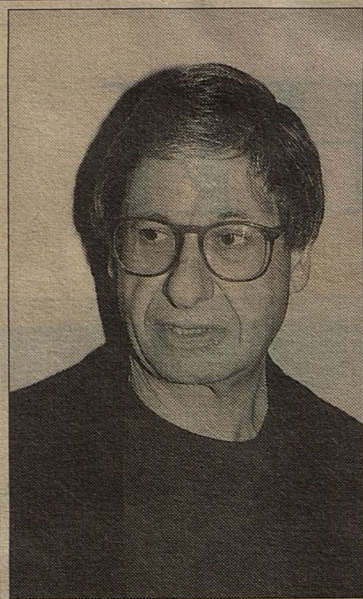




ИНТЕРВЬЮ ДЛЯ НОВОСЛОБОДСКОЙ, 73

Экран и сцена - 1997 - 13-20 ноября - с. 16



Англичанин Тони Палмер — уникальный человек. По образованию математик. Снял более 90 историко-биографических фильмов, героями которых были Бриттен, Гендель, Хиндемит, Берлиоз, Перселл, Менухин, Мария Каллас и многие-многие другие великие. Сам Тони Палмер утверждает, что у него абсолютно нет музыкального слуха, хотя на протяжении семи лет он успешно работал музыкальным критиком в журналах и газетах, включая "Обсервер", "Таймс", "Лайф". А еще он совмещает работу на радио, телевидении и является постановщиком драматических и оперных спектаклей в разных городах мира. А еще он пишет книги, их издано уже семь, и одна из них о рок-музыке. Его фильмы завоевали более сорока международных призов, и на сегодняшний день он единственный человек в мире, дважды удостоенный приза "Италия".

Тони ПАЛМЕР:

“Самая сложная профессия в мире — режиссер”

— Как вы везде успеваете работать? Это же очень трудно.

— Мне просто все интересно. Обычно мое имя в кинематографе связывают с музыкой. Из 95 фильмов, которые я сделал, о музыке 35. Музыка, несомненно, важна для меня, но мне интересно не столько она...

— А что же?

— Сейчас я вам попробую объяснить это на примере картины о Шостаковиче, но необходима предыстория. Я снял документальный фильм "Стравинский" в 1981 году и часть его была сделана здесь. Наверное, не надо напоминать, что собой представлял 1981 год. Я приехал в Москву, чтобы получить разрешение снимать в России, и встретился с секретарем Союза композиторов Тихоном Хренниковым. Господин Хренников сказал, что он бы очень хотел, чтобы появился фильм о Стравинском, что я могу воспользоваться любым материалом и что это будет совместное производство моей компании и Гостелерадио. Соответственно у Гостелерадио будут права на показ фильма в России. Тогда я еще не понимал, по какому пути меня направляют.

У меня самого было очень много архивных материалов о Стравинском, включая интервью, которое я взял у него в 1966 году. Но я не знал, что в России их в то время практически не было. И в результате, когда мы сделали трехчасовой фильм, я фактически предоставил все материалы господину Хренникову. И таким образом он получил лучшие архивные материалы о Стравинском, которые мог использовать как ему угодно. И, разумеется, у Гостелерадио появилась великолепная возможность сделать собственный фильм о композиторе — такой, какой нужен им. Конечно, господину Хренникову понравилась такого рода сделка.

Затем я приехал в Россию в 1985 году и собрался снять документальный фильм о Шостаковиче. "Замечательно!" — сказал господин Хренников, который в этот приезд принял меня как родного сына. На сей раз у него были все материалы о Шостаковиче, и в архивах просто километры пленки. Я общался с Хренниковым, а зади него на стене висели три фотографии: Стравинского — о музыке которого он не хотел даже слышать, Прокофьева — чью жизнь он превратил в жалкое существование, Шостаковича — 9-ю симфонию которого Жданов разорвал, а Хренников усердно топтал плавир ногами на заседании Союза композиторов. Я смотрел на этого человека и на три фотографии в его кабинете. А он говорил с милой улыбкой: "Надеюсь, вы расскажете правдивую историю о Шостаковиче, не так ли"? И я осознал, что он имеет в виду. Если бы я рассказал версию компартии о жизни Шостаковича, тогда бы я получил все материалы. Я решил, что так дело не пойдет.

Но после того, как Хренников разрешил проводить съемки здесь только на определенных условиях, мы поняли, что это не будет документальный фильм. И мы сделали то, что можно назвать фикцией, изобретением. Я имел честь дважды встретиться с Шостаковичем. И пригласил на главную роль Бена Кингсли. Может быть, и глупо было делать картину без Ленинграда в качестве реальных декораций. Но мы хотели снять фильм о необыкновенном человеке, который появился в необыкновенном месте. А Санкт-Петербург это экстраординарное, необыкновенное место. Вся музыка записана с дирижером Баршаем. Он очень хорошо знал Шостаковича и работал с ним. К сожалению, госпоже Шостакович не позволили мне помочь, но были люди, которые лично знали Шостаковича.

Нас пригласили с фильмом в Южную Африку еще до падения апартеида. Представьте себе зulusов в 90-м году, Россия находится за 40 тысяч миль, вряд ли они могли слышать хоть одну ноту из произведений Шостаковича. Мне казалось — это будет совершенная катастрофа. Когда вернулся в зал, думая, что осталось человека три, увидел три тысячи. После фильма они начали задавать вопросы, мы разговаривали всю ночь. Они чисто инстинктивно осознали борьбу одного человека с целой системой, это была история о них. И это одно из самых волнующих событий, которое когда-либо со мною случалось.

— Что для вас главное в биографических фильмах, в отличие, скажем, от Кена Рассела, у которого вы стажировались?

— Меня всегда интересовал сам человек как личность, а не только его творчество. Я сделал фильм о Марии Каллас. Она была величайшим сопрано мира и величайшей драматической актрисой. Когда она пела, то, вне всякого сомнения, рассказывала о себе. Вы наблюдали за сломанной жизнью обыкновенной женщины. В том, что она пела со сцены, выражалась и ее личная жизнь. Кто-то сказал: "Все имеет свою цену. Все можно купить. Вы можете купить всех". Но опера "Парсифаль", которую я поставил в Петербурге, в очередной раз доказывает, что это не так — не все и не всех можно купить, поэтому она злободневна. Не меньше оперы я увлечен и рок-музыкой. Я имею в виду тех музыкантов и испол-

нителей, которые делают интересные вещи, и имеют мужество делать то, что они хотят. Миссия художника — вне зависимости от времени, в котором он живет, — и свидетельство, и предупреждение. Мне кажется, что все настоящие художники имеют социальную антиполитическую функцию. Они знают это и делают это, даже если не говорят об этом прямо. Все — Шостакович, Пушкин, Пастернак, Данте — очень хорошо понимали и разбирались в том, что происходит вокруг них. Это не значит, что утром они вскакивали и первым делом просили свежую газету, чтобы быть в курсе последних событий. Нет, они чувствовали это инстинктивно. И именно благодаря таким людям, как Шостакович, мы, через 50 лет, слушая его музыку, можем понять, что тогда было и как. Во всех своих работах в кино и в театре, я всегда пытался объяснить — почему эти люди, которых мы называем художниками, делали то, что они делали.

— Художник и власть. Нам не все известно об их непростых взаимоотношениях. Приходилось ли вам фантазировать на эту тему, что-то домысливать, придумывать?

— Естественно. Точно известно, что Шостакович один раз в жизни встречался со Сталиным. Это было в Большом театре, как раз в то время, когда у композитора были проблемы с 9-й симфонией. И в фильм мы вставили придуманный диалог между ними. Сталин посмотрел на Шостаковича и сказал: "Скажите мне, откуда берутся эти звуки в вашей голове? Вы можете объяснить, что вы делаете?" И, по-моему, мы прекрасно придумали! Сталин, вне всякого сомнения, хотел контролировать Шостаковича, так же, как он контролировал всю страну. И если бы он знал, откуда же берутся эти чертоты звуки, то смог бы это сделать.

После декабрьского восстания Пушкин легко бы мог быть убит. Его встреча с Николаем означала выбор. Вы всегда должны чем-то полатиться, заплатить за то, чтобы остаться в живых. И в нашем киносценарии о Пушкине мы тоже придумали их диалог. Царь милостиво разрешил поэту продолжать творить, но при этом Пушкин должен был показывать ему лично все, что напишет.

— А что в английском кинопроизводстве истинно английское?

— Существует ли британская киноиндустрия в чистом виде? Вот Голливуд — действительно индустрия, фабрика, выпускающая огромное количество фильмов. В Англии же фильмы делаются в разных местах, при этом есть прекрасная школа режиссеров, актеров, операторов, художников. Я, конечно, упрощаю, но в Америке, если вы хотите работать в кино, — надо ехать в Голливуд, в театре — в Нью-Йорк на Бродвей, а между ними расстояние в тысячи миль. Таким образом, вы не можете утром сниматься, а вечером играть в театре или на телевидении. Хорошие американские режиссеры предпочитают не работать на телевидении, на радио — отсюда и уровень программ. Хотя есть несколько режиссеров, которые умудряются работать и там и там, но это большое исключение для Америки и лишь подтверждает правило. А в Англии, с самого начала появления телевидения, актеры никогда не считали, что в кино работать лучше, чем на телевидении. Они с удовольствием работают везде. Все — радио, телевидение, кино, театр сконцентриро-

вано в Лондоне. Поэтому вам достаточно перейти дорогу и вы уже в театре, или на радио, или на телевидении. Я утром занимаюсь фильмом, днем — на телевидении, вечером театр и, может быть, ночью — радио. И множество творческих людей в Англии работают именно так. Вот почему их возможности не ограничены, вот почему они высочайшего класса профессионалы. Кеннет Бранх снял нашумевший фильм "Гамлет", но поставленная им за год до этого радиопьеса была, по правде сказать, гораздо сильнее. Кстати, многие картины, которые я снял, финансировало именно телевидение. Да и оscarовский приз "Английский пациент" частично финансировал наш "4-й канал". В ленте "Храброе сердце" деньги телевидения тоже задействованы. И когда спрашивают, что же такое британская киноиндустрия, — можно сказать, что ее не существует в традиционном понимании этого слова. Есть группа профессионалов высшего класса, которые могут работать где угодно, что делает их еще более высокими профессионалами. Например, я веду на радио журнал искусств "Ночные волны". Это программа-ревью, поэтому мне надо читать книги, ходить на выставки, смотреть фильмы, слушать оперы. И я не делаю разницы между съемкой документального или художественного фильма и постановкой оперы. Главное, как вы это делаете, — талантливо или нет.

— Вы большой специалист по выдающимся историческим личностям. А что для вас главное в обыкновенном человеке?

— Мой друг Джон Леннон как-то прекрасно об этом сказал, и я к нему полностью присоединяюсь. Это слова из одной его песни: "То, что ведет сквозь ночь..." Вы можете спать, заниматься сексом, или слушать музыку, но что-то все равно ведет вас в ночь — в этого человека.

Чтобы лучше понять англичан, приведу пример. У нас есть старинная игра — крокет, и ее никто не поймет никто, кроме нас самих. Я не пытаюсь даже объяснять правила игры, это бессмысленно. Но один факт в крокете чрезвычайно важен — это убийственно неспешная игра и играют в нее убийственно серьезно. Но главное — это игра между джентльменами. Что очень интересно в конце XX века, когда существует футбол, хоккей и многие другие виды спорта, в которых не может и речи идти о джентльменстве. За последние 30 лет (это еще одна характерная особенность Англии) жизнь очень изменилась, в том плане, что сейчас здесь не доминируют белые англичане, а складывается поистине интернация. Много людей из Индии, Бангладеш, Пакистана. Вы можете встретить их в любой части Англии. И общение между людьми проходит безболезненно. Это я тоже очень ценю в человеке. У нас выстроили в одном из рабочих районов Лондона самый большой Бангладешский храм, и все считают, что это выдающееся произведение архитектуры. Человек должен уметь все, это мне тоже очень нравится в нем.

— Почему вы решили поставить "Парсифаля" в Мариинском театре, да еще на немецком языке?

— Впервые я побывал в Мариинском, когда делал фильм о Стравинском. Мы снимали в балетных классах, где работал композитор. Уже тогда театр произвел на меня большое впечатление. Что же касается языка, то опера Вагнера написана на немецком, и поэтому должна исполняться

на нем. Это не музейный экспонат, не кусочек мертвой культуры, не история другого века, это абсолютно точно соответствует тому, что происходит вокруг нас. В начале моей постановки актеры появляются на сцене в костюмах, которые все узнают, потом они переодеваются в исторические костюмы, и начинается действие. Когда я решил поставить оперу на немецком, то у певцов театра, естественно, наступили ужасные времена. Чтобы петь и играть, необходимо не только произношение, но и понимание. Я вынужден был объяснять каждое слово, каждую фразу. В результате мы имеем трех певцов, готовых исполнять партию Амфортаса. Теперь, если в немецкой опере заболит певец, занятый в этой партии, можно позвонить в Мариинский и попросить вашего исполнителя. Я мечтаю, чтобы Мариинский как можно быстрее стал интернациональным театром — это очень важно. Ведь и сам Санкт-Петербург, один из красивейших городов мира, интернационален и по архитектуре, и по культуре, и по людям, которые здесь живут.

— Как вам работало в Мариинском театре?

— Опера — самое что ни на есть коллективное творчество. В подготовке "Парсифаля" приняло участие около 600 человек! Оркестр Мариинского театра — один из величайших оркестров мира, и это не комплимент. Я работал со многими оркестрами и знаю, что говорю. Валерий Гергиев один из лучших дирижеров мира. Но вернемся к коллективному творчеству. Артисты, музыканты, костюмеры, осветители и многие-многие другие принимают участие в создании оперы, и каждый несет ответственность за результат. Единственное, что вы можете сделать, — вовлечь людей в общее дело. Но никогда не стоит забывать, что любой из работников театра — человек со своими проблемами. Поэтому необходимо было создать такую атмосферу во время работы, чтобы всем хотелось и было приятно работать.

Необходимо абсолютно ко всем относиться с уважением и пониманием. Режиссер — одна из сложнейших профессий в мире. С Валерием Гергиевым мы очень много общались, иногда говорили целыми ночами и стали настоящими друзьями. При этом у нас у каждого свое мнение, но мы можем полностью положиться друг на друга. Если вы заняты интеллектуальным искусством, то должны вести людей за собой, увлекать их, а не принуждать.

— А сложно работать в России?

— Я впервые приехал сюда как турист в 1966 году зимой и жил в гостинице "Ленинград", напротив "Авроры". И до сих пор прекрасно помню, что никогда в жизни мне не было так холодно, но это не помешало мне приезжать опять и опять. Мне кажется, что через некоторое время Санкт-Петербург снова станет великим городом. Если вы устояли в 900-дневной блокаде, неужели вы не справитесь с какой-то мафией? В этом городе действительно невыносимая атмосфера, он просто тянет к себе. Впервые я заинтересовался им, когда решил делать "Стравинского". В Париже встретился с двумя танцовщиками, выходцами из Петербурга, которые танцевали у Стравинского. И они говорили только о Петербурге. Я останавливал их, просил рассказать о парижском периоде. Они отвечали — да-да, и снова о Петербурге. Я знаю еще один город в мире, горожане которого также гордятся своим городом, как вы, — это Венеция. Вы никогда не встретите таких людей ни в Лондоне, ни в Берлине, ни в Вашингтоне. Но вы встретите их в Санкт-Петербурге. Посмотрите, что происходит с Мариинским театром? Конечно, трудно, конечно, сложности. Но я не знаю ни одного театра в мире, который на одной неделе гастролирует в Китае, а на следующей уже в Карнеги-Холле и так далее. Ни один театр в мире не в силах сделать такое! Это все исходит из самого города, здесь все продолжают творить, несмотря ни на что. Художник по свету в Мариинском мне сказал: "Ну, у нас, конечно, не такое хорошее оборудование, к какому вы привыкли. Вы будете разочарованы". Но то, что они делают с имеющимся оборудованием, просто фантастика! Удивительная энергия, удивительная изобретательность и способность!

— Есть ли у вас планы на будущее, связанные с Россией, с Санкт-Петербургом?

— Мы хотим сделать фильм о самой легенде о Парсифале. Некоторые сцены планируется снять в Мариинском театре с Пласидо Доминго. С нашим оркестром планируем снять фильм о Рахманинове. В следующем году собираюсь снять здесь фильм о Пушкине с Дэвидом Боуи и Ирен Жакоб в главных ролях. У нас уже есть сценарий и две трети необходимых денег. Слушая русскую музыку, я могу ее понять, но не зная языка, к сожалению, могу читать Пушкина лишь в переводах. У нас много переводили Пушкина. Прочитав "Евгения Онегина" в разных переводах, англичане не могут уяснить, почему же оно считается великим произведением бессмертного поэта. Как видите, на Западе существует большая проблема с поэзией Пушкина. Но меня интересует не сама поэзия, а человек.

Беседовал Юрий КОНЕНКО