



СВОИМИ ГЛАЗАМИ

США: театры.

**Мюзикл об опере:
хочется писать не рецензию,
а калькуляцию**

Третий сезон с переполненными залами идет в Америке мюзикл Ллойда Уэббера «Призрак оперы». Он появился именно тогда, когда его ждали. Интерес к опере как к искусству с традицией и ритуалом, мистицизм, ретро, ирония плюс сказка о Золушке — все сложено опытной рукой шоу-мастера, знающего запросы времени и вкусы публики. «Призрак оперы» — спектакль о красоте.

Аукцион 1881 года. Продается имущество Парижской оперы — это пролог спектакля. К продаже предлагается люстра, закрытая пыльным чехлом. Чехол

предпочитали скачок и определенность. Например, отношения Нины и Тригорина. Их московская встреча рождена первым разговором. Нина буквально «смотрит в рот» говорящему Тригोरину. Он ее слушает вполуха и глядит в сторону. Неожиданный разворот на Нину, и он видит ее молодость. Это то, единственное, что им утрачено. Актер внятно играет движение мысли. Никаких полутонов, никаких догадок у зрителя — твердые знания.

То же в декорациях. Розовый задник распался на множество кусков. Это как будто деревья, окрашенные заходящим солнцем. По мере движения пьесы

**На сцене новая пьеса Нила Саймона:
режиссер «умер» в актерах
и забыл о спектакле**

Нил Саймон написал еще одну пьесу — «Потерявшиеся в Йонкерсе». Действие происходит в 40-х годах в одном из районов Нью-Йорка и за пределы комнаты не выходит. Мир еврейской семьи, покинувшей Германию, оживает в диалогах, рожденных из воспоминаний автора. Основной интерес в спектакле, поставленном для Бродвея режиссером Г. Саксом и по американской традиции прокатываемом перед нью-йоркской премьерой по стране, — игра Ирэн Уорс, знаменитой актрисы, партнерши Джона Гилгуда, Пола Скофилда, Алека Гиннеса, Лоуренса Оливье. Героиня Уорс — хозяйка дома, еврейская Нискавуори, старуха с прямолинейными суждениями и прямой спиной.

Режиссер спектакля «умер» в актерах и забыл о спектакле. Он ограничился тем, что поставил рассказ, где актеры не мешают зрителям слышать остроумный текст.



**Специальной цели моя поездка в Америку не преследовала,
поэтому все увиденное и услышанное подчинилось
логике случайности...**

сбрасывается, а под ним — не просто источник света, а редкого изыщества произведение искусства. Люстра медленно зажигается, под звуки торжественной увертюры поднимается с пола и ползет вверх — освещать предстоящий спектакль. На сцену вторгается свет. Зал щедро реагирует на эффекты. Аванс получен. Можно начинать.

Случай превращает девочку из кордебалета в оперную солистку. Призрак, живущий в театре, мечтает, чтобы только музыке служила новая звезда. Он удивит ее в волшебный, протусторонний мир, похожий на тонущую в заливе огней Венецию. Он дарит ей свою музыку и хочет назвать невестой. Но судьбы человека и призрана движутся по разным дорогам. Человек мечтает о призрачной жизни с успехом и любовью, а призрак — о недоступной ему самореализации. И только талант помогает победить в борьбе «этого» и «того» света.

Наряды актеров, пиротехника, световые эффекты, декорация и реквизит — от золотых гондол Венеции до усыпальницы на ночном кладбище — все так красиво и дорого, что хочется писать не рецензию, а калькуляцию. Главная задача актеров — быть достойными интерьеров и костюмов, с чем они блестяще справляются.

...Перед началом спектакля очередь к администратору за лишним билетиком. Такие очереди возможны только на мюзиклах. Я купила билет с рук. Прежний владелец считал, что мне повезло: были желающие заплатить вдвое больше, а он отдал билет за свою цену. В Америке это странно: билеты в театр — тоже чей-то бизнес.

**Студенческий Чехов:
победа черного над розовым**

Американские студенты часто играют Чехова, Шекспира и Беккета. Разные театральные системы породили эту драматургию. Ощутить и воплотить на сцене различие — хорошая школа для молодого актера.

Чехов — миф американского театра. Никто не вспоминает, что Шекспир — англичанин. В национальной принадлежности Чехова американцами ощущается экзотичность. Он другой. И поэтому к нему более внимательны.

Студенты театрального факультета при Гарварде и Бостонском американском репертуарном театре репетировали «Чайку». Им казалось, что слова, произносимые героями, так мало выражают чувства, что с благословения режиссера они много жестикулировали, как бы договаривая то, что «недовысказано» у Чехова.

Плавным переходам из состояния в состояние

Из записок на

к финалу они переворачиваются руками актеров и глядят на зрителя обратной, черной стороной. «Чайка» — победа черного над розовым.

Эти студенты много знают про мировой театр. Он живет не в стороне от них. Их премьеры — часть театрального процесса. «Вишневые сады» Брука и Стрелера — основателей сегодняшней традиции исполнения Чехова, спектакль Андре Сербана, сыгранный, кстати, на этой же сцене, — живая информация. Они ставят «Чайку» не про современные американские проблемы и не про далекую русскую жизнь. Они играют о человеке, и только тональность спектакля да ряд заимствований у названных режиссеров дают возможность определить дату постановки.

Участники спектакля — студенты. Профессионализм — неотъемлемая часть любой работы. О нескольких актерах хотелось после репетиции сказать особо. Однако подруга остановила меня: в американских университетах работы не обсуждаются и оценки вслух не произносятся. Нельзя разрушать иллюзию равенства. Это одно из условий образования. Поэтому мысли об игре актеров надо оставить при себе.

**Профессор Ирвин Уайльд
рассказывает о Пискаторе:
он теперь не мог Станиславского**

Я познакомилась с профессором русского языка и литературы. Ирвин Уайльд — элегантный джентльмен в костюме с иголочки и при бабочке. В разговоре выяснилось, что в юности он мечтал о театре и уехал из Чикаго в Нью-Йорк: учиться у Пискатора. Об этом я и попросила его рассказать.

«В 30-е годы Пискатор бежал из Германии и через Советский Союз приехал в Америку. Он рассказывал, что в конце 20-х годов имел споры с Геббельсом о том, что такое искусство. Пискатор считал, что это явление универсальное, Геббельс — что национальное. В конце разговора Геббельс спросил: «Неужели вы думаете, что англичанин понимает Шекспира лучше сверхчеловека — немца?»

В Америке Пискатор работал в студии, а также в двух театрах: в старом, так называемом Президентском на 48-й улице возле Бродвея, и в «Театре под крышей» на Хьюстон-стрит. Театры принадлежали не лично Пискатору, а его мастерской, входившей в

Университет в изгнании. Он был создан для немецких ученых, которых Гитлер выгнал из Германии.

У Пискатора были студенты — актеры и режиссеры. Я стал режиссером. Студенты делились на дилетантов и художников. Слово «дилетант» в положительном смысле для Пискатора не существовало. Это было проклятие.

Он был человеком большого раздражения, мог кричать на актеров. Но скоро мы заметили, что случилось это только в те дни, когда он носил старые часы. В пылу раздражения Пискатор бросал их на пол, однако ни разу не проделал этого с новыми. Поэтому, когда мы видели на нем новые часы, мы знали: день сегодня будет спокойным.

В 1948 году на Бродвее были в моде идеи Станиславского. Мы тоже находились под его влиянием. Пискатор же его терпеть не мог. «Я, — говорил он, — репетирую пьесы по 6 месяцев, а Станиславский мог репетировать 6 лет, но и тогда это было плохо».

Пискатор мечтал о думающем актере. А идеи Станиславского, казалось ему, делают актера глупым. глиной в руках у режиссера. Пискатор любил

программках

спорить со студентами, которые защищали идеи Станиславского. Я хотел ставить шекспировского «Кориолана» и говорил Пискатору, что Шекспир показал не только силу, но и слабые стороны героя. Пискатор кричал: «Нет, нет, нет, ни в коем случае! Это старая социал-демократическая идея!»

Я бы не сказал, что он был догматиком. Но он был одержимым. Он был коммунистом.

Пискатор встречался со студентами два раза в неделю. Он рассказывал о своем эпическом театре, но гораздо интереснее было наблюдать его метод в работе. Пискатор не разрабатывал характеры. Он объяснял идею, считая, что умный актер поймет, как это представить на сцене. Если же актер играл не так, как хотелось Пискатору, он считал, что актер неправильно понял его идею, и объяснял снова. Больше всего он боялся, чтобы после спектакля зрители выпили пиво и забыли об увиденном.

Спектакль Пискатора длился от рождения до смерти, но — не героя, а идеи. Его американский шедевр — «Вся королевская рать». Когда спектакль начинался, два героя стояли на возвышениях и спорили. Иногда персонаж спускался на сцену и играл роль. Подмостки были вращающимися. В центре стояла лестница — спираль, ведущая вверх, рядом — другая — ведущая вниз. Когда подмостки вращались, одна спираль шла вверх, другая вниз. Эффект был колоссальный. На каждой стороне был экран, на них проецировались киноотрывки и слайды. Для зрителей Нью-Йорка 1948 года все представление было удивительным. До Пискатора было мало зрелищного искусства на таком уровне и с такими идеями. В Америке одни считали его прямолинейным немцем, другие — мастером театрального дела.

Пискатор хотел иметь влияние в Америке, но не обрел его, хотя «Вся королевская рать» была куплена Голливудом и превратилась в известный кинофильм. Мне казалось, что он немного ревнует к славе Брехта, все образованные люди знали Брехта, но не все — Пискатора.

Американский театр 1948 года отставал от европейского. Развитие театральной культуры в Америке началось после войны. Иммиграция дала стране прекрасных специалистов. Пискаторское новаторст-

во тех лет было событием для Америки большим, чем для Европы. В нашей интеллектуальной жизни был подъем, но за стенами университетов начиналась холодная война...

«Пробуждения»: затмил ли Роберт Де Ниро Дастина Хофмана?

Американцы поставили фильм «Пробуждения» на второе место в таблице лучших фильмов года. Злые языки говорили, что Роберту де Ниро — исполнителю главной роли — не давала покоя слава Дастина Хофмана, сыгравшего психически больного в «Человеке дождя». Это за кадром, а в кадре — игра актера, заставляющая забыть, что смотришь кино. Вымысел, игра, доведенные до правды, документа.

Иногда кажется, что советская приспособляемость к действительности, и которой нельзя приспособиться, сделала нас неестественными даже в быту. И именно это находит отражение на экране. У нас актеры не то, чтобы неестественно играют, а органично играют неестественного человека. На экраны приносятся зна-

комая жизнь и бытовое поведение. Каждый приносит то, что знает.

«Гамлет» Дзеффирелли: убьем трагического героя?..

В той же таблице лучших фильмов года — «Гамлет» Франко Дзеффирелли. Фильм-диагноз. Первое удивление — назначение на роли. Мэл Гибсон — герой боевиков — Гамлет, Пол Скофилд — призрак отца Гамлета.

Появление Скофилда привлекает в фильм дополнительную информацию, расширяет его контекст. Скофилд в спектакле Питера Брука 1955 года сыграл самого знаменитого Гамлета XX века.

Вторая мировая война, породившая экстремальную жизненную ситуацию, сняла тему «преодоленности человека», популярную перед войной. Герой проявил способность совершать поступки, быть личностью. Гамлет Брука и Скофилда верил, что жертва поможет миру исправиться. Он умирал, чтобы идеалы восторжествовали. Он был гармоничен и мечтал восстановить распавшуюся «связь времен».

Следующая символическая роль Скофилда в фильме по пьесе Р. Болта «Человек на все времена».

Приглашая Скофилда на роль Гамлета-отца, Дзеффирелли приглашал в фильм «человека на все времена». К началу фильма он уже мертв. Пролог — похороны эпохи короля «на все времена», похороны старого Гамлета. Тревожная музыка сопровождает путешествие камеры по лицам Клавдия, Гертруды, Гамлета. Время изменилось, камера фиксирует переходный момент, и мы имеем время рассмотреть действующих лиц трагедии.

«Гамлет» — фильм-опера, хотя в нем почти нет музыки. Но чувства и поведение героев таковы, что, кажется, каждая сцена снималась на фоне музыки, которую в фильме не включили.

Похороны режиссер монтирует со свадьбой. Камера держит дистанцию, чтобы не бросался в глаза возраст новых Ромео и Джульетты. А именно этот фильм Дзеффирелли приходит на память при взгляде на невесту — Гленн Клоуз. Она любит с не меньшей страстью. Она счастлива. А на башне мечется Гамлет. Темное небо. Идеи возмездия. Ветер. Гам-



лет страдает. Его чувства избыточны. А свой монолог «быть или не быть» он произносит с открытым темпераментом, окропив слезами могилу отца, красивую, как оперная ария.

Дзеффирелли настойчив в деталях, ведущих к выявлению его концепции. Он боится быть неправильно понятым. Он сравнивает мнимое (от ума) сумасшествие Гамлета и истинное (от чувств) — Офелии. Он вводит в фильм сцену казни Розенкранца и Гильденстерна. Он демонстрирует череп Йорика и «закапывает» в его могилу Офелию, чтобы зритель увидел, во что превратится ее прекрасное лицо.

Смерть чистой Офелии и влюбленной Гертруды, смерть хорошего сына Лазарта и доброго отца Полония, наконец, смерть Розенкранца и Гильденстерна — все они на совести Гамлета. На этом настаивает режиссер, чтобы поделиться грустным выводом: трагедия — результат существования трагического героя. Она начинается с минуты его появления и заканчивается его смертью, после чего мир на время успокаивается. Боясь отрицательно ответить на вопрос: «Нужен ли трагический герой?», что равно фразе: «Нужны ли личности?», Дзеффирелли предъявляет зрителю ход своих мыслей. Он не произносит ответа, потому что знает: мир без трагического героя банален. Но его рождение приносит трагедию в жизнь, где еще остались люди с гармонией души. Они первые, кто уходит из мира, где живет трагический герой. Он притягивает их магнитом личности, мечтающей о справедливости, и переступает через них, как через препятствие на пути к цели.

Фильм Дзеффирелли о тупике, о ситуации без выхода. Диагноз поставлен. Нет идей о способе лечения.

Галина АКСЕНОВА.