

Люби, что видишь, и этого достаточно

Олег Дуленин,
для «Новых Известий»

Французский культурный центр устроил в кинотеатре «Зарядье» эксклюзивный показ фильмов режиссера Бартабаса, более известного как руководитель конного театра «Зингаро», ставшего воистину одним из фаворитов прошедшей Театральной олимпиады.

Если во время демонстрации первой картины — «Мазепа» (1992) — было ясно, что снял ее, в общем-то, новичок, то вторая — «Шаман» (1995), — спровоцировав настоящий эмоциональный шквал в зале, совершенно убедила, что во французском кино родился новый режиссер. И не только. Главное достоинство «Шамана» — то, что он, снятый французом с русскими актерами, да еще и в Якутии, по сути своей получился однозначно наднационален, а потому понятен и вечен. Казалось бы, на первый взгляд завязка более чем заурядная, по крайней мере для нас: московский скрипач и якут устраивают побег из лагеря. Однако уже на пятой минуте всякий налет ординарности летит прочь, потому что Дмитрий (Игорь Гоцманов, кстати, известный в Москве диджей) и Анатолий (Спартак Федотов) бегут на якутских диких лошадках. Более того, Анатолий и оказывается тем самым шаманом, который даже после своей трагической, но, по его словам, закономерной смерти (просил у духов одну лошадь, а взял-то две) не покидает своего друга. Дух сопровождает и наставляет скрипача до самого промышленного оплота. Кстати говоря, у Бартабаса даже тошнотворный советский урбанизм снят интересно. И иронично: взять хотя бы сцену с надрывающейся скрипкой в предуренном «социалистическом» кабаке. Ну а о съемках в зимней степи и на Байкале говорить нечего. Картинка, «написанная», кстати, не без помощи наших соотечественников — операторов Марии Соловьевой и Михаила Аграновича, — когда степь, снег, юрта и стадо оленей на фоне дымчатого закатного солнца, безусловно зрелищна очень. То же самое касается звука. Он великолепен и в «Шамане», и в «Мазепе». В «Мазепе» вообще редкая полифония: недаром картина получила в Канне Премия технической комиссии. И вообще, надо признать, фильмы Бартабаса являются продолжением его гармоничной сценической действительности, и несмотря на, в общем-то, трагическую суть его картин их отличает просто-таки исключительная красота. Особенно, конечно, в постоянном сакральном изображении лошадей. «Мы потеряли наше чувство взаимосвязи с природой. Человек не более значим, чем животное или дерево», — считает режиссер Бартабас. А таинственный директор Олимпийского цирка и наездник Франкони из «Мезепы» (кстати, в достойном драматическом исполнении самого Бартабаса) говорит художнику, пытающемуся рисовать (естественно, лошадей),

Жерико (Мигель Бос): «Люби, что видишь, и этого будет достаточно». Этого достаточно, чтобы понять режиссера Бартабаса. И полюбить.

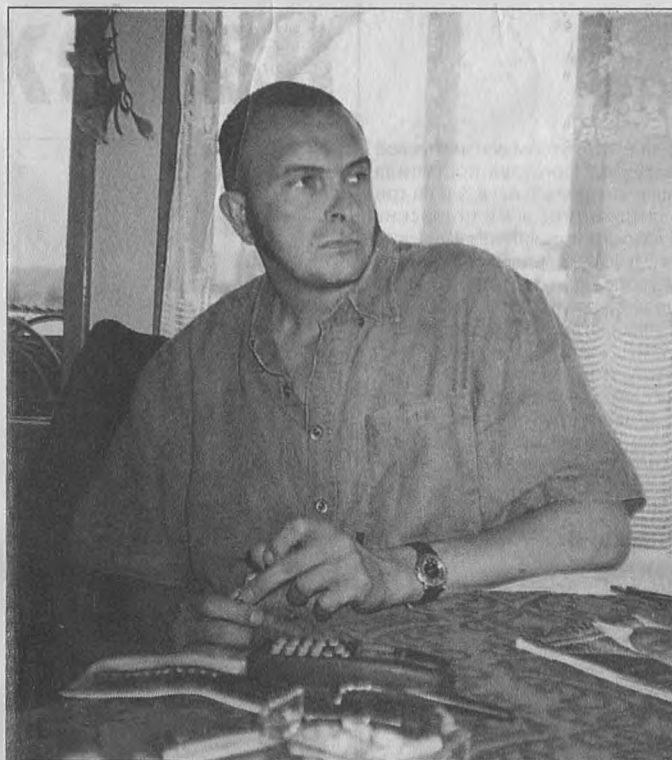
— Бартабас, какой же актер для вас важнее — двуногий или четверногий?

— Я отношусь и к людям, и к лошадям, как к индивидуальностям, которые в процессе работы расцветают. Не делаю так, как обычно у нас: набрали на два месяца, поиграли и расстались. Конечно, общего правила нет, но, по-моему, люди раскрываются и расцветают года через два-три. Во время работы я вообще очень мало разговариваю и объясняю. Постоянно что-то втолковывая, можно их превратить просто в автомат. Мы работаем интуитивно.

— Есть ли у вас какие-то прослушивания, просмотры артистов — людей и лошадей?

— Считаю, что случай — это величина постоянная, и человек все время крутится вокруг случая. Никаких прослушиваний и просмотров у меня нет. Конечно, кто-то кого-то может порекомендовать, но это еще ничего не значит.

Лошади, как и люди, красивы в своей индивидуальности. Речь



Бартабас давно потерял свое настоящее имя.



Спектакли «Зингаро» в Коломенском — ярчайшее событие Театральной олимпиады.

ни в коем случае не идет ни о росте лошади, ни о каком-то другом ранжире. Какая-то может быть выше, какая-то ниже. Точно так же и люди. Всегда руководствуюсь не профессиональными навыками, не умениями, а качествами че-

ловеческими. Артист — это прежде всего великодушный человек, который прежде всего хочет что-то дарить. А навыки и умения приходят. Потому, если бы мне пришлось выбирать между человеком, может быть, чрезвычайно

профессиональным в своем деле, но не желающим ничего отдавать, и человеком, мало что умеющим, но по природе своей великодушным, выберу второго.

— Действительно ли у ваших лошадей есть музыкальный слух?

— Надо спросить у них... У лошадей очень хорошо развита чувственная память, память на запахи, на движения, на все. Они запоминают порой лучше наездников. В этом смысле можно сказать, что у них музыкальная память. И именно из-за этого их свойства — из-за очень хорошей их памяти — с ними необычайно трудно работать: ни в коем случае нельзя выходить из себя и заставлять их хоть чуточку страдать, иначе все каким-то образом отольется. И надо иметь величайшее терпение и величайшую снисходительность, чтобы с ними работать.

— Можно сказать, что вот эта лошадь — личность, а эта нет?

— Я работал с различными породами лошадей и могу сказать, что какого-то особенного значения порода не имеет. Они все для меня интересны, надо только это почувствовать и вытащить из каждой то, что она может дать. Конечно, есть лошади, которые вдохновляют больше. Так же, как и люди. Вообще моя работа вся основывается на прислушивании. Изначально. Ни с людьми, ни с лошадьми ни в коем случае нельзя ошибиться с самого начала. Они должны понравиться, а потом из них вытаскиваешь все то, что только можешь.

— Что вы делаете с лошадью, которая постарела или вам больше не нужна?

— Своих лошадей я обычно отдаю друзьям. Лошадь, как и человек, привыкла у меня работать, вести очень активный образ жизни, потому я не могу ее куда-то отправить просто так, я ее пристраиваю. Знаю точно, что друзья с нею занимаются, выгуливают ее, ездят верхом. Иначе она может впасть в депрессию.

— Бартабас, а чем же вас привлекало кино?

— Кино для меня двойственно. Очень важно снимать собственные спектакли. Ведь я не могу, как, допустим, хореограф, восстанавливать все снова. Единственно возможный и существующий след моих спектаклей — это пленка. Вообще я стараюсь никогда не оглядываться назад, но естественное доказательство прошлой работы все же оставить хочется. Это первое. Второе. Я снял всего лишь два полнометражных фильма — «Мазепу» и «Шамана». Процесс съемок — это очень увлекательное приключение. В какой-то степени это та же история, которую я проживаю, скажем, в «Зингаро», но в очень концентрированном виде. Взять, например, фильм «Шаман». Очень дорогой мне фильм. Кстати, все было против того, чтобы он снимался в Сибири, даже русские. «Ну зачем?» — говорили они. — Можно и в Подмосковье — те же самые пейзажи». Я же считал совсем не так. Там даже воздух другой. И это очень важно, потому что ты дышишь по-другому, а значит, и думаешь. Тебя поведет за собой атмосфера, какие-то неожиданно встречаемые персонажи.

То, что написано, снимать очень трудно. Печатное слово —

это одно, съёмочный процесс — совершенно другое, и интуитивно, следуя за обстоятельствами, я очень многое меняю. И в этом свобода режиссера. Многие продюсеры не согласны работать в такой до некоторой степени революционной манере, потому что любят, чтобы все строго следовало сценарию и эти кинозаконы ни в коем случае не нарушались. Но мне кажется, что мужество и честность художника как раз и состоят в том, чтобы следовать себе, а не тому, что было задумано и прописано.

— Каковы ваши кинопристрастия?

— Для меня кино разделяется на две части — творческую и промышленную. Например, советские фильмы интересны мне тем, что среди них много шедевров. И вообще, мне кажется, великие произведения создаются только там, где есть цензура. Потому что люди, снимающие кино, в этом случае вынуждены прибегать к каким-то уловкам, вынуждены искать какие-то особые способы выражения, например как Тарковский или Параджанов, — в общем, в формулировании своих мыслей должны идти окольным путем. Как это ни странно, именно в странах с тяжелыми политическими, экономическими и цензурными проблемами рождается, по-моему, очень интересное кино. В данный момент меня увлекает кино Ирана. Страна переживает тяжелый период, и творцы вынуждены идти этим обходным путем и к своим потенциальным зрителям обращаться через какое-то преодоление. Но преодоление принесит плоды.

Понимаете, огромная разница между живым зрелищем и творчеством писателя, художника, кинематографиста. Сейчас не поняли, может, через двадцать, через сто лет поймут. А живой спектакль — вот он. И зритель — вот он, пришел. И если после спектакля он выходит и говорит, что ничего не понял или что это прошло мимо него, значит, ты, как художник, в чем-то ошибся. И дело вовсе не в аплодисментах: кто-то может и похвалить, и это может быть интересно. Живой спектакль потому и живой, что скучать зритель не должен.

Я не хочу сказать, что в угоду зрителю могу отойти от какой-то своей концепции, от того, что хотел сказать, но, если мой посыл до зрителя не доходит, подумаю, что должен пересмотреть. Да, в театре сейчас очень многие занимаются непрерывным поиском — уходят от зрителя все дальше, удаляются в свою келью и что-то ищут и ищут. Я не против поиска, мы у себя в «Зингаро» сами все время ищем и очень много трудимся, но все для того, чтобы зрители увидели, увлеклись и захотели к нам вернуться. Ведь наша задача состоит вовсе не в том, чтобы показать, как мы здорово скачем на лошадях или какие у нас прекрасные музыканты, а в том, чтобы люди поняли, что за этим — жизнь и целая философия.

Новые Известия — 2001 — 7 июля — С. 6.