился русским гинекологом, приехавшим в США на стажировку. Я ведь играл русского в “Москве на Гудзоне”, так что все изобразил — акцент, повадки. Вошел, осмотрелся и говорю: “Так, сейчас мы тебя вылечим старым казачьим способом!” По-моему, Крис решил, что у него глюки начинаются. Потом я снял маску, он вытаращил глаза и рассмеялся. Потом Крис признавался, что в те дни всерьез подумывал о самоубийстве. Когда с тобой происходит такое несчастье, кажется, что жизнь кончилась. Но он знает, что если я ему нужен, я приеду и буду рядом”.

риал “Счастливые дни”, где Уильямс сыграл инопланетянина Морка. Его персонаж пользовался таким сногшибательным успехом, что для него создали отдельное шоу “Морк и Минди”, в котором его герой, прибывший на Землю с планеты Орк для изучения местных обычаев, шокировал американскую провинцию тем, что носил костюмы задом наперед и сидел в кресле вверх ногами. Морк влюбился в земную женщину, благополучно с ней обвенчался, провел медовый месяц на родной планете, после чего родил ребенка (на 13 лет раньше Шварценеггера!). И хотя шоу в 1982 году закрылось, Уильямс стал национальным геро-

раза быстрее обычного, и в 10 лет выглядящего сорокалетним. Заключены съемки фильма “Секретный агент” по Джозефу Конраду, в котором актер сыграл анархиста. Далее — “Гамлет” Кеннета Брана, где партнерами Уильямса станут Джек Леммон, Кейт Уинслет, Джон Гилгуд, Билли Кристал (сам Уильямс сыграет Озрика). Со своим приятелем Кристалом Уильямс встретится и в следующем проекте, — американизации французского фильма “Папаша”, который в голливудской версии будет называться “День отца” (продюсер Джоэл Силвер, режиссер Айвен Рейтман). А в перспективе — проект “Мои друзья американцы” Пи-

Дважды стомиллионносец Голливуда

Сьюзен ХОУАРД

Уильямс не может просто рассказывать. Он разыгрывает сцену за двух персонажей: прикованного к постели Рива и гинеколога с казачьими методами. Наверное, Уильямс усвоил эту привычку еще в начале актерской карьеры, когда выступал с юмористическими миниатюрами в ночных клубах.

Будущий актер родился в Чикаго, был единственным ребенком в семье и в детстве часто жил в мрачном семейном особняке, похожим на тот, в котором обитают герои “Джуманджи”. “Отца почти никогда не было дома, — рассказывает Уильямс, впервые за время разговора став серьезным. — Он был очень элегантным человеком, но мы его почти не видели, потому что у него было много работы, ему все время приходилось ездить. К счастью, у меня было время как следует его узнать позже, когда я стал взрослым”.

Подобно маленькому герою “Джуманджи”, в детстве Робин был тихим, застенчивым ребенком. “Мы много переезжали, а когда человек переезжает на новое место, ему нужно обжиться, у него не сразу появляются друзья. А когда ты, наконец, находишь друзей, выясняется, что пора переезжать на новое место”.

Лицедейство помогло ему преодолеть застенчивость: в старших классах школы и в колледже он стал выступать с комедийными скетчами на студенческой сцене. “Комедия — способ общения с людьми, возможность быстрого контакта”.

Когда Робину исполнилось 16 лет, семья переехала в городок Тибурон, неподалеку от Сан-Франциско. Мечты Робина об актерской карьере, казалось, навсегда остались только мечтами, но ему повезло: он выиграл стипендию в Джульярдскую школу исполнительского мастерства и отправился в Нью-Йорк.

Последовало несколько лет работы в ночных клубах, а в 1978 году актера пригласили на ТВ, в се-

ем.

В его кинокарьере успехи (“Мир глазами Гарпа”, “Доброе утро, Вьетнам”) поначалу чередовались с провалами (“Игрушки”, “Будучи человеком”), но с 1992 Уильямс взлетел на гребень волны, и сейчас играет в одном хите за другим. Особенно успешным был мультфильм “Аладдин”, в котором он озвучил Джинна — столикое создание, пародирующее всю телевизионную историю Америки.

В ближайшее время зрители увидят Уильямса в “Джеке” Копполы, где он сыграет мальчика, стареющего в четыре

тера Сегала с Джеком Леммоном и Джеймсом Гарнером, новый фильм Джонатана Демми “Банда, работающая по секундомеру”. Но Уильямса по-прежнему заманивает к себе студия Disney, которая рассчитывает заполучить его в римейк классической комедии “Расеянный профессор” и на озвучивание новых серий “Аладдина”.

Конечно, без работы Родин Уильямс не останется. А в редких промежутках между съемками он будет возвращаться к жене Марше, детям и любимым дельфинам, о которых он даже снял документальный фильм.

САН-ФРАНЦИСКО.



Реклама — двигатель карьеры

В прошлом году Эмир Кустурица заявил, что навсегда покидает кино. Но в апреле 1996 года дважды лауреат Гран-при Каннского фестиваля вернулся на съемочную площадку, чтобы снять...

ца-метиска спускается по лестнице отеля, очаровывая знойного латиноамериканца). Сценарий нового клипа Кустурицы тоже прост: парочка влюбленных предается плотским наслаждениям в комнате отеля. Но трактовка

готится своей работой и страдает из-за того, что вынужден зарабатывать на хлеб таким униженным образом. “Когда-то мне казалось, что короткометражки более четко и сфокусированно всматриваются в мир, — говорит он. — Снимать короткометражки более инте-

по сути, продукция телевизионного формата, они соотносятся с реалистической эстетикой телевидения. Для меня и других, занимающихся подобными экзерсисами в таком же состоянии духа, клип — произведение более художественное, нежели фильм.” Несомненно, Кустурица

щедрости на грани излишества.

Будем надеяться, что по завершении романа, который сейчас сочиняет Кустурица, а также по осуществлению своей давней мечты — путешествия под парусом по морям и океанам (парусник уже куплен и стоит на якоре

Кустурица снимает рекламный клип

Жиль ВЕРДИАНИ

рекламу духов XS (читается — экс-эс, но так и хочется сказать — экссесс). Духи XS фирмы Расо Rabanne — не первый клип Кустурицы. В прошлые годы постановщик “Подполья” снял рекламу Народного Банка, клип сигарет La Parisienne, а также клип, рекламирующий одесскую колон для мужчин (красави-

извечной темы — сугубо кустурицевская: тела влюбленных воспаряют, а их тени продолжают обниматься на простынях, и в момент экстаза между ними проскальзывает змея.

Только не подумайте, что балканский постановщик тя-

ресно. А что может быть короткометражее клипа? Для творца очень важно постоянно черпать новую энергию. Думаю, если бы Бунюэль сегодня был жив, он бы снимал рекламные клипы. 90 процентов фильмов, которые сегодня идут в кинотеатрах, —

одаряет неповторимым видением традиционную концепцию клипа (который продюсирует его подруга Клоди Оссар), внося свои идеи и мастерство в сториборды рекламного агентства Rene Salle Communication. Несомненно, его искусство — это искусство

в Афинах), режиссер вернется в большое кино. Один проект уже намечается — документальный фильм, возможно, для телевидения. А пока Кустурица пытается получить французский паспорт и стать гражданином Франции.

ПАРИЖ.



Прощание

Фильм “Почтальон” (Il Postino, Италия, 1994, реж. Майкл Рэдфорд, автор сценария и исполнитель главной роли Массимо Троизи) действительно “прозвонил” дважды: негромко – у себя на родине, в Италии, где вышел два года назад; и громко – в прошлом году в США, где его выпустили в прокат с большим опозданием. Фильм о дружбе жившего в 50-е годы в Италии ссыльного поэта Пабло Неруды с сельским почтальоном Марио неожиданно понравился американской элите и простым зрителям, и был выдвинут на “Оскара” по четырём категориям, в том числе за лучший фильм, сценарий и мужскую роль.

Увы, Массимо Троизи уже не мог насладиться шумным признанием в мировой киностолице: он скончался ещё до выхода фильма на экраны. Точнее, через несколько часов после того, как была отснята последняя сцена с его участием. Многие годы актер страдал от сердечной недостаточности, в 1993 году перенес тяжелую операцию, которая на время вернула его в строй. Но в последние недели работы над фильмом Троизи был настолько слаб, что многие сцены ему приходилось играть сидя. Сразу же по окончании работы он должен был лечь в больницу, но не успел...

Сегодня имя Массимо Троизи гремит во всех странах, ибо “Почтальон” продолжает победное шествие по экранам мира; история деревенского парня, открывшего для себя мир поэзии и любви, кажется

последним салютом итальянского кинематографиста, который навсегда останется для нас сорокалетним.

Массимо Троизи родился в 1953 году в деревне неподалеку от Неаполя. С детства страдал сердечной недостаточностью, и в 20 лет был вынужден ехать в Америку для трансплантации искусственного сердечного клапана. Вернувшись домой, он создал театральную труппу “Гри-маса” (La Smorfia) вместе с друзьями Энцо Декаро и Лелло Алена. Во время



“Почтальон” всегда звонит дважды

Мишель БАЙЕНН

одного из спектаклей в Пьемонте он познакомился с Анной Павиньяно, которая надолго стала его спутницей жизни и соавтором большинства киноработ. Первый их фильм, комедия

“На счет три я начинаю сначала” (Ricomincio da tre, 1981) была снята на сущие гроши и имела такой невероятный успех в Италии, что даже “Империя наносит ответный удар” Лукаса собрала в прокате меньше

денег. Следующая лента, “Извините за опоздание” (Scusate il ritardo, 1983) подтвердила любовь публики к Троизи-режиссеру и Троизи-актеру. Последовавшая за ней комедия “Нам остается только плакать” (Non ci resta che piangere, 1984), где неаполитанец Троизи снялся с другим популярнейшим итальянским комиком, тосканцем Роберто Бенини, побил все рекорды популярности.

Троизи мечтал о более серьезных фильмах, но первые шаги на новом поприще оказались довольно неудачными.

“Который час?” и “Путешествие капитана Фракаса” прошли незамеченными.

В 1991 Троизи вернулся в комедийный жанр, который сделал его знаменитым. Фильм с длинным названием “Я думал, это любовь, а оказалось – коляска” (Pensavo fosse amore invece era un calesse) пользовался благосклонностью у публики, и Троизи смог найти источник финансирования своего заветного проекта: киноадаптации романа чилийского писателя Антонио Скарметы “Пылкое терпение”, который ранее экранизировался в Чили в 1983 году с Оскаром Кастро в роли Марио. Троизи давно уже купил права на экранизацию, мечтал сам ставить фильм, который должен был называться “Почтальон”, но здоровье резко ухудшилось, и он попросил помочь английского постановщика Майкла Рэдфорда, известного по фильмам “1984” и “Дорога в Найроби”. Врачи требовали избегать любых нагрузок, настаивали на отдыхе и операции, но Троизи не смог отказать себе в счастье сыграть главную роль, о которой он мечтал более десяти лет. Преодолевая слабость, держась из последних сил на лекарствах и силе воли, он выходил на съемочную площадку и работал. А по окончании последнего съемочного дня вернулся домой, прилег на диван, уснул и больше не проснулся.

Роль стала завещанием. Почтальон Марио, доставляющий письма и посылки со всего мира поэту Пабло Неруде, учится у него жить, любить, понимать мир. А зрители учатся этому у них обоих – актера и его персонажа.

РИМ – НЕАПОЛЬ.

Актерские пробы

Актеру Бену Чаплину, похоже, уже надоело всем объяснять, что он не родственник другого, знаменитого Чаплина. А также искать смысл в названии своего нового фильма “Правда о кошках и собаках”. “Понятия не имею, что имел в виду сценарист Одри Уэллс, – вздыхает он. – Очевидно, имеется в виду правда о мужчинах и женщинах, которые похожи друг на друга не больше, чем собаки и кошки. Я не думаю, что фильм раскрывает какие-то особенные глубины человеческих отношений – впрочем, может быть, и раскрывает. Необычное название привлекает, но оправдывает ли оно себя... – он вздыхает и ерошит волосы. – Не знаю. Чувствую, какая-то”.

Правда о фильме заключается в том, что фабула “Сирано де Бержерака” в нем перевернута в половом отношении. Джейнан Гарофало играет умную проститутку, которая вербует свою красивую соседку (Ума Турман), чтобы помочь ей обольстить фотографа (Бен Чаплин), с которым она общалась только по телефону.

“Это типично женский фильм, – говорит актер, который ранее снялся в еще одном “женском” проекте, “Июльском празднике”. – Я играю роль, которая в обычном голливудском фильме досталась бы девушке”.

Хотя по фильму он становится мишенью для двух дам, Чаплин клянется, что жизнь в его случае не повторяет искусство. Англичанин Бен уве-

Чаплин – не родственник

Максимилиан ПОТТЕР

ряет, что его друзья крутят с прекрасным полом куда более крутые романы, нежели он сам. “У меня с женщинами вообще ничего не получается, – вздыхает он. – Кто их поймет? Наверное, тем, у кого есть сестры, намного легче. А для парней, которые росли без девочек, женщины – все равно что пришельцы из космоса!”

Вернемся к фильму. В каких сценах ему было труднее всего сниматься?

“Ну, я там в одном эпизоде занимаюсь мастурбацией, это было самое конфузное, что мне приходилось делать перед камерой. Нет-нет, все снято аккуратно, сам объект за рамкой кадра, но все равно я считаю это самым смелым актом в моей кинокарьере”.

Помимо красавицы Турман и проститутки Гарофало важной партнершей Бена стала дворняжка по имени Хэнк, которая сопровождает героя в самые лирические моменты. “Никогда не забуду, – говорит Бен. – Я говорю девушке “я тебя люблю”, а тренер в этот момент кричит “давай, давай иди, ближе, потрись об нее!” Я понимаю, что это он собаке, а не мне, но все равно трудно сосредоточиться!”

ЛОС-АНДЖЕЛЕС.



RENDEZ-VOUS

Оперная примадона Джесси Норман подписала контракт на участие в открытии Олимпийских игр, которое состоится 19 июля. По словам исполнительного продюсера церемонии открытия, знаменитая певица исполнит ораторию Citius Altius Fortius (“Быстрее, выше, сильнее”), написанную Марком Уоттерсом на слова Лоррейн Фезер. За последние несколько лет Норман выступала в Белом Доме, а также на похоронах Жаклин Онассис.



Актриса Робин Райт (“Форрест Гамп”) подверглась нападению двух хулиганов, которые напугали ее и детей, а также угнали ее машину. Двое подростков вскоре были задержаны полицией. Они признались, что хотели просто побаловаться, и понятия не имели, что их жертвой станет “девушка Форреста Гампа”. Райт и ее муж Шон Пенн отказались комментировать случившееся.



За 1,3 миллиона долларов анонимному покупателю на аукционе не был продан дом, в котором родился Сэмюэл Беккетт. Строение в Дублине, известное под названием Култринах, расположено в престижном районе, рядом с домом есть бассейн и теннисный корт. Беккетт родился здесь в 1906 году, но большую часть жизни провел во Франции. Он умер в



В Лос-Анджелесе на 76-м году жизни скончался гурзу контркультуры Тимоти Лири. Когда в январе 1995 года врачи объявили ему, что он умирает, Лири заявил: “Я очень взволнован, поскольку знаю, что нахожусь в начале самого захватывающего путешествия в моей жизни”. Первоначально Лири планировал покончить с собой и с помощью компьютерной связи транслировать этот акт в прямом контакте со всеми, кто подключится к сети. Но обстоятельства сложились так, что он мирно скончался во сне.



Молодой человек на фотографии – Вячеслав Поздеев, тридцати лет от роду. Года два назад приехал в Петербург из Томска. Для того, чтобы начинать сценическую карьеру – староват, но он сразу и дебютант, и старожил. Полжизни он посвятил театру. Другие глаголы – кроме “посвятил” – здесь тоже применимы. Он занимался, мечтал, работал, создавал и играл – в театре и в театр. Он был бутафором, актером, гастролером, сочинителем. Бывают большие театры, бывают камерные. У Поздеева – миниатюрный. Его полное название – “Маленький театр Антона Павловича Чехова”, сокращенно – “Маленький театр”. Располагается он на столе, размером – с телевизор. Слава носил и возил в чемодане красивые лоскуты перламутровых оттенков, из которых прямо перед началом представления монтировал декорации, и куколок, которых сам шьет, одевает и гримирует. Приладив легкие тряпочки, зажигает свечу и читает “Повесть о Со-



нечке” или “Даму с собачкой”. Ну что делать с таким провинциальным оригиналом? С этой инфантильной самобытностью, которой вроде никто и не нужен, но и она никакой зал не соберет?

дения, в его больших и печальных глазах, в несмелом, хотя и готовом для сцены голосе. Темные выющиеся волосы и красный жилет делают его гостем из легендарного романтического

смысл, а он, – счастливый обладатель сокровища и одновременно сторож и хранитель, и его счастье – это углубленное и грустное размышление о тайне, теряющейся между граней. Ак-

Еще один

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

прошлого. Этого гостя принимают у себя разные комнаты, специальные – репетиционные, и обычные жилые.

Однажды он играл на кафедре кукольного театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства (куда его вскоре не приняли студентом). Когда все закончилось, позади стола загорелся свет, и весь театрик, задрапированный розово-лиловыми марlechками, с крупной раковиной посередине, похожий на суфлерскую будку в стиле барокко, начал мерцать и мерцал долго, источая во все стороны нежные драгоценные блики. Разделить их – автора и театрик – нельзя. Поздеев не чтец и не “театр одного актера”. Рядом с ним обязательно его собственноручное изделие, игрушечная коробка, она и есть кристалл, в котором светится прозрачный и ускользя-

тер только разрешает побыть тут же, у кристалла и испытать то же притяжение какого-то далекого звездного света, которое он испытывает сам, играя в маленький театр.

В “Повести о Сонечке” Поздеев был странным автором со странными персонажами, непохожими на цветаевские. Вместо того, чтобы кипеть и воспламеняться, они, повально больные меланхолией, говорили о чем-то пустяково-огромном. Вместо того, чтобы приближаться и становиться все зримей и отчетливей, они расплывались, сливались в одно неяркое колеблющееся пятно и снова разделялись. Страстным был тот человек, который смотрел на них с высоты человеческого роста – на стол, на неподвижные раскрашенные личики и смешные неуклюжие фигурки. Чем они неподвижной,

В романе “Гипербоид инженера Гарины” Алексей Толстой заметил о женщине 20-х годов: “... если она хочет быть шикарней, должна поставить в спальне радиоаппарат, учиться боксу, стать колючей, как военная проволока, тренированной, как восемнадцатилетний мальчишка, уметь ходить на руках и прыгать с двадцати метров в воду.” Эпоха – гениальный скульптор. Поколения разнятся не идеалами, сленгом, именами кумиров и марками сигарет, но походкой, манерой пожимать плечами, стряхивать пепел и цедить сквозь зубы, ростом и толщиной шеи.

На сцену театров вышло новое поколение “Настоящих мужчин 90-х” – тренированных атлетов, умеющих ходить на руках и прыгать в воду, колючих и драчливых. Впрочем, “вышло” – не совсем то слово. Вырвалось, как коксеры на ринг, вступая в единоборство с ролью и превращая нас в участников спортивного состязания, в котором соперничество постоянно сопровождается азартным интересом болельщика: “возьмет или не возьмет вес”. Актерская игра утверждается, прежде всего, как тяжелый труд, демонстрируется профессионализм, не скрываются усилия и затраты – душевные и физические, – которых требует от актера роль.

Массовый зритель знает актера Сергея Чонишвили по телевизионному сериалу “Петербургские тайны”. Знает по рекламным роликам (самый известный – с поручиком Ржевским). Театральным завсегдатаем он знаком по ролям в Ленкоме, на Малой сцене Моссосвета, в театре-студии Табакова. Работает безотказно: поет (“Юнона и Авось”), танцует (“Поминальная молитва”), выходит “со словами” (“Мудрец”). Уже сыграны роли, проявившие индивидуальность актера (Никита в “Жестоких играх”, Филипп в

“Игре в жмурики”, Веня в “Психе”), но та заветная – еще впереди.

Роль Никиты из “Жестоких игр” стала первой и под одной единственной серьезной работой на сцене Ленкома. Образ студента-отлични-

где-то ждет совсем другая жизнь. А пока все надо успеть: девушки, приятели, компании. Не потому что лучшие, а потому что других уже может не быть. Его неразборчивость – от спешки. Опрокинувшись в

варианты человеческих взаимоотношений: безразличие, дружелюбие, враждебность, насилие, любовь и, наконец, вечную разлуку.

Филипп, которого играет Сергей Чонишвили, ерши-

В “Психе” – Чонишвили играет еще один вариант исковерканной судьбы – обитателя психушки. На этот раз не санитар, но пациента. Его Веня артистичен, замкнут, ироничен. Человек, умеющий приспособ-

драматургического материала, сегодняшних Розовых, Арбузовых, Володиных становится фактором, определяющим существование в профессии. Театр отдал экрану поиски и обретения звезд и героев, идолов и кумиров – поиски надындивидуального и общего.

Ограничиваясь поиском современности в вечном, театр точно забыл о своем лице Януса – обретении и узнавании вечного в сегодняшнем дне. Говоря иначе, мы предпочитаем индивидуальные прочтения классики, поискам архетипов в современном мире. Самоуничтожение паче гордости. Не отбросив тени, прообразы приобретают призрачность. Неотраженные, незакрепленные искусством черты поколения расплываются, теряются, искажаются. А портреты сверстников превращаются в набор эскизов, зарисовок, рассуждений и ламентаций.

● Сергей ЧОНИШВИЛИ в спектакле “Игра в жмурики”.

Фото Ю.ВЛАДИМИРОВА.

Эскиз портрета

Ольга ЕГОШИНА

другое поколение, пьеса Арбузова изменилась, полиняла. Одичала романтика, чуть “поскрипывала” стал текст. Изменилось время. Прежние персонажи жили в “долгом времени”. Стабильная монолитность места, “где ничего не происходит”, давала иллюзию долговременья. Время топталось. Его было так много, что в пору раздарили “расшвыривать”. Отдавать всем и пускать сквозь пальцы. Метафора “убить время” обрела плоть. Потом время рвануло “побежало”. И захочешь убить – не догонишь. Счет идет на дни, часы, минуты. Тренированность и легкость как раз и нужна в этом “коротком времени” (точнее английское: *short time*), чтобы схватить, не упустить свой шанс. Но прежде всего короткое время – время игры. Когда все – здесь и теперь.

Герои Чонишвили – игроки. Им дана легкость, раскованность, отрешенность, обаяние, собранность игроков-победителей. Они, действительно, свободны от личной истории, от привязанностей, от долгов. Они существуют здесь и теперь, азартно и яростно участвуя в игре.

Тема игры-фатума продолжилась в “Игре в жмурики”, поставленной режиссером А.Житинкиным. Драматург Михаил Волохов создал своего рода русский римейк “Зоопарка” Олби. Действие перенесено в Россию 70-х годов. Питер и Джерри превратились в вахтера и пожарника элитной чекистской больницы – Филиппа и Аркадия. Волей случая сведенные в одной подсобке два человека проходят все

тый и сломленный, немного враль, немного провокатор, большая безумная душа. Перепады его состояний определяют движение и ритм спектакля, также как его нервная энергия держит, не отпускает, зрительный зал. Дразня, провоцируя, пугая и увлекая своего напарника (Аркадия играет Андрей Соколов), его Филипп снова и снова рассказывает себя, всякий раз появляясь в новой роли: гэбист, невинная жертва, предатель... Но перефразируя Гейне, можно сказать, что живая боль оказалась поддельной. Выворачивая себя наизнанку, он снова и снова оказывается пазлом, примеряющим новую личину. Мучительный поиск собственно “я”, попытка прорваться к сути себя, раскрыться перед другим человеком выражается внешне в раздвигании, срывании одежды. В попытке выговорить все: самое сокровенное, непризнанное.

Сергей Чонишвили играет человека в момент отчаяния и слома. Но это слом и отчаяние отнюдь не жертвы. Его отчаяние – отчаяние охотника, безнадежно упускающего зверя. Его дичь прихотлива – обретение реальности собственного существования. И единственный способ ее достигнуть – выход в Смерть. Самоубийство – как способ убедиться в собственной реальности и в реальности происходящего, проверить – течет в жилах клюквенный сок или кровь. Смерть дает последний шанс. Удар ножа собственно и становится жестом охотника в последнем прыжке настигающего дичь – себя.





тем сильнее желание Автора ощутить их движение и услышать их голоса, и даже казалось, что мертвая тишина маленькой сцены подгоняет его воображе-

ли собственных побед. Они беспомощны и рассержены. Кстати сказать, еще одного рассерженного Вячеслав Поздеев только попытался сыграть в большом

тепеленлся, обмечтался, и молодой человек — актер с сугубо индивидуальным театральным опытом, не зная наверняка обо всех появлениях Джимми Порте-

дит перед собой Джимми Портер и не воображаемый, где все как один триста зрителей ловят каждое его слово, — в действительно эти слова о беспокойстве души и бесконечно далеком детстве обращены в то неопределенное романтическое пространство, которое знают здесь только посвященные, и сколько ни следи за взглядом такого Джимми, дальше грязных стен и незанятых кресел позади ничего не увидишь.

Всякий актер в роли Джимми Портера играет раздражение — в той или иной, социально опасной, степени. Джимми Поздеева минутами невменяем. Когда по открытию занавеса мы видим сидящего в кресле-качалке Джимми и видим, как он “качается”, несоразмерность его волнения и уравновешенной скуки в окружающих, бросается в глаза как нарушение всех ста приличий. Если бы режиссер понимал своего актера, он мог бы решиться и на безумие как исход портеровской тоски, решился бы на превращение ее в манию величия или белую горячку. Даже этот, честно говоря, жалкий спектакль доказывает, что Осборна невозможно играть по-прежнему и соединять в финале Джимми и Элисон **новым пониманием** друг друга. Поэтому герои и не соединяются. Они бессильно и

равнодушно проговаривают последние реплики, обращаясь в разные стороны, оба — в никуда.

Опыт Джимми Портера грянул на Вячеслава Поздеева как гром среди ясного неба, под которым он, этот актер, не устроен и не видит перспективы. Ни одна статья на свете не поможет актеру ее увидеть или справиться с черной полосой в жизни, тем более романтику. Так что о рекламе хлопотать нечего. В конце концов Слава Поздеев будет находить очередные добрые квартиры, чтобы двигать по столу раскрашенных куколок со звучными именами, выбранными из мира большого театра, и десятки, сотни людей, не более часу вглядываясь и протирая очки, будут следить за мерцанием театра и почти не улыбающимся лицом и слушать рассказы из человеческой жизни, и следить, как молчат в радужном мире куклы-идолы, важные, поддерживаемые бережно, с религиозным каким-то почтением. Возможно также, что Поздеев все бросит и “уйдет на завод”. Его ситуация пограничная.

● Вячеслав ПОЗДЕЕВ

СЫН ВЕКА

ние. Во всяком случае, **не меша-ет**, как мешали бы нитки и любые другие механические двигатели кукольных тел.

Бывают люди — и актеры, — которым удобно сразу и везде, бывают другие — им надо привыкнуть и обжиться. Бывают же одиночки, которые по-настоящему раскрываются наедине с собой и больше всего страдают оттого, что **такими** их не знает человечество, свободное и смело играющее свои роли. Слава Поздеев начал играть в свой театр дома, его детское увлечение ничем не заменилось, а наоборот, стало упорно вытеснять все взрослые занятия, взрослый театр в том числе. Взгляните на лицо — в нем несложно увидеть Мечтателя, Отрепьева, Незнамова, мужчин, остающихся обижеными мальчиками. Им скучен опыт отцов, и они не знают отцов, это сироты и изобретате-

театре. Он называется “Вторая реальность”. Героя зовут Джимми Портер. Удачей не стало и исполнение Поздеева. Но отвернуться от него снова не получается. Вместе с ним на сцену — чужую, ибо она принадлежит театру “Вторая реальность”, и вдвойне чужую актеру, потому что он нанят, взят на испытание, играет в одиночку, без волшебства своей коробочки из перламутра, вместе с непризнанным актером на сцене вдруг вызвался еще один романтик — ну не в красном жилете, зато в рваных джинсах и плохо связанном, вытянувшимся свитере.

Он куда романтичнее осборновского героя, который с дальнего расстояния кажется викторианским внуком, посягнувшим на одно-единственное из ста приличий. Джимми Портер из пьесы, мало-помалу совершенно ос-

ра на своих и чужих сценах, подчеркнул преходящий романтизм, временный, оказавшийся почти одинаковым в Англии Джона Осборна и России Виктора Розова.

Когда романтизм возникает не в антрактах между эпохами, а в них самих, его чувства глубоки и серьезны. Такой романтизм выражается грубо и величественно, как у Гюго, напыщенно и смешно, как у Дюма, или мюссеобразно, нежно. А где Мюссе, там и короткость дыхания, слабые легкие, неизлечимая меланхолия, воздвух слез и грез. Последний из романтических ликов объединяет английского молодого человека и сибирского мечтателя. И вот что неудивительно: лучше всего в спектакле Поздееву удается самое трудное — обратиться в зал, провести монолог. Правда, не этот реальный зал с тридцатью зрителями ви-

— **Сергей, не наносит ли твоя многоплановость ущерб твоей театральной карьере?**

— Ни в коем случае не расцениваю работу на телевидении как ущерб для работы в театре. Просто попробовал себя в роли ведущего ток-шоу. А моя популярность, связанная с “Куклами”, даже несколько неожиданна.

Еще один проект — работа с Игорем Угольниковым. На НТВ сняли цикл коротких юмористических программ с общим названием “Доктор Угол”, где Угольников — врач, к которому приходят разные пациенты. Я снялся в трех сценах, сыграв очень разные характеры. Это все актерские сценки с юмором, основанные на идее капутника. Пробую себя в разных областях, благо и возраст позволяет, хотя для актера это никогда не поздно. Невозможно прийти в театр, получить одну роль и на этом успокоиться. Проявлять себя в разных качествах становится потребностью.

— **Ты сыграл довольно много ролей. Можешь ли назвать самую трудную, самую удачную, самую важную?**

— Роль Сергея Есенина. То, что я получил ее именно сейчас, в столетие Сергея Александровича, — само по себе везение. Когда возникла идея спектакля, обо мне вспомнил Владимир Андреев, который видел меня в Петербурге, на конкурсе чтецов имени Яхонтова, где я получил первую премию. Я чувствовал, как надо играть Есенина, но работало страшно тяжело. В первую очередь потому, что приходилось все время доказывать мое право на эту роль. Но так как пришел “табачонок” из театра Табакова, который уважают, смотрели, конечно, с интересом. И все равно каждый раз выкладывался на все сто.

Постоянно вносились какие-то изменения в пьесу. Например, гармошки не было — а ведь это очень важно. Как! Есенин! И без гармошки! Ведь именно с ней он приехал завоевывать столицу.

— **С этой ролью связана перемена в твоей внешности?**

— Да, подкрасили. Под светом софитов у зрителей не должно оставаться сомнений на счет моей “золотой” головы.

— **А не боишься, что зрители запомнят только этот есенинский образ?**

— Конечно, не боюсь, я даже хочу этого. Более того, моя давнишняя мечта — сыграть Есенина в кино, сыграть его обаятельным. Он “свой”, родной. Хотя бы дотянуться до гения. Не как поэта (это невозможно), а до чисто человеческой одаренности. Я много слушал голос Есенина в записи, чтобы лучше понять его мощный темперамент.

— **Ты плачешь на сцене...**

— Да, конечно, и это живые слезы. У меня ведь школа такая — школа МХАТа. На время спектакля я живу моим героем, стараюсь, чтобы затор между мной и образом был минимальный.

Эта роль для меня сейчас наиболее значимая, хотя есть и другие работы. Например, “Псих”. Вообще, это был са-

Сергею Безрукову всего 22 года, но он уже известен. Сыграл главную роль в премьер этого сезона — спектакле Андрея Житинкина “Псих”. Важное событие для Сергея — роль Есенина в пьесе Нонны Голиковой “Жизнь моя, иль ты приснилась мне?”, поставленном на сцене театра имени М.Н.Ермоловой. В театре-студии Олега Табакова его партнерами по сцене стали Владимир Машков, Евгений Миронов, Ольга Яковлева и, конечно, “отец и учитель” Олег Табаков. За роль в “Последних” по пьесе Максима Горького в прошлом году Безруков получил премию Союза театральных деятелей “За лучший дебют”.

Поклонникам телесериала “Куклы” будет интересно узнать, что многие персонажи, а именно: Ельцин, Жириновский, Рыбкин, Горбачев, Солженицын, говорят голосом Сергея. Попробовал он себя и еще в одном направлении — в качестве ведущего музыкальной программы “Шарман-Шоу”.

“Табачонок”

мый жуткий период, когда параллельно шли репетиции двух спектаклей (“Псих” и “Жизнь моя...”). Житинкин понимал сложность моего положения и говорил: “Ладно, играй в полноги, на спектакле выдержишься”. Здесь тоже было много доработок, потому что сам роман — страшная чернуха, которая сейчас на сцене не смотрится. Нужна была модель, своеобразная условность. В успех “Психа” многие не верили. После знакомства с текстом некоторые актеры сразу отказались. Верил Житинкин. Табаков вызвал меня и сказал: “Надо, Сергей, ты справишься”.

Конечно, для актеров поиграть в дурдом — просто шикарно. Мне же приходится действительно сходить с ума, постепенно умирая за два с половиной часа. Если в Есенине это глобальные масштабы, то здесь — частный случай. Мой герой — свободный, обаятельный парень, “free-guy”, мальчик-мажор, у которого нет проблем. Но постепенно он становится ничтожеством и, перестав быть личностью, уже не может существовать. После такого финала, как заметил Табаков, “даже хлопать не хочется”. Вообще в моих работах счастливых концов как-то не получается.

— **А как насчет режиссерской работы?**

— Я поставил “Летний день” Мрожека на четвертом курсе. У Табакова вызывают сильнейшие. В процессе учебы он вызывает в кабинет каждого и рассказывает о его проблемах. Бывает, говорит довольно жесткие слова, предлагает заняться другой профессией. Его цель вырастить многоплановых актеров. Примером могут служить такие звезды, как Машков и Миронов. Диапазон их возможностей необычайно широк.

— **Ты считаешь себя удачником?**

— Не знаю, пока везет. Это самое классное, когда сочетаются актерский труд и удача. Для меня удачным стало выступление в Театре Сатиры, где я спел “Уральскую рябинушку” в образе Бориса Николаевича. Шахтеры мне даже потом писали, благодарили за смелость.

— **Расскажи о твоих последних ра-**

ботах.

— Фокин поставил в театре Табакова “Два анекдота”. В первой части спектакля по рассказу Достоевского “Бобок”, действие которого разворачивается на кладбище, мой герой Килинвич — мерзкий, гадкий, в общем, отрицательный персонаж. Он заводит всех, провоцирует и поднимает на бунт. Во второй части — “20 минут с ангелом” — я опять подлец. Это мне интересно, поскольку подлецов я еще не играл.

Другая работа — фильм “Крестносец”. Во время съемок у меня появились хорошие друзья из ассоциации каскадеров. Это другой мир, другие отношения между людьми, постоянно работающими со смертью и полагающимися только на себя. У них очень высокое чувство порядочности.

— **Твои коллеги — твои друзья или просто коллеги?**

— Хотя в театре я работаю только один год, знаю всех достаточно хорошо, так как со многими учился, да и вообще у нас молодая группа. Все видели мою работу, становление. Уважают, наверное. У меня со всеми приятельские отношения. Самые близкие друзья остались в детстве.

— **Играешь ли ты в жизни? Если да, какова эта роль?**

— Наверное, роль такого весельчака, человека с юмором. Иногда мне говорят, что я легкий, как Хлестаков, но я не согласен. Скорее, мне ближе Есенин с его юмором и задором.

— **Для тебя важно мнение окружающих?**

— Конечно. Актер не может существовать без публики, без того, чтобы тебя не узнавали, не ходили на тебя. Языков много злых, приходится с этим мириться. Можно, конечно, не обращать внимания, но для этого нужно до какой-то степени очерстветь душой. Может быть, от того, что существует ранимость, и сохраняется что-то живое в актере.

— **Как ты проводишь свободное время?**

— У меня его очень мало. Отдыхаю душой только на природе. Страстно обожаю рыбалку. Сам процесс, когда утренний туман, рассвет, костерчик. Но и



там возникает гитара, просят спеть.

— **Какую самую большую рыбу поймал?**

— Лучшей ловил на Волге, застал время, когда они еще там водились. Однажды, в далеком детстве, чуть не поймал налима у берега.

— **Что тебя притягивает в людях, а что отталкивает?**

— Притягивает человеческое обаяние, отталкивают люди скрытные, с подтекстом — когда говорят одно, а думают другое. Раздражает зависть и пофигизм, особенно свойственный молодежи. Еще раз вспомню Есенина с его болью за Россию. Очень жаль, что любовь к Родине стала плакатной. Нужно говорить об этом, возрождать былую гордость.

— **Ты можешь не любить театр больше всего на свете?**

— Нет. Скажу так: любовь к театру — любовь в ущерб себе, в ущерб отдыху. Прекрасно, когда уходишь в работу с головой, экспериментируешь и не замечаешь, как проходит время. И это относится не только к актерам, но и ко всем работникам театра, когда все как одна команда. Театр может существовать только при этом условии.

Беседовала Наталья ТРУБИЦЫНА.
Фото Владимира СИДНЕВА.



– Гия Александрович, в одной из статей я нашел утверждение, будто вы стесняетесь своей “прикладной” музыки, сочинений для театра и кино (“он нарочито иронически относился к этой ветви своей повседневной работы, ре-

Гия КАНЧЕЛИ:

“Динамическая статика”, или Красота не спасает мир

шительно возражая против включения всех этих “мелочей” в список собственных сочинений”). Почему? Кинокомпозитор – достаточно почтенное занятие.

– Не сказал бы, что я стесняюсь своей киномузыки. Только что продемонстрировал дирижеру фактуру из сочинения “Ушел, чтобы не видеть”, возможно, самого трагического из моих созданий. Спросил: какие-то ассоциации вызывает, вспомнилось что-нибудь? Вы будете удивлены, узнав, откуда она происходит. В фильме “Мимино” есть песня, ее одно время играли во всех ресторанах Советского Союза. Если эта фактура, видоизменившись, вошла в сочинение для камерного оркестра – значит для меня нет барьера между филармонической музыкой, музыкой кино и музыкой, написанной к спектаклям Роберта Стуруа. Не всегда помню уже, что в симфонические и камерные сочинения пришло из кино и театра, а что из них попало в фильмы. Все для меня единый творческий процесс. Существование вот что: в кино я – часть постановочной труппы. Нужно исходить из пожеланий, которые возникают (должны возникать!) у режиссера. Когда сочиняю симфонию – я сам себе режиссер, оператор, художник, осветитель, костюмер. И никто не может руководить мною.

– Вы сказали однажды: “Из десятиков лент, на которых пришлось работать, запомнилось пять”.

– Нет, не пять. Все фильмы Дanelia, все – Эльдара Шенгелая. “Кавказский пленник” Георгия (Тито) Калатозишвили. По большому счету – эти ленты. Хотя музыка, написанная к другим фильмам, тоже переходила в мои симфонические сочинения. С Ланой Гогоберидзе я три картины сделал.

– Как вам работало с Георгием Дanelia?

– Гия – человек, который, работая, занимается самоистязанием. И окружающих не оставляет в покое. Впервые мы сотрудничали на фильме “Не горюй!” (теперь эта картина – классика). Он был уже известный режиссер, я – начинающий композитор. И вот однажды я его послал. Подальше. Сказал: “Все, вам я музыку писать не буду!”. Он пришел ко мне домой. “Будешь, – говорит, – и хорошую музыку напишешь.” Он очень мучает, но когда видишь, как Дanelia мучается сам, примиряешься с этим. Главное, чтобы мучения не были заметны в конечном результате. Это и есть творчество.

– В каждом его фильме обязательна тема “Мыла Марусенька белые ноги”. Дanelia не объяснял, откуда она взялась?

– Не объяснял. Но я знаю – это его музыкальный талисман. Жи-

вым талисманом был для него Евгений Леонов. В фильме “Не горюй!” Леонов сыграл всего два малюсеньких эпизода, но Дanelia не мог обойтись без него. “Мыла Марусенька белые ноги” переходит из фильма в фильм. Особенно здорово эту тему он использовал в картине “Слезы капали”.

– Чего Дanelia требует от композитора? Задаст настроение, хронометраж?

– Есть знаменитая фраза Глин-

вторил ее на смене времен года. И оказался прав. Когда я картину посмотрел – согласился: там больше музыки не нужно. Поэтому говорю – в кино главенствует режиссер.

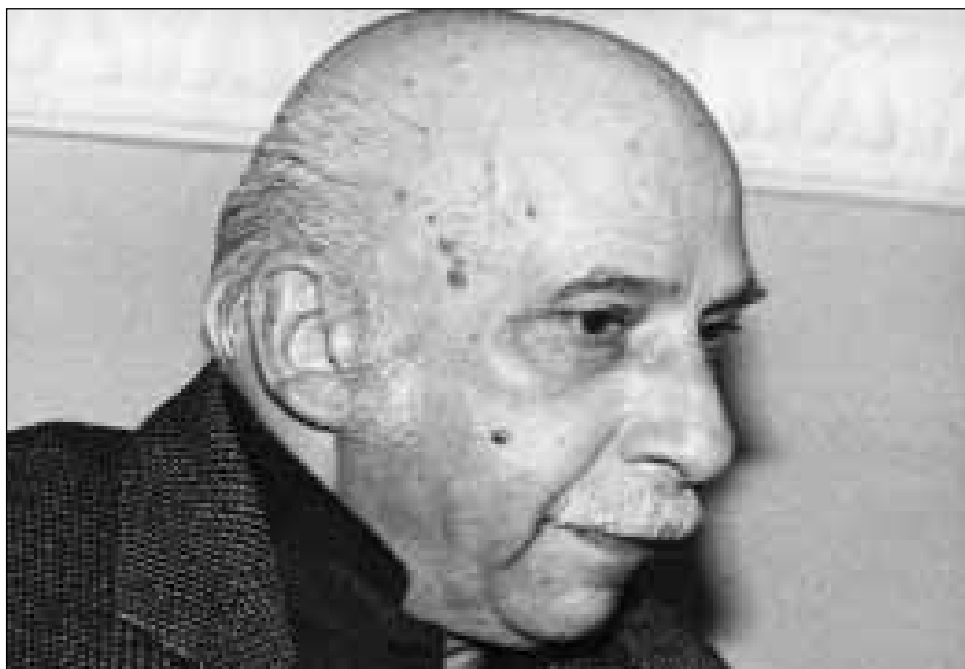
Не так давно Дanelia позвонил мне в Берлин (он тогда работал над фильмом “Орел или решка”): “Гия, у меня нет возможности пригласить композитора, ты можешь написать музыку бесплатно?” “Могу, конечно, могу!” Я поехал в Москву, посмотрел материал. Он мне говорит: “Симфонический оркестр дорог. Восемь человек, не

ние музыки в какой-то французской картине. Знаю, что аккорд из Литургии (он длится секунд двенадцать) звучит в фильме Годара. Но не знаю, в каком. Так, через записи ЕСМ моя музыка проникает в современные фильмы.

– В числе любимых авторов вы вспоминаете Отара Иоселиани. Почему же вы не работали с ним?

– В картинах Иоселиани преобладают бытовая музыка и шумы. Ему нужен не композитор, а человек, организующий эту шумовую партитуру. Я всегда удивляюсь шумам в фильмах Иоселиани. Они

пятнадцать раз смотрел эту “Подводную лодку”. Мне было всего семь лет. Позже появилась трофейная лента “Серенада солнечной долины” с музыкой Гленна Миллера. И кажется мне, музыка Миллера определила мою дальнейшую жизнь. Я подбирал мелодии на рояле, мечтал сделаться джазовым музыкантом, стать пиа-



Гия Канчели давно не живет в Тбилиси, редко пишет музыку для спектаклей и кинолент. Игры истории разметали кавказских моцартов и джентльменов по иноземным весям и городам. Канчели уехал в Германию, а недавно обосновался в Бельгии. Трудится неустанно, исполняя заказы разноязыких оркестров и академических звезд. Весной его благородно-трагическая музыка звучала в Екатеринбурге. Местная филармония посвятила замечательному маэстро “именной” фестиваль.

ки: “Народ создает музыку, а мы только ее оркеструем”. Многие сочинены самим Дanelia, я только “одеваю” звуки, привожу их в порядок. В его фильмах музыка, как мне кажется, создает фон. Он посвоему музыкальный человек, знает, чего хочет. Пока не добьется – не успокаивается. Дanelia ничего не требует – дубасит пальцем по клавиатуре, берет ноту или две, говорит: “Сюда продолжение прищандорь, а начало выкинь”. В советские времена государство субсидировало кинопроизводство. Я писал музыку, симфонический оркестр – записывал. Дanelia удовлетворен, а через пару недель эта музыка уже не годится. Спрашиваю: “Гия, как быть?” А он: “Напишешь другую, еще раз позову оркестр”. Помню однажды мы потратили на запись музыки четырнадцать полных смен. Такое было обилие материала. А в фильм попадало... Для Эльдара Шенгелая к “Голубым горам”, чтобы получить полный гонорар, я написал тридцать две минуты музыки. Режиссеру она нравилась, а в фильм вошло всего две с половиной минуты. Он взял простую тему, по-

больше”. Спрашиваю: “А если тебе моя музыка не понравится, придется еще раз приглашать этих восьмерых?” “Не могу, нравится мне это, или не нравится”, – отвечает. Вот – жизнь, новые обстоятельства!

– Есть ли заказы от новых земляков – западных режиссеров?

– Нет. А были бы – не взялся. В моем возрасте трудно сработаться с новыми людьми. Гия Дanelia имеет право надо мной измываться. И я на это иду – я очень его люблю. Эльдар Шенгелая имеет право, Роберт Стуруа – хотя он этого никогда не делает. Скорее – наоборот! Кроме того, изменилось время, фильмы теперь другие, музыка к ним иная нужна. Если бы, как в молодости, надо было добывать кусок хлеба, согласился бы, пожалуй. Были годы, когда я не отказывался ни от чего. Сейчас в этом нет нужды. У меня столько работы...

Я сотрудничаю с абсолютно гениальной личностью – Манфредом Айхертом, продюсером фирмы ЕСМ. Он выпускает записи Кита Джарета, Арво Пярта, Яна Габарека, дружит с Годаром и Ангелополусом. На его фирме вышло четыре моих диска. Недавно я получил авторские за использова-

заменяют музыку, они сами – музыка, они работают на драматургию картины.

– Вам случается видеться в Европе?

– Мы живем в разных странах и общения не получается. На мои парижские концерты он не пришел. То ли был занят, то ли – в отъезде. Случайно мы встретились в Тбилиси. Обрадовались друг другу. Отар вытащил из кармана клавиш. Рассказывал, что должен здесь снять эпизод и записать музыку для нового фильма: “Это мне один француз сочинил, нужно еще сделать оркестровые партии. Продирожировать попросил Джансуга Кахидзе”.

– Джансуг Кахидзе запечатлен в фильме “Жил певчий дрозд”, а вам не приходилось появляться в кадре?

– Нет. Мне не приходилось. В “Певчем дрозде” – Кахидзе, Роберт Стуруа...

– Какие фильмы вы любили в детстве?

– Шла война. Кино должно было поднимать дух народа, внушать надежду, что мы победим. Был такой фильм “Подводная лодка Т-9”. Его показывали в кинотеатре “Хроника”, в крохотном зале на тридцать пять – сорок мест. И я

нистом, работать в оркестре или руководить малым ансамблем. За поломанную, скрепленную иглами, пластинку Цфасмана (он играл фантазию из “Серенады солнечной долины”) я отдал все пластинки, привезенные дядей в тридцатые годы из США. Я был увлечен этой музыкой, с ума сходил. Мне было двенадцать. Когда рассказываю об этом американским репортерам или музыковедам, те округляют глаза. Они не знают этого фильма. Согласен, ничего выдающегося в “Серенаде солнечной долины” нет. Но ведь там впервые прозвучала “Чаттануга чу-чу”! Вот самые яркие детские и юношеские впечатления. Первое связано с войной, второе – с музыкой.

– Ваши симфонические сочинения, хоть и строятся на контрастах, подобны скорее пульсирующему полю, нежели однонаправленному вектору прогресса...

– Воде, которая будто бы пребывает в покое, а на самом деле движется, течет незаметно. Луиджи Ноно написал об одной из моих симфоний: “Динамическая статика”. С тех пор определение ко мне приклеилось. Обернись спиной, а там – ярлык: “динамическая статика”.

– Но вы же прекрасный мелодист!

– “Мелодист” – тот, чьи мелодии завоевывают мир. Легран, Лей, Гершвин, Эллингтон, тот же Миллер. Ни одна их моих тем не покорила мира. И я преклоняюсь перед теми, кому это удалось. (У Эннио Мориконе есть номер, который вызывает у меня те же чувства, что и самая лучшая музыка Чайковского.) Не утверждаю, что мои симфонические сочинения “покорили мир”, но они много исполняются в Европе и Америке. Я могу “претендовать” (не забудьте поставить кавычки!) на какое-то место в большом списке современных композиторов (какое именно, станет ясно лет через пятьдесят – сто). Но едва ли как автор музыки к фильмам.

В шестидесятые годы, когда “Свингл синглерс” сделали модными темы Баха, молодежь на улицах насвистывала их. Но оттого, что люди мурлыкали Баха, они не стали другими, не поменялась их судьба. Фраза Достоевского: “Красота спасет мир” дразнит меня вопросительным знаком. Все повторяется в истории человечества: ни музыка Баха, ни самая гениальная живопись, ни сила поэзии не останавливают кровопролитий. Увы, красота искусства – не то, что изменяет мир...

Беседовал
Сергей АНАШКИН.

Фото Станислава САВИНА.

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. № 12944.

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 26.06.96 г. в 14.00. Тираж 10 000 экз.