

додин

**ПУТЕШЕСТВИЕ БЕЗ КОНЦА**

***Диалоги с миром***

**Санкт-Петербург «Балтийские сезоны» 2009**

ББК 85.334(2)6 Д 603

Издание выпущено при поддержке Министерства культуры РФ, ООО «Газпром добыча Ямбург» и лично О. П. Андреева

***Составитель Анна Огибина Редактор Елена Алексеева Художник Антон Дзяк***

В оформлении обложки использовано фото Сергея Курышева, сделанное во время репетиций спектакля «Долгое путешествие в ночь»

(Центр Юджина О’Нила, Коннектикут, США)

Фотографии из фондов Малого драматического театра — Театра Европы и Юрия Гаврилипа

© Додан Л. А., 2009 © Огибина А. А., литературная запись, составление, 2009 © Гаврилин Ю. Ю., фотографии, 2009 © Курышев С. В., фотографии, 2009 © Дзяк А. В., оформление, 2009 © Санкт-Петербургский Академичес­кий Малый драматический театр —

ISBN 978-5-903368-19-8 @ .Б^Й^Ге^езоГ». 2009

**ОТ РЕДАКЦИИ**

Про курс теоретической физики Ландау и Лифшица современники шутили, что в этой книге нет ни одного слова, написанного рукой Ландау, и нет ни одной мыс­ли, принадлежащей Лифшицу. Примерно то же следу­ет сказать о книге «Диалоги с миром». Лев Додин не писал эту книгу, но в его авторстве сомнений нет: здесь все мысли и слова — его.

Есть режиссёры, которые ведут дневники, ежеднев­но записывают события, мысли. Есть режиссёры, кото­рые пишут толстые теоретические труды. Лев Додин - другой породы. Свободное течение мысли у него связа­но с диалогом. Театр для режиссёра это именно форма общения. Он говорит с автором пьесы или романа, со временем, в котором живёт. Если бы судьба не сделала его режиссёром, он мог бы стать проповедником. Его проповеди - о главном. О том, ради чего живёт чело­век, ради чего играются спектакли.

Лев Додин - перфекционист. Во всём ищет совер­шенства. Понимает, что подлинное совершенство не­достижимо, однако упорно, снова и снова катит тяжёлый камень в гору.

Те, кто читал первую книгу Льва Додина «Репети­ции пьесы без названия», знают, сколь содержатель­ным может быть диалог режиссёра с Чеховым. Он ка­сается всего многообразия жизни и искусства. Выбирая в собеседники великих (чаще всего на стра­ницах книги встречаются имена Шекспира, Достоев­ского, Чехова, Фёдора Абрамова), он задаёт уровень

5

*Лев Додин. Путешествие без конца*

разговора. Книга в целом (никто не ведает, сколько бу­дет томов) названа автором «Путешествие без конца». Именно так определяется и жанр повествования, и от­ношения Льва Додина с искусством. Впрочем, форма и содержание в его спектаклях, как правило, пребывают в гармонии. Пускаясь в дорогу вместе с автором, мы тоже не вглядываемся в линию горизонта. Не обозна­чаем конечную точку пути. В бесконечности, согласи­тесь, немало преимуществ.

Первый том обозначен как «Диалоги с миром». Ко­му-то это название покажется амбициозным. На самом деле оно отвечает реальности: Додин не замыкается в мире театра, он говорит сначала о жизни. А уже потом как о части её - об искусстве. Мир включает в себя Ар­хангельск, Новосибирск, Париж, Лондон, Сеул, Хель­синки, зрителей и студентов, профессиональных ре­жиссёров и актёров разных поколений...

В книгу включены выступления на пресс-конферен­циях, мастер-классы, творческие встречи, лаборатории, семинары. Тексты расшифрованы и собраны воедино многолетним помощником режиссёра Анной Огибиной. Нельзя не отметить творческих усилий и других спод­вижников режиссёра: Елены Александровой, Дины До- диной, Владимира Кантора, Олега Дмитриева. Перевод, подбор иллюстраций, библиографические изыскания — всё это их заслуга. В раздел «Приложение» вошли ран­ние статьи и интервью Льва Додина. Они были опубли­кованы в те годы, когда будущий театр ещё только пред­чувствовался и готовился исподволь. Шёл педагогический процесс, появлялись учебные спектак­ли, ставшие потом легендой, ставились спектакли в раз­ных театрах, собиралась «компания», превратившаяся позже в знаменитый актёрский ансамбль. Записи, соста­вившие основной корпус тома, сделаны в 1984-2008 гг. и отражают «додинскую эпоху» жизни петербургского Малого драматического театра - Театра Европы. Как из­вестно, период этот продолжается.

**ПРЕДЛАГАЕМ ЖИВОЙ ДИАЛОГ'**

ДОДИН: Сначала я хочу объяснить причину такого, не совсем обычного, сбора всей могучей ленинград­ской прессы. Чтобы не было потом обманутых ожида­ний, скажу сразу, что никаких манифестов не будет.

Просто мы решили внести некоторую цивилизацию и рационализацию в отношения с прессой и вместо того, чтобы встречаться с каждым критиком по отдель­ности и повторять одно и то же, что-то забывая, что-то пропуская, попробовать увидеть всех вместе, выложить всё и выложиться разом. Это утилитарная причина, а для нас, может быть, более важная: нам хотелось са­мим увидеть всех (ну или почти всех, потому что всех всё-таки, оказывается, не собрать, интерес к театру у газет не слишком велик), кто имеет отношение к теат­ру в ленинградской прессе. И чтобы вы сами нас увиде­ли, может быть, это тоже будет вам небезынтересно, и предложить живой диалог. Не обязательно на газетных страницах. В нашем театре существует жизнь, мы ста­раемся, чтобы она существовала помимо спектаклей. Я вообще думаю, что только тогда театр может наде­яться что-то создать на своей сцене, когда в нём есть жизнь за сценой, вокруг сцены. Мы рады видеть вас на наших встречах такого рода. Постараемся найти воз­можность устраивать встречи специально для вас с рас­сказом о тех или иных моментах нашей жизни, кото-

1 Пресс-конференция накануне открытия сезона МДТ. 6 сентября 1984 года. Запись Елены Вайс.

7

*Лев Додин. Путешествие без конца*

рые в какой-то мере отражаются в спектаклях и всё-таки не доносятся и не должны доноситься до зри­телей, а вам могут быть интересны, как и другим слоям ленинградской интеллигенции, с которой нам тоже хо­телось бы иметь контакты и связи. Когда-то считалось хорошей традицией, если театр имеет свой круг. Та­кой круг нам тоже хотелось бы иметь. Я думаю, что он в какой-то мере есть. И нам бы хотелось, рассказав о наших планах, услышать ваши вопросы, предложения. Чего вы от нас ждёте, если вы чего-нибудь ждёте? С тем, чтобы возникла всё-таки надежда на диалог.

А теперь о том, чем мы живём. В прошлом сезоне мы выполнили свои обязательства, что обещали поста­вить — поставили. И, мне кажется, это случилось небе­зынтересно. Я рад, что театр сумел предоставить сцену двум интересным и талантливым режиссёрам разных поколений. Один из них москвич, а другой ленингра­дец, но театральная судьба обоих связана с Ленингра­дом и развивается очень непросто, как и у большинст­ва режиссёров. И мы рады, что помогли им хоть какой-то удачный поворот в судьбе совершить. Это Ев­гений Арье, поставивший «Счастье моё», и Вениамин Фильштинский, поставивший «Муму».

У нас в общем готов спектакль по пьесе Гельмана «Скамейка». Это для нас новый драматург. И пьеса — тоже новое произведение по теме, повороту сюжета, по тому жизненному слою, который она вскрывает, по­этому хотелось бы, чтобы работа была принципиаль­ной. Надеемся, что эту пьесу зритель увидит в новом сезоне. Работал над ней под моим руководством Евге­ний Арье, оформляет Дмитрий Крымов, играют Нико­лай Лавров и Вера Быкова, всем хорошо известные ар­тисты.

Надеемся, что увидит свет и ещё одна новая пьеса Александра Гельмана.

Вы нас застаёте между двумя путешествиями. Толь­ко что, буквально вчера, целая группа, двадцать чело­

8

Предлагаем живой диалог

век, то есть вся молодёжь театра, вместе со мной вер­нулась из десятидневной поездки по побережью Каспийского моря. Идёт работа над романом Уильяма Голдинга «Повелитель мух». Уильям Голдинг — один из виднейших английских писателей. Его книга, написан­ная в начале пятидесятых годов, — роман большой про­роческой силы, свойственной могучему таланту, гово­рит о вечной опасности фашизма, человеческой конфронтации, о том, как легко ненависть даёт всходы в душах людей, и о том, что происходит, если подбра­сывать таким зёрнам пищу. Роман — философская фан­тастическая притча. Трагическая. Трагизм всего проис­ходящего усиливается тем, что речь идёт об очень юных людях. И они оказываются подвержены всему тому, чему подвержена история человечества. Роман Голдинга пропитан могучим страстным предостереже­нием, призывом к лучшему в человеке. Мне вообще давно хотелось обратиться к такому произведению, но всё не удавалось, потому что требовался большой и подготовленный коллектив молодёжи. Сейчас такая возможность есть, вот мы и решили попробовать. По­скольку действие происходит на необитаемом острове, мы решили окунуться в некоторое подобие предлагае­мых обстоятельств. Но поскольку необитаемых остро­вов в пределах нашей страны не наблюдается, а в дру­гую выехать сравнительно сложно, мы выбрали с помощью наших друзей абсолютно уединённое место на побережье Каспийского моря, обозвали его остро­вом и десять дней там жили в предлагаемых обстоя­тельствах наших героев. Вплоть до того, что исполня­ли целый ряд ритуальных моментов, которые используют жители этого острова в книге Голдинга. Параллельно с нашей жизнью мы снимали фильм, про­сто снимали себя. Это были прекрасные десять дней.

Мы забываем: театр — прежде всего игра. Мы разу­чиваемся играть, и потому часто так скучно у нас на ре­петициях и на спектаклях. Эти десять дней были такой

9

*Лев Додин. Путешествие без конца*

увлекательной, счастливой игрой. В последний день нашего пребывания на побережье был вечер, в тече­ние которого звучали песни: каждый артист написал прекрасную песню. Я думаю, необходимо создавать условия, в которых душа хочет петь, чувствовать. Чув­ствовать, может быть, это самое главное. Там мы испы­тывали себя на подлинность ощущений и взаимоотно­шений с морем, воздухом...

Питер Брук возит своих артистов в Африку, если хочет что-то про Африку сказать, ну а мы стесняемся и ограничиваем себя скучным и пыльным репетицион­ным помещением. А начинал это не Питер Брук, а Ста­ниславский, продолжал Вахтангов, и нам стыдно не использовать свои собственные национальные теат­ральные открытия.

Вчера мы приехали с Каспия, а завтра мы улетаем на Пинегу, в Верколу. Тут уже летит просто целая ар­мада — почти все участники спектакля «Братья и сёстры». Объяснять, наверное, не надо, во-первых, мы хотим поклониться могиле Фёдора Александровича Аб­рамова. Так получилось, что наш театр оказался кров­но с ним связан. Мы думаем, что это одна из лучших связей, которая могла возникнуть у театра с современ­ной советской литературой. Во-вторых, когда мы были на похоронах Фёдора Александровича, сговаривались с писателями, которые там были: Солоухиным, Крупиным, Беловым — попробовать, сначала общественным порядком, а потом, может быть, и официально начать традицию абрамовских дней, абрамовских чтений у него на родине. Сейчас мы делаем такую попытку. Мы везём туда сцены из спектакля «Дом», черновики спек­такля «Братья и сёстры», наши воспоминания об обще­нии с Фёдором Александровичем. Приедут Белов и Крупин, может быть, мы положим начало традиции. Я думаю, что это наш долг перед Абрамовым. И, что может быть для нас ещё важнее, мы хотим, пусть нена­долго, пусть только на десятидневку, окунуться в реа­

10

Предлагаем живой диалог

лии абрамовского жития. Бывшие студенты курса, ко­торый играл «Братья и сёстры», там уже были, но многие артисты более взрослого поколения, да и моло­дые с этим не сталкивались. Надо разбудить воображе­ние для спектакля «Дом» и работы над «Братьями и сёстрами». Мы уже активно ведём работу и сейчас по­чувствовали необходимость вдохнуть пинежский воз­дух, услышать пинежский говор, поехать на лесозаго­товки, покосить траву, если что-то ещё можно в эту пору косить. Ну, во всяком случае, опять как-то под­вергнуть сомнению свои банально театральные, город­ские представления о деревенской жизни. Конечно, вы понимаете, что нельзя найти своих сценических геро­ев, выехав всего на десять дней в деревню. Вчера я прочитал в «Литературной газете» фразу одного до­вольно крупного писателя. Он пишет: «Мы пытаемся заинтересовать наших литераторов проблемами совре­менности. Для этого мы устраиваем им встречи с инте­ресными людьми». Я думаю: «Что же это за литерато­ры, если их надо заинтересовывать проблемами, устраивать им встречи с интересными людьми? А по­том они будут заинтересовывать нас этими интересны­ми людьми. Хороший будет процесс». Интересные люди есть, они описаны прекрасным русским писате­лем, но необходимо обострить ощущения, освежить их, сравнить наши представления с реальностью, под­вергнуть наши представления сомнению, что-то пощу­пать руками, увидеть жизнь глазами этих людей, да просто поговорить с ними. Мне кажется всё это чрез­вычайно важным, и я рад, что наш театр оказывается достаточно отзывчивым на это. И если на каспийскую поездку артисты отдали десять дней из своего отпуска, и это была небольшая часть труппы, то сейчас едет почти весь театр. И я рад, что администрация наша, и Директор наш, несмотря на то, что это всё непросто организовать, помогают нам это сделать... Хотя всё это

11

*Лев Додин. Путешествие без конца*

можно организовать, а спектакль всё равно не получив ся. Это уж такая игра у нас.

Собственно, я уже сказал: одной из главных наших работ станут, хотелось бы, чтобы стали, «Братья и сёстры» Абрамова. Это история о тяжёлых, трудных годах народной судьбы, о братстве, которое народ кре­пит в эти трудные годы, о корнях этого братства, кото­рое терять нельзя, и о том, как печально, если что-то из этих корней теряется. Наверное, много рассказы­вать об этом произведении не надо. Мы уже обраща­лись к нему в институте. Сейчас это, мне кажется, со­всем новый спектакль, новое оформление, автор его — Эдуард Кочергин. Видоизменяется инсценировка, дос­таточно сказать, что спектакль вырастает, и сейчас уже очевидно, никуда от этого не деться, в эпопею из двух спектаклей. Мы не знаем, будут ли это спектакли, нося­щие каждый свой подзаголовок, или просто «Братья и сёстры» в двух вечерах, во всяком случае, это выраста­ет в абрамовскую дилогию. Вместе с «Домом» это должно составить уже трилогию на нашей сцене. Дело страшно ответственное, рискованное, но даже если и не получится, я думаю, всё равно мы будем рады тому, что у нас были и ещё будут полгода жизни с абрамов­скими героями. Сейчас, в который раз обращаясь к Аб­рамову, я ещё и ещё раз убеждаюсь, насколько многого мы у него не прочитали, насколько многое мы у него недооценили — и его глубину, и его страсть, и нерв его художественности.

Ещё одна работа по произведениям талантливого советского прозаика Василия Белова затевается нами, тоже, в общем, с риском, потому что это произведение как бы антитеатральное — это «Вологодские бухтины». Бухтины — байки, побасёнки, небывальщины. Это кни­га очень необычного жанра, можно её сравнить с «Ва­силием Тёркиным», только в мирное время о крестьян­ской жизни со всеми её сложностями. В ней, по сути, прослеживается вся история советской деревни через

12

Предлагаем живой диалог

такого деревенского Кузьму Барахлыстова, который че­рез все сложности жизни сохраняет жизнеспособность и жизнестойкость народного взгляда на вещи и при этом творит искусство, творит свои бухтины. Затея не­простая и непривычная, но очень важная. Над ней на­чала работу группа артистов под руководством молодо­го режиссёра Романа Смирнова. Премьеру этого спектакля, если он получится, мы хотим сыграть в од­ном из театральных помещений Ленинградской облас­ти. Наш театр, как вы знаете, связан целым рядом обя­зательств с областью, у нас очень большой план областных спектаклей, мы его выполняем, но здесь очень много проблем, потому что большие спектакли не всегда можно вывезти, они там звучат неполноцен­но. А небольшие спектакли можно вывезти на любую площадку. И мы решили попробовать делать такие спектакли, которые вне всяких компромиссов, вне вся­ких художественных потерь были бы возможны к пока­зу на любой площадке. Как когда-то говорил Немиро­вич-Данченко: «Пришли два артиста, расстелили

коврик — вот уж и театр». Нам кажется, что «Вологод­ские бухтины» для такой идеи вещь очень подходящая. Задумано очень интересное оформление прекрасным художником, киевлянином Михаилом Френкелем. Нам кажется, что не может быть двух театров, нельзя быть одним здесь, в городе, а другим в области. Хочется найти какие-то такие формы искусства, которые были бы интересны и доступны любому зрителю и что-то да­вали нам самим. Новое прежде всего, наверное, в демо­кратизме ощущения, в остроте жанровых решений, в актёрской лёгкости на подъём и так далее. В театре сейчас создан целый штаб по работе в области. Это об­щественная организация, которая разработала пер­спективный план, там много идей, но пока рассказы­вать о них не буду, потому что, может быть, из этого ничего не получится. В театре сейчас объявлен кон­курс на создание лучшего одноактного спектакля и на

13

*Лев Додин. Путешествие без конца*

сочинение лучшего концертного номера. Премии за это будут довольно серьёзные, так что стимулы вполне реальные, и мы надеемся, что к концу сезона или к на­чалу следующего соберём спектакли-вечера одноакт­ных пьес и концертную программу, имеющую свою специфику. Если вы помните, многие наши артисты, будучи студентами театрального института, рождали такие представления, как «Если бы, если бы...» и «Ах, эти звёзды!». Я думаю, у нас есть ресурсы на концерт, который был бы художественно полноценен и приучал бы даже самых наших дальних по местожительству зрителей к живому и художественному театру.

Я не без умысла обо всём этом рассказываю. В це­лом ряде дел нам понадобится и ваша помощь, иногда надо объяснить в прессе что-то о задачах театра. Вот таков круг основных планов на сегодняшний день. Есть ещё одна идея, которую мы хотели бы претворить в жизнь, не знаю, успеем ли это сделать в этом сезоне, но очень хотелось бы. У всех театров Ленинграда есть малая сцена, у нас её нет. Во-первых, потому что основ­ная небольшая. Это, наверное, главное. А во-вторых, нам тесно. Надо сказать, жутко тесно. Просто стало не­где репетировать. Раньше репетировали всего одну пьесу, а сейчас репетируем одновременно три пьесы, и неизвестно, какая из них первая придет к завершению. Три пьесы — так нужны три репетиционных помеще­ния, а у пас только одно и то плохое. Весь прошлый год мы посвятили созданию, вытребыванию новых площадей. И вот удалось добиться расселения двух квартир, и сейчас мы надеемся, что сразу после начала нового сезона войдёт в строй новый комплекс из двух репетиционных комнат, мне кажется, красивых1. Когда мы их окончательно сделаем и откроем, приходите по­смотреть. Мне хотелось бы, чтобы всё в театре возбуж­

1 Имеются в виду два репетиционных зала на шестом этаже, сейчас они носят название «Большой» и «Малый», в сокращении — БРЗ и MP3, заново отремонтированы в 2006 году.

14

Предлагаем живой диалог

дало, поднимало и возвышало, вот и в репетиционных хотелось это отразить, чтобы это не было похоже на сарай, а были бы красивые помещения, где не стыдно заниматься чем-то полноценным. Но вообще тесно очень. Нас ещё окружают, с одной стороны, швейные машины1, с другой стороны — золотая скупка2. Мы, так сказать, удушены дефицитом. Всё вокруг дефицит, кро­ме театра. Олег Янковский на какой-то встрече расска­зывал — мне сказали, что он был в нашем театре, как-то полюбил его и много о нём рассказывает, — так вот, оказывается, он с возмущением говорил, что шёл к театру, заранее его полюбив, увидел толпу, обрадо­вался, что такая толпа хочет попасть в театр, и вдруг, войдя в неё, услышал мат. Думает: «Что за странный зритель у театра? И почему такое столпотворение?» Оказалось, что это очередь в скупку, причём не столь­ко желающих продать золото, сколько желающих ку­пить. Нам обещают всё это переместить. Если этого не случится, мы будем писать во все газеты... Мы считаем, что это вообще безобразие.

Возвращаюсь к творческим вопросам. У нас нет воз­можностей, связанных с малой сценой, а хочется про­бовать что-то, не обязательно рассчитанное на успех у широкого круга зрителей. По-моему, это и есть одна из задач малой сцены, но что даёт возможность театру проверить и мощь своих актёрских сил, и поворот ка­кой-то темы, что тоже есть задачи малой сцены. Ино­гда спектакли для малой сцены вдруг играют в огром­ных дворцах культуры. Мне кажется, это что-то не то. Мы имеем желание, не знаю, как это получится, попы­таться затеять такой ночной театр. Ночной — слово страшное, сразу что-то развратное видится. Поздневе­черний театр, спектакль, который идёт после оконча­ния основного спектакля. Хотя у нас это трудно, ведь,

1 Имеется в виду магазин по продаже швейных машин.

Имеется в виду помещение «Скупки золота».

15

*Лев Додин. Путешествие без конца*

несмотря на то, что наш театр называется Малый дра­матический, но режиссурой владеет страсть гигантома­нии, поэтому все наши спектакли длинные. Но мы вы­берем один-два спектакля не очень длинных, так, чтобы, скажем, в десять тридцать можно было начать представление. Перед началом спектакля может быть какой-то разговор... Одной из первых таких работ нам хотелось, чтобы был спектакль по пьесе Уильямса «Игра для двоих». Это одно из последних созданий ге­ниального, теперь уже можно сказать — великого аме­риканского драматурга. Пронзительная пьеса о всепо­беждающей силе театра. Вообще этот драматург со своим мрачным взглядом на вещи умел петь удивитель­ные гимны вечным понятиям. Эта пьеса тоже очень нелегка и трагична по сути, но она же воспевает силу искусства, которое вопреки всему и вопреки тем усло­виям, в которых оно живёт, всё равно утверждает жизнь, если это искусство о человеке. Эта пьеса для двух артистов — игра для двоих. Так и есть — там внут­ри сюжета они играют свою историю. Как говорится, это упражнение для двух звёзд первой величины. Нам кажется, что такие звёзды в нашем театре найдутся. Вот такая затея. После того, как мы сыграем «Бухти­ны» на сельской сцене, можем играть их тоже таким вечерним спектаклем, потому что это должно быть до­вольно тонкое зрелище.

Вот основной круг идей и дел, который ждёт нас в этом сезоне. Я уже сказал, что последним спектаклем сезона должен стать «Повелитель мух», мы очень хо­тим успеть его сделать, хотя это будет уже сверх плана. Мы хотим успеть выпустить «Повелителя мух» к июню, потому что, если «Братья и сёстры» мы, естественно, связываем с юбилеем великой Победы, то Голдинга хо­тим посвятить Фестивалю молодёжи и студентов в Мо­скве. Тем более, что это молодёжный спектакль, там играют молодые артисты, и говорит он о молодых. Го­ворит о том, чему, собственно, и будет посвящён фес­

16

Предлагаем живой диалог

тиваль. Работу над ним молодёжь начала внепланово, так что она ничему не мешает. Хорошо было бы сыг­рать спектакль на фестивале в Москве, но это я так — подкидываю вам идею, можете помочь проталкивать, но мы и у нас в городе с удовольствием его сыграем.

Вот такой круг планов, достаточно обширный, и, как всегда, наверное, не всё получится, но если и не выйдет, то заделается, зачнётся, что называется, а по­том будет развиваться. Всё, о чём я рассказывал, долж­но делаться при выполнении плана пятьсот шестьдесят спектаклей в год, из которых сто сорок надо сыграть в области. Так что жизнь непроста.

2 Заказ № 2753

**ОН НАИВНО ВЕРИТ, ЧТО СУЩЕСТВУЕТ ДУША'**

Я благодарю за подброшенную тему, но я, видит Бог, не собирался говорить о действенном анализе и просто не решился бы, как, наверное, не решился бы сегодня говорить ни об одном из технологических по­воротов, ни об одном из отдельных моментов и отдель­ных элементов системы. Во-первых, потому что тогда, мне кажется, надо говорить очень долго, во-вторых, потому что надо говорить практически и доказательно. И, в-третьих, потому что и без того система (страшно употреблять это слово — система, оно пугает), но сис­тема — или сам Станиславский — оказалась разорван­ной на элементы. Оказалась выведенной в технологи­ческий ряд, в ряд неких приёмов, передаваемых из поколения в поколение: от тех поколений, которые в данный момент его восприняли, поэтому и сегодня очень многое зависит от того, ученики какого ученика учат. Понимаете, есть ученики учеников, например, учеников Сушкевича. Они учат так, как это в своё вре­мя понял Сушкевич в 1920-х годах перед тем, как ушёл от Станиславского. Ну, сузил как-то Станиславского Сушкевич, потом как-то сузили его ученики, потом су­зили ученики учеников, и, в конце концов, что-то в по­следней памяти осталось. Есть, скажем, ученики учени­ков учеников Кедрова и так далее.

1 Стенограмма выступления на конференции, посвященной 125-ле­тию К. С. Станиславского 10 февраля 1988 года, НИО ЛГИТМиК.

18

Он наивно верит, что существует душа

Наверное, счастливей те, кто оказываются ученика­ми учеников тех, кто общался со Станиславским в по­следние годы, хотя всё относительно. В этом смысле более счастливы ученики Марии Осиповны Кнебель, которая действительно восприняла его последние за­боты, намерения и ощущения, что и позволило ей сформулировать идею действенного анализа, которую сам Станиславский не формулировал, он только в этом направлении искал. Но тем не менее, мне кажется, прежде чем заново изучать эти вопросы, всё-таки сто­ит вернуться и подумать (сегодня об этом и Анатолий Миронович, и Исаак Израилевич1 начали разговор, и в этом смысле мне это направление разговора очень симпатично) о том, что же лежит в сути понятия «Ста­ниславский».

Я прочитал статью Смелянского в «Советской куль­туре», блестящую статью, которая как бы никаких тех­нологических вопросов почти не касается. Так получи­лось, что я потом поспрашивал людей, которые занимаются педагогикой, в том числе некоторых уст­роителей сегодняшнего заседания, и обнаружил, что большинство статью не читали. Я подумал, что это тоже о многом говорит. Я убеждён, что, скажем, в кон­це 1950-х — начале 1960-х годов, когда шла знаменитая режиссёрская дискуссия, когда обменивались письмами Охлопков и Товстоногов, такая статья стала бы собы­тием, потому что думалось о том, как искусством осво­ить действительность. Наверное, мы сегодня к этому этапу, к этим размышлениям просто не подошли. Мы продолжаем находиться на уровне проблем организа­ционных, в лучшем случае — социально-общественных, и о том, что, собственно, должно творить в нашей жиз­ни искусство, мы ещё не задумывались. Мы к этим раз­мышлениям не вернулись. А уходили мы от них очень Долго. Я прошу прощения, наверное, какие-то наивные

1 А. М. Смелянский, И. И. Шнейдерман.

19

*Лев Додин. Путешествие без конца*

вещи буду говорить, мне кажется, что и сам Станислав­ский очень наивен, потому он так легко укладывается, с одной стороны, в хрестоматии, с другой стороны, — в капустники. Он наивно верит, что существует душа. На разных этапах он её называет по-разному, иногда идеалистически, иногда пытаясь найти какой-то мате­риалистический синоним этого понятия. Но он в это верит, потому что у него самого есть душа, что бы с ним ни делало время и как бы её ни искажало. И он всё время верит, что искусство — это то, в чём душа выражает себя. Мы долгие годы отучались, мне кажет­ся, почти отучились, поэтому сегодня так трудно, не­смотря на оживление общественной атмосферы, вер­нуться, отучались от веры в то, что есть душа, и почти, может быть, даже её лишились. Мы твёрдо привыкли к тому, что искусство к душе никакого отношения не имеет или, во всяком случае, то, что искусством мы часто называем. Мы так привыкли, что искусство, в том числе театр, не отражает жизнь, не отражает ду­шевные и человеческие движения этой жизни, мы так долго строили в своём театре макетную жизнь — маке­ты, рассказывающие о макетной жизни, что ушло са­мое главное — то самое живое чувство и то самое жи­вое волнение, на что и направлен был, мне кажется, главный поиск Станиславского. И одно из гениальных его обнаружений, а он, по сути, только обнаруживал, он ведь ничего не придумывал. Другое дело, что он пы­тался всё время придумать инструменты, способы, и это для нас стало главным, а главное в его науке, искус­стве, не знаю — в его стремлении — то, что он обнару­живал коренные свойства человеческой природы. Он не очень лихо формулировал, может быть, от желания сформулировать предельно точно. Его обнаружение, его идея сверхзадачи, которая сегодня стала понятием анекдотическим, потому что в нашем понимании све­лась к идее, тенденции, к тому, «про что мы с вами варганим спектакль», к тому, «про что ты будешь ста­

20

Он наивно верит, что существует душа

раться, чтоб тебя поняли». А он имел в виду, как пони­маю, то живое отчаяние или ту живую надежду от столкновения с жизнью, вне которых не может быть никакого творчества. Мы долгие годы вне живого от­чаяния и вне живых надежд занимались нашим делом, создавали театры, оценивали эти театры, писали кни­ги о театрах и об этих спектаклях, сравнивали бли­зость к Станиславскому и удалённость от него, не по­нимая, что уже в главном нарушен исходный коренной принцип, и значит, дальше уже никакого Станислав­ского быть не может, а может быть только бесконеч­ный уход от него, бесконечный уход от живого.

Сегодня уже банально употреблять термин «живой театр», тем не менее лучшего пока не придумалось. Вся энергия мучительного поиска Станиславского, как по­нимается, была направлена на обнаружение этой не­прерывной дрожи живой материи, на понимание того, что искусство есть почти физиологический, интеллек­туально-физиологический процесс передачи своих впе­чатлений от жизни, от действительности, от соотноше­ния того, что хочется и что возможно, о чём мечтается и что есть. И только в этом смысле — «иду от себя», и только в этом смысле — «я», потому что вне «меня» нет живого. Хорошо было Михаилу Чехову, гениальному артисту, смотреть на «третью» действительность, пото­му что его концепция: «экспрессионно-нервная систе­ма» — это третья действительность, воспринималась так же естественно, как мы воспринимаем ощущение, что кто-то нам наступил на ногу, на любимую мозоль или не доплатил зарплату. Он воспринимал так же ес­тественно третью действительность, и эту дрожь своей живой материи передавая. Недаром для Станиславско­го Чехов — это идеальный артист для его системы, иде­альное воплощение его системы.

Конечно, — и правильно об этом Анатолий Мироно­вич сказал — у Станиславского, в силу богатства собст­венной личности, в силу потрясающего представления

21

*Лев Додин. Путешествие без конца*

о личности артиста, хотя всё время пишут, что он за­нимается средним артистом, но его представления о возможностях среднего артиста огромны... Потому что он в себе узнаёт возможность богатства и безгранич­ность природы человеческой. И сам Станиславский — непрерывное воплощение бунта: против самого себя, против купечества, из которого он вышел, против ог­раниченных своих возможностей, против своих усов, против вкусов собственной природы.

Сегодня при всей, может быть, противоречивости, несуразности его терминов Станиславский внутренне воспринимается очень стройно, начиная от самых про­стейших его взглядов на развитие сенсорной системы, от тех самых простых упражнений с воображаемым предметом, которые уныло имитируются студентами, не понимающими, зачем это надо, и так же равнодуш­но проверяются педагогами, которые тоже плохо по­нимают, зачем это надо и чего тут, собственно, надо добиваться. А здесь же заложена потрясающая идея о таком обострении собственной сенсорной системы, собственной нервной системы, когда от способности услышать тончайшие звуки в аудитории (я говорю о са­мом простом упражнении первого курса), от способно­сти услышать звуки, которые производит организм ря­дом сидящего человека, от способности услышать, чем дышит улица, до способности услышать движение под­земных вод и движение души человеческой, то есть умения довести себя до вдохновения, когда человек действительно слышит... Потрясающая слышится у Станиславского связность всего — от самого простого до самого высокого, потому что высокое для него — это передача жизни во всём её объеме: физическом, психологическом, социальном и так далее. Поэтому он так настаивает на изучении жизни, поэтому его репли­ка «жрать знания» — не только научные, а «жрать» зна­ния о жизни. Когда Станиславский задаёт артисту свои наивные вопросы, например, о том, где его персонаж

22

Он наивно верит, что существует душа

был десять дней тому назад, то эта наивность из-за того, что он убеждён, что артист это должен знать, как знает про себя живой человек. Сейчас в своей практи­ческой работе я ещё раз со всей очевидностью обнару­живаю, что одно из открытий Станиславского на дан­ный момент становится самым главным. Каждый раз кажется, что это вот самое главное, каждый год обна­руживаешь, чего не знаешь, чего не понимал или чем никто не занимается, включая тебя самого. Сегодня, казалось бы, недолго по времени говорил Исаак Из­раилевич, но за этим стоит видение гораздо большего: за этим стоит вся человеческая жизнь. Вот эта челове­ческая жизнь и есть для Станиславского — видения. Он наивно верил, что артист может этим овладеть. И ко­гда он кричит своё: «Не верю!» — которое прекрасно поддаётся всем капустным переложениям, то это он не только артисту кричит, он кричит полноте человече­ской жизни, которая требует передачи, которая где-то живёт в его мозгу, и он не верит, потому что артист всё время передаёт только крошечную и унылую её часть. Когда после одной поездки в Верколу мы снова начали репетиции «Дома», спектакль шёл уже лет пять, вышел Коля Лавров и в одном эпизоде очень хорошо сыграл. Когда я ему сказал: «Вот, знаешь, сегодня ниче­го», — он говорит: «Так я же знаю, о чём идёт речь, я же понял, я же видел этот берег», — и назвал имена лю­дей, которых там узнал. Это был момент чуда, к сожа­лению, не сохраняющегося, потому что через два-три спектакля это ушло, он видеть перестал и снова обрёлся некий средний приличный имитационный мо­мент, потому что мало одной поездки для закрепления видений.

Это вечная мука Станиславского, что мало одной поездки, мало одного анализа, мало одного обнаруже­ния. Нужен тренинг. Понятие «тренинг и муштра» — гениальное понятие, тренинг и муштра, которые долж­

23

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ны довести артиста до рефлекторных реакций. Тогда это видение становится рефлексом.

Я не знаю большего формалиста в требованиях к артисту, чем Станиславский, человек, который так за­нимался техникой, который так издевался над своим собственным телом. А какие требования он ставил пе­ред голосом, голосоведением и речью!

Нам Борис Вульфович (Зон) рассказывал про эти занятия, а иногда показывал, мне кажется, он очень много «съел» Станиславского, в себя вобрал, даже по­хож был иногда, потому что очень его любил. Иногда он любил показывать: вот сейчас бы Станиславский так с вами позанимался, дескать, что он занимается не настоящими требованиями, а вот Станиславский бы... Его знаменитое требование кантиленной речи, кото­рое забыто современным театром как страшный сон! Его ужас перед стучащей речью, которая сегодня овла­дела русским театром, и послушайте, как говорят! Все стучат — «пом-пом», не в смысле, которым тоже зани­маются, а в технологически-речевом. Попробуйте за­ставить артиста, самого известного, самого народного, причём народного не только за то, что он играет поло­жительные роли, но и за то, что он талантливый чело­век, произнести фразу, занимающую хотя бы пол-абза­ца, как одну мысль. Это невозможно. И вслушайтесь! Только мы перестали вслушиваться, потому что мы к этому привыкли, перестали вслушиваться, мы переста­ли всматриваться в тела, которые косноязычны. Мы говорим, что сегодняшний современный артист лучше двигается. Это жестокая неправда! Он двигается отвра­тительно! Он научился танцевать несколько танцев, но его тело не передаёт душевных движений не только че­ховских трёх сестер, но и истопника котельной. Оно усреднённое, оно никакое!

Я думаю, может быть, вся энергия нашего забыва­ния Станиславского состоит и движима, прежде всего

24

Он наивно верит, что существует душа

тем, что если начать в него вдумываться серьёзно и на­чать хотеть от себя чего-то по Станиславскому, то уйдёт желание этим заниматься, потому что занимать­ся этим, оказывается, страшно! Поэтому мы делаем вид, что ничего этого нет, и радуемся тому, что есть. И сравниваем это имеющееся. Вот мне кажется, ещё один внутренний урок Станиславского. Он всё время апеллировал к идеалу, который недостижим и который всё-таки продвигает нас в стремлении к нему чуть даль­ше, чем соревнование с ближайшим соседом.

Совсем недавно я смотрел один спектакль, кото­рый, мне кажется, как-то передаёт дух Станиславского, «Станиславский» спектакль что ли. В Нью-Йорке я ви­дел «Вишнёвый сад» в постановке Питера Брука. Я был счастлив, потому что вдруг обнаруживается, что есть святая простота, что есть чеховская музыка, что на сцене люди могут любить не воображаемых лиц, а партнёров, что есть та дрожь души, которая способна передаться. Это не великий спектакль, не совершен­ный. Он всё-таки сделан с чужими артистами, в чужой стране, хотя, конечно, мера понятия «чужая страна» там достаточно относительна, в отличие от нас. Он сделан всего лишь за три с половиной месяца. Для Америки это несказанный срок, потому что там шесть недель — это предел мечтаний, а для Брука это срок крошечный, потому что он работает иногда годами. Но в спектакле Брука дышит живая жизнь и оказывает­ся, что Чехов, тот, на ком рождалась система, действи­тельно живой, простой и великий поэт. Они читали Чехова, рассказы Чехова по-английски и по-русски, хотя русского языка не понимают. Русская актриса, ко­торая дублировала одну из ролей, читала им по-русски, и сам Брук, который хорошо говорит по-русски, читал им рассказы. Они слушали музыку речи. Они пили чай на репетициях, ну, наивно, конечно, ездили в русский ресторан и ели икру, катались на тройках, смотрели русские картины и так далее. То есть они занимались

25

*Лев Додин. Путешествие без конца*

всем тем, что обнаруживает человеческую душу, всем тем, что началось в нашем театре и что, к сожалению, из нашего театра почти совсем ушло.

**АБСУРДЫ МИРА ОЩУЩАЮТСЯ КОЖЕЙ'**

ДОДИН. Мы в печальный день собрались. У нас была мысль отменить встречу, но уже трудно что-либо переделать, однако, это накладывает на самочувствие отпечаток2. Но традиция есть традиция, мы всё-таки открываем сезон и что-то в нём собираемся делать.

Перехожу к фактам. Двадцатого числа по традиции мы начинаем свой сезон спектаклем «Дом», который отмечает десятый сезон своей жизни. Как выяснилось, для Малого драматического театра этот сезон сорок пятый, для той компании, которая консолидируется последние годы, это седьмой сезон. От всех «рож- деств» мы отсчитали. Начинаем «Домом», играем весь свой репертуар, кроме «Братьев и сестёр», декорация которых ещё не вернулась3. Начинаем довольно энер­гично, шестнадцатого собрали труппу, утром и вече­ром репетируем. Спектакли, как всегда у нас, обновля­ются, редактируются. Другое ощущение времени, другое ощущение остроты всего. После долгого отсут­ствия многое ощущается очень остро, и это сказывает­ся на наших репетициях. Мы продолжим работу над «Бесами», которые на этот сезон наша главная и основ­ная задача, мы работали над романом весь прошлый сезон. Работали урывками, не так регулярно, как хоте­

1 Пресс-конференция с журналистами перед открытием нового се­зона 18 декабря 1989 года. МДТ.

2 14 декабря 1989 года скончался А. Д. Сахаров.

3 Декорации задержались после гастролей спектакля в Америке.

27

*Лев Додин. Путешествие без конца*

лось, но всё-таки работали и в Японии', и в Америке, и активно продолжим, как только труппа вернётся из Ле­нинградской области после двухнедельных гастролей с детскими рождественскими спектаклями. Мы надеем­ся, что к концу сезона можем «Бесов» родить, если су­меем разродиться. Продолжается работа в театре над «Софьей Петровной» Чуковской, работа ведётся Ве­ниамином Филыптинским. Григорий Дитятковский экспериментирует с пьесой Бродского «Мрамор». Вы­пускники моего курса оставлены в театре на два года в качестве стажёров — восемь человек, половина курса, с тем, чтобы они могли попробовать себя в театре в но­вых обстоятельствах, и если это приведёт к успеху, они смогут закрепиться на более постоянный срок. Группа стажёров пытается что-то сочинить на основе повести Каледина «Стройбат». Что из всех этих затей получится, мы ещё не знаем. Это такая серия проб, ко­торую мы ведём. Надеюсь, из чего-нибудь что-нибудь да выйдет. Вот такой фронт работ. Хотя внутренне для нас «Бесы» в центре всего. Что ещё могу сказать? Об изменениях в труппе? В труппу приходят Татьяна Рас­сказова из Театра Ленсовета и Максим Леонидов. Чему я рад. Я всегда рад, когда приходят близкие2. Хотя, если говорить откровенно, жизнь в нашем театре очень непростая. Далеко не все, кто хочет, находят здесь и место, и настроение, и самочувствие. Скажем, сейчас уйдёт из театра Миша Морозов, который чувст­вует какое-то неудовлетворение и недоиспользование. Жизнь сложна, и никуда от этого не деться. Но тому, что само движение есть, я рад. Группу стажёров, может быть, стоит назвать поименно. Это: Ирина Тычинина, Юлия Морева, Мария Никифорова, Игорь Черневич, Александр Кошкарёв, Аркадий Шароградский, Олег

1 Театр выезжал на гастроли в Японию со спектаклем «Братья и сёстры».

2 Т. Рассказова и М. Леонидов учились на курсе у А. Кацмана и Л. Додина в ЛГИТМиКе в 1979-1983 гт.

28

Абсурды мира ощущаются кожей

Гаянов и Сергей Курышев. Какие-нибудь есть ещё во­просы?

ВОПРОС. Про гастроли рассказали?

ДОДИН. Это был большой тур1, который начался с Киришей, потом Италия, где мы играли в Турине «Муму», затем Голландия, где мы играли «Звёзды на ут­реннем небе». Гамбургский фестиваль «Театр мира», где мы играли «Братья и сёстры», был наиболее инте­ресным, активным и живым. Потом тур по ФРГ, в За­падном Берлине и в Мюнхене — «Братья». В Зальцбур­ге мы играли «Звёзды». Потом Япония, где мы играли в Токио «Братья», «Звёзды» и «Повелитель мух». В Саппоро — «Братья и сёстры» и «Звёзды». И затем Сан-Диего в США, где мы дали тридцать четыре пред­ставления «Братьев и сестёр», если учесть, что неделю мы репетировали утром и вечером, то сыгранных спек­таклей наберётся больше. Должен сказать, опыт очень интересный. Оказалось, что играть один и тот же спек­такль не надоедает и, на мой взгляд, даже какие-то вещи углубляются и внутренне укрепляются. Я очень боялся этого опыта, но пока он нас не разочаровал. Все представления шли при переполненном зале, что говорит об интересе к России, но дальше это уже под­крепляется театром. Тем более, что там нет русской колонии, зрителями были американцы. Это было очень интересное путешествие. Не только с точки зре­ния путешествия, а с точки зрения той репетиционной работы, которую мы вели, и мужания артистов, и по­трясающего чувства близости, братства и любви, кото­рое обнаруживают чужие люди к нам, к нашим пробле­мам и просто к нашим артистам. Мы действительно сталкиваемся с миром любви, он во многом контрастен тому миру, к которому мы привыкли и в который мы

1 В сезоне 1989 года театр вёл большую гастрольную деятельность. «Братья и сёстры» играли в Гамбурге, Западном Берлине, Мюнхене, Токио, Саппоро, Сан-Диего, «Звёзды на утреннем небе» — в Роттерда­ме, Киришах; «Муму» — в Турине.

29

*Лев Додин. Путешествие без конца*

возвращаемся. Подчас кажется, что нет внутренних ре­сурсов, чтобы ответить на эту любовь, но я надеюсь, это что-то концентрирует в душах артистов. У нас бы­ли предложения продлить гастроли в США в двух горо­дах. Мы отказались. Получили приглашение поехать в феврале и марте в Англию и США, отказались. Мы ра­ботаем и сочиняем до конца сезона то, что пытаемся сочинять. Про лето и осень с нами ведут много перего­воров. Посмотрим, что из них окажется реальным.

ВОПРОС. Вы не пробовали восстановить сцены в спектакле, которые были раньше запрещены?

ДОДИН. «Посудный день» в «Доме» мне жалко. Мне не хотелось его восстанавливать, пока шла борьба с алкоголизмом, потому что это прозвучало бы в пан­дан государственной линии. А сегодня, когда благопо­лучно восстановился статус-кво, это как бы вполне воз­можно. И может, мы попробуем вернуть купюру «посудного дня», хотя спектакль такое закоренело жи­вущее существо, что привьётся к нему или нет, не все­гда понятно. Попробуем. А вам казалось бы интерес­ным «посудный день» восстановить?

КОРРЕСПОНДЕНТ. Да.

ДОДИН. Честно говоря, я немного боюсь. Это и для нас легенда, что был «посудный день», а потом ока­жется, что была какая-то сценка, и ничего в ней нет. Это же не кино, где можно сказать: это хорошо снято. Есть вещи, которые совсем уже не вернуть. Их надо было все эти годы выращивать. Всё вырастилось... свя­зались связи какие-то.

ВОПРОС. Какие у вас наиболее острые впечатле­ния от поездок?

ДОДИН. Впечатления острые везде. Германия по­трясла темпераментом, которого мы не ожидали. Нам всегда казалось, что немцы это что-то рациональное. Пожалуй, там был самый темпераментный приём, столько эмоций, чувства. Общение становилось легче, потому что спектакль сближал, если говорить не про­

30

Абсурды мира ощущаются кожей

сто о зрительских, а о человеческих отношениях. Они испытывают огромное чувство вины перед Россией. Причём об этом говорят молодые поколения, те, кто, казалось бы, по нашей логике непосредственно не ви­новен... Когда сегодня целый ряд преград снят, они про это говорят, они про это спрашивают. В отличие от ГДР, с которой мы столкнулись два года назад, где этого чувства вины нет. Они его полностью передали ФРГ. Это всё заставляет думать. Не знаю, скажется это реально на нашей работе или нет, но я вижу, как об этом начинают думать артисты. Западный Берлин мы раньше видели с той стороны стены, были в Музее сте­ны, кое-кто из состава театра был шокирован тем, что мы туда поехали. Это почти антисоветское проявле­ние. Ужас абсурдности стояния с той и другой стороны стены. Скажем, когда мы в Америке узнали про свер­шившееся, я не знаю, показывали ли здесь, а там сквоз­няком непрерывно показывали ликования на стене, вокруг стены, Ростроповича, который прилетел и две­надцать часов играл у стены концерт. Какие-то абсур­ды мира ощущаются кожей. Там, когда мы приехали, шла ярмарка, когда на центральной улице двое суток непрерывный праздник, и всё это доходит до стены и у неё заканчивается. Есть вещи, которые действитель­но видишь воочию. Япония — это другая цивилизация, другая сторона мира. Это, с одной стороны, Азия в по­трясающих своих проявлениях. И с другой стороны, двадцать первый век, даже по сравнению с Америкой. Япония — это соединение древнего и будущего, то, как они соединили одно с другим. Но там довольно трудно. Для нервов это была наиболее трудная поездка, потому что уж очень шоки сильные. И другая цивилизация, и азиатские корни, и безумный Токио, в котором возни­кает ощущение, что нельзя успокоиться. Они достаточ­но напряжённо живут, о чём они сами всё время гово­рят, жалуются, и от этого мы тоже напрягаемся. И опять огромное количество встреч, разговоров,

31

*Лев Додин. Путешествие без конца*

любви. От самых юных студентов, которые, как они сами говорят, полгода деньги собирали, чтобы поехать на спектакль, до пожилого писателя, который четыре года провёл в лагерях в Сибири после войны. Вообще всё так перепутано в отношениях к России, с Россией.

ВОПРОС. Как в Америке относятся к тому, что сей­час происходит в России?

ДОДИН. Я ничего нового не скажу. Все очень этим увлечены, люди искренне об этом говорят. Все бого­творят Горбачёва, считая его, не без справедливости, начавшим весь этот процесс. Они счастливы, потому что жили в неизбывном страхе и ужасе перед нашей страной. Сегодня они немного меньше боятся, им есть за что тревожиться и что сохранять. Я был у глазного врача. Такой старичок, естественно, не говорит ни слова по-русски. Он сказал что-то про ГУЛАГ, потом что-то про Сибирь. Стал проверять газеты, говорит, что у него есть газеты разных стран, но «Правды» нет. Я понял, что он знает: ГУЛАГ, Сибирь, «Правда». Я его спросил: вы увлекаетесь Россией, у вас в роду есть выходцы из России? Потому что выходцев из Рос­сии бескрайнее количество. Иногда возникало такое ощущение, что Америка на одну вторую — это выходцы из России. Через раз слышал: у меня папа, у меня ба­бушка, у меня дедушка русские. Он отвечает: нет, у меня коренная американская семья, но я давно интере­совался Россией. — Почему? — Но, видите, у нас семья с военными традициями, у нас все воевали во время войны с Гитлером, я понимал, что, если будет война, а тогда я был мальчиком, если будет война, я пойду вое­вать, а воевать мы могли только с вами, потому что вы всё время могли на нас напасть. И я готовился, изучал, потому что я мог попасть в плен, меня могли послать в Сибирь, я изучал, как мне выжить в Сибири, какой это край... Мы даже не представляем себе, как это основа­тельно. Конечно, существует пропаганда. Мы тоже с этим жили. Только о том, что нас в Калифорнию по­

32

Абсурды мира ощущаются кожей

шлют, не предполагали. Я спрашиваю его: а как сей­час? — Сейчас, после Горбачёва, совсем другое дело, только нам надо вам очень помочь, особенно вот эту зиму пережить. Помочь вам с едой, с топливом, там же холодно у вас, вам будет трудно зиму пережить. Абсо­лютно конкретно и реально. Вообще мера отзывчиво­сти, конкретной отзывчивости, страшно велика. Доста­точно сказать, что у нас есть довольно серьёзные планы реконструкции театра, но пока бесплодные, по­тому что нужно огромное количество денег в натураль­ном исчислении, то есть не в рублях. На встречах, в интервью я про это говорил. Там, в частности, была встреча в бизнес-клубе. Интересная организация. И в последний день мне позвонили, один товарищ, госпо­дин, сказал, что он представляет инициативную группу по сбору средств для реконструкции Малого драмати­ческого театра. Что нам было приятно.

ВОПРОС. Вам здесь у нас не говорили, что, товари­щи, не надо этого?

ДОДИН. Нет, пока не говорят. Но мы ни у кого и не спрашиваем. Последнее время чем меньше спраши­ваешь, тем меньше говорят. Пока.

ВОПРОС. С какими недавними эмигрантами вы встречались?

ДОДИН. Всё время доводится общаться. С мамой одного моего знакомого. В Германии с известными людьми: Войновичем, Зиновьевым. На спектаклях поч­ти все перебывали. Хотя у них сложные отношения друг с другом, поэтому бывает общаться непросто. На­строения самые разные. Встречал миллионеров из чис­ла недавних эмигрантов, ленинградских и московских. Вы их не знаете, я их тоже не знал раньше. Пришли познакомиться, став уже миллионерами. Если говорить серьёзно, то, когда общаешься с ними, даже не с писа­телями, не с общественными деятелями, — с рядовыми, нормальными людьми, жуткое ощущение: так много энергии и таланта вытекло из нашей страны! Мы зна-

1. Заказ № 2753 „

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ем только о писателях и общественных деятелях, а сколько людей обнаруживали склонность к бизнесу. Скажем, там уже есть много специалистов по недвижи­мому имуществу. И как они с гордостью говорят: мы учим американцев делать деньги, они обленились и за­были, как это делается, а нам надо, и мы можем. Там познакомились с девушкой, которая теперь стала од­ним из крупнейших биржевых американских маклеров. Люди, которых я раньше совсем не знал, приходят по­сле спектакля.

Я приглашаю вас на старые наши спектакли и, Бог даст, на новые, если доживём. Спасибо, что пришли и приходите всегда, когда захочется.

**СПЛОШНАЯ ПСИХОФИЗИКА'**

ДОДИН (читает вопросы, составленные для него участ­никами семинара). Это всё автобиографическая исто­рия, так сказать, одно направление. Пожалуйста, я го­тов на любое направление. Есть один вопрос, довольно серьёзный, об анализе пьесы, мы к нему подойдём. Я заранее прошу прощения, поскольку здесь много «вы», значит, придётся много говорить «я». Я и встреч боюсь, напрягаюсь, потому что любое самоощущение знания чего-то или уверенности в чём-то, или убеждённости, что имеешь какую-то истину, не послед­нюю, но хотя бы в предпоследней инстанции, — лож­ное и всё заканчивающее, на мой взгляд. Сегодня ка­жется так, завтра кажется эдак. Бывают моменты после успеха, успешного выпуска спектакля, когда в течение двух недель кажется, что ты что-то знаешь. Давно у меня, должен вам сказать, таких моментов не было. Вспоминаю с нежностью то время, когда был молодым. Тогда человек какой-то более самоуверенный, более смело оценивает происходящие события и кажется: ну, теперь я знаю всё. А потом начинается новая работа, которая вся состоит из неизвестностей. Например, но­вый курс в институте, который ничего, кроме неприят­ностей, не приносит, и оказывается, что ты полностью девооружен. Поэтому я заранее хочу обговорить, что узнаём мы только то, что мало знаем. И может быть,

1 Семинар ФПК для режиссёров. 1 мая 1989 года.

35

*Лев Додин. Путешествие без конца*

единственное, что нам по-настоящему мешает, так это страх оттого, что мы не знаем, что мы сомневаемся, боимся поделиться этим с артистами, учениками. Они-то всё равно знают, что мы всего не знаем, но ду­мают, что мы считаем про себя, что мы всё знаем. И потому часто относятся к нам гораздо хуже, думают, что мы думаем, что понимаем всё. Поэтому видят нас глупее, чем могли бы видеть, если бы мы были откро­веннее.

Недавно проходил симпозиум Станиславского. Это большое событие, в связи с этим что-то передумыва­лось, пересматривалось. И главное — ощущение от его гениальности, что он всё время отталкивался от себя самого и обнаруживал новое. Это то, чему можно поза­видовать. Я с театральной юности запомнил, как Бо­рис Вульфович Зон, мой учитель (это к вопросу об учи­телях), когда его спрашивали про книгу какого-нибудь ученика Станиславского, сразу говорил: «Ну, он ушёл от Станиславского в десятом году, значит, к этому надо относиться настороженно». «Ну, он ушёл от Стани­славского в двадцатом году, значит, к этому надо отно­ситься очень настороженно». «Ну, он общался с ним в последний раз в двадцать восьмом году, значит, надо относиться очень настороженно». В этом смысле мне повезло, потому что Борис Вульфович Зон, у которого я учился, общался со Станиславским в самые послед­ние годы его жизни. Борис Вульфович был удивитель­ный человек, он был Учитель. Ещё больше ему подхо­дило слово «профессор». Он был красивый, красиво одет, как бы далёк от быта. Это одна из важных про­блем. Есть ощущение, что и артисты живут в быту, и наши студенты живут в быту, они видят, что и педагог живёт в том же самом быту. Это не значит, что педагог должен быть небожителем, но он должен жить в искус­стве. Тогда студентам тоже этого хочется. Я помню, что у нас все мальчики хотели красиво одеваться, пото­му что Зон всегда одевался красиво. Такая деталь — бе­

36

Сплошная психофизика

лоснежная сорочка и бабочка. Он раз в году уезжал в Таллин к своему портному. Все на курсе это знали. И это был вопрос педагогики. Он мог чего-то не пони­мать, в чём-то быть наивным. Называл нас «битни­ки» — мы посмеивались: знали, что он этого слова не понимает. Но зато он понимал и знал массу такого, чего мы даже слыхом не слыхивали.

Мы катастрофически не учим артистизму. Чем боль­ше я думаю, что же важнее всего в педагогике, тем чаще чуть ли не на первом месте оказывается арти­стизм. Художественное ощущение мира, пространства, себя в пространстве... Всё это входит в артистизм. Не актёрство, а артистизм. На первой беседе после зачис­ления Зон собрал нас в какой-то грязной комнате. По­чему-то во всех театральных институтах считается, что нет лучшей почвы для воспитания, чем грязь. Было лето, он скинул с себя белоснежный пиджак и бросил его на стул. Это было очень красиво. Он был артист. Как артист он воспитывался у Фёдора Фёдоровича Ко- миссаржевского. Он очень рано стал преподавать, ра­ботал в ТЮЗе и вел курс в институте. Из одного очень удачного курса создал свой театр, очень популярный, такой «Современник» того времени, Новый ТЮЗ, ко­нечно, не по гражданским позициям. Всё-таки это были тридцать четвёртый и тридцать пятый годы, не самые сладкие. Именно там начинали Павел Кадочни­ков, Борис Чирков, Виталий Полицеймако. Будучи руководителем очень популярного театра и очень по­пулярным, как мне рассказывали, человеком в Ленин­граде, Зон прочитал книгу Станиславского. Она ещё не вышла, он прочитал её в рукописи — «Работа актёра над собой». Поразился всему этому, притом, что, как говорят, был формалистом. Поразился, увлёкся, прие­хал к Станиславскому, познакомился, видимо, ему по­нравился и каждую неделю в четверг стал уезжать из Ленинграда в Москву, субботу и воскресенье прово­дить у Станиславского. Станиславский занимался у

37

*Лев Додин. Путешествие без конца*

себя в Леонтьевском со своей студией, из которой, считалось, должно получиться что-то несусветное, а, к сожалению, не получилось ничего. Все последние опы­ты он ставил на этих студийцах. Правда, кто-то погиб на войне, кого-то посадили, а многие, как объясняет Борис Вульфович, были просунуты в эту студию по бла­ту. Станиславский был уже старик, далёк от многого в жизни, и всех, кого могли, устраивали к нему... У Гали­ча есть немножко про эту студию, потому что он сам в ней год отучился. Видимо, он из тех, кто попал туда не по блату. Но он рассказывает про это иронически, как про что-то олимпийски далёкое от жизни, и, наверное, так оно и было. Хотя Галич сменил это на студию Алексея Арбузова, которая была очень близка к жизни и сочиняла тогда «Город на заре», спектакль, утвер­ждавший, что жизнь полна вредителей, их надо, так сказать, активно находить. Так что между двумя этими крайностями, далёкости от жизни и близости к ней, собственно, всё и строилось. И Зон в течение послед­них лет жизни Станиславского два дня в неделю в сто студии проводил. Он просто заглотил Станиславского. Заглотил так, как каждый педагог мечтает, чтобы уче­ник заглатывал своих учителей. Зон даже на мой взгляд стал походить на Станиславского. Не наивно подражая, а настолько влюбившись, что ему нравилось так же сидеть, одеваться... Я смотрел документальный фильм шестидесятых годов о Станиславском. Вижу: так Борис Вульфович очки поддёргивал, так начинал раз­бор урока, так откашливался. Зон влюбился в Стани­славского, и это влюбление нам всячески передавал. Иногда, когда передают влюбление, возникает оттал­кивание. Но при всей разнице театральных судеб на­шего курса, характеров никто никогда не иронизирует по поводу Бориса Вульфовича и никто не иронизирует по поводу Станиславского, потому что Зон пытался пе­редать нам не термины, не формулы. Про них Борис Вульфович нам никогда не говорил. Мы ощутили но-

38

Сплошная психофизика

трясающую влюблённость художника в художника. Зон всегда говорил перед нами, студентами, показывая пальцем куда-то вверх: «Константин Сергеевич!». Я ду­мал, что он так говорит про Бога, который на небе. Два года мы не решались спросить. (Жест пальцем вверх за Зона.) «Константин Сергеевич!» Есть природа жеста, у Зона была хорошая, живая актёрская привычка — за­держивать жест, что в жизни мы делаем часто, а арти­сты сознательно делают очень редко. У артистов жест чаще такой (показывает), а в жизни жест задерживают, то есть, мы уже говорим о чём-то другом, а жест остаётся. Зон иногда, мне кажется, пользовался этим жестом сознательно, как артист, который понимает, что к чему. И, наконец, мы его спросили: «Где он у вас расположен?» И оказалось, что Зон долгие годы препо­давал в аудитории, в которой над его головой висел портрет Станиславского. И он привык на него показы­вать. И вот природа жеста. И портрета давно нет, и ау­дитория другая, а видения остались. Только не те виде­ния, которые мы наспех формулируем, а потом спрашиваем: «Что ты видишь?» — «А что надо?» — «Ну, вот это». — «Хорошо, вижу». — А то глубокое, что он и не знает, что он видит, а просто видит.

Я думаю, что учителя, конечно, очень многое предо­пределяют. Мы часто не учитываем в своем общении со студентами, почему они пришли в театральный ин­ститут, считая, что они пришли потому же, почему и мы. Я много раз сталкивался с ситуацией, когда студен­та давно надо бы отчислить, а я переживаю и думаю: «Как же? Он же без этого пропадёт». Потому что знаю: я без этого пропаду. И я затягиваю с отчислением, и это плохо влияет на курс, потому что курс чувствует, что пугать пугают, а не делают. И потом, когда всё-та­ки отчисляю, на следующий день обнаруживаю счаст­ливого человека. Потому что это были мои страхи, мои переживания, а совсем не его. Важно суметь по­нять, в каком случае человек пришел учиться на арти­

39

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ста, потому что это часть его физиологической потреб­ности.

Театр — явление психофизическое. Театр — это по­требность изжить что-то, что невозможно изжить в ре­альной жизни. Театр — это необходимость прочувство­вать что-то, что я мечтаю прочувствовать в реальной жизни и не могу. Театр — это потребность прожить большее количество жизней. Убеждён, это главное. И чем острее эта потребность выражена в человеке, тем больше его дарование. Оно имеет все формальные проявления: заразительность, воображение и так да­лее. Но это всё внешние проявления внутренней по­требности, жадности к жизни, жадности страстей, жадности чувств, обострённости нервной системы, ко­торой мало одного реального существования, которая хочет всё испытать, всё то, что в жизни невозможно. И это очень непростой парадокс, потому что наше обу­чение построено как бы на том, что мы заставляем воз­вращаться к жизни и проживать всё, как в жизни. А внутренняя потребность человека — пережить что-то такое, чего он в жизни не переживал. И тут часто воз­никает противоречие. Потому что, с одной стороны, мы его тянем к прозе, а он ради «непрозы» пришел. Как это соединить и сделать так, чтобы не как прозу, а именно как другую остро переживаемую жизнь он ощу­щал те простейшие вещи, которые мы на первом курсе заставляем их ощущать? Это не простой вопрос, чрез­вычайно.

В детстве, юности я занимался во Дворце пионе­ров — в Театре юношеского творчества. Там был пре­красный коллектив и могучий педагог — Матвей Гри­горьевич Дубровин, мой самый первый учитель, который имел отношение к школе Мейерхольда. Это сочетание учителей для меня очень ценно и дорого для ощущения театра как чего-то, рассказывающего о быте, но именно потому и рассказывающего, что нахо­дится высоко над бытом. Как что-то из ряда вон выхо­

40

Сплошная психофизика

дящее, как — сегодня этим словом опасно даже пользо­ваться, но я убеждён, что вне этого всё равно театра не существует, — явление глубоко романтическое. Это воз­никло, прежде всего, в Театре юношеского творчества из дарования этого человека, который умел из самых простых вещей вычленить философию. Не создать фи­лософию, а извлечь, и философию вернуть самым про­стым вещам. Это удивление перед миром, где самое простое становится огромным и где огромное выража­ется в самом простом, очень запомнилось. Хотя тогда я был ребёнком и, наверное, так лихо не формулиро­вал, но эти вещи воспринимаются не формулами, а... удивлением. В то время не так уж много было в нашей жизни интересного, хотя начинался пятьдесят шестой год... Ощущение, что театр — это самое богатое по воз­можности проживания, по возможности насыщенно­сти жизни, по возможности романтичности жизни, по возможности превращения самых простых вещей в важные, увлекло меня и во мне осталось.

Когда пытаешься чему-то научить или дать возмож­ность чему-то научиться, то прежде всего — этому. Мне кажется, что самая большая опасность, какая подстере­гает любого из нас, ведь всё-таки большинство пришли в театр романтически настроенными, это ощущение будничности, усталости, обычности того, что происхо­дит. Как только мы это начинаем ощущать, это момен­тально ощущают наши ученики. И какие бы высокие слова мы ни говорили, ничего ими внушить нельзя. Ко­гда устал и не вырабатываются какие-то гормоны твор­чества, то что бы я ни имитировал, артисты или сту­денты чувствуют, что происходит. Не то, что они говорят: «Наш старик гормоны не вырабатывает, пере­стал». Это просто чувствуется. Токи перестают возни­кать. Когда мне интересно, то, как ни сложно, как ни трудно, даже если у меня не получается, даже если я чего-то не могу, даже если неуспех, пока мне в этом не­

41

*Лев Додин. Путешествие без конца*

успехе интересно, всё равно интересно и людям, кото­рые вокруг крутятся.

Когда я думаю про то, как мы учим, возникает ощу­щение потока, на котором мы стоим. Вот сейчас конча­ется один курс, надо начинать следующий. У меня воз­никает ужас и желание как-то всё перекрутить, что-то делать по-другому или совсем отложить набор. Потому что не успел кончить, как надо снова начинать. Не ус­пев соскучиться, не успев ничего накопить, надо начи­нать со следующими... Почему часто бывает, что пер­вые выпуски удачны? Потому что много накоплено. Как бывает легко удачен первый спектакль. Я помню свой первый спектакль. Он как одно из самых счастли­вых воспоминаний жизни. Потому что потом уже так легко не было. Мы не замечаем, что начинаем расска­зывать одни и те же истории, приводить одни и те же примеры. А откуда же они берутся? Они же берутся из жизни. Почему мы так часто обращаемся к памяти дет­ства, юности? Потому что тогда мы ещё не работали в театре, мы тогда жили. А потом мы всё больше и боль­ше работаем в театре. Я иногда какой-нибудь вырван­ный, выкраденный, свободный от театра вечер стара­юсь выпить по капле. Он даст впечатления для чего-то. Как-то мы с женой пришли домой в девять часов вече­ра, впервые за долгое время. Провели вечер дома, и возникла идея сделать «Возвращённые страницы»1. Творческие занятия требуют восстановления.

Бессознательно мы часто внушаем студентам буд­ничность, не праздничность самого соприкосновения с театром. Если говорить про мой первый режиссёрский опыт, то я его вспоминаю как очень праздничное заня­тие. Для меня в первые годы работы в театре даже не было проблемой, что я сам не ставлю, потому что так интересно было просто работать в театре. Было хоро­шим тоном вместе строить театр, вместе его сочинять.

1 Премьера в МДТ состоялась в 1988 году.

42

Сплошная психофизика

Было интересно всё. Было интересно дежурить на чу­жих спектаклях. Интересно приходить к артистам и де­лать замечания. По чужим спектаклям, которые мне даже не нравились, пока я не начинал на них дежу­рить. Сразу находилось что сказать. Даже было инте­ресно, что артисты, которых ещё недавно я знал как зритель, меня слушают, а я сижу перед ними в ре­жиссёрском кресле. Мне кажется, что театр — это прежде всего игра. Почему должно быть хорошее ре­жиссёрское кресло? Потому что это всё-таки ре­жиссёрское ощущение себя хотя бы на секунду Богом, который может какую-то жизнь создать, — это правиль­ное ощущение. Другое дело, что пошло им пользовать­ся. Но это я не буду объяснять. Кто склонен пошло пользоваться, тот будет пошло пользоваться всем. Его даже на небо вознеси, он и там будет пошляком. А вот игра — это ощущение прекрасное. При постановке пер­вых спектаклей: «Свои люди — сочтёмся», «Разбой­ник» — сохранялось ощущение праздничности оттого, что этим занимаешься. То ли жизнь наша трудна, то ли привыкаешь, но это ощущение, к сожалению, слишком быстро уходит. И артистов я очень различаю по тому, кто любит этим заниматься и кто не любит. Как ни странно, есть масса артистов, которые не любят этим заниматься. Или их не научили, или в них убили, или в них и не было. Им не интересно эти жизни проживать. Им не интересен сам процесс проб, проживаний, оши­бок. Ощущение себя чем-то, что есть совсем другое, чем остальные, — надо не стесняться в артистах это культивировать. Кто-то сейчас идёт на базар, кто-то в райком, кто-то ещё куда-то, а мы в это время — играем. И пусть они в райкоме решают важные дела, а мы иг­раем. Поэтому и педагогикой было интересно зани­маться, ведь это тоже игра. Когда я говорю «игра», то именно в смысле возможности проживания того, что оольше нигде не проживёшь. Кроме того, мне так нра­вилось в Театре юношеского творчества, что очень хо­

43

*Лев Додин. Путешествие без конца*

телось, чтобы так ещё кто-то жил и так ещё где-то было в жизни.

Когда я окончил институт, то почти сразу занялся педагогикой. Сейчас нашёл свои фотографии того вре­мени и удивляюсь, какой я был тогда молодой. Даже студенты были старше меня. Коля Лавров, который у меня учился, был на полгода старше. Была какая-то жизнь, которая мне нравилась и которой другие не жили. Была влюблённость в то, чему научил Зон, и была наивная потребность это передать. Я вообще убеждён, что хорошо учишь тогда, когда тот, кого учишь, хочет это передать. Меня иногда ругают: «Ваши студенты так заняты, они даже в театры не ходят». Я убеждён, что молодым то, что они видят в большин­стве театров, не должно нравиться. Потому что они должны мечтать о другом театре. Сегодняшний театр это всё-таки реальность, а мы учим идеалу.

Я вспомнил жест Зона, это было прекрасно. У него было что-то, что было недостижимо. Матвей Григорье­вич Дубровин рассказывал о Станиславском и Мейер­хольде как о богах. А мы очень часто учим на собствен­ном примере, даже те, кто никакого примера и не составляет ни в жизни, ни в искусстве. Пример, реаль­но существующий, излишен. Это я сам себе нравлюсь, а кому-то я, может, очень и не нравлюсь. Неуязвимо только то, чего мы хотим достигнуть и о чём мы зара­нее знаем, что оно почти недостижимо. В балете это хорошо понимают, там есть технические задачи, кото­рые до сих пор неразрешимы. В драматическом театре с этим трудней. Так вот, если мы учим этому идеалу, этому совершенству, которое недостижимо, заранее сговариваемся об этом, то, конечно, всё, что студенты видят вокруг, должно их раздражать, должно им не нравиться. И это совсем не страшно. Страшнее, мне кажется, когда смотрят плохой спектакль, и он нравит­ся. Когда люди начинают думать, что это и есть театр.

44

Сплошная психофизика

Сейчас я думаю о новом наборе. Кого бы я пригла­сил помогать? Прежде всего, талантливых людей. Та­лантливых, чистых людей. Только это и заражает. А грязи в нашем деле и так хватает. «Грязь», может быть, слишком пренебрежительное слово. Перемешан- ности, скажем так. Это результат нашей жизни, кото­рая всё более лишена нравственных императивов, нравственных критериев. У тех молодых людей, кото­рые сейчас приходят в институт, можно возбудить хо­рошее. А для этого нужны действительно талантливые и чистые люди, то есть — заразительные. Мне кажется, одно из самых важнейших свойств у студентов, абиту­риентов, которое даже трудно сформулировать, — это заразительность. Что это такое — заразительность? Ко­гда моя радость вызывает у вас радость, когда ваша улыбка заставляет меня улыбаться. Кто-то называет это обаянием, но это не обаяние, это другое свойство. Так много незаразительных актеров, такое ощущение, что их всё больше становится. И устаёшь от незаразитель­ных студентов. Вроде он и органичный, но не зарази­тельный. Причем иногда даже влюбляешься, этот сту­дент тебе нравится. А потом обнаруживаешь, что кто-то другой ничего из того, что ты испытываешь, не испытывает. Понимаешь, что в артисте есть какой-то изъян, который ничем не компенсировать. И точно так же педагог. Иногда бывает очень толковый и ра­зумный человек, но не заразительный. А иногда даже разумности может и не хватать, но есть что-то, с чем интересно общаться. Педагоги могут быть разные. Мы иногда боимся дифференцировать. Есть, скажем, педа­гог, который может очень заразительно разобрать и наметить перспективу того, что должен сделать ар­тист. И есть педагог, который способен очень подроб­но проследить внутреннюю жизнь. Я бы очень хотел таких педагогов, которые всерьёз понимают, что такое внутренняя жизнь. Причём внутренняя жизнь челове­ка. Мне кажется, что в последнее время мы про это

45

*Лев Додин. Путешествие без конца*

много говорим, мы это научились формулами рас­членять. Один анализ спорит с другим анализом. Внут­реннее действие такое, внутреннее действие этакое, сверхзадача такая, сверхзадача другая, ведущие обстоя­тельства, чёрта в стуле — тысячи слов, которые, в об­щем, ничего не значат. Это всё пустые слова, если нет чего-то самого простого — мы создаём реально теку­щую жизнь.

Мне в театре помогают два артиста: Сергей Бехте­рев и Татьяна Шестакова. Пока ни один режиссёр, с которым я сталкивался, не может с таким внутренним пониманием помочь развивать в артистах это ощуще­ние реально текущей жизни, как эти двое артистов. Сейчас они для меня намного ценнее всех режиссёров. Потому что, когда я сталкиваюсь с тем, что они пред­лагают, вижу: они занимались жизнью. А когда сталки­ваюсь с тем, что предлагает режиссёр, почти всегда вижу: он занимался театром. В том, что нам показыва­ют Сергей и Таня, иногда возникает довольно интерес­ный театр, зачастую гораздо более интересный, чем тот, который предлагают режиссёры. Потому что они занимались театром, а здесь имеется известное количе­ство наборов. Ну, кто-то ещё какую-то полку найдёт, до которой не добирались. Но всё^гаки количество полок ограничено. А жизнь безгранична. Иногда думаю, было бы хорошо, чтобы такие артисты помогали учить арти­стов. Мы ведь часто рассказываем, как надо играть. Я тоже этим страдаю, потому что сам не могу показать изнутри. Учишь тому, чего не можешь. Может, потому так и нравится учить. Если бы сам мог играть, то играл бы. А так — не можешь, поэтому учишь. Артист мог бы не рассказывать, как надо играть, а тихо-тихо наращи­вать, мог бы сам показать, попробовать. Думаю даже, что если затею новый актёрский курс, то потрачу на всё то, на что уходит первый семестр, гораздо больше времени. Может быть, целый год. Что обычно показы­ваем в конце первого семестра, показать в конце пер­

46

Сплошная психофизика

во го года. Потому что мы всегда очень торопимся. Мы же всё проходим по верхам. Это тоже ужас нашего об­разования. В конце семестра мы гордо показываем этюд с воображаемым предметом, как будто в этом этюде и есть смысл. А смысл в том, что нервные окон­чания человека, его кожа, если не снята, то хотя бы промыта. Поры открылись, нервы зачищены, стали охцущать раздражители жизни. Они чувствуют, чем от­личается не просто тёплое от холодного, а очень хо­лодное от менее холодного, в чём красота этого холод­ного, каково это холодное на вкус. Я убеждён, что именно здесь возникает то поэтическое мировосприя­тие, которое есть основа художника. Недавно в «Огоньке» опубликована прекрасная маленькая новел­ла, эссе Ходасевича «Дом искусств». Там есть один аб­зац, он описывает остановившееся время и Петербург, в котором сразу после революции перестали ездить ка­реты и конки. Петербург, который начал умирать в семнадцатом году. И как это красиво, страшно и краси­во. Это и есть первый курс. Мы говорим: вижу, слышу, осязаю, обоняю, а поэт начинается с того, что он слы­шит, как бьёт ключевая вода. Больше мы никогда к это­му по-настоящему не вернёмся. Если на первом курсе этого не возникло, то это не возникнет никогда. Актёр будет болтать слова, принимать позы, бросаться в ми- заисцены, но есть в нём поэтическое начало, то есть художественное начало или нет, это может выразиться в этюде. Может не выразиться в этюде, а выразиться в чём-то другом, но это то, на чём закладывается вся бу­дущая жизнь. Хотел бы иметь возможность этим по-на­стоящему долго заниматься, и чтобы педагоги вместе со мной могли бы со вкусом это делать. Не просто рас­сказать, как нужно, а со вкусом и заразительно это де­лать, потому что никто так хорошо не учит поэзии, как хороший поэт. Он не учит писать так, как он пишет. Он передаёт само мироощущение.

47

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Всё это, связанное с художественным началом, ар­тистическим началом, относится и к педагогу, и к аби­туриенту. Сейчас я думаю о новом наборе и даю себе слово, что не возьму ни одного немузыкального чело­века, потому что немузыкальность есть первый при­знак отсутствия дарования. Совсем не обязательно че­ловек должен хорошо петь. И совсем не обязательно человек должен хорошо танцевать. Можно этому нау­чить. Внутренний слух — это главное. Если его тело не отвечает на музыкальные раздражители, значит, его воображение чаще всего мертво. Иногда мы всё-таки берём таких людей, учим, а всё равно рука идёт не му­зыкально, слово звучит не музыкально. То есть человек жизнь воспринимает не музыкально. И вспоминаешь, что раньше артистов начинали готовить в балетных школах. Я мечтаю о курсе, который был бы построен так, чтобы первый год студенты приходили каждый день в девять тридцать и полтора часа занимались у станка, а потом, следующие полтора часа — речь, а по­том акробатика. А потом уже всё остальное. Если ты этим овладел, то можешь заниматься всем остальным. Я убеждён, что у нас в институтах неправильно по­строено даже само расписание занятий. Просто разбе­гается внимание. Лучше уж один семестр отдать полно­стью теоретическим занятиям. Тогда человек знает, что этот семестр он работает, к примеру, головой. И если в конце семестра он защитит эту свою работу головой, потом может заниматься другими частями своего тела. А так есть ощущение: ну, головой не сдам, так сдам ногами; ну, не сдам ногами, зато руками я что-то на мастерстве делал. Я убеждён, что здесь ка­кая-то жуткая каша. Бывает, мы две-три недели гото­вимся к экзамену, и студенты ничем, кроме мастерства, не занимаются. И в это время происходит их фанта­стический рост, или кто-то очень быстро вылетает. Потому что выясняется, что он это напряжение выдер­жать не может, он заниматься только театром не спо-



"'••ч

ws\*

"Назначение». Репетиция. Фото Ю. Гаврилина



Вер кол а. Лето 1976 года



1986 год. Фото С, Курышева

Шестакова. «Мать Иисуса». 1974. Фото Ю. Гаврилина

Татьяна Шестакова. Фото Ю. Гаври



ft

***Jgw***

***A***

*\**

N

В кабинете главного режиссёра. 198d



1989. Фом Ю. Белинского



«Чевенгур». Репетиция. Фото В. Васильева



Встреча с ректорами. Камерная сцена МДТ. 2006. Фото В. Васильева



Норильск, поездка со студентами. 2005. Фото О. Дмитрие!

I



Аушвиц. 2005. Фото О. Дмитриева



«Король Лир». Репетиция. Фото В. Захарьева

Сплошная психофизика

собен. А кто-то начинает фантастически расти, потому что его организм подвергается непрерывному воздей­ствию, непрерывной обработке, на чём-то сосредото­чивается. Мы всё время говорим, что творчество начи­нается с внимания, сосредоточенности. А обучение построено так, чтобы человек ни на чём не мог сосре­доточиться. Очень хорошо зная, что вообще-то всё свя­зано, мы всё равно всё разделяем.

Склонность к психофизической жизни есть одно из главных требований к абитуриенту. Акробатика, фех­тование, верховая езда — это всё тоже часть психофи­зического воспитания артиста. Мы сговариваемся об этом с Валерием Николаевичем Галендеевым, и я себя поймал на том, что начинаем всё делить: это танец, а тут мы будем заниматься психологией... — Подожди, мы же только что сговаривались, что это есть одно и то же. — Да, правильно... А потом опять всё начинаем делить, потому что в нас въелось представление, что это всё разное. Наши артисты, за редким исключени­ем, не двигаются, не звучат. Я не говорю, что они должны хорошо петь. Они должны музыкально гово­рить. Они должны музыкально двигаться. У них тело должно отвечать движениям души. Иногда даже не зна­ешь, движется их душа или нет. Потому что тело стоит таким безграничным препятствием... Я увлёкся люби­мой на сегодняшний день темой. У Бориса Вульфовича в книге, которая так и не вышла, есть целая глава о на­боре. Сейчас интересно бы её напечатать. Он пытался анализировать, по каким же принципам он набирает, какие есть опасности. Там есть и о заразительности, и об обаянии. Он пытается объяснить, что это такое. Ведь бывают фантастические превращения. Теория гадкого утёнка действительно претворяется в жизнь. Девяносто процентов лебедей, в которых влюбляешься на первом туре, или разочаровывают к третьему, или разочаровывают уже когда набрал... или происходит наоборот. Я помню Серёжу Бехтерева, фотографию

1. Заказ № 2753

49

*Лев Додин. Путешествие без конца*

которого мы с Аркадием Иосифовичем1 десять раз пе­рекладывали из тех, кого оставляем, в тех, кого не берём. У него ещё фотография была такая, с соплёй, неудачно вышел. Могли отложить в тех, кого не берём. Вроде у него ничего, кроме странности, какого-то тре­пета, не было. Очень многое связано с тем, на что спо­собна личность. Ира Селезнёва пришла поступать с не­вообразимой прической, в ярко-рыжем платье. Из Киева приехала девочка. Ужасно читала, ужасно выгля­дела. Из чистой добросовестности пригласил её пого­ворить. Вдруг узнаю, что она экс-чемпионка СССР по плаванию. Это уже что-то о личности говорит. Дальше начинаешь смотреть: значит, что-то есть. И действи­тельно, в личности оказалась такая сила воли, которая переделала человека, из оболочки вынула совсем дру­гое. Есть удивительные примеры людей, которые нау­чились всему, чему только можно научиться в институ­те. И не только на мастерстве, а на всех предметах, во всех теоретических дисциплинах. Есть такие, которые взяли всё. Личностное начало, мера характера, энер­гия характера, самолюбия, честолюбия — всего того, без чего артист не может существовать, — это, наряду с вещами, о которых говорил выше, страшно важно. Вот процесс, вот вещи, которые во время экзаменов надо пытаться хоть как-то нащупать. Надо много разговари­вать с абитуриентами на всех турах, что-то ещё выспра­шивать, понимать. Очень важен коллоквиум. Мы к нему неформально относимся. Мы часто отсеиваем лю­дей после коллоквиума. Если проявляется непробудная тупость, то вдруг оскорбляешься: почему в высшем учебном заведении должен учиться тупой человек, ко­торый за всю свою жизнь даже не сделал усилия свою тупость преодолеть? И я категорически не согласен с теми, кто эту тупость пытается культивировать и опре­делять как наивность, как самобытность. Тупость — это

1 А. И. Кацман.

50

Сплошная психофизика

тупость. А самобытность — это самобытность, она все­гда выражается в жадности познания, пусть искаженно­го, пусть странного. Иногда бывает, что приходят на первый тур, приготовив три отрывка: стихотворение, басню, прозу. Прозу учат не до конца: знают, что оста­новят. Часто абитуриенты приходят, уже где-то про­учившись в других высших учебных заведениях. И вот такой абитуриент читает полпрозы, басню и стихотво­рение — мол, я с этим поступал. Он так за два года обу­чения ни одного стихотворения не выучил и не узнал, что это стыдно — ничего не узнать. А иногда на пер­вый тур приходит тот, кто уже много знает. Это всегда хороший признак. Значит, он удивился чему-то и вы­учил. Это уже что-то значит. Если человек не способен удивиться и выучить, это плохой признак.

Я говорю об очень простых вещах, которые, одна­ко, что-то определяют, если говорить о наборе как о части обучения. Для тех, кто останется на курсе, обуче­ние уже началось на экзамене. И то, как организованы эти экзамены: в том, как с ними разговаривают, в том, как они сидят, в том, как на них рассердились, в том, как им велели переодеться, в том, как их не пустили, если они опоздали, — целый ряд вещей уже начинает­ся. И это очень важно, потому что само по себе поступ­ление, как я стал в последнее время понимать, такой сильный психологический удар, который большинст­вом воспринимается как безусловная победа, безуслов­ное признание их идеальности, так что потом год не­возможно с ними работать. Я по себе помню, был очень счастлив, когда поступил в театральный инсти­тут. Никогда, пожалуй, я не был так горд и счастлив, никогда не чувствовал себя таким большим человеком, как тогда, когда поступил в театральный институт. Многие этого не выдерживают. Поступили двадцать человек из четырёх тысяч прослушанных! Я иногда об­наруживал, что когда отчисляли того, кого многократ­но предупреждали, что отчислят, у него возникало не­

51

*Лев Додин. Путешествие без конца*

поддельное удивление, потому что никакие наши предупреждения и ругань не могли снять эффекта по­ступления. Поэтому то, как строится сам набор, очень важный вопрос.

Я по-разному встречаюсь со своими студентами. Бы­вают периоды, когда каждый день. В прошлом году вы­пускали «Старика»1, был очень интенсивный период, я забросил театральные дела. Бывают периоды, когда могу — так складывается — целый месяц к студентам не ходить, если куда-то уезжаю. Тогда в основном работу делают педагоги-режиссёры. В основном они работа­ют, я руковожу, приглядываю, советую, перевожу с рельсов на рельсы... С предыдущим набором бывал больше, потому что не было театра. Вообще убеждён, что лучше бывать всё время. Это более эффективно. Всё-таки, как ни крути, когда есть и театр, и институт, то, конечно, на студентов остаётся только часть энер­гии. Когда не было театра, то главная энергия уходила на студентов. Больше не с кем было разговаривать, по­этому всё разговариваешь с ними. А сейчас есть много, с кем разговаривать, с ними разговариваешь меньше. Сколько вложил, столько всё равно и вынется. Так не бывает, что вложил шиш, а получил барыш. С другой стороны, иногда начинаю думать, что приходишь каж­дый день, и они привыкают к этому как к нормальной данности. Каждый день приходит — значит, ему так нравится. Но пока есть театр, это нереально для меня. Значит, какой-то должен быть принцип. Но я думаю, что отношения со студентами должны быть откровен­но построены: «Сейчас я много с вами, теперь я с вами мало, поэтому используйте ту возможность, которая есть. И используйте тех, кто сегодня с вами будет рабо­тать». Отношения должны быть внятно и откровенно построенные.

1 «Старик» по роману Ю. Трифонова, 1988 год.

52

Сплошная психофизика

Вообще я убежден, что со студентами не должно быть фокусов. С ними всё должно быть, как вообще-то со всеми, — честно. Так, как предполагают реальные обстоятельства. То, что мы называем педагогикой. Ска­жем, я на них не сержусь, но делаю вид, что сержусь. Я им скажу, что я их выгоню, а на самом деле не выго­ню, — это они всё очень хорошо понимают, быстро разгадывают. Если сердишься, пусть знают, что сер­дишься, чтобы они видели, что ты действительно сер­дишься. Если прощаешь, ну, значит, прощаешь. Нельзя быть таким, какой ты не есть. Нельзя заниматься тем, чем ты не хочешь заниматься. Скажем, я часто разгова­риваю со студентами о том, что меня расстроило в те­атре, хотя они могут этого ещё не понимать. Но меня это сегодня тревожит, и я не могу говорить о каких-то там благоглупостях, если меня сегодня тревожит это. Когда-нибудь они вспомнят, что с ними про это гово­рили. Если я прочитал какую-то книгу, и она меня вол­нует, я с ними про это говорю. Если что-то новое про­читано, это всегда входит и в процесс репетиций, и в процесс разговора со студентами. По сути, это один из столпов школы: всё, чем они занимаются, строится на их реальных, и сегодняшних в том числе, жизненных впечатлениях. Я не люблю этот принцип: у тебя болит зуб, ты это скрой. Как будто что-то можно скрыть. У тебя болит зуб, так не скрывай. Другое дело, что есть целый ряд обстоятельств, которые сильнее этого зуба, но всё равно то, что у тебя болит, то у тебя болит. Это не может никуда уйти. Это не надо демонстрировать, но скрыть ничего нельзя. У тебя плохое настроение, ты это скрой... Неправда. Не надо демонстрировать плохое настроение, но и не надо его скрывать, оно входит в твою жизнь. Подумай, почему оно плохое, что тебя расстроило, включи это расстройство в своё самочувствие.

У нас театр областной, мы ездили со спектаклем в область, мы не только за границу ездим. Играли «Сча­

53

*Лев Додин. Путешествие без конца*

стье моё»1 в Невской Дубровке. Я поехал с артистами, потому что были жалобы на плохую организацию. Там было много проблем, но артисты в основном играли хорошо. Петя Семак даже очень хорошо, я остался на второй акт, потому что мне стало интересно. Артисты сидят в клубе, пытаются отвлечься от окружающего, чтобы хорошо сыграть, а я прошёлся по этой Дубровке и увидел тот самый посёлок или крошечный городок, в котором, по сути, происходит действие истории в спектакле. Рядом с клубом находится полуразрушенная школа, на которой грязью и снегом залепленная мемо­риальная доска. Отчистил — имени героя Советского Союза. За клубом какая-то другая доска, на которой на­писано: «Имени 33-й стрелковой дивизии». Стоит деся­ток чахлых маленьких деревьев. В пьесе герои говорят про туалет, в котором гадят, а уже в антракте, если не потолки, то стены клубного туалета были загажены. То есть имеется целый ряд вещей, которые не надо вооб­ражать, к сожалению, которые должны войти в их внутренний текст. Героиня говорит: «Но зато эти ребя­та вырастут и будут настоящими нашими детьми, я эту школу превращу!..» — «Ну, что ты превратишь? Ты умрёшь раньше». — «Нет, превращу!..» Всё, что арти­стов окружает, должно войти в их внутренний текст. Должно подпитать их воображение. Точно так же, как книга, которую они сегодня прочитали, как пейзаж, ко­торый они видели из автобуса, и так далее.

Иногда это происходит само собой. Скажем, мы приехали в Париж играть «Братья и сёстры», и на ре­петиции я многого не узнал — целый ряд вещей, кото­рых я добивался от участников в течение пяти лет, а от некоторых и десять лет, потому что с некоторыми ещё в институте начал этим заниматься. Пытался объ­яснить, и умственно это понималось, а опыта внутрен­него не было. И когда артисты вдруг попали в это цар­

1 «Счастье моё» А. Червинского, 1983 год.

54

Сплошная психофизика

ство изобилия, поняли: то, в чём они и сейчас живут, называется — голод. В спектакле не только про голод послевоенных лет идёт речь, который артисты до­статочно умозрительно понимают, а вообще про унижение человека, который не имеет того, что ему необходимо. И вдруг возникло то, что называется сверхзадачей, возникло абсолютно безусловно. Возник­ло внутреннее оскорбление за себя, за народ, за стра­ну — вдруг завязался целый ряд вещей, которые завязы­вались формально. Это же и есть второй план. Это и есть сверхзадача. Всё то, о чём мы говорим умственно и считаем, что мы сговорились. Ну, второй план мы обсудили, о сверхзадаче мы сговорились и утвердили. И артист знает, что утвердили и поговорили. А весь же вопрос в том, и это очередная больная тема, что мож­но говорить долго и нудно, но важно, насколько в че­ловеке это реально существует. Я убеждён, что прой­тись по Невской Дубровке перед спектаклем, всё вокруг увидеть — всё это входит в сверхзадачу, это вхо­дит во второй план, это входит в мои видения, в мои художественные видения. Наше узкое понимание: так что же он видит в это время? Он видит всё то, что вижу я, и всё то, что думает, будто видит, и всё, что с нами происходит в жизни, в литературе, которая к нам приходит, в музыке, которую мы слышим, в театре — всё это должно включаться, это всё часть нашего твор­ческого процесса. Если мы занимаемся «Стариком», то всё, чем мы живем, входит в этот процесс, потому что, когда Трифонов писал свой роман, всё, чем он жил, в книгу входило. Начиная от его большой и красивой жены, которую он описывает в каждой своей книжке, кончая огорчением от поведения своих наследников... Значит, всё, что мы проживаем в эти два-три года ра­боты над спектаклем, входит в то, чем мы занимаемся. Первый признак настоящего художника, который осо­бенно заметен у писателей, потому что там наиболее непосредственное лирическое высказывание, это без­

55

*Лев Додин. Путешествие без конца*

условность внесения в творческий процесс всего, что с ним происходит. Художник, естественно, всё перераба­тывает, но всё отражает. К сожалению, мы часто учим артистов так, что в них постепенно ничего не отража­ется. И мы даже часто возносим в достоинство, что у него всё плохо, но он играет так, как будто у него всё хорошо! Неверно. Потому что это «плохо» может углу­бить его «хорошо», может обогатить, заставить его ду­мать.

Здесь у вас вопрос о премьерстве. Я с юмором отно­шусь к премьерству, считаю, что это невозможно. Хотя понимаю: это не исчезает в сознании артистов. При чём тут премьер и отражение жизни во всем её богат­стве? Артист есть артист. В нашем театре принято счи­тать, что премьеров нет. Мне удаётся делать вид, что их нет, и им удаётся делать вид, что их нет. Но ребята знают, что я их люблю, и я знаю, что они знают. Если стоит задача восстановить жизнь во всех её сцеплени­ях, тогда то, что банально называется премьерством, нивелируется. Но в артисте есть такое — просто сыг­рать главную роль. Это есть в артисте — просто глав­ную роль. Его любят и знают, но он никогда не играл главную роль. Приходя к артистам, которых я люблю, иногда вижу, что они хорошо репетируют, но без того ощущения, как если бы играли роль большую.

У артиста должно быть ощущение сложности роли, неподвластности роли. Всё, что внушает уверенность по отношению к роли, — залог банальности. Как толь­ко у артиста возникает удивление: вот это я должен сыграть?! — что-то в нём мобилизуется. Потому что это про что-то такое, чего он не знает. Совсем недавно на семинаре скандинавских стран, который проходил у нас в театре, занимались анализом рассказа Чехова «Воры». Коля Лавров пробовал Калашникова. Я вижу, что он понимает: да, я — {Салатников. А потом мы с ним говорили. И он удивился. Важно понимание: лю­бая фигура, написанная большим художником, всё рав­

56

Сплошная психофизика

но больше меня как артиста. Потому что в каждом пер­сонаже Чехова есть сам Чехов. В Симеонове-Пищике не меньше, чем в Гаеве, есть Чехов. Надо быть ещё очень интеллигентным человеком, чтобы сыграть пер­сонажа того времени. Мы с большим трудом играем классику. Там заложен такой заряд культуры, которым мы не обладаем. Генетически.

В Ленинграде и Москве, наконец, увидели спек­такль Питера Брука «Вишнёвый сад». Вижу огромную растерянность критики, которая не знает, куда его от­нести, как оценивать. Я сказал Бруку, что в Союзе спектакль не оценят, потому что всё в нём слишком просто. Спектакль Штайна несравним по внутреннему пониманию Чехова. Но у него есть концепция, силь­ные средства воздействия, всего, что называется ре­жиссурой.

О тех, у кого хотелось бы учиться. Должны быть в детстве театральные удивления. Я помню своё удивле­ние от спектакля «Милый лжец», где играли Кторов и Степанова. Сначала увидел пыльные декорации, а в конце второго акта, когда читали письмо матери, про них забыл. Кторов в конце спектакля продолжал жить, хотя занавес уже закрывался. Есть некоторая нехватка спектаклей, которые вселили бы веру в театр. Очень не люблю смотреть плохие спектакли, они убивают. Кажется, что и у тебя так же, только этого не видишь. Когда видишь то, где живёт дух, где живёт художест­венность, конечно, потрясаешься, потому что сам так никогда не сделаешь. Но понимаешь, что есть то, ради чего стоит этим заниматься. Спектакли, где не концеп­ция строится и разбирается, а сам дух жизни воссоз­даётся. В спектакле Брука много таких моментов: то, как они выбегают, приехав домой. Вижу и расплыва­юсь в улыбке. Я откуда-то знаю, что так и было на са­мом деле: вот так они вбегали. Это реже всего бывает в театре: тот дух, который исчез, появляется на мгно­вение. Или когда они все пляшут. Все в России танце­

57

*Лев Додин. Путешествие без конца*

вали под еврейский оркестр. Об этом писали Ста­ниславский, Мейерхольд, поставил Эфрос. У Брука в спектакле они просто танцуют, и я начинаю ощущать, что так оно и было, что они так и танцевали. Такая степень легкомыслия, которая была в той жизни и в той культуре. Из-за этой прелести и легкомыслия они дали себя погубить. И режиссёр лёгок вместе с ними. Это всё становится так трагично. Это легкомыслие по­теряно. Любой из нас дальше от Чехова, чем они. У них сохранилась культура, религия, быт, легкомыс­лие. Мы знаем, что такое халтура и безответствен­ность, но мы не знаем, что такое легкомыслие. И мы ждём от постановки Чехова аналога с нашей жизнью. В спектакле Брука была блестящая Шарлотта, очень хороший Лопахин. Гаев блистательный. Аню играла не артистка, художница, дочь Артура Миллера. Она транс­лировала тот запас культуры, который нельзя сыграть. Мы в театре занимаемся Достоевским, Чеховым — это­го же нельзя сыграть. Это или есть, или же нет. «У ме­ня в голове раскалённый гвоздь», — какой двадцатилет­ний артист это может сказать про себя? У него никакого гвоздя, не то, что раскалённого, и в помине не было. Спектакль Брука это лучший урок по Стани­славскому. Главное, чем он с артистами занимался, — читал пьесу на русском и на английском языках. Они разбирали текст, говорили о жизни, о России, ездили в русский ресторан, ели блины с икрой. Потом Брук уе­хал, и спектакль ставил другой режиссёр. Брук считал, что артисты уже хорошо подготовлены. Подготовка духа важнее всего.

**ВСЁ РАЗОРВАЛОСЬ’**

Не удосужившись и не найдя в себе силы воли напи­сать речь, как это прекрасно сделал Сергей Юрьевич (Юрский. — Ред.), хотя всё равно у меня бы так пре­красно, как у него, не получилось, испытываю некото­рый ужас, заранее прошу меня простить за бессвяз­ность. Мне хотелось бы поблагодарить устроителей этой акции, потому что, я думаю, сегодня, особенно се­годня, прикасаться к чему-то важному в прошлом необ­ходимо — возникает возможность или необходимость, которая тебя заставляет что-то о себе самом подумать и соразмерить: в каком, собственно, ты лично и кто-то ещё вместе с тобой в пространстве находишься. Я хо­тел бы особенно поблагодарить устроителей сегодняш­него дня за встречу с Ангелиной Иосифовной Степано­вой, и не только за возможность увидеть и ещё раз услышать любимую прекрасную актрису, сколько ещё раз услышать и увидеть другую культуру, увидеть и ус­лышать разность этих культур и ещё раз вдруг как-то очень остро ощутить, где мы находимся, где я сам на­хожусь, что мы прошли и куда мы пришли или отошли.

Переходя к попытке выступления... За пределами нашей Родины, как принято говорить, я встречался в работе с театрами, в меньшей степени это было в дра­

1 Выступление на конференции «Славянский базар» — 100 лет (21-23 июня 1997 года, Москва) 22 июня. Основная сцена МХАТ им. А. Г1. Чехова.

59

*Лев Додин. Путешествие без конца*

матическом театре, больше — в оперном, который су­ществует в системе до Станиславского. То есть как буд­то бы ни Станиславского, ни Немировича-Данченко и не было. И, скажем, попытка с одними из трёх веду­щих исполнителей рядом, на три стула, и полчаса всем вместе поговорить о смысле спектакля представляется неким чудом и абсолютным нарушением всех тради­ций, потому что неловко де слышать, когда говорят о другой роли. У каждого вдруг возникает желание веж­ливо отойти в сторону, вроде как-то неловко — это его личное дело. К режиссуре полное уважение, но только в том смысле, куда пойти, где встать, как перейти. И когда вдруг ты начинаешь разговаривать о чём-ни­будь большем, не могу сказать, что это встречает со­противление, наоборот, я даже был удивлён, какое это встречает понимание, но рядом с этим и абсолютное удивление, потому что это некое новое слово. И когда встречаешься вдруг с таким театром, то как бы впер­вые оцениваешь мощь открытия, я бы даже сказал — изобретения, которое совершили эти два человека: Станиславский и Немирович-Данченко. Тогда, когда работали так, как я пытаюсь кратко опять же переска­зать, им вдруг просто пришло в голову, что есть поня­тие «коллективный художник», что можно собраться всем вместе и прочитать пьесу, подумать, обсудить, что вообще есть понятие — «серьёзный театр». Изобрести это понятие — это нечто такое же, как открытие зако­на всемирного тяготения: каким-то чудом понять, что яблоко падает не просто так. Это удивление я испытал и, может быть, сам поэтому очень многое понял. Мне интересно стало, что же всё-таки, кроме талантов и мощных, видимо, талантов, могло заставить сделать это открытие. Что могло заставить этих людей прийти в этот самый «Славянский базар», восемнадцать часов разговаривать и чтобы это не кончилось, как обычно кончается в России, каким-нибудь безобразием и пусто­порожними разговорами. Я думаю, что огромный, фан­

60

Всё разорвалось

тастической силы идеализм. Мой учитель, Борис Вуль- фович Зон, когда вспоминал о Константине Сергеевиче, которого он называл КС по старой студий­ной привычке, всегда делал такой жест (указывая на­верх). «КС, когда я был на том-то занятии, КС...», — и мы так полагали, что он говорит о нём, как о Боге. По­том выяснилось, что десять лет он преподавал в ауди­тории, в которой над ним висел портрет Станислав­ского. Поэтому возник такой жест. Потом Зон сменил аудиторию, исчез куда-то портрет, а жест остался. Вот вам природа видений, вот природа жеста. Кстати. Но я думаю, что это лукавое объяснение, хотя отчасти и правдивое. Всё равно для него Станиславский был не­ким божественным началом. В тридцатые годы, в дос­таточно тяжёлый период, уже основав единственный тогда новый театр в Петербурге, в Ленинграде, прошу прощения, — Новый ТЮЗ, и будучи, как сейчас приня­то говорить, страшно популярным и модным ре­жиссёром, блестящим артистом, Зон прочитал ходив­шие в рукописи отрывки книги Станиславского «Работа актёра над собой». Тогда ещё в списках читали труды режиссёров об актёрской деятельности. В руко­писи. Сейчас я думаю, трудно заставить читать и напе­чатанное, а тогда в рукописи отрывки читали. Поняв, что он делает что-то не то или не совсем то или не только то, Борис Вульфович поехал в Москву, познако­мился со Станиславским, понравился ему каким-то об­разом и потом в течение всех последующих лет, до смерти Станиславского, руководя театром, каждую не­делю в четверг садился в «Красную стрелу» и ехал в Москву. Пятницу, субботу, воскресенье он проводил в Москве на занятиях студии и в понедельник возвра­щался в театр. И так пять или шесть лет. Так вот, я ду­маю, что этот идеализм, с которым действовал Борис Вульфович Зон, был в какой-то мере продолжением и остатком, несмотря на всё то, что уничтожила и натво­рила вся послереволюционная пора, того великого

61

*Лев Додин. Путешествие без конца*

идеализма, с которым Станиславский и Немирович- Данченко начали своё дело.

Мы можем не скрывать, что потом у них были пло­хие отношения. Они долгие годы не сидели вместе за режиссёрским столом, какое-то время не разговарива­ли. И тем не менее, сила этого идеализма была такова, что они сохраняли театр, развивали его и вели. И это самое сильное и самое потрясающее. Правда, это был особенный идеализм, он соединялся с удивительной трезвостью, которая и позволила в том же «Славян­ском базаре» наряду с самыми высокими художествен­ными вопросами обсуждать устройство паркетного пола в гримёрной и необходимость качественных гар­дин в гримёрных актрис и так далее и так далее и так далее. Это был очень хозяйственный идеализм, не только потому, что встретились умные люди, не только потому, что Станиславский был фабрикантом, кото­рый с восемнадцати лет и до конца работы в театре, прошу прощения, — до семнадцатого года, два дня про­водил на своей фабрике. И не только потому, что встретились, видимо, очень мудрый человек, я имею в виду Немировича, с рациональным и очень эмоцио­нальным запалом, и очень эмоциональный человек ог­ромного ума, я имею в виду Станиславского. Думаю, это соединение трезвости и идеализма и было тем мо­гучим двигателем, который породил девятнадцатый век и который он обещал двадцатому, и который два­дцатый век разрушил. Он исказил и изолгал идеализм, и даже не в театральном, а в общефилософском, обще­человеческом смысле. Такие саркомы, как коммунизм, фашизм, вышедшие вроде из идеализма... Хотя в одном случае это называлось материализмом, а в другом — как-то по-другому. Трезвость переросла в рационализм. И в целом ряде стран, о которых у нас сегодня в част­ности рассказывали, которые в отличие от нас обеспе­чили своим жителям прекрасную жизнь, но, тем не ме­нее, почему-то (я сам не могу понять почему, поскольку

62

Всё разорвалось

в этих странах живу редко) сужается эмоциональная сфера и сужается роль искусства, потому что рацио­нально его роль невелика, она велика по каким-то дру­гим законам. Собственно, произошло искажение всех тех надежд, с которыми они это дело начинали. Мне кажется, что и в общетеатральном смысле послания Станиславского и Немировича-Данченко оказались не­расшифрованными или расшифрованными неверно, иногда впрямую искажающе. Отсюда представления о правдоподобном театре, которые Болеславский пе­ренёс на эстраду, став американским артистом. Отсюда разрыв высокой большой культуры и авангарда. МХАТ соединял в себе в ту пору потрясающе высокую культу­ру, большой театр и высокое новое, то, что мы сегодня называем авангардом. Всё разорвалось. И я думаю, что сегодня, несмотря на пышность акции, нас, меня, во всяком случае, и я думаю, многих, прежде всего, сюда привела тоска по всему тому, что не состоялось, что изменилось, что взорвалось. И я не буду присаживать­ся в это кресло. Я думаю, что в это кресло должен сесть кто-то из других поколений, которые найдут дей­ствительный «Славянский базар», не в память того, а в зачин нового века, который, может быть, что-нибудь изменит. Потому что сегодняшний вселяет огромную тоску, огромное разочарование, но, как всегда, всё бес­конечно, испытав тоску, ты хочешь испытать надежду. Дай Бог. Мне кажется, чем мы можем заражать, так вот этой тоской и потребностью нового.

**ОПЫТ ДУХОВНЫЙ, ОПЫТ ВООБРАЖЕНИЯ'**

Вопрос из зала. Что такое жизнь спектакля во вре­мени? Вы репетируете, чтобы он оставался жив?

ДОДИН. Спасибо за вопрос, довольно длинно придётся отвечать, потому что мы долго репетируем. Я думаю, что чем больше живого заложено в спектакль в процессе репетиций, тем он более живой, а если он живой, то он развивается. Не просто повторяется из раза в раз, не эксплуатируется, не играется, а живёт как живой организм. Если это спектакль рождённый. Это всегда для нас желанное, хотя не значит, что все­гда получается. Живой, человеческий, что называется, удачный спектакль — всегда чудо, потому что слишком много обстоятельств к тому, чтобы он не родился. Спектакль, как бы сказать, средней мёртвости, это нор­мально и уже не так плохо. Мёртвый спектакль — это обычно. Когда мы боимся признавать, что живое рож­дается редко, то сами себя ужимаем и перестаем отли­чать мёртвое от живого, и нарушаются наши собствен­ные критерии. Я не могу сказать, что спокойно отношусь к неудачам, я переживаю, трачу нервы и рас­страиваюсь, но, тем не менее, внутренне всегда знаю, что мы можем одержать неудачу, иногда это бывает не так страшно, как потерпеть победу. Понимаете?

1 15 декабря 1997 года. Встреча с актёрами новосибирских театров. Новосибирск, театр «Глобус». Гастроли МДТ в рамках Рождественско­го фестиваля.

64

Опыт духовный, опыт воображения

Что касается репетиций, то они с этим и связаны. Для нас репетиция, как, может быть, для многих из вас, попытка познания, попытка узнавания чего-то, прежде всего касающегося самих себя. Мы берёмся за что-то, начинаем погружаться в литературу, потому что это нам интересно, потому что это нас волнует. Обыч­но никаких других критериев нет. Нас не может возбу­дить то, что это волнует кого-то другого, что это мод­но, что зритель сегодня такое любит. До сих пор нас не пугало, что зрителю это может быть неинтересно. Я работал в театрах, которые много занимались вопро­сом: что волнует зрителей или что нужно зрителю. Но если это не нужно тебе самому, то всё равно ничего не получится. Когда ты знаешь, что это волнует хотя бы тебя одного, то, по крайней мере, спокоен, что занима­ешься тем, что волнует хоть кого-нибудь — тебя самого. Это уже не так мало. А поскольку ты всё-таки не такое уж чудовище, ну, не больше, чем другие, то всегда есть надежда, что найдётся ещё двадцать, четыре, пять и так далее человек, кому это может почему-либо пока­заться интересным. Важно, чтобы это было интересно нам, чтобы это нас волновало и чтобы это нас волнова­ло всё время в процессе постижения. Я упорно обхожу слово «репетиция», хотя оно, конечно, значится в рас­писании, и в просторечии мы говорим: завтра репети­ция, кто вызывается на репетицию, — хотя чаще всего вызываются все участники спектакля. Я редко репети­рую только с кем-то из артистов. Иногда есть смысл поговорить с артистом отдельно, интимно. Всегда хо­чется, чтобы на репетиции были все занятые в работе, потому что любое, даже самое маленькое открытие в отдельной сцене обязательно сказывается на другой сцене, на третьей, на четвёртой и является общим от­крытием. Меня всегда убивало, когда я работал в дру­гих театрах: вроде что-то обнаружишь на репетиции, а потом задумываешься, как донести это до остальных? Я думал, вот ночь наступает, и я уже знаю, что всё

1. Заказ № 2753

65

*Лев Додин. Путешествие без конца*

по-другому, а те, кто не был на репетиции, живут и ду­мают, как всё ещё было позавчера. И приходят на сле­дующую репетицию, гордые позавчерашними знания­ми... То, что обнаруживается на репетиции, это же не формула какая-то и даже не просто какой-то смысл — это какое-то живое чувство-впечатление, которое, если ты испытал, ты понял, не испытал — рассказывать бес­полезно.

Мы много играем прозы, потому что проза зачастую богаче драматургии. Кроме великой драматургии, ко­нечно. Чехов и Шекспир — два великих театра, они вполне с прозой конкурируют. Проза задаёт такой объём, какой драматургия иногда давать боится. Проза даёт свободу, потому что можно быть свободным, как бы это сказать, от некоторых театральных правил. Проза заставляет находить театр. Драматургия часто диктует театр, а проза, поскольку она всегда вне теат­ра, заставляет находить какой-то театр только для этой книги.

Мы никогда не говорим «инсценировка». Мы всегда репетируем прозу, занимаемся прозой, и потом на сце­не возникает какое-то театральное прочтение прозы. Так вот, если мы репетируем прозу, то просто читаем книгу. Если это «Бесы», то мы читаем «Бесы». Был пе­риод в репетициях Достоевского, когда артисты поста­вили парты в репетиционном помещении, сели за них и читали по очереди книгу. И так, кажется, два или три круга прошли чтения романа целиком. Сейчас мы репетируем «Чевенгур», точнее сказать, занимаемся «Чевенгуром». Мы только пытаемся подойти к Андрею Платонову, поэтому мы полгода просто читали книгу. Хотя я понимаю, что все люди образованные, грамот­ные, и никого не подозреваю в недобросовестности, каждый прочитал книгу не один раз, но это совсем дру­гое дело: глаз ленив, быстр, особенно наш. Мы при­выкли читать по диагонали. А когда читаешь вслух, спокойно, не торопясь, вдруг начинаешь слышать ка­

66

Опыт духовный, опыт воображения

кие-то вещи, которые, читая наедине, пропускаешь. Мы сегодня перестали слышать, как звучит слово, а слово — это нерв, кровеносный сосуд, оно не существу­ет отдельно, и вне его тоже ничего не существует. По­том мы начинаем разбираться, что все эти слова зна­чат. Как разбираться? Я обещал долгий ответ.

Мы пытаемся понять психологическую подоплёку. Только мы не употребляем этих слов, не говорим: какая здесь психология? Как только скажешь «психоло­гия», сразу испугаешься смертельно. Это что-то много­значительное. По сути, мы пытаемся понять внутрен­ние человеческие связи, побудительные причины поступков, то есть мы всё время обсуждаем, что прочи­тали в книге, как жизнь, и очень быстро переходим к пробам. Иногда мы несколько сцен прочитаем и реша­ем: давайте попробуем. Само чтение вызывает сильное возбуждение, которое уходит, как только начнёшь об­суждать, разбирать, как это принято говорить в театре. Хотя в театральной юности, например, когда репети­ровал «Свои люди — сочтёмся», тоже упорно разбирал пьесу. Часами искали нужные глаголы. Пока нужные глаголы не находили, мы репетировать не начинали. Было неплохо. Сейчас мне кажется, что первое впечат­ление от прочтения очень много значит. Если артист натренированный, а у нас артисты натренированы, он может это впечатление сыграть и таким образом что-то зафиксировать. Гораздо интереснее разбираться с тем, что сыграно, потому что уже есть какая-то чело­веческая реальность, и то, что прочитано, безусловно соотносится с нами. Пока мы не попробовали, мы всё равно понимаем про персонажа, что это какой-то «он», и говорить — это «я» никто не станет. Всё равно все понимают, что это ещё не «я». (За артиста.) Когда я попробовал, это уже отчасти и «я», создаётся то, что я пробовал. Обычно мы проходим в пробах в несколько кругов всё произведение. Мы уже приучились, что нет вопроса: «Будет эта сцена в спектакле или не будет?

67

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Нужно учить этот текст или нет?» Закон айсберга очень точно выражает суть театра. Вы знаете высказы­вание Хемингуэя? «Хорошая проза — это девять деся­тых под водой и одна десятая над водой». Мы все, ка­жется, это знаем, но у нас чаще всего в спектакле существует только одна десятая, и та даже не на воде, а над водой, понимаете? Мы очень часто играем про то, чего не знаем. Не знаем, как это происходит в действи­тельности. Мы часто произносим слова, смысл кото­рых не очень понимаем, особенно в классике, потому что нам незнакомы человеческие связи, которые они выражают. И во всём этом надо разбираться. Но обыч­но артист торопится, режиссёр торопится вместе с ним, и возникает ужасное количество общего незна­ния. Когда мы репетировали «Бесы», то вывесили спи­сок с названиями двухсот сорока книг, которые хоро­шо было бы прочесть артистам. Понятно, что все двести сорок никто не прочитает, но важно само пони­мание, что есть как минимум двести сорок книг, имею­щих отношение к предмету, которым занимаешься. Это уже немножко ставит на нужное место. Бывает так, что в театре вывешивается распределение ролей (мы у себя в театре уже давно не вывешиваем распре­деления ролей, мы даже его и не делаем), где написа­но: «Гамлет тире Тютькин». И незаметно в голове у че­ловека происходит подмена, ему кажется, что Тютькин это тире Гамлет. И все дела. На самом деле между эти­ми понятиями огромное расстояние, которое пройти полностью невозможно, можно пройти только ка­кой-то кусочек от имярека к Гамлету. Бывает, когда вдруг что-то соединяется и может случиться чудо, но сие не от нас зависит, мы можем только делать ка­кие-то усилия к его приближению.

Проигрывая произведение, мы всё время обсуждаем то, что играем. Мы уточняем это психологически... Мы обсуждаем это не как сцену, сыгранную в театре, а как прожитый кусок жизни. При этом всё больше и боль­

68

Опыт духовный, опыт воображения

ше обращаемся к собственному опыту. Репетиция у нас — абсолютно открытая зона, где мы не стесняемся вспоминать всё, что имеет к нам отношение. Я могу вспомнить и рассказать на репетиции то, что никогда не расскажу в обычной жизни. Я думаю, очень важно, чтобы репетиция была таким местом, куда стремишься не только ради результата, а ещё и потому что это ме­сто внутренней свободы, где ты можешь открыть себе самого себя. Для этого важно не открывать себя попус­ту. Мне кажется, что театр должен быть довольно под­тянутым монастырём, где есть особая зона — репети­ция, когда можно быть, благодаря этой подтянутости, свободным и открытым. И это обращение к собствен­ному опыту становится для нас самым главным на ре­петиции, потому что нельзя сыграть ничего, находяще­гося вне твоего опыта. Можно обозначить, изобразить, сделать вид — тысячи синонимов существует, но это не называется — сыграть. В моём, нашем понимании. Сыг­рать по-настоящему интересно можно только то, что ты по-настоящему переживаешь, переживал, можешь пережить. Это всё, кстати, одно и то же. В какой-то мо­мент понять, что ты это можешь пережить, это тоже значит отнести к своему опыту. Не просто изобразить, а понять, что это может быть с тобой в связи с чем-то, что ты уже переживал. Иногда артисты путают: «У ме­ня этого в опыте нет, надо попробовать». Но нельзя всё попробовать. Нельзя всё выпить, всем наколоться, под всех лечь, хотя иногда кажется, что это и значит набрать опыт. Если ты всё это наберёшь, то точно ни­чего не сыграешь по причинам просто физиологиче­ского свойства, не говоря уже о том, что перестанешь быть интересным, потому что слишком обильный опыт убивает. Речь идёт об опыте духовном, об опыте воображения. Человек способен действительно испы­тать всё, представив, что будет с ним, если он это ис­пытает. Это самое интересное в театре, и ради этого театр, собственно, и существует. Ради этого, я думаю,

69

*Лев Додин. Путешествие без конца*

туда и стремятся люди, прежде всего артисты, потому что театр даёт возможность испытать то, что в нор­мальной жизни ты испытать не можешь или не успе­ешь. Ты начинаешь проживать всевозможные вариан­ты собственной жизни, она твоя единственная и всё-таки многовариантная, это попытка прожить гораз­до больше жизней, чем тебе отпущено сверху. В жизни ты можешь умереть только один раз, а на сцене ты умираешь и вновь оживаешь. Человек ведь смертен, а стремится к бессмертию. И я думаю, что по большому счёту театр — это способ или попытка достижения бес­смертия. Может быть, поэтому долгое время театр счи­тался греховным занятием.

Постепенно в процессе проб на репетициях набира­ется пространство прожитой жизни, и тогда в какой-то момент мы можем сказать: «Ну, давайте сыграем всё, что мы пробовали». «Бесы» однажды мы играли два­дцать с лишним часов. Первые пробы «Братьев и сестёр» шли, наверное, раза в два дольше спектакля. Материалы по «Гаудеамусу» мы как-то показывали не­сколько дней подряд, это заняло часов тридцать. Ино­гда я обращаюсь к книге «Братья и сёстры», потому что хочется перечитать. Прекрасная книга, которую в нашей стране, как и многие другие книги, мне кажет­ся, очень плохо прочитали. Я убеждён, что в своё вре­мя Россия не прочитала Достоевского, интеллигентная Россия в том числе. Обсуждала, спорила с ним, вела беспрерывную дискуссию, пригвождала, но не прочи­тала. И до сих пор не прочитала. Слышали, что «мир спасёт красота», но с чем это соотносится, понимает уже гораздо меньшее количество народа. И Абрамова плохо прочитали. Солженицына не прочитали совсем, я уж не говорю про Андрея Платонова. Так вот, пере­читывая Абрамова, вдруг обнаруживаешь: «Ох, Боже мой, этой же сцены у него нету». Я уже забыл, что в спектакле сцена собрана по крупицам из отдельных слов, реплик. «Сев» у него совсем по-другому идёт, со­

70

Опыт духовный, опыт воображения

всем в другом месте. Забыл уже, что всё это мы сочиня­ли почти целый год, потому что, когда возникает це­лое, оно уже есть и постепенно становится частью той жизни, которая выстраивается в спектакле. Если она выстраивается. Бывают ситуации, когда ничего не вы­страивается, не связывается, не получается, не запол­нить лакуны. Я рассказываю вам об удачном случае, о «Братьях и сёстрах».

И вот так постепенно из отдельных проб и их со­единений набирается пространство жизни спектакля, в котором почти не помню сцен, которые получились бы сразу. С гениями это иногда бывает, с такими боль­шими артистами, как Смоктуновский и Борисов, с не­которыми нашими большими артистами. Иногда очень удачно получается первая проба. Я помню, во МХАТе замечательная артистка Катя Васильева (она играла Катеньку в «Господах Головлёвых»)1, блестяще сыграла первую пробу и потом сказала: «Ну, теперь ты не бу­дешь меня до генеральных вызывать на репетиции?» Я говорю: «Обязательно завтра вызову». — «Ну, ты с ума сошёл». — «Конечно». Назавтра она всё-таки при­шла, хотя могла бы не приходить, но поскольку проба была хорошая, ей было интересно снова попробовать. Она попробовала совсем другое, опять хорошо! «Опять будешь вызывать?» Я говорю: «У тебя же две пробы разные, значит, может быть десять разных, а потом, если все они соединятся, то будет очень интересно». Она потом репетировала ещё полгода, уже не предла­гая не вызывать её на репетиции. Мы часто читаем в книге или в пьесе ремарки и думаем: как же они проти­воречат друг другу! Встречаются, скажем, у Абрамова в «Доме» братья после большой разлуки, и старший брат Для двойняшек, приехавших к нему в деревню из горо­да. — «брат-отец», они обожают друг друга, но до этого °ни не встречались почти двадцать лет, потому что

1 СпектакльЛ. А. Додина «Господа Головлёвы» по роману М. Е. Сал­тыкова-Щедрина, МХАТ им. А. П. Чехова (1984 г.).

71

*Лев Додин. Путешествие без конца*

старший брат заставил близнецов учиться. А заставив учиться, он одного из них погубил, учёба в условиях того голодного времени сделала его больным. Из-за того, что один из близнецов тяжело заболел, другой стал от него зависимым, возненавидел его, потому что не мог свою жизнь устроить. Во всём этом вдруг оказы­вается виновата любовь к ним брата-отца. Кроме того у Михаила за это время испортились отношения с сест­рой Лизкой, этот самый брат-отец предал любимую близнецами Лизку. Всё это висит над их встречей по­сле долгой разлуки. И вот эта встреча происходит. Первое, что бросается в глаза — они любящие братья. А как артисты играют любящих братьев? Ну, как пола­гается. Обнимаются, радуются, выпивают. Всё прекрас­но. Речь идёт об органичных артистах, которые хоро­шо этюд делают. А куда девались тяжкие двадцать лет? А куда девалась преданая Михаилом Лизавета? «A-а, по­нятно!» Всё, мы играем этюд про братьев, которые не­навидят друг друга, между которыми сложности. Они встречаются, друг на друга не глядят, пьют уже мень­ше, висит надо всем мысль о Лизавете. Всё становится похоже не на встречу братьев, а на встречу Мюллера со Штирлицем после провала их обоих. Одно с другим не сходится. И дальше начинается очень длинная исто­рия проб, репетиций по тому, как всё это соединяется. В жизни это всё соединяется. Артист часто хочет сыг­рать с ходу. С ходу можно сыграть что-то одно, а дру­гое? Со второго хода. А третье — с третьего. А потом надо посмотреть, как одно, другое, третье — всё это пропитывает друг друга. Это самое интересное и самое сложное. И это никогда не получается по заказу, поэто­му никогда не знаешь, когда что-то в сцене оживёт. Это значит, начинает соединяться, но это не подчиня­ется никаким расписаниям репетиций. И тут нужно очень много терпения и веры, потому что надо верить и надеяться, что, может быть, оно завяжется. А может быть, и нет. Но ведь и в жизни так же — может быть,

72

Опыт духовный, опыт воображения

зачнётся, а может быть, и нет. И сколько надо любви, открытости и взаимной страсти, чтобы живой орга­низм зачался! Чтобы правильно развился, и всё бы слу­чилось, как надо. Недаром Станиславский себя любил сравнивать с повивальной бабкой.

Я вам вкратце рассказал о процессе, который будет продолжаться и тогда, когда спектакль уже вроде бы состоялся. Какой-то момент наступает, когда спектакль надо выпускать, но вообще это для меня самое нелюби­мое дело, потому что всегда что-то естественное чуть-чуть приостанавливается. Начинаешь торопить что-то, потом приходится исправлять. Чаще всего по­сле выпуска долго залечиваешь раны, нанесённые в мо­мент выпуска, потому что самое естественное было бы не выпускать спектакля, понимаете? Стихи же пишешь для себя, ну и пишешь, слава Богу. Это такой побоч­ный продукт твоей жизнедеятельности — спектакль, а не цель и не задача жизни. Цель и задача всё-таки в чём-то другом. Начинает Толстой писать о Петре Пер­вом, потом переходит к декабристам и кончает «Вой­ной и миром». А решает всё одну проблему. Проблема решается очень сложно. Потом он ту же проблему про­должает решать дальше в других своих романах. Я себя с Львом Толстым не сравниваю, но просто процесс один. Мне кажется, что хороший, настоящий спек­такль это большая книга, которая долго-долго должна читаться, и, как и большая книга, спектакль должен жить во времени, меняясь, отзываясь на время, давая возможность в одно время читать один пласт, в дру­гое — другой пласт и так далее. Я говорю о счастливом случае, потому что и большая книга — редкость, и спек­такль счастливый тоже редкость, и это надо себе всё время напоминать, чтобы освободиться для действи­тельного поиска. Но когда всё-таки спектакль вышел к зрителям, важно, чтобы работа над ним продолжалась. И мы продолжаем. Мы себя не заставляем: «Нам надо сохранять спектакль». Нарочно ничего не сохранишь.

73

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Мы так закопались во всех этих вопросах, что для нас продолжает быть интересным в них разбираться. Репе­тируя здесь в Новосибирске «Братьев и сестёр», мы для себя кое-что обнаружили в одном из эпизодов. Ра­бота над уже вышедшим спектаклем даёт нам возмож­ность что-то узнавать прежде всего про самих себя и заново испытывать чувства.

Последнее и, может быть, главное, что я скажу, — испытывать чувства. Ведь артист, на самом деле, для этого идёт на сцену. Ему хочется много чувств испы­тать, а постепенно он приучается вообще ничего не ис­пытывать. Поскольку театр вещь такая пыльная, буд­ничная, и фальшь так легко, почти как в жизни, ещё легче, чем в жизни, заменяет правду, то артист не замечает, что вместо того, чтобы много разных чувств испытывать, он перестал испытывать что-либо. У Алешковского в одной книге есть прекрасный, очень точный образ. При Хрущёве решили, что нужно всё-та­ки демократию вводить и пусть будет в Верховном Со­вете один человек, который будет голосовать «про­тив» — для демократии. И долго выбирали — кого назначить? Начали с рабочих, но поняли, что это люди безответственные, перешли на другие категории и сре­ди прочих обсуждали актрису. Алешковский конкретно пишет — Яблочкина, но это у него собирательный об­раз старой актрисы. Из-за долгого играния других лю­дей она полностью потеряла собственный облик и соб­ственную личность, поэтому на ней остановить выбор тоже было опасно. В конце концов они стали искать такого человека, который будет «воздерживаться». По­теря актёром собственной личности, собственного лица — такая издержка профессии. У моего учителя Бо­риса Вульфовича Зона был самый лучший комплимент (он рассказывал про свою любимую ученицу): «Она краснела под гримом!» Потому что он очень хорошо знал, что бесстыднее занятия, чем актёр, нет. Если че­ловек сохраняет способность краснеть, да ещё так, что

74

Опыт духовный, опыт воображения

естественная краснота становится сильнее грима, это и есть то желанное, что так трудно достигается у арти­ста. А если это достигнуто трудным способом длитель­ных репетиций, то лучше сохраняется. Для нас уже нет удивления, что спектакль живёт, для нас, конечно, бу­дет удивлением, когда он умрёт. Мы же не удивляемся, что мы живём. Никто ещё, проснувшись, не удивился: «Смотри-ка, я ещё живой!» Я не могу сказать, что мы удивляемся, когда умираем, но всё-таки для нас стран­но, что нас когда-то не станет. Вот так и с «Братьями и сёстрами», и со многими другими нашими спектакля­ми, потому что они — часть нашей собственной жизни.

**НЕ ЧИТАЙТЕ ПЬЕСУ НА ИЗВОЗЧИКЕ’**

Международный семинар театральных ре­жиссёров, инициированный Союзом театров Европы, проходил в Малом драматическом театре — Театре Европы с 22 января по 13 февраля 2000 года. В семи­наре приняли участие Майя Клечевска (Польша), Анна Прадо (Румыния), Катерина Пушкин (Велико­британия), Мария Стефанаки (Италия), Михаэл Ба­раш (Финляндия), Стефано ди Лука (Италия), Давид Плана (Испания), Жан де Савсу (Франция), Балаш Симак (Венгрия).

Программа семинара включала в себя практиче­ские занятия, просмотр спектаклей, посещение репе­тиций, встречи с Л. А. Додиным и с художниками Д. Л. Боровским, Э. С. Кочергиным, А. Е. Порай-Ко- шицем. Занятия проводили Н. А. Колотова (актёрский тренинг), М. И. Александров (вокал), Ю. X. Васильков (танец), В. Н. Галендеев (сценическая речь).

О. Г. Дмитриев и Ю. М. Кордонский как режиссёры работали с участниками семинара над произведениями А. П. Чехова; Дмитриев, которому помогал В. С. Се­лезнёв, — над рассказом «Дама с собачкой», Кордон­ский, которому помогал В. Л. Захарьев, — над пове­стью «Моя жизнь». В организации и проведении семинара также принимали участие М. Ф. Стронин, тогда заместитель директора по международным свя­зям, руководитель пресс- службы театра Е. Н. Алексан­дрова, концертмейстер Е. А. Лапина, заместители ди-

1 Беседы с участниками международного семинара театральных ре­жиссёров. (Первая публикация: Три недели в Театре Европы // Бал­тийские сезоны, 2004, № 11, с. 212-234.) Литературная запись Е. Алек­сандровой и С. Дружининой.

76

Не читайте пьесу на извозчике

ректора Н. М. Ахмадуллина и В. В. Калашников. Координатор проекта Д. Д. Долина выступала и в ка­честве переводчика.

22 января

***Л. А. Додин представляет своих помощников, педагогов и организаторов семинара, затем по его просьбе участники се­минара коротко рассказывают о себе.***

ДОДИН. Я мало верю в пользу таких семинаров и чаще всего от них отказываюсь, хотя во всём мире се­минары очень любят и при желании можно уже не ста­вить спектакли, не репетировать, а только проводить семинар за семинаром, семинар за семинаром. Но по­скольку в данном случае нас очень просил об этом Союз театров Европы, мы решили попробовать. Одна­ко если мы окажемся правы, и это будет очередным бесполезным занятием, то наша вина минимальна. Я шучу только наполовину, мне действительно подоб­ные затеи не кажутся плодотворными. Убеждён, что для овладения какой-то методологией, какой-то шко­лой, определённым пониманием театра требуется го­раздо больше времени — три, четыре, пять, десять лет, а в общем-то — вся жизнь. С большинством наших актёров мы общаемся долгие годы, но до сих пор ино­гда обнаруживаем, что не вполне понимаем друг друга. Ведь каждый день понимаешь что-то новое, а кто-то не успевает понять, проходит время, и одно уже не соеди­няется с другим и так далее. Многим кажется, что за три недели или три месяца, можно что-то подглядеть, что-то выяснить, на примере одной постановки по­нять, как в этом театре ставятся разные пьесы, и это будет знание имени такого-то, потом я поеду в другое место и приобрету знание имени такого-то, а потом я все эти знания соберу, и в результате возникнет моё собственное знание. На самом деле всё гораздо слож­нее: человек сам себя формирует и если он хочет по­стигнуть какую-то школу, от него требуется погруже­

77

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ние надолго и всерьёз. Единственное, что можно сделать за это время, если с обеих сторон заниматься добросовестно, так это — как бы сказать точнее — оза­дачиться. В нашем деле самое интересное — не ответы, которые нам кто-то предлагает, даже которые мы сами находим, а вопросы, которые нам удаётся себе задать. От качества и количества вопросов зависит интенсив­ность поисков ответов...

Вы будете иметь возможность посмотреть все спек­такли, идущие в течение этих трёх недель. Вы можете бывать на разминках и тренингах, которые предшест­вуют большинству наших спектаклей, и задавать любые вопросы, с этим связанные. Вы встретитесь с художни­ками, которые создавали эти спектакли, вы будете встречаться со мной. В общем, сможете максимально погрузиться в жизнь нашего театра. Мы составили ре­пертуар таким образом, чтобы вы увидели очень раз­ные спектакли. Почти каждый вечер вы будете смот­реть спектакль. Это нелёгкая работа, особенно для режиссёров, которые больше любят смотреть свои спектакли, чем чужие. (Кто-то из участников семинара выражает несогласие.) Нет? Ну, значит, вы ещё очень молодой режиссёр. Так или иначе, вы приехали рабо­тать, и, следовательно, вам придётся посмотреть всё. Так что после этих трёх недель долго думать о Малом драматическом вы не сможете и не захотите, по край­ней мере, это мы вам гарантируем. Начнём завтра, со спектакля «Братья и сёстры». В марте этого года ему исполнится пятнадцать лет, он постоянно в репертуа­ре, объехал полмира, так что вы увидите не специаль­но подготовленный к вашему приезду спектакль и смо­жете выяснить для себя, в какой мере он живой. Вот уже возникло понятие «живой» и «неживой» спек­такль. Разумеется, можно вообще не пользоваться этим понятием, можно понимать его по-разному, но мы по­нимаем его вполне определённо.

78

Не читайте пьесу на извозчике

Для того чтобы эти спектакли долго жили, помимо того, что закладывается в процессе их создания, — а этот процесс вы немного подсмотрите, бывая на репе­тициях, — актёрам нужно постоянно поддерживать определённую художественно-профессиональную, фи­зическую и психическую форму. Я уверен, что теат­ральная профессия (я специально говорю: не актёр­ская, не режиссёрская, а театральная) требует от человека в психическом и физическом смысле больше, тоньше, острее любого спорта, любого цирка и, может быть, любого другого вида искусства, потому что она наиболее синтетична по своей природе и наиболее ши­рока по возможностям отражения жизни. Хотя, если говорить откровенно, в большинстве случаев — я имею в виду девяносто процентов театральных людей мира, включая Россию, — можно говорить лишь о неких «по- луумениях», когда всё приблизительно. Если артист ба­лета не умеет делать фуэте, он свалится, если вокалист не может взять ноту, ему не станут платить. Драмати­ческий артист не может взять ноту, не может сделать фуэте, не может ходить по канату, берёт не те ноты, даже не понимает, какие ноты надо брать, но что-то у него вибрирует, он якобы волнуется, и пусть плохие деньги, пусть время от времени, люди или администра­ция театра ему в шапку всё же бросают. Я люблю по­вторять слова Гёте о том, что если бы сцена была ши­риной с цирковой канат, нашлось бы меньше желающих по ней ходить. Потому что с каната можно свалиться, и иногда с тяжёлыми последствиями. Со сцены сваливаются лишь полные идиоты. Но зритель всё меньше и меньше ходит в театр. Значит, мы всё-та­ки с неё сваливаемся, но не признаёмся в этом, счита­ем, что это он, зритель-дурак, виноват. Кстати о кана­те: мы всё-таки решили не проводить с вами занятия по акробатике, которые есть в программе нашей шко­лы. Многие студенты наших курсов учились ходить и ходили по этому самому канату. Не для того, чтобы

79

*Лев Додин. Путешествие без конца*

пройти потом по канату на сцене. Надо овладеть этим умением, поскольку таким образом ты овладеваешь своим телом — во-первых, и преодолеваешь страх — во-вторых. Всё остальное мы готовы вам предложить, пусть в сжатом виде, — всё то, чем мы занимаемся в школе и в более концентрированной форме в театре. Когда мы составляли программу нашего последнего курса, то попытались построить её так, как по нашим понятиям должен складываться день у актёра и ре­жиссёра. Сначала движенческий тренинг — танцеваль­ный и акробатический, затем тренинг голосовой — не­посредственно голосовой и вокальный, а также основы музыкальной грамоты, затем собственно актёрский тренинг, который переходит в работу воображения и только потом к тому, что может стать творчеством. Так что в первой половине дня вы будете заниматься танцем, голосоведением, вокалом, затем психофизиче­ским тренингом. А потом вместе с нашими молодыми режиссёрами вы попробуете заняться приближением к литературному произведению — не репетициями, не постановкой спектакля по этому произведению, а именно приближением к нему. В качестве материала для проб будут взяты повести Чехова, и наши ре­жиссёры постараются сделать так, чтобы вы почувст­вовали, каким способом мы пытаемся проникнуть в ли­тературный материал, соединить себя, своё живое, человеческое с тем живым, человеческим, которое вкладывал в своё произведение автор. Мы иногда назы­ваем это этюдами, иногда пробами. Так или иначе, это попытка исследования самим собой — автора и с помо­щью автора — себя. Каждому режиссёру будет помогать кто-то из наших артистов. Неважно, получится у вас что-то в результате или нет, важно, чтобы вы хотя бы озадачились — удивились. Наконец, вы сможете побы­вать на нескольких репетициях пьесы Брайена Фрила «Молли Суини», которые я сейчас веду с небольшой группой артистов.

80

Не читайте пьесу на извозчике

24 января

ДОДИН. Мы начинаем серию разговоров, в кото­рых вы можете задавать любые вопросы с тем, чтобы постепенно, за пять-шесть встреч, мы в чём-то попыта­лись разобраться, что-то для себя уяснить. Это может быть связано с тем, что вы увидели на занятиях и спек­таклях, или же с какими-то проблемами вашей собст­венной работы. Я не люблю читать лекции, мне инте­ресно говорить о том, что вас, или кого-то из вас, действительно интересует.

ДАВИД ПЛАНА. Судя по вашим спектаклям, у вас особый интерес к армии. Военные действуют и в «Гау- деамусе», и в «Клаустрофобии», и в «Братьях и сёстрах». Что для вас армия? Это некий символ или же тут какое-то личное отношение к данному явлению?

ДОДИН. А как вам кажется?

ДАВИД ПЛАНА. Конечно, это должно что-то сим­волизировать, но мне кажется, в основе лежит что-то личное.

ДОДИН. Но у меня нет личного опыта службы в ар­мии и не так много знакомых военных. Я думаю, что спектакли вообще ставятся не об армии, не о деревне и даже не о плохих или хороших людях. Спектакли ставятся о человеческой жизни и её проблемах. Нам в театре всегда интересна природа человека, что она та­кое, как себя выражает — сама по себе и во взаимоот­ношении с природой другого человека. И я думаю, что это самое интересное, если не единственно интерес­ное, на театре. Что касается армии, то мне кажется, это очень сильная метафора человеческой жизни, че­ловеческого общества. Армия показывает, до чего мож­но довести человека и до чего человек сам может себя довести. Человек, встав на ноги, начал бросать камни не только в зверей, но и в себе подобных, и это искус­ство бросать камни в другого с годами, к сожалению, только совершенствуется. Человек не может обойтись без войны, без убийств, причём массовых. Когда долго

1. Заказ №2753

*Лев Додин. Путешествие без конца*

длится мир, в человеке усиливается потребность его нарушить. И в целях убийства, войны, которая всегда оправдывается высокими идеями, человек объединяет­ся с другими, он уже чувствует себя не одиноким, а в компании, это объединение украшается всякими пого­нами, лампасами, звёздочками, уставами. И человек, не замечая того, всё больше теряет человеческое и всё больше приобретает солдатское, а для меня это абсо­лютно противоположные понятия. И сама эта армей­ская организация, становясь всё изощреннее, одновре­менно становится всё абсурднее. Абсурдность эта достигает в России особых размеров, как и всё в Рос­сии, но и в других странах она велика: скажем, в уставе французской армии есть не менее нелепые и смешные вещи, чем в уставе армии российской. Армия, которая вроде бы призвана бороться с врагами, становится мощным орудием борьбы с человеком вообще, потому что всякая армия унижает человека, подавляет челове­ка, приучает его к мысли, что сам по себе он мало чего стоит. История России сильно связана с войнами, с ар мией. И всё-таки, повторяю, здесь мне важнее общече­ловеческое. Я редко смотрю телевизор, но когда пока­зывают кадры чеченской войны, лица наших генералов, я замечаю, что глаза у них, довольно плохо одетых, с грубыми лицами, такие же безумные, какими они были у хорошо одетых, с тонкими лицами, на­товских генералов, бомбивших Косово, Югославию. Я по-разному отношусь к этим войнам, я хочу сказать лишь о том, что сама возможность уничтожать делает разные глаза одинаково безумными. И мне думается, есть смысл изучать природу этого явления — чтобы хоть чуть-чуть помочь пусть не человечеству, но како­му-то человеку.

СТЕФАНО ДИ ЛУКА. Мне бы хотелось узнать об истории постановки «Братьев и сестёр». Это немного личный вопрос: для меня сейчас очень важен поиск реализма. Мне кажется, что мы в Европе теряем реа­

82

Не читайте пьесу на извозчике

лизм. Я видел спектакль «Братья и сёстры» третий раз и потрясён тем, что жизнь на сцене до сих пор удиви­тельно живая, это никуда не уходит. Для меня это один из тех трёх-четырёх спектаклей в моей жизни, кото­рые не просто спектакли, пусть замечательные, а собы­тия. Но я могу судить только о том, что произошло со спектаклем за последние три года. А что произошло с ним за те двенадцать лет, о которых я ничего не знаю? Вы что-то убирали, что-то добавляли? И ещё. Когда я смотрел спектакль первый раз, три года назад, для меня было важно, что очень молодой человек кормит всю семью. Но сейчас я вижу, что актёру, играющему Михаила Пряслина, ближе к сорока, чем к семнадцати. Как вы относитесь к этой проблеме?

ДОДИН. Коротко о создании этого спектакля не расскажешь, это очень длинная история, и началась она в 1976 году. Мы с Аркадием Иосифовичем Кацма­ном, замечательным педагогом, вели курс в театраль­ном институте и искали подходящий материал для большой работы со студентами. Перебрали много пьес и постепенно осознали, что эта первая работа должна быть не просто профессиональной тренировкой, по­пыткой освоения каких-то ролей, а попыткой понять что-то про собственную жизнь, собственную страну, собственную историю — про себя. Мы тогда так не формулировали, но, по сути, поняли, что это должно быть прежде всего некое нравственное исследование и уже в связи с ним — профессиональное. Мне кажется, одна из бед современного театра состоит в том, что всё в нём начинается с профессии и заканчивается профессией, в то время как должно начинаться с нрав­ственности и приходить к профессии. Говоря о нравст­венности, я имею в виду не банальные «что такое хоро­шо и что такое плохо», а глубинные человеческие проблемы. В поисках нужного материала мы наткну­лись на инсценировку одного романа Фёдора Абрамо­ва, прочитали её ребятам, почувствовали, что это их

83

*Лев Додин. Путешествие без конца*

задело. Но сама инсценировка нам не нравилась, мы с Кацманом прочитали роман Абрамова, потом второй, потом третий. Этот третий нас особенно поразил. Странно, что такое было напечатано в советское вре­мя, но тем и отличается Россия: когда всё тут запреще­но, что-то вдруг оказывается возможным. По сути это была в легальном виде абсолютно нелегальная литера­тура, хотя автор в угоду цензуре и приписал в конце пару абзацев. В итоге мы решили заняться с ничего не умеющими ребятами этой книгой. Я подчеркиваю: не писать инсценировку, не репетировать какие-то роли, а окунуться в тот мир, который представляет собой эта большая литература. Сначала мы предложили ребятам внимательно прочитать все три романа. Это уже был момент какого-то познавательно-нравственного напря­жения.

Как-то у меня была встреча с учениками одной хоро­шей европейской театральной школы. Я им что-то рас­сказывал, потом спросил, что они собираются делать. Они ответили: инсценировку романов Достоевского, один молодой режиссёр собирается её ставить. Я спра­шиваю: «Каких романов?» «Разных, — отвечают они. — Тех, которые понравились этому режиссёру». «Ну а ка­кие из этих романов вы читали?» — спрашиваю я. Они мне: «Вы нас не поняли. Мы не собираемся ставить ро­маны Достоевского и потому их не читали. Мы будем ставить инсценировку романов, которую сделал этот режиссёр, и её мы прочли». «Я понимаю, но всё-таки хоть какой-то роман вы прочли?» «Нет, вы нас не по­няли...» Я понял, что мы зашли в тупик, из которого уже не выбраться. Я рассказываю об этом не для того, чтобы над кем-то посмеяться. Мне кажется, что серьёзная попытка пробиться к реализму — не к натура­лизму, а к реализму — начинается с нравственного, ду­шевного, интеллектуального напряжения. И если театр избегает этого напряжения — а сейчас, мне кажется, это происходит очень часто — он уже подсекает всякую

84

Не читайте пьесу на извозчике

возможность прорваться к реализму. Итак, мы прочи­тали все романы Абрамова и начали заниматься этюда­ми. Обнаружилось, что ничего не получается. Пока ещё говорили в этюдах своими словами, было отврати­тельно, но не до тошноты, как только начинали гово­рить словами Абрамова, было отвратительно уже до тошноты. У студентов стало возникать ощущение, что мы ошиблись, что это плохой писатель и плохие слова: это не по-русски написано, так в жизни не говорят. Ко­гда у артиста что-то не получается, он предпочитает считать, что виноват не он, а кто-то другой. Стало ясно: надо что-то делать. Я предложил, пользуясь лет­ними каникулами, поехать в места, где происходит дей­ствие абрамовского романа. Сейчас бывшие студенты, играющие уже в театральной постановке «Братьев и сестёр», с удовольствием вспоминают об этой поездке. Но когда они впервые услышали о том, что во время каникул надо поехать куда-то на Север, к чёрту на ку­лички, восторга это ни у кого не вызвало. Дело дошло до того, что я, тогда ещё молодой и не очень сдержан­ный, вышёл из себя и сказал всё, что я по этому поводу думаю: вам предлагается счастливая возможность, а вы тут выкобениваетесь! Когда всё говорится своими сло­вами, всё быстро понимается. Ребята заявили: «Мы по­едем». Для начала группа студенток отправилась к Аб­рамову — он каждое лето ездил на свою родину, — чтобы договориться о поездке. Тот, увидев этих город­ских девушек из театрального института, вдруг поже­лавших поехать в деревню, играть что-то о войне и на­роде, чуть ли их не выгнал, по сути дела запретив ехать в эти края. Но как только запретили, уже отчаян­но захотелось ехать, такова природа человека. Мы ре­шили отправиться на родину Абрамова самостоятель­но, без его помощи. Это важный момент: как только возникло препятствие, сразу обострился интерес. Две недели назад почти никто не хотел ехать, а теперь всем это стало очень нужно, и когда одному студенту,

85

*Лев Додин. Путешествие без конца*

совершившему неблаговидный поступок, было сказано: не поедешь, это уже воспринималось как страшное на­казание. Всё амбивалентно в театре, и важно тянуть свою линию несмотря ни на что... Наконец мы приеха­ли в Архангельск, стали искать нужную нам деревню... Нам предложили устроиться в полуразрушенном зда­нии бывшего монастыря. Там помещалась школа для умственно отсталых, и деревенское начальство реши­ло, что это самое подходящее место для будущих арти­стов. Электрического света не было, мы жили при све­чах, еду готовили на костре. Тут соединялись две вещи: азарт и преодоление. И вся эта жизнь в монастыре как бы не имела никакого отношения к театру, никак не походила на репетицию, что, мне кажется, было прин­ципиально важным. Ведь ужас заключается в том, что как только человек — любой человек — оказывается на сцене, он тут же начинает вести себя по-театральному, отчаянно наигрывать. Если вы читали книгу Стани­славского «Моя жизнь в искусстве», то, наверное, вспомните рассказ о том, как одна актриса пыталась на репетиции сыграть мальчика. Ничего не получалось. Тогда решили — с показательной целью — привести на­стоящего мальчика, служившего в буфете. Выйдя на сцену, он начал наигрывать точно так же, как эта ак­триса. Он проводил свою жизнь в буфете, но, оказыва­ется, уже всё знал про театр. Тут некая закодирован- ность, и сломать этот код, пробиться к тому, что заложено в человеке, очень непросто...

Мы жили в деревне, общались с колхозниками, слу­шали, как они разговаривают — а говорят они на осо­бом диалекте, и у нас в спектакле именно этот говор — и, слушая, поняли: когда автор писал свои романы, он, выросший тут, на Севере, представляя себе своих геро­ев, слышал именно этот говор. Поэтому он писал пра­вильно, по-русски, но в музыке этого говора, и если вне этой музыки разговаривать, слова звучат ужасно, если же эту музыку уловить, слова оказываются правди­

86

Не читайте пьесу иа извозчике

выми. Мы ходили по деревне с магнитофонами, запи­сывали рассказы и песни тех, кого по сути дела и опи­сывал Абрамов, все эти старухи во время войны были молодыми. Мы даже учились косить. Не потому, что собирались косить на сцене (хотя в студенческом спек­такле и была такая сцена), а для того, чтобы найти вер­ное физическое самочувствие. Важно было ощутить природу чувств этих людей, её особенность, отличие от нашей и в то же время уловить, в чем она общая, потому что совсем чужую, непонятную природу чувств воспроизвести невозможно. Через некоторое время мы встретились с Абрамовым, он перестал бояться нас, а мы — его, и даже подружились. В общем, мы жили там как первооткрыватели, как исследователи и меньше всего как артисты. Иногда мы репетировали какие-то эпизоды в маленькой комнате или на улице, но это было не главное. Потом мы вернулись домой и целый год мучительно занимались тем, чтобы нащупан­ную нами правду сделать своей, перенести в наше по­ведение, в спектакль. Это был трудный период, с мо­ментами отчаяния и даже со слезами. И самое сложное в этом процессе было преодоление «театра». Казалось, мы буквально руками нащупали правду, но как только ребята оказывались на сцене, сценическая ложь брала своё, и правда отступала. Хорошо помню первую удач­ную репетицию, когда мы вдруг зацепили какой-то эле­мент правды. Репетировался эпизод, когда бабы прибе­гают на склад и требуют выдать зерно. Беда в том, что мы быстро читаем и быстро всё понимаем. По этой причине мы быстро определили, что это сцена бабьего бунта. Все её участники бунтовали, я, как положено всякому режиссёру, уговаривал их бунтовать убедитель­нее, органичнее, находить индивидуальные проявле­ния, но всё это производило ужасное впечатление. Дело в том, что мы часто стараемся научить артистов получше делать неправильное. Нам не хватает силы воли, мудрости взглянуть на придуманное нами со сто­

87

*Лев Додин. Путешествие без конца*

роны и задуматься: а верно ли то, что я предложил? Так вот, в очередной раз убедившись в том, что у нас ничего не получается, мы вернулись в круг — у нас есть традиция садиться в круг и разбираться в том, что же тут на самом деле происходит. Начинаем издалека. Пробуем пересказать для себя историю, понять, что в данной сцене случилось. Это трудно. Артисту кажется, что он всё понимает и его напрасно мучают. Надо иметь силу воли его уговорить, или заставить, или об­хитрить, чтобы он начал не с того, к чему уже привык. Потихоньку артист втягивается. Вот так, втянувшись в разговор, мы поняли, что никакого бунта в этой сцене нет. Бабы услышали, что выдают зерно и поверили в это. Хлеба в деревне нет, они голодают и прибежали к складу вовсе без дурных намерений, даже счастливые от надежды получить зерно. А перед ними закрывают ворота, говорят: нет, зерно не выдают. Как не выдают? Ведь кому-то уже выдали! Но у них особые права, объ­ясняют им. Как так? Бабы очень долго верят в то, что всё будет в порядке, недовольство нарастает лишь по­степенно, выливаясь в то, что в протоколе НКВД бу­дет названо бунтом. Получается, что мы смотрели на это глазами НКВД, а не глазами нормального челове­ка. Поняв это, мы удивились, а удивление помогает продвигаться к подлинному смыслу, и решили: давайте попробуем. У нас не существует разбора без пробы. Если мы к чему-то пришли, мы должны проверить най­денное в пробе. Поняв, надо почувствовать. Все с ужа­сом приступали к пробе. И вдруг возникло что-то чело­веческое. Никто не орал, не впадал в ярость, все стали что-то видеть и слышать. В этой маленькой сцене мы наконец нашли главное — человеческую логику. Реа­лизм — не натурализм, который есть просто похо­жесть, а реализм есть концентрированное выражение человеческой логики.

Почти с таким же трудом осваивая все другие эпизо­ды, мы родили тот студенческий спектакль, который

88

Не читайте пьесу иа извозчике

был в два раза короче театрального. Мы играли его два года. Спектакль вызывал ненависть у властей, его пы­тались запретить, но книга легально существовала, и уничтожить спектакль было трудно. Так началась эта длинная история.

Потом вышла четвёртая книга Абрамова, которая называется «Дом», и я решил поставить её в этом теат­ре, в котором тогда постоянно не работал. Попробовал вытащить несколько выпускников нашего с Аркадием Кацманом курса — что было непросто тогда по всяким советским причинам, — чтобы они играли в этом спек­такле. Мне удалось перетащить несколько человек в те­атр, кроме того я уже поставил тут несколько спектак­лей, и появились близкие мне люди: мой ученик с другого курса Коля Лавров и артисты этого театра, ко­торые не ездили в Верколу. Я ещё не был главным ре­жиссёром и организовать поездку на Север для всей труппы никак не мог, и тогда мы решили привезти де­ревню в театр: у нас сохранились все записи, зарисов­ки, фонограммы, которые мы сделали во время своего путешествия. Всё равно пришлось преодолевать сопро­тивление многих актёров. Они говорили: «Какие же мы деревенские? Мы же городские, мы не знаем эту жизнь». И опять-таки пришлось потратить очень мно­го сил на то, чтобы обнаружить, что вся их так назы­ваемая городская культура очень поверхностна, а внут­ри кроется то же самое, деревенское, что живёт в каждом человеке, особенно в России, но и в Италии и во всех других странах. Необходимо было вытащить из них эту природу чувств. И хотя нельзя было поехать в Верколу, нам удалось поехать в другую деревню, совсем недалеко от Ленинграда. Вся прелесть России в том, что в семидесяти километрах от Петербурга можно об­наружить точно такую же деревню, как и в двух тыся­чах километров от него.

Мы приехали в деревню Белая, где жили одни ста­рухи, все мужики погибли на фронте. Опять-таки ни-

89

*Лев Додин. Путешествие без конца*

кто сначала не хотел ехать, требовали отменить репе­тицию, был целый скандал. Затем всё-таки поехали, провели в деревне целый день, уехали поздно ночью, нас напоили водкой, все со всеми подружились, пели замечательные песни и опять же что-то почувствовали. Я убеждён, что почти каждый артист в такой деревне уже бывал — на отдыхе, ещё как-то. Но он впервые приехал в деревню художником, чтобы сознательно воспринять, сознательно что-то исследовать, что-то по­нять, чем-то заразиться. Сначала думаешь: ну что я там не видел? А потом приезжаешь и обнаруживаешь, что не видел ничего, потому что раньше смотрел для дру­гих надобностей. Я помню потрясение, которое тогда испытали многие. А в основе всякого художественного явления лежит человеческое потрясение. Если его нет, то потрясения не будет и на выходе. Поэтому так важ­но найти толчок к этому потрясению. Пусть маленько­му, но потрясению — какой-то перемене в человече­ской душе. Часто говорят: «Мы будем ставить

Шекспира. Что я — Шекспира не читал?» «Прочитай ещё». «Зачем? Я и так хорошо знаю». И всё, уже ниче­го не произойдёт, даже если сядет и прочитает. Для меня всегда огромная проблема, как прочитать пьесу, как организовать атмосферу, чтобы пьесу услышали. Но и сам иногда читаешь усталый, впопыхах, с уже за- мозоленными чувствами, когда в тебя уже ничего не проникает. Я замечал, что в отпуске, когда ты чуть-чуть отдохнул, отошёл, остановился, оказался в другом рит­ме и начинаешь читать знакомую пьесу, у тебя пелена спадает с глаз, ты вдруг понимаешь смысл слов, кото­рые раньше не понимал. Но стоит тебе закрутиться в привычном ритме, как это ощущение пропадает. Ино­гда через полгода снова начинаешь читать и снова ни­чего не понимаешь, если не успел записать на полях какие-то мысли, позволяющие вернуться к тому, что ты испытывал в отпуске, читая эти строки. Как в атмосфе­ру любви попасть не просто, так и в атмосферу встре­

90

Не читайте пьесу на извозчике

чи с чужим художественным миром попасть очень не­легко. У Станиславского есть целая инструкция относительно того, как правильно читать первый раз пьесу. В юности один пункт потрясал меня до смеха: «Никогда не читайте пьесу на извозчике». А потом я подумал: сколько раз в своей жизни я читал пьесу в по­езде, самолете, автомобиле и почему-то удивлялся, что ничего не получалось! Это почти то же самое, что в первый раз заниматься с кем-то любовью в подъезде.

Я пытаюсь одновременно рассказать историю «Братьев и сестёр» и что-то сказать о реализме, потому что это связано. Когда была премьера «Дома» — а спек­такль долго не разрешали, потом разрешили, — мы привезли в театр тех женщин из деревни Белая. И ко­гда спектакль кончился, эти женщины в деревенских нарядах встали и пошли на сцену целоваться с артиста­ми, потому что они никогда до этого не были в театре и не знали, как себя вести. Они просто увидели знако­мых и решили их поддержать. Потом нас обвинили в том, что мы специально привезли их для того, чтобы показать, что простому народу наш спектакль нравит­ся. Но артисты опять испытали некое потрясение. Я говорю об этом потому, что это были артисты, кото­рые потом, после того как умер Фёдор Александрович Абрамов и мы решили соединиться и сделать «Братья и сёстры» в том полном виде, о котором мечтал Абра­мов, участвовали в создании этого спектакля.

Когда же в 1983 году я стал главным режиссёром этого театра, мы снова, уже большой компанией, от­правились в Верколу и пожили там, правда, не так дол­го, как в первый раз, но мы уже знали многих людей и знали, что надо смотреть. Они очень нас ждали и оби­делись, когда мы приехали одетые по-походному, в простых куртках и сапогах — была глубокая осень. Они считали, что настоящие артисты должны быть в шу­бах, хорошо одетые, не так, как они, до сих пор живу­щие бедно. Потом ещё примерно год мы репетирова­

91

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ли, одновременно мы работали с художником Эдуардом Кочергиным, придумали всю эту историю — её не было в студенческом спектакле, это совсем дру­гая театральная эстетика — и сочинили спектакль. Уже в двух частях, что тогда тоже было смелостью, потому что с дореволюционных времён двухчастные спектак­ли в России не игрались. Два вечера, да к тому же про деревню, про колхозников! Вы что, с ума сошли, гово­рили нам, про это и один вечер никто смотреть не бу­дет! Каким-то чудом нам, в конце концов, удалось про­бить этот спектакль, мы его сыграли, и смотрели его зрители очень хорошо. Хотя, я думаю, сейчас его смот­рят лучше. Тогда смотрели горячо и страстно, но всё-таки больше про запретное. Смотрели про правду, которую никогда до этого в театре не видели. Сегодня про это, в общем, знают, хотя всё чаще стали забывать. И хотя аудитория, которая смотрит, стала моложе, по сути, она смотрит глубже. Она смотрит не про за­прещённое, а про то, что было с её страной, с её людь­ми. Просто про то, что происходит с людьми, а это са­мое главное. Конечно, за прошедшие годы спектакль изменился, хотя почти не изменились мизансцены, и почти не изменился текст: мы убрали буквально не­сколько реплик. Он чрезвычайно изменился внутрен­не. В течение прошедших двадцати лет мы много репе­тировали, перед каждым новым сезоном, на гастролях в каждом новом городе, и каждый раз обнаруживали что-то новое, что хотелось сказать друг другу. Думаю, это один из признаков живого спектакля. Если ничего нового обнаружить нельзя, то режиссёру надо быстро сматываться в другой город, а спектаклю быстро уми­рать. Живые спектакли резко отличаются от неживых. Мейерхольд писал когда-то, что премьера есть и ра­дость, и праздник, и в то же время трагедия, потому что это и начало жизни спектакля, и начало умирания спектакля. Я с ним не согласен. Если спектакль живой, то премьера — это только начало рождения спектакля.

92

Не читайте пьесу на извозчике

Во-первых, потому, что только на этапе премьеры под­ключается такая важная составляющая спектакля как зритель. Он вносит что-то новое, и каждый новый зри­тель вносит что-то новое. И ты сам начинаешь смот­реть опять чуть-чуть другими глазами. Ты сам освобож­даешься. И, наконец, спектакль сильно изменился потому, что за это время мы просто очень много пере­жили. Мы пережили много драматического, если не трагического. Разочарования, крах иллюзий, ощуще­ние бесперспективности... Иногда были моменты, ко­гда мы играли спектакль про сейчас, про современ­ность, потом это стал спектакль про историю, и периодически нам казалось, что он перестал быть акту­альным, потому что история меняется. А сегодня нам иногда кажется, что это спектакль про завтра, и не дай Бог, чтобы так было. И все эти ощущения входят в спектакль и каждый раз его как-то поворачивают. Я считаю: если спектакль живой, он обязательно впус­кает в себя всё то, что происходит с нами в жизни. Раньше, может быть, для нас и было важно, что Ми­хаилу шестнадцать-семнадцать лет, но сегодня меня ни­чуть не смущает, что ему столько, сколько есть, потому что содержание спектакля стало другим. Мне кажется, спектакль всё больше и больше уходит от какого-либо натурализма к тому, что называется реализмом. Я не думаю, что это возможно, но если бы удалось дожить до того момента, когда стану седым не только я, но и все участники спектакля и на сцену выйдет седой Ми­хаил, это никого не смутит — если только сохранить живые корни. В этом и есть, мне кажется, суть реализ­ма, который, повторяю, мы часто путаем с внешней похожестью.

Я в молодости смотрел спектакль «Ромео и Джуль­етта», в котором Джульетту играла Анна-Мария Гвар- ниери. Ей тогда было уже за сорок. Я не видел Джуль­етты лучше. Рядом с ней был двадцатипятилетний Ромео, молодой, энергичный, даже темпераментный

93

*Лев Додин. Путешествие без конца*

мальчик. Но казалось, это был футболист рядом с ду­ховным существом. Мне было не важно, сколько ей лет, потому что она была сама любовь. Спектакль был замечательный, совсем не похожий на более поздний фильм, в котором играли все молодые, розовощекие, и я до сих пор помню мизансцену, когда Ромео взбирал­ся на балкон, сделанный довольно условно, и прикасал­ся к её руке. С ней вдруг случалось что-то такое, что я не могу выразить словами, но ощущаю до сих пор. Это, к сожалению, сегодня уходит из театра. Мы легко зале­заем на балконы и легко оттуда прыгаем вниз, но то, что случается в отдельно взятую секунду с человеком и как эта секунда связывается со следующей секундой, не прослеживаем, для этого нам не хватает ни глубины, ни времени, ни внимательности. Мы придумываем всякие символы, более или менее удачные, иногда та­лантливые, но всё это как бы параллельно человеку: человек рядом с этим символом может оставаться теат­ральной ходулей.

...Зритель сегодня забывает, для чего, собственно, ходят в театр. Поэтому и посещает его всё реже. А те, кто ходят, обсуждают концепцию, метафоры, символи­ку и тому подобное, а должны бы испытывать потрясе­ние. Только испытывая потрясение, человек, пусть на мгновение, действительно становится человеком. Это и есть чудо театра. Другое дело, что оно добывается ценой целой жизни. Бывает, что чудеса рождаются сами, на то они и чудеса. Гениальность, счастливое стечение обстоятельств... Но на это нельзя рассчиты­вать, потому что такое редко встречается. Всё осталь­ное — это постоянное преодоление, попытка достичь чего-то, чего в принципе достичь невозможно. Тогда есть смысл в нашем деле, тогда можно испытывать ты­сячи неудач. Многие считают чрезвычайным событием в театре неудачу. Мне же кажется, что чрезвычайным событием должен считаться приличный спектакль. А плохой спектакль — это нормально. Если бы мы име­

94

Не читайте пьесу на извозчике

ли смелость такую ценность для себя установить, мы, может быть, двигались бы совсем по-другому.

28 января

ДОДИН. Я рад вас снова видеть. У вас был трудный день, у меня тоже был трудный день. Но смена вида деятельности — уже отдых. Будем считать, что мы от­дыхаем. Задавайте вопросы.

СТЕФАНО ДИ ЛУКА. Я видел одну репетицию «Молли» и, по крайней мере, сейчас мне кажется, ре­петиции строятся так: режиссёр что-то предлагает, актёры долго играют. Потом вы берёте свои предложе­ния назад и предлагаете совсем другое, они снова игра­ют. Получается такой круговой процесс, точнее — про­цесс по спирали. Мне бы хотелось узнать, как это всё началось. И почему такие разные предложения?

ДОДИН. Мне трудно говорить о «Молли Суини» — как о работе, которая ещё идёт. Приходится делать ум­ное лицо, делая вид, что сам что-то понимаешь. Но ведь всё время на репетиции идёт поиск, и ты сам всё время себя проверяешь. С одной стороны, чем инте­реснее, тем сложнее, с другой, чем сложнее, тем инте­реснее. Что касается «Молли Суини», то всё осложня­ется тем, что это совсем непривычный опыт, хотя, конечно, к каждому опыту надо относиться как к не­привычному. Эта пьеса лишена всякого внешнего дей­ствия, сплошные монологи, и здесь очень легко ока­заться в плену художественного слова, эпического повествования — просто рассказывать историю. Мне показалось, что тут есть возможность нащупать непре­рывную внутреннюю жизнь, когда история одного че­ловека внутренними ходами связывается с историей другого. Вроде бы вся пьеса состоит из слов, в ней вро­де бы нет пауз, и я решил попытаться исследовать внутреннюю жизнь, прямо противоположную словам. Не думая о том, будет ли это интересно или скучно, бу­дет ли для кого-то увлекательно, красиво, эффектно.

95

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Всё максимально подчинить тому, что происходит внутри.

Вы хорошо сказали о движении по спирали, но не­точно говорите о том, что я вношу предложение, а по­том его заменяю другим. Мне кажется, я делаю предло­жение, артисты пробуют, и потом я не отменяю одно и предлагаю другое, а пытаюсь развить предыдущее предложение, максимально его уточнить, обострить, сделать чувственно осязаемым для артиста. Оно только внешне как бы меняется, на самом деле оно развивает­ся, поднимаясь по спирали, о которой вы говорите. Если бы я забирал обратно, это была бы не спираль, а движение по замкнутому кругу. Хотя иногда бывает так, что я предлагаю что-то прямо противоположное предыдущему. Потому что как только артисты выпол­нили твоё предложение, всё вроде получилось, надо или полировать найденное, и часто полируют до дыр­ки, или же ты видишь, что это, выполненное верно, но очень бедно, и составляет лишь малую часть возмож­ной правды, возможной жизни. Тогда ты делаешь пря­мо противоположное предложение. Артист поначалу теряется: только что ему говорили одно, а теперь со­всем другое. Ну, скажем, спектакль «Дом», первая сце­на — встреча троих братьев. Они любят друг друга, Ми­хаил — брат-отец, он их вырастил, они долго не виделись. Поэтому встреча полна любви, радости, братских чувств. Постепенно в результате репетиций что-то получается, актёры вспоминают какие-то момен­ты из своей жизни, Николай Лавров вспоминает встре­чу со своим старшим братом, кто-то — встречу с близ­кими. Между ними возникает какая-то близость, и я начинаю верить, что встретились не безразличные друг другу люди и испытывают ощущение, близкое к счастью. И этого достичь непросто, ведь первое, что играется, — радостно похлопывают друг друга по пле­чу. Все знают, как на сцене изобразить радость, и от этих штампов избавиться не так-то просто, уходит не­

96

Не читайте пьесу на извозчике

мало сил, чтобы добиться живого чувства. Наконец возникают секунды подлинности, артисты это чувству­ют, они довольны, и тут самое время обрадоваться. В силу того, что возникло нечто живое, ты уже не сер­дишься на артистов, не думаешь о том, что им ещё под­сказать, чтобы они больше походили на людей. Вдруг понимаешь, что это живое — очень бедное, в нём нет самого главного — внутреннего противоречия, а оно и создаёт напряжение, чем на самом деле интересен те­атр, да и сама жизнь. Мы опять берём книгу, читаем ряд сцен об их отношениях. Когда читаешь первый раз, тебе кажется, что ты всё заметил. Но это обманчи­вое впечатление, на самом деле ты заметил только не­большую часть айсберга. Вчитываясь, ты понимаешь, что между старшим братом и двумя другими очень серьёзный конфликт, связанный с отношением к сест­ре. Конфликт прорвётся наружу гораздо позже, но он существует уже сейчас. Михаил волнуется не только по­тому, что приезжают любимые братья, но и потому, что они могут знать или узнать о его ссоре с сестрой. А братья знают об этой ссоре и ждут, когда этот во­прос начнёт обсуждаться. По сути дела, встречаются противники. Когда об этом говоришь, артисты немно­го обалдевают. С одной стороны, они с тобой соглас­ны, с другой стороны, — чего же ты молчал об этом раньше и требовал другого! Ты можешь сказать, что ты поумнел, что мы все поумнели: так или иначе, их надо уговорить попробовать. Если у тебя есть на это сила воли, они наконец идут и пробуют: им хочется, чтобы было правильно. Пробуя, они, конечно, начина­ют наигрывать, и возникает штамп встречи врагов. Сначала всегда идёт штамп. Опять нужно время, чтобы они вспомнили, у кого как это бывало в жизни, и роди­лась живая проба, из которой видно, что этих людей разделяет какая-то непреодолимая преграда. Наконец что-то получается. Но это как-то не похоже на то, о чём пишет Абрамов. Это никакие не братья, никогда

1. Заказ № 2753

97

*Лев Додин. Путешествие без конца*

они друг друга не любили. Просто враги. Нет, тут что-то не то. Они всё-таки братья! Они же любят друг друга! Они же двадцать лет не виделись! Михаил их воспитал, и братья ему благодарны! Актёры говорят: «Но между ними непреодолимая преграда!» Но ведь это преграда между людьми, которые любят друг друга. И здесь начинается самое трудное. Есть такое нелепое убеждение, что артист может сыграть только что-то одно — одну эмоцию, одно действие, один поступок, одну краску — в одну единицу времени. В следующую единицу времени он может сыграть другое. Но в жиз­ни все краски смешаны. Просто ненавидеть друг друга могут только герои триллера. В жизни люди чаще все­го переживают конфликты в силу близости. Чаще все­го чем больше любви, тем сильнее конфликт. Вся клас­сическая трагедия родилась из любви, на почве любви. Если бы Электра так не любила своего отца, а Клитем­нестра так не любила мужа и дочь, не было бы всей этой бесконечной цепи убийств: все они начинаются с любви и совершаются во имя любви... Вроде бы про­стая сцена встречи братьев вырастает в задачу огром­ной сложности, и мы репетируем по принципу «тя- ни-толкай»: то вспоминаем о любви и находим всё больше доказательств этой любви, то вспоминаем о вражде и находим всё новые и новые подтверждения этой вражды. Пока каким-м> чудом, в результате дли­тельного процесса, две стороны не соединяются. Но они могут и не соединиться. Иногда не получается по­тому, что артист выходит на любую пробу «голым», он знает очень мало, только то, что успел понять, не­сколько раз прочитав пьесу. У него нет опыта жизни в подобных обстоятельствах. Поэтому он может или лю­бить, или ненавидеть. В то время как в жизни, встре­чая человека, которого я люблю, я, тем не менее, пом­ню многое, что мне может мешать его любить. Потому что у нас длинная история взаимоотношений, и оба мы эту историю знаем. В каком-то случае значимость при­

98

Не читайте пьесу на извозчике

обретает одно, в другом случае значимость приобрета­ет другое, но это знание всегда при нас. Иногда оно сказывается в мелочах, странных деталях. Ты только и начинаешь понимать, что людей что-то связывает, по­тому что они неоднозначно общаются. Есть понятие «второй план», его ввёл Немирович-Данченко. Наив­ные люди и плохие его ученики неверно передали его смысл и теперь часто считают, что второй план — это то, что человек на самом деле думает, когда он гово­рит. По принципу дипломатов. Или бандитов. Он дума­ет, как бы тебя зарезать, а говорит: давайте отойдём в сторону. Думает одно, а говорит другое. Часто артист спрашивает: а о чём я в этот момент думаю? На это не так просто ответить. Тот же Немирович-Данченко ска­зал про второй план, что это вся человеческая жизнь до данных слов. Весь тот айсберг, большая часть кото­рого находится под водой. Каким-то образом это ска­зывается на особенности его верхнего слоя. Когда на айсберг натыкается корабль, он разваливается, потому что, оказывается, под водой есть громадный слой. А так вроде льдина и льдина... Мы особенно остро чув­ствуем фальшь, когда человек сталкивается с парт­нёром — как корабль с айсбергом. Встаёт вопрос, где набрать эту большую часть, эти девять десятых. От од­них рассказов режиссёра, самых умных, это не про­изойдёт, хотя они небесполезны. Это происходит бла­годаря объяснениям режиссёра, попыткам артистов что-то понять, благодаря их собственным воспомина­ниям — тогда их жизнь становится частью жизни пер­сонажей. Это очень важная часть процесса. Если мы не дали возможность артисту или не заставили его сопос­тавить то, что он собирается делать в этой роли, с его собственной жизнью, не заставили вспомнить некото­рые жизненные подробности вслух или про себя, он никогда не будет подлинным на сцене.

Мы репетировали «Татуированную розу» Уильямса. В пьесе шофёр Альваро входит в очень странную ком­

99

*Лев Додин. Путешествие без конца*

нату Серафины, где всё для него необычно. Николай Лавров, замечательный артист, репетируя эту роль, старательно удивлялся, но ничего не получалось. Я для него какую-то музыку включал, пытался пластику ему построить, но всё выходило какого театрально. Поче­му? Только потом, когда получилось, мы всё поняли. Он, как всякий артист, прочитав в пьесе, что Альваро удивляется, пытался сыграть удивление. Устав от репе­тиций, мы решили сесть и подумать, что же у нас в жизни вызывало удивление. И вдруг Коля Лавров вспомнил, как он впервые поехал за границу, в Чехо­словакию, и как его поразила тамошняя гостиница, всё там было в диковинку. Может быть, это подходит, го­ворю я. И он стал заниматься совсем другим. Не удив­ляться, а трогать предметы, рассматривать их, пытать­ся понять, зачем это надо, как работает этот кран. Он занялся делом, и вдруг стало похоже. Так, возможно, Альваро вёл себя в комнате Серафины. Потом, когда мы репетировали или играли другие спектакли, и Коля начинал делать что-то не то, я всегда говорил ему: «Коля — Чехословакия!» — и он сразу понимал, что надо что-то сверить с жизнью. Можно вспоминать са­мые разные моменты собственной жизни, от самых смешных бытовых подробностей до глубоко личных, интимных, физиологических. Всё зависит от атмосфе­ры на репетиции, близости артистов, их небоязни от­крыться друг перед другом и перед режиссёром. Беда всех компаний, сбитых на скорую руку, в том, что тут все всех стесняются, поэтому стараются не открыться, а защититься, закрыться. И я как зритель сразу вижу театр, где все друг от друга закрываются. Вот почему я боюсь пускать на репетиции посторонних, и вы в дан­ном случае исключение: я считаю, что репетиция — это глубоко интимный процесс. Мы должны очень до­верять друг другу, чтобы довести себя до состояния, в котором мы можем позволить себе на репетиции то, что никогда не позволим себе в жизни. А часто в теат­

100

Не читайте пьесу на извозчике

ре не позволяют себе на репетиции даже того немного­го, что позволяют себе в жизни... Но личный опыт не может дать всё. Конечно, есть воображение, его надо будить книгами, рассказами, картинами, чтением пьес, статей, но оно тоже не всё может подсказать. Поэтому сам процесс репетиций, длительных проб постепенно вырабатывает некий опыт общения с партнёром на сцене... Самые неожиданные повороты и толчки могут приблизить тебя к тому, что происходит. На одном из наших курсов мы начали репетировать «Братьев Кара­мазовых» Достоевского. Персонажи романа в основ­ном молодые люди, кому двадцать семь, кому двадцать восемь, по возрасту они близки актёрам. В русском те­атре эти роли играли великие артисты, которым было за пятьдесят, но почему бы не попробовать это с моло­дыми? Предложили студентам почитать роман, всем понравилось: много любви, страстей, все были доволь­ны. А когда стали пробовать, выяснилось: не только ничего не могут, а просто ничего не понимают. И это в какой-то мере естественно. Ведь роман писал вовсе не юный писатель, тут проблемы людей совсем другого жизненного опыта, другого возраста, другой меры страданий, другой боли, другой образованности. В ка­кой-то момент всеми нами овладело отчаянье, и педа­гогами, и ребятами. Они испытали чувство унижения оттого, что в романе восемнадцатилетние понимают, о чём говорят, а они, вроде уже не восемнадцатилетние, не могут понять, о чём идёт речь. В какой-то момент это отчаянье их несколько состарило. И они таким странным образом познали опыт отчаянья от невоз­можности постичь некие интеллектуальные, философ­ские проблемы. Конечно, не всё и не сразу. Но посте­пенно от одного к другому это чувство передалось всем. Важно позволить себе и им, а иногда и заставить себя и их дойти до этого отчаянья. Ведь и артист — че­ловек, и режиссёр — человек, и всем хочется скорее поверить в то, что всё в порядке... Таким образом,

101

*Лев Додин. Путешествие без конца*

опыт извлекается из собственной жизни и приобрета­ется в ходе репетиций, и сам процесс репетиции тоже есть приобретение опыта. У Станиславского есть поня­тие «кинолента». Эта кинолента соткана из того, что было с тобой в детстве, что было с тобой в жизни, из того, что ты пережил на репетиции, что прочитал в книге, увидел в музее, — из всего этого складывается лента твоей жизни в роли. Не тогда, когда ты вышёл на сцену, а до того, и эта лента сопровождает тебя не­прерывно.

Спектакль «Дом» мы играем почти двадцать лет, и опыт продолжает прибавляться. Поэтому сегодня, мне кажется, актёры в нём играют лучше, чем двадцать лет назад. И это опыт всякий — и счастливый, и печаль­ный. Был спектакль, когда Николай Лавров играл на следующий день после смерти мамы — спектакль нель­зя было отменить, и он вошёл в его личный опыт: по­сле него актёр стал более взрослым и в большей степе­ни отцом. Опыт набирается и набирается. Важно только, чтобы, когда спектакль рождается, не забивать «все гвозди по шляпку», наглухо все связи не скреп­лять, а оставлять некие пазы, в которые этот опыт можно впустить и таким образом расширить сферу жизни спектакля. Возвращаясь к репетициям «Молли», очень важно понимать, что на сегодняшней репетиции мы не добьёмся результатов, и на завтрашней тоже, и, как ни страшно это звучит, и на послезавтрашней тоже. Хотя больше всего хочется уйти с репетиции, сказав себе: получилось! Главное в репетициях — это набирание опыта. По сути, идёт непрерывное продол­жение исследования. Иногда артисты говорят: «Что ж ты сразу не сказал?» Но иногда ты сам можешь что-то понять, когда актёр попробует это, а потом это. Он продвигается дальше, и ты продвигаешься дальше, и так мы вместе исследуем всё более и более расширяю­щийся круг. Когда он расширится и соберётся до ка­кой-то похожести на спектакль, в общем, неизвестно.

102

Не читайте пьесу на извозчике

У нас есть срок выпуска «Молли». Но весь парадокс в том, что чем лучше ты знаешь срок, тем решительнее ты должен о нём забыть. Чем меньше у тебя времени, тем покойнее и подробнее ты должен быть. Если вре­мени много, можно что-то собрать на скорую руку и, убедившись в том, что это не то, начать сначала. Если времени мало, надо двигаться медленно и осторожно, потом не будет времени на то, чтобы ломать и строить заново. Когда я ставил один из первых своих спектак­лей, ещё в другом театре, один старый артист кричал мне: «Вы сумасшедший! У нас осталось двадцать дней до премьеры! Скажите мне, какой должна быть мизан­сцена, какая интонация, и я всё сделаю! Я народный артист!» В юности проще делать вид, что не замечаешь этого, спокойно уговорить, что так репетировать — бы­стрее. Начинаешь действовать как уговорщик, как маг, даже как дурак.

Небольшой кусочек нашего общего движения вы ви­дели на репетиции «Молли Суини». Тут есть две основ­ные сложности. Одна связана с тем, что нужно знать что-то про себя, и это приходится набирать во время репетиций и между ними. Вторая сложность — услы­шать и понять другого, а значит, как-то отреагировать на партнёра, вступить с ним в какую-то связь, притом что связи тут как будто и нет. Эти две сложности взаи­мозависимы. Отреагировать на партнёра я могу, толь­ко поняв что-то про себя. Услышав правильно партнёра, я могу что-то новое понять про себя. Поняв что-то новое про себя, я дам партнёру возможность по­нять что-то новое про него самого. Услышав его ответ, снова пойму что-то про себя, и цепь эта бесконечна. Но всё это очень трудно соединить. С одной стороны, артист, конечно, существо глубоко эгоцентричное, по самой своей природе, сосредоточенное на самом себе, и было бы странно, если бы было иначе. В силу этого желание, чтобы его любили, у артиста больше, чем же­лание любить самому. Поэтому так редко можно найти

103

*Лев Додин. Путешествие без конца*

артиста, который может любить на сцене, — не изобра­жать любовь, а любить. Женщин-актрис, способных на сцене любить, тоже немного, но больше. Правда, в по­следнее время и их становится всё меньше. Возможно, это проблема всеобщей индивидуализации, эгоцен­тризма и рационализма. Так или иначе, артист всегда хочет понравиться, он не видит себя со стороны, партнёр ему только мешает, и если бы партнёр ушёл со сцены и подавал бы реплики откуда-нибудь из-за кулис, он бы не возражал. Надо убедить его в том, что без партнёра ему не удастся добиться того, что он с таким трудом пытается достичь: он не сможет понравиться, у него не может хорошо получиться. На репетиции «Молли» вы видели, как артисты, пробуя играть чуть по-другому и соединяться друг с другом, начали оста­навливаться, потому что слышать другого они ещё не могут, они пока сосредоточены на себе. Их ухо ещё не очистилось, и они не способны уловить, что новое они могут услышать в другом. И когда это случится, никто не знает. Но этим очень интересно заниматься. Един­ственное, чем интересно заниматься — это пытаться нащупывать, то есть исследовать, узнавать, потому что просто осуществлять то, что ты уже знаешь, — дело до­вольно скучное. Это какая-то другая профессия, мне ка­жется.

Что касается того, как мы начинали, то в данном случае мы начинали не как обычно. Обычно мы чита­ем и почти сразу пытаемся что-то пробовать: важно не потерять ощущение первого прикосновения к материа­лу. Если же, прочитав пьесу, долго её разбирать, опре­делять действие, задачи, это ощущение теряется. Надо что-то пробовать по первым впечатлениям. Поэтому так называемый застольный период — я не знаю, суще­ствует ли он у вас, — у нас обычно очень короток и вместе с тем растянут по всему процессу: мы что-то пробуем, потом возвращаемся в свой полукруг, что-то выясняем и снова пробуем. В данном случае пробовать

104

Не читайте пьесу иа извозчике

что-то, не изучив историю, не поняв какие-то особен­ности текста, связей, довольно трудно, будут пробы не­известно чего, тем более что тут нет прямых действий, прямых конфликтов. Поэтому изучение самого мате­риала заняло в данном случае больше времени, чем обычно. Сейчас я уже не знаю, правильно это или нет. Но начали мы так и только постепенно переходим к пробам. И то, что я пытаюсь подсказать артистам, — это непрерывные внутренние этюды, нащупывание связей между собой и партнёром, которого я вроде не слышу и не вижу, но который существует внутри меня. Мне кажется, пока всё это артистам очень интересно. История внешняя тут не совпадает с внутренней. Ко­гда сквозь эту внешнюю историю станет просвечивать внутренняя, возникнет какое-то напряжение, но к это­му долгая дорога. Один из участников репетиции ска­зал мне сегодня: «Я слышал выражение „мистический трепет", мне кажется, оно в данном случае очень под­ходит, но как этого добиться, я не знаю».

5 февраля

АННА ПРАДО. Большинство труппы — ваши учени­ки. Я хотела бы узнать, какими качествами должен об­ладать актёр, если он не ваш ученик?

ДОДИН. Только последнее время мы стали пробо­вать брать артистов со стороны. И пока я не могу ска­зать, что в этом добились каких-то особых успехов. Ведь чего мы добиваемся? Мне хотелось бы, чтобы они стали хоть в какой-то мере учениками. Организовать в театре процесс обучения довольно трудно. Мы занима­емся тренингами, но всё же не так последовательно, как в школе. Кроме того, на курс мы берём людей без театрального образования. У них может быть любое другое образование: я даже люблю, когда приходят люди, у которых уже что-то есть в голове. А сюда, в те­атр, приходят люди с театральным образованием, и не важно, хорошее оно или плохое, оно — другое. И воз­

105

*Лев Додин. Путешествие без конца*

никают внутренние противоречия. Приходится не только учить, помогать учиться, но и помогать от мно­гого избавляться. А избавляться от чего-то — самое трудное. Неверные навыки очень трудно преодолева­ются, они часто закрывают подлинные возможности актёра. У человека есть свой природный темперамент, но он приучен пользоваться искусственным актёрским темпераментом. Заставить актёра вновь вернуться к тому, чем одарила его природа, очень трудно. Невин­ность не восстанавливается, и её невозможно потерять дважды. Прошу прощения за такое сравнение, но оно подходит и для искусства. На первом курсе мы встреча­емся с людьми, не имеющими совсем никакого опыта, они всё познают впервые, а первые впечатления очень сильны. Поэтому я считаю, что самый важный — пер­вый курс. Иногда отсутствие самых простых навыков первого курса сказывается, даже если человек стал приличным артистом. Случается, что студент проходит первый курс, а затем волей обстоятельств доучивается где-то в другом институте. Результат получается не тот, что обещал быть вначале, на первом курсе. Эти тонкие вещи артисты часто недооценивают.

Иногда артистам кажется, что я не очень хорошо отношусь к их работам на радио, в кино, на телевиде­нии и так далее. Хотя я стараюсь не проявлять своего отношения, но часто само непроявление отношения воспринимается как неодобрение. Дело не в том, что я ревную или считаю, что это по времени мешает нашей работе, — о времени мы сговариваемся. Когда-то Ана­толий Эфрос писал о своих артистах, которых он вы­пестовал, — а они были очень популярны, много сни­мались: они приходят после съёмок, после

радиопередач гордые, довольные и не слышат, что у них уже изменились связки, изменился слух, они уже не слышат фальши, того, что у них вырабатывается ка­кой-то радиоголос, а я это слышу. Природа помимо сознания реагирует на малейшие изменения. Это

106

Не читайте пьесу иа извозчике

серьёзная проблема. Хотя во всём мире все работают со всеми, все работают везде. С одной стороны, это по­казатель профессионализма и свободы, с другой сторо­ны, это освобождение от того единственного, что и есть самое ценное, ради всеобщего среднего. Это не­разрешимая проблема. Что лучше: сыграть одну роль хорошо или десять посредственно? Большинство арти­стов предпочтёт сыграть десять ролей посредственно, потому что разные роли — это интереснее. Но есть пи­сатели, написавшие две-три настоящие книги за всю жизнь, и множество, издавших массу посредственных.

Конечно, во встречах с артистами со стороны быва­ют свои исключения. Особенно если это очень талант­ливый артист. Я в своей жизни сталкивался с блиста­тельными, великими артистами, когда работал в других театрах. Во-первых, они на время сами как бы становились учениками, во-вторых, они в силу своего дара умели обнаруживать самые простые вещи в самых сложных. Мой учитель говорил, что артист бывает ге­ниален один или два раза в жизни. Чаще всего в нача­ле первого курса, когда достигает результата, сам не зная как, и в конце жизни, когда он уже всё умеет и, всё умея, может добиться результата первого курса. Но второе случается гораздо реже. Когда я работал с Ин­нокентием Смоктуновским, великим русским артистом, у меня было ощущение, что он, тогда уже немолодой человек, моложе всех. Высочайший профессионализм соединялся у него с абсолютно первокурсной наивно­стью. В спектакле было занято много актёров, в том числе молодых, которые на репетициях, когда мы раз­бирали пьесу, слушали и снисходительно качали голо­вами, соглашаясь со мной. А он сидел и записывал всё в свою ролевую тетрадочку, сидел и записывал. И ко­гда был сотый спектакль, и я зашёл к нему в гримубор­ную, он сидел и читал свою тетрадочку, где были запи­саны все замечания и пожелания. Это была уже целая книга, и после любого перерыва он мог снова войти в

107

*Лев Додин. Путешествие без конца*

роль, как в ту же воду. Я могу много рассказывать о нём и желаю вам встретиться с таким актёром. Он яв­лял собой пример высочайшей ответственности, про­фессионализма, человеческой честности и таланта, что чаще всего каким-то образом соединяется. Чем та­лантливее человек, тем выше он ставит для себя план­ку и всё равно считает себя учеником. Чем менее одарён человек, тем ниже планка и тем талантливее он себя считает. Планка всё ниже и ниже, чтобы её мож­но было преодолевать, легко, без всякого усилия.

Вообще это отдельная большая тема — культуры те­атра, культуры внутри театра, культуры театральной профессии, которая везде становится всё ниже и ниже. В оперном театре достаточно одной или двух репети­ций в костюмах: надевать костюмы, гримироваться — слишком дорогое удовольствие. Но и в драматическом театре всё меньше репетиций в костюмах, всё меньше репетиций в декорациях. Считается, что можно быст­ро перенести на сцену то, что сделано в комнате. Но это сложный и длительный процесс. В Московском Ху­дожественном театре когда-то репетировали в декора­циях несколько месяцев, выходить в костюмах начина­ли едва ли не с первых репетиций. Станиславский мог позволить себе, репетируя «Горе от ума», попросить принести из мебельного цеха настоящую мебель для каждой комнаты — для спальни Софьи, кабинета Фаму­сова и так далее, — а потом, если артисты, как ему каза­лось, к ней слишком привыкли, поменять её на другую. И весь театр участвовал в работе. Это был театр на­стоящей культуры художественного дела. Там долго ре­петировали, доводили работу до прогонов, то есть про­ходили всю пьесу в костюмах и откладывали сё. Станиславский считал, что работа подсознания — очень важная вещь, и для неё нужна пауза. Дней два­дцать они занимались чем-то другим, а потом начина­лись генеральные репетиции. Вносились уточнения, все обживались в декорациях, и только недели через

108

Не читайте пьесу на извозчик\*

две выпускали спектакль. А мы ещё говорим, о ка­ком-то прогрессе! На самом деле идёт падение культу­ры. И вот в каких-то старых артистах ещё сохранилось что-то от той культуры, которая сегодня сменилась культурой телевидения, быстрого проката, спектакля одноразового использования... Мы очень долго репети­ровали во МХАТе «Господа Головлёвы» из-за того, что очень хороший макет Эдуарда Кочергина никак не мог­ли реализовать, целый год ничего не получалось, мы совершенно измучились. Но каждый раз, когда я утром входил в зал и по привычке кричал: «Иннокентий Ми­хайлович!», из-за закрытого занавеса раздавалось: «Лев Абрамович, я здесь!» И выходил Смоктуновский, пол­ностью одетый в костюм Иудушки Головлёва. А потом начинали потихоньку, в течение получаса, собираться другие артисты, в джинсах, в сапогах, в полушубках, и как-то приспосабливаться к репетиции... Если говорить о том, какими качествами должен обладать артист, то, мне кажется, помимо определённых внутренних навы­ков, необходимы уважение к собственному делу, своего рода профессиональная гигиена.

БАЛАШ СИМАК. Как возникает то или иное реше­ние? Вот, например, портальная сцена Дарьи Павлов­ны и Ставрогина в «Бесах», когда она, перебинтовывая ему повреждённый палец, засовывает его себе в рот. Насколько я понимаю, это чисто режиссёрская идея. Были репетиции, актёрские импровизации, и вы на­верняка подали идею. Какова связь между импровиза­цией актёров и режиссёрской идеей?

ДОДИН. Для меня эти два понятия неразрывны. Любая живая идея рождается из импровизации арти­стов. Даже если она уже была тобой придумана, без живой актёрской импровизации она останется лишь мёртвой идеей. Артисты будут использовать её фор­мально, потому что она возникла на пустом месте, привнесена извне. Тут важно понимать, что у нас не театр импровизации, как, скажем, комедия дель арте в

109

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Италии или коллективы, модные в России двадцатых годов, — там брали какую-то тему и начинали демонст­рировать свои фантазии на эту тему. Мы импровизиру­ем непрерывно в ходе репетиций. Всё время эту им­провизацию уточняем. Не в смысле того, что верно или неверно. Воспринимая актёрскую импровизацию, ты сам тоже импровизируешь, сравниваешь свои впечатления от чужой импровизации со своей, с ис­ходным материалом пьесы, скажем, с Чеховым или Достоевским. Ты размышляешь о том, какой круг ассо­циаций вызывают у тебя этот материал и эта импрови­зация. К этому присоединяются твои собственные жиз­ненные наблюдения, и ты начинаешь понимать, чего сегодня в этой импровизации не хватает, что является случайным. Таким образом, ты всё время что-то иссле­дуешь, всё время что-то обнаруживаешь. В ходе этих импровизаций артист разрабатывает свой физический, свой психологический, свой интеллектуальный аппа­рат. Он постепенно становится как хорошо настроен­ный музыкальный инструмент, как хорошо вспаханное поле, готовое принять в себя зерно. Тогда возникаю­щие у тебя соображения на что-то накладываются и подхватываются артистами. Пробуя сцену Дарьи Пав­ловны и Ставрогина, мы уже поняли, что между персо­нажами любовные отношения. Пока неясно какие. Пробуем один вариант, другой, и актёры освободились для того, чтобы попробовать что-то смелое. Я сейчас не помню, в какой момент возникла эта идея с паль­цем, и кто её предложил. Даже если я, тут главное, что актёры уже были готовы воспринять эту идею как свою. Многое здесь зависит от автора. Достоевский в этом смысле более точный автор, хотя и более слож­ный, почти непознаваемый. А Каледин более простой и потому вынуждающий многое достраивать в вообра­жении. Скажем, в «Гаудеамусе» есть сцена у Татьяны. Целый год в процессе репетиций пробовались самые разные варианты. Татьяна кончала жизнь самоубийст­

110

Не читайте пьесу на извозчике

вом, Татьяну убивали, что-то ещё. 'Ь общем, эта сцена стала каким-то непробиваемым местом. Вариантов была масса, а что делать, стало уже совсем непонятно. У Каледина сцена описана несколькими словами, ника­ких подробностей нет. В конце концов, я отчаялся и продиктовал всю сцену: идите, садитесь, разливайте, пейте и так далее. Они всё это выполнили. Выполнили с облегчением, потому что они готовы уже были де­лать что угодно, они устали, им было уже безразлично, что выполнять, они к этому моменту уже попробовали всё. Потом мы внесли незначительные уточнения в этот эпизод, но в целом он так и вошёл в спектакль. С одной стороны, это эпизод поставленный, но с другой стороны, актёры были очень разработаны, сам я уже не понимал, что из всего придумал сам, что предложи­ли актёры, я только знал, что у меня есть сорок минут, за которые надо с этим эпизодом покончить и идти дальше. Я думаю, что если сейчас спросить самих актёров, они вряд ли вспомнят, что и как тогда проис­ходило, они скажут, что всё возникло само собой, в ходе импровизаций. И это хорошо. Потому, что ино­гда идёт некая внутренняя борьба: «Вы не забыли, что это моя находка?» Однажды меня совершенно убили слова одного режиссёра, поставившего моноспектакль: «Что вы всё хвалите артиста, неужели вы не понимае­те, что это я всё сделал? Он сам не сделал бы ни одно­го жеста!» Даже если так, зачем это говорить? Если ар­тист хоть в какой-то степени артист, значит, какая-то свобода и самостоятельность у него есть. Совершенно неважно, кто, когда и что вложил. Важно, чтобы вкла­дывали все.

Я никогда не называю такой способ работы мето­дом, я боюсь этого слова. Это понятие всегда ограни­чивающее, как всякий термин. Понимание, навыки, по­иски, но только не метод. «Мы работаем нашим методом!» Значит, уже каким-то другим методом мы уже не работаем. Нет, мы ищем и готовы испробовать

111

*Лев Додин. Путешествие без конца*

всё, пока что-то в один момент не покажется правиль­ным. И единственное, что для нас важно: мы ищем собой.

Даже когда мы подходим к эстетическим вопросам, уже не к тому, что происходит, но к тому, как, каким образом это выразить, думаю, что этот, вроде бы сугу­бо режиссёрский вопрос должен стать общим и для ар­тистов. Иначе артист всё равно будет ходить по чужим мизансценам, в чужих декорациях и чужих костюмах. Есть художники, готовые сотрудничать с артистом, есть художники, которые что-то придумали и боятся любого слова артиста. В любом случае надо устроить так, чтобы у артиста сложилось впечатление, что кос­тюм придуман вместе с ним, что это его костюм, его кожа, он родился в процессе общей работы. Я, конеч­но, говорю об идеале, так бывает не всегда, но так хотелось бы. Поэтому я часто приглашаю артистов к макету и спрашиваю, хотелось бы им в этом про­странстве жить, — не играть, а жить, и как бы они в этом пространстве жили, какое место им особенно по­нравилось, что бы они в нём делали. Возникают очень интересные идеи, иногда те, которые мы с художни­ком подразумевали. И прекрасно, если их выскажет сам артист! А иногда у артиста возникает то, что ты и не предвидел. Когда первый раз мы выходим на сцену, где установлена новая декорация, я почти всегда про­шу артистов: «Давайте сыграем в этом пространстве». Ещё нет мизансцен, и артистам поначалу очень трудно, а потом люди начинают взлетать, прыгать, плавать. И таких вариантов у нас в «Пьесе без названия» было множество. Зато потом, когда находится тот единст­венный, он включает в себя другие, он подготовлен всем предыдущим.

АННА ПРАДО. Когда у вас возникают постановоч­ные идеи? До того, как начинаете репетировать, до того, как показываете декорации артистам, или после?

112

Не читайте пьесу на извозчике

ДОДИН. По-разному. Иногда до, иногда значитель­но позже, после довольно большого периода репети­ций. Я работаю с артистами и параллельно с художни­ком. Иногда в результате работы с артистами мы к чему-то приходим в работе с художником. Поэтому я показываю артистам макет в разные периоды работы над спектаклем. Иногда в самом начале репетиций я сажаю артистов и говорю: «Вот смотрите, где мы бу­дем играть». Иногда я показываю им макет после мно­гих проб в комнате, и артисты удивляются тому, как это похоже или не похоже на то, что, по их мнению, должно быть. Есть такой старый еврейский анекдот про мальчика, который собирается в школу. Ему надо перед уходом позавтракать. Он что-то ест, одно, дру­гое, кашу, молоко, ещё что-то. Мама говорит ему: «Ты опоздаешь в школу». «Но я голоден». И снова ест кашу и молоко. Наконец съедает маленькую булочку. Теперь он сыт. Мама говорит ему: «Ну вот, ты опоздал-таки в школу!» Мальчик удивлен: «Что ж ты не дала мне сразу эту маленькую булочку!?» Так и в репетициях. Никто не знает, когда наконец будет эта последняя булочка. Надо до этого съесть очень много. И при этом не опо­здать. Иногда актёры подобно этому маленькому маль­чику обижаются, почему я не дал сразу эту маленькую булочку и заставил так долго мучиться. Потому и необ­ходимо единое понимание — чтобы верить, что такой длинный процесс чего-то стоит... А есть вещи вроде бы сугубо формальные, но вне импровизации, без полного освобождения артистов добиться их очень трудно. В «Гаудеамусе» есть сцена на рояле. В повести Каледи­на лишь упоминание о заигрывании с библиотекар­шей. Актёры пробовали играть этюд на эту тему. Полу­чалось мило, но довольно обыденно, со всем тем, что происходило вокруг, это не совмещалось. На следую­щей репетиции пробуют новый этюд. Актёр заваливает актрису на пол, чуть ли не насилует. Получилось ост­рее, но довольно противно и банально. Я говорю: хо-

* Заказ №2753

113

*Лев Додин. Путешествие без конца*

рошо бы найти какой-то образ, контрастирующий со всей той грубостью, которая окружает героев. Пусть это будет не библиотекарша, а музыкальный работник, или же библиотекарша умеет играть на рояле. Тогда у актёров возникает этюд с музработником, и вот двое уже играют в четыре руки на рояле. Эпизод становится интереснее: игра на рояле говорит о силе чувства. Но всё по-прежнему обыденно, не эксцентрично. Вот если бы вы играли, скажем, не пальцами рук, а пальцами ног, говорю я, хотя, конечно, это невозможно. Спустя три или четыре недели они показывают этюд, в кото­ром играют пальцами ног. Я убеждён, что если бы я сказал: «Вы должны через две недели играть пальцами ног на рояле», мне бы сразу начали объяснять, что это невозможно и почему невозможно. А так возникла не­кая фантазия, почти недостижимая, и вдруг у исполни­телей появилась творческая энергия, которая делает невозможное возможным, делает идею их личной волей.

СТЕФАНО ДИ ЛУКА. Когда я слушаю о способе ва­шей работы, я испытываю чувство растерянности. С одной стороны, мне радостно слышать то, что вы го­ворите о театре правды, который меня интересует, и я понимаю, что только так, работая именно таким спосо­бом, можно спасти театральное искусство. С другой стороны, реальные условия работы в европейских те­атрах настолько далеки от этого, что это не может не беспокоить. А теперь вопрос. Меня очень интересует связь импровизации с авторским текстом. Когда арти­сты начинают импровизировать, они говорят текст ав­тора? Тем более если это не роман, а готовая пьеса, скажем, пьеса Чехова. Или же текст появляется в репе­тициях позже, как декорации и костюмы, и в импрови­зациях поначалу большую роль играет воля режиссёра, чем текст автора?

ДОДИН. ...Очень важно доверять тем, с кем вы об­щаетесь. Люди вообще не привыкли к доверию. Они

114

Не читайте пьесу на извозчике

привыкли к тому, что ими руководят, посылая в любую точку сцены. Когда человек чувствует доверие к себе — да, в семидесяти процентах случаев оно может оказать­ся напрасным, но в тридцати процентах, я убеждён, в человеке обнаружатся возможности, о которых он сам не знал, потому что ему не предлагали воспользоваться собой. Мы часто многое прощаем себе, говоря: так принято, не я это завёл, не я в этом виноват. И арти­сты тоже считают, что не они это завели, что их дело — молчать и выполнять волю режиссёра. Надо иметь волю и веру в свои убеждения и заговорить не как режиссёр с артистом — директивным тоном — а по-человечески. И очень может быть, что артист от­реагирует, от одного удивления, что с ним так разгова­ривают, при этом не в перерыве, а в ходе работы, по делу, час, два, три, интересуются его точкой зрения, не ругают, если ничего не предложил, не ругают, если предложил неверное. Он может втянуться в то, чего не знал или даже не хотел. Например, самым формаль­ным и самым некоммуникабельным видом театра счи­тается опера, а в опере — хор. Обычно режиссёры в микрофон командуют: тенора — налево, баритоны — направо. Считается, что иначе с ними нельзя: участни­ки хора — самые тупые, ничего не хотят, их защищают профсоюзы и так далее. Ставя оперы, я пытался гово­рить и с хором, потому, что я иначе не умею и потому что считаю: иначе ничего не получится. В график ре­петиций вставляю, уже в договоре: разговор с хором. Меня спрашивают: что за разговор с хором? Я ставил «Леди Макбет Мценского уезда». Главная исполнитель­ница — американская певица. Мне было важно знать, говорит ли она по-итальянски, чтобы решить вопрос, какой переводчик нам нужен. Спрашиваю об этом в те­атре. Никто не знает. Подхожу к режиссёру-итальянцу, который только что с ней репетировал другую оперу. Спрашиваю его, а он мне удивленно отвечает: «Откуда мне знать, я же с ней не разговаривал». Я понял, что с

115

*Лев Додин. Путешествие без конца*

солистами тоже не принято что-то обсуждать. Он ко­мандует — она выполняет, и ему не нужно от неё ниче­го, кроме вокального текста, который она исполняет на нужном языке. А я заказываю разговор с хором! Го­ворю: я покажу им макет, расскажу, что они должны в нём делать, какой в этом смысл. Они не будут слушать, они ничего не поймут, говорят мне. Ничего, говорю я, хоть что-нибудь поймут. Надо сказать, что это действи­тельно тяжёлое испытание, когда перед тобой сидит семьдесят или сто двадцать человек, и особенно тяже­ло с мужчинами. Но если удаётся преодолеть это со­противление... Какое-то время они вынуждены слушать тебя из простой вежливости и потихоньку начинают включаться, за исключением самых закоренелых и от­верженных. Надо сказать, что женщины всегда включа­ются гораздо легче... И вдруг какая-то ниточка челове­ческой связи с кем-то возникает. Многие подходили после репетиции и говорили: «Нам первый раз в жиз­ни объясняли смысл того, что нам надо делать». Они начинают чувствовать себя чуть больше людьми, чем чувствуют обычно. Я сейчас считаю большим своим достижением то обстоятельство, что в Париже многие женщины из хора уже задавали мне после репетиции вопросы: а что здесь происходит, а как эта картина связана с этой, а что это за персонажи? Они начали ду­мать. С мужчинами такой победы я не одержал, а сре­ди женщин в хоре вдруг обнаружилось несколько одарённых актрис. И это всё в рамках того судорожно небольшого отрезка времени, которое отпущено на по­становку. Если ты веришь, что и при таком коротком сроке можно внести элемент процесса, то даже фор­мальные вещи выполняются гораздо быстрее. Конеч­но, это требует большой подготовленности. Внутренне режиссёр должен быть готов к ситуации, когда отклика не будет и придётся ставить, как уже стало привыч­ным. Ты этого не хочешь, но ты должен быть к этому готов. Иногда на репетиции приходится даже прибе-

116

Не читайте пьесу на извозчике

гать к трюку: быстро ставить мизансцены, разводить актёров по сцене, они успокаиваются, потому что зна­ют, что им надо делать, и вот, как только они успокои­лись, ты их ловишь. А если попробовать так? Или так? Сначала актёры не понимают, зачем искать другой ва­риант, если что-то уже найдено. Но поскольку они зна­ют, что какой-то вариант в запасе есть, не боятся сде­лать что-то ещё. Требуется иногда больше дипломатии, обманных движений и, конечно же, нервов. Я убеждён, что многое зависит от нас самих, не всё, но многое. Один известный певец, которому я долго объяснял, что нужно делать, подошёл ко мне и сказал: «Я понял: вы хотите, чтобы я всё время думал, но я не могу на сцене всё время думать, у меня будет спазм сосудов, мо­жет просто случиться инсульт». Я добился того, что его сняли с роли, потому что в такой ситуации уже ни­чего сделать нельзя, даже если промучаешься год. Вся­кое бывает. Один плохой тенор и глупый человек пор­тил тут весь спектакль. На мою просьбу двигаться вниз по лестнице он ответил, что сделать это невозможно, потому что ноты тут поднимаются вверх. Я попросил его заменить, но мне ответили, что у него контракт с театром. Тогда при каждом его выходе я стал хохотать, постепенно собирая вокруг себя группу смеющихся. За­беспокоился дирижёр, забеспокоился директор: во вре­мя одной и той же драматической сцены в зале возни­кает хохот. Стали говорить мне: «Надо что-то

делать!» — «Я же предлагал вам его заменить». — «Но у нас контракт». — «Значит, в этой сцене зрители будут смеяться». А сцена — драматическая. В конце концов решили заплатить ему часть денег по контракту и уго­ворить его заболеть. Хитрости могут быть самые раз­ные, важна последовательность в том, с чем ты готов, а с чем не можешь согласиться. Важно, чтобы люди во­круг вас верили в серьёзность того, что вы хотите. Что вы всерьёз в это верите и всерьёз этого хотите. Арти­сты привыкли к тому, что мы часто говорим правиль­

117

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ные и умные вещи, а как только приступаем к репети­ции, так всё умное остаётся где-то там, на уровне разговора. Если мы о чём-то сговорились, я пытаюсь этого добиться. Вы, актёр или актриса, должны этого достичь. Если у вас не получается, давайте попробуем другим способом. Ведь мы сговорились, что именно это для нас важно. Я привожу в качестве примера опе­ры потому, что это тот самый трудный случай, когда на постановку даётся мало времени, когда всё форма­лизовано, и очень трудно выйти за рамки привычного.

Последний пример. Первый раз встречаюсь с певи­цей, довольно известной, которую я видел в этой роли в другом спектакле, и мне не понравилось, как она иг­рала, хотя мне говорят, что человек она далеко не без­дарный. Я довольно долго рассказываю ей, как я пони­маю её роль, почти лекцию читаю. Она внимательно слушает и кивает головой. Добавляет некоторые мело­чи и вроде понимает, о чём речь. Предлагаю попробо­вать. Идёт пробовать, и я вижу, что она поёт точно так же, как в том, не понравившемся мне спектакле: поёт хорошо, но всё остальное делает так, словно никакого разговора не было. Я говорю: «Тут, конечно, надо на­браться смелости...» Говорю: «Давайте остановимся», — что не принято. — «Вы замечательно поёте, но не де­лаете того, о чём мы только что договаривались». Она отвечает: «Я всё поняла». Выходит на сцену и снова де­лает всё то же самое. Можно, конечно, оставить её в покое, но тогда и дальше будет только так, как она за­хочет. Пытаюсь ещё раз выяснить: «Вы не поняли меня или не согласны с этим?» Я вижу, что в ней всё закипает, но она старается сдерживаться. И так — ещё два раза. Когда я останавливаю её в четвёртый раз, возникает пауза, она погружается в себя, потом подхо­дит ко мне почти вплотную и спрашивает глаза в глаза: «Вы действительно хотите, чтобы я делала то, о чём мы говорили?» — «Да, — отвечаю я, — иначе мне всё ка­жется бессмысленным». Разговор идёт между нами, его

118

Не читайте пьесу на извозчике

никто не слышит. Она смотрит на меня вниматель­но. — «Тогда мне нужен перерыв». — «Сколько вам нуж­но?» — «Минут сорок. Я должна подумать». — «Хорошо. Как только вы поймёте, что вы готовы, мы продол­жим». Все побежали пить кофе, а она накидывает свою роскошную шубу, выходит на улицу и садится на ска­мейку. Я вижу в окно, как она сидит и думает. Через пятьдесят минут она подзывает помрежа и говорит ему, что она готова. Выходит на сцену и, призвав ог­ромную сосредоточенность и волю, начинает пробо­вать то, о чём мы говорили. В ней что-то открылось, у неё стали другие глаза, и дальше мы уже работали как партнёры и остались друзьями, несмотря на все леген­ды о её худом характере. Оказалось, что она может многое. Просто она уже давно поёт эту партию, её хва­лят за вокал и больше от неё ничего не требуют. Те­перь в ней открылись ресурсы, которые ранее не ис­пользовались, и ей это понравилось, потому что она человек одарённый. Артист зачастую убеждён, что ни­кто от него ничего нового не ждёт и не требует. Надо иметь очень большую убеждённость и силу воли, что­бы актёр заразился от тебя этой убеждённостью и си­лой воли. И важно, чтобы слова у режиссёра не расхо­дились с делом. Иногда, когда я разговариваю с режиссёром, мне кажется, мы говорим на одном языке, а потом я смотрю его спектакль и думаю: что же он втирал мне очки? Вроде всё понимает, а ставит прямо противоположное. Он начинает мне объяснять, что всё дело в сроках, что артисты были не те и так далее. Пусть всё не то, но хоть какой-то луч света блеснул бы в его спектакле, если бы его слова не существовали от­дельно от его дела.

Мы подошли к вопросу работы над текстом. Это большой вопрос, я предлагаю оставить его на следую­щий раз и с него начать.

119

*Лев Додин. Путешествие без конца*

10 февраля

ДОДИН. Я обещал ответить на второй вопрос. По­жалуйста, повторите его.

СТЕФАНО ДИ ЛУКА. Мне интересно, на каком эта­пе у вас появляется авторский текст. С чего вы начи­наете репетировать? Сразу читаете текст и разбираете ситуацию или же текст возникает постепенно в про­цессе репетиций?

ДОДИН. Сейчас уже по-разному. Раньше, когда я был неопытным и более последовательно держался бу­квы определённого направления, мы всегда начинали с истории. Скажем, мы взяли пьесу «Свои люди — сочтёмся». Это был мой первый полностью самостоя­тельный спектакль. Я её читаю артистам первый раз. Станиславский на своих последних занятиях утвер­ждал, что читать пьесу не обязательно, что, постепен­но рассказывая историю, можно дойти до пьесы. Он даже пробовал так работать над пьесой Грибоедова «Горе от ума», это русская классика. Он говорил своим студентам: «Вот видите, я пьесу не читаю, а всё и так угадываю». Наивный человек, он забывал, что к этому времени он уже неоднократно эту пьесу ставил и, есте­ственно, всё помнил. А студийцы, я думаю, по ночам просматривали пьесу втайне от мастера... Итак, я чи­таю пьесу, и мы делимся впечатлениями. Так было раньше. Это классический вариант. Пытаемся уловить первые ощущения, первые впечатления, сделать так, чтобы они запомнились. Очень важно, чтобы при на­слаивании всех последующих соображений не исчеза­ли первые, они самые острые, нежные, почти любов­ные. Обычно бывает, что всё дальнейшее погребает под собой самые первые впечатления и актёр уже не помнит, что он испытал, впервые прочитав «Гамлета». Стараюсь, чтобы актёры что-то записывали, ведь уже через два дня всё с трудом восстанавливается: наслаи­ваются другие впечатления и мысли. Потом я прошу актёров рассказать всю историю. Не пересказать пьесу.

120

Не читайте пьесу иа извозчике

её сюжет, а пересказать историю как некий кусок жиз­ни. Молодая девица в полном соку готова потерять не­винность, но лучше, если это произойдёт законным путём. Её папа делает деньги, пьёт и начхать хотел на свою дочь со всеми её проблемами... Чем проще мы пе­ресказываем, тем реальнее обнаруживаем близость ис­тории к себе. Она перестаёт быть пьесой с известными персонажами, особенно если это классика, и становит­ся нам знакомой по нашим соседям, по нам самим, по жизни, которая нас окружает. Это довольно непростая штука. Вроде все внимательно слушают, да и до этого читали пьесу, но когда начинают пересказывать, сразу выясняется, что многое пропущено. Человеку свойст­венно срезать самые верхушечки, ему кажется, что он обнажил всю равнину, а там ещё море всяких расте­ний. Сегодня, когда я перечитываю Абрамова, Чехова, Достоевского, обнаруживаю многое, чего раньше не за­мечал. Качество процесса и качество его результата за­висят от количества замеченного. Скажем, все знают, что он её любил, а затем убил. Он её любил, потом стал ревновать, потом убил. Уже больше замечено. Он искал любви, тосковал от одиночества и непризнанно- сти, у неё одной нашёл признание, полюбил её, потом стал ревновать, потом убил. Ещё больше замечено. И так историю можно удлинять, удлинять, удлинять. Чем больше подробностей и изгибов ты заметишь, тем богаче твой процесс, а может быть, и результат. Есть режиссёры, которые считают, что они всё должны придумать, а есть режиссёры, которые считают, что они всё должны обнаружить. Одни всё привносят, дру­гие считают, что там, в художественном материале, есть всё и главное — уметь это всё обнаружить. В пер­вом случае чаще всего возникают некие рациональные построения, которые называются концепцией. Вот я придумал такую концепцию: Ромео не любит Джульет­ту, Джульетта не любит Ромео, и всех убивают потому, что все люди — мерзавцы. Всякая концепция имеет

121

*Лев Додин. Путешествие без конца*

право на существование, такого ещё не было, и вроде это уже интересно. Но в этой концепции девяносто де­вять процентов художественного материала Шекспира и жизненных ассоциаций, возникающих у меня по это­му поводу, не требуется. А можно увидеть, как любовь убивает саму себя, обостряет ненависть, оборачивается против самой себя, то есть максимально погрузиться в пьесу и обнаружить в ней огромное количество реаль­ных проблем, которые мучают и меня.

Когда я занимался оперой «Электра», то, постепен­но погружаясь в материал и слушая музыку Штрауса, я заметил, что в самых безобразных местах она достига­ет наибольшей красоты и нежности. Вчитываясь в текст, я обнаружил, что в наиболее конфликтных мес­тах употребляются более нежные слова, странные, лас­кающие эпитеты. Люди вроде готовы уничтожить друг друга, они скандалят, они не принимают друг друга, а за этим — волна нежности. Погружаясь в историю Ат- ридов, я обнаружил, что вся эта история кровавых столкновений пропитана любовью. В основе любого, самого жестокого конфликта лежит любовь — любовь отвергнутая, любовь непризнанная, любовь, которой изменили, любовь, которую оттолкнули, любовь, кото­рую оскорбили. Любовь, вырастающая до ненависти. Это открытие перевернуло всё мое понимание и той истории, которая лежит в основе оперы, и вообще це­лого ряда мировоззренческих вопросов. Заставило по­смотреть на каждую ситуацию по-другому. Все знают, что Клитемнестра — отвратительная, больная, злая, грязная. Десять видеоплёнок я смотрю — все играют Бабу-ягу, и каждая певица надрывается, стараясь эту Бабу-ягу сделать «баба-ягистее». Получается злодейка из сказки. Ведь только в сказке бывает открытое зло­действо, где всё сходится — и уродина, и противная, и злая, и вредная. Когда же начинаешь изучать историю, то обнаруживаешь, что сама Клитемнестра была ос­корблена Агамемноном, долго это оскорбление в себе

122

Не читайте пьесу на извозчике

взращивала. От одиночества ей пришлось — именно пришлось — заиметь любовника, который её не удовле­творял в той мере, в какой мог бы удовлетворять Ага­мемнон, потому что был несопоставим с ним по мас­штабам личности. Уже мстя и за это, она уничтожает Агамемнона и знает о своей вине, эта вина раздирает её, и она хочет найти какое-то понимание в дочерях, тем более что одно из оскорблений было связано с ос­корблением дочери. И эта дочь, её любимая дочь, не понимает и не принимает её. Это объяснение любя­щей матери с любимой дочерью, которое всегда игра­ют так: «Я тебя ненавижу». — «Я тебя ещё больше не­навижу».

Я ничего не придумываю, это то, что обнаружива­ешь, если внимательно изучаешь историю. И тогда по­нимаешь, что это не статичная сцена ругательств и препирательств, а сложная, полная перипетий, сцена объяснения двух любящих людей. Люди тянутся друг к другу, а в результате отталкивают друг друга. Интерес­но, что Штраус дал в этом месте Клитемнестре самую красивую музыку, самую нежную, полную тоски и люб­ви, музыку, которую можно сочинить только для люби­мой героини. Но её как бы не замечают, потому что действует штамп, что Клитемнестра — противная. По­том я читаю письма Штрауса, и обнаруживаются заме­чательные вещи. Я читал эти письма и до начала рабо­ты, но поскольку я тогда обо всём этом ещё не знал, то многое пропустил. Он пишет: Клитемнестра не больна физически, она больна нравственно, морально, она со­всем не дряхлая, она ещё не старая женщина, она кра­сива. Дальше он пишет вообще потрясающую вещь: по­чему артистки всегда играют её уродиной, почему даже в моём спектакле она — он называет имя известной в то время примадонны — играет Клитемнестру уроди­ной?! В первом спектакле, в котором дирижировал сам автор, всё знавший, уже действовал штамп, который был сильнее автора, музыки, и автор не мог этого пре­

123

*Лев Додин. Путешествие без конца*

одолеть. Штамп рождается иногда раньше первого спектакля. Штраус всё чувствует, знает, но он не ре­жиссёр, объяснить это вне нот, оперируя событийным рядом, он не может, потому что не знает этого языка. Другой персонаж — Хризотемис, младшая сестра Элек­тры. Она отказывается от ненависти. Она хочет жить, хочет избавиться от той же невинности, заиметь ребёнка. Она хочет быть полноценной женщиной и больше ничего. Казалось бы, всё очевидно. Электра очень сосредоточена, она хочет мстить, она должна до­ждаться Ореста, который рано или поздно придёт... Когда я был в Микенах и стоял на той самой горе, я очень хорошо представил себе, как стоит она с рассве­та до заката, потом снова с рассвета до заката. А впере­ди бескрайняя равнина, очень хорошо видно, и даже если Орест появится за сто километров отсюда, она его сразу увидит. И вот она стоит и ждёт, она знает, что он придёт, не может не прийти. А если он паче чаяния не придёт, она должна придумать, как ей быть самой. Это глубокая сосредоточенность и внутренняя готовность к действию. Она готовится и ждёт. Поэто­му у неё много длинных монологов: она сидит, ждёт и думает, думает, думает. Если дать актрисе возможность сосредоточиться и думать, эти монологи приобретают огромный интерес. Она одна из немногих, кто в этом доме всё время думает. Вторая — это Клитемнестра, там, во дворце. Но мы этого не видим. А Хризотемис хочет жить, она носится по дворцу, она дёргает всё время Электру и говорит ей: «Очнись! Перестань ду­мать о мести, давай сбежим отсюда». Она полна энер­гии, потому что она хочет вырваться. А Электра — дож­даться. Это так, если взглянуть с точки зрения событийности и внутренней сути. Чаще же всего счи­тают: это — героиня, а это вторая героиня, полуотри- цательиая, эта героиня действует, а эта не действует, поскольку она не хочет убивать, а главное действие за­ключается в убийстве. И в большинстве постановок всё

124

Не читайте пьесу на извозчике

наоборот: носится всё время по сцене Электра, трясёт столбы, трясёт сцену, декорации, как будто она уже всех убила и злится, что больше убивать некого. Под конец это надоедает так, что хочется убить её. А Хри­зотемис, в силу того, что она не хочет убивать, стано­вится скучной. Сидит около бегающей Электры и ноет: «Ну, давай жить, ну не надо бегать! Я хочу ребёнка, я так хочу ребёнка!» И это начинает выглядеть как самое подлое, отвратительное желание на свете. Из замеча­тельной роли с замечательной музыкой, из героини с фонтанирующей энергией Хризотемис превращается в нудное существо. Кто бы эту партию ни пел, все они сидят и нудят. Одна носится, а другая нудит. Всё прямо противоположно смыслу того, что есть в материале и в истории. У Гофмансталя в ремарке после того, как Орест убил Клитемнестру, а затем и у Хризотемис есть слова: во дворце идёт резня, одни убивают других. Правда, тут громкая музыка, и слова не слышны. А по­скольку слова не слышны, в них никто не вдумывается и не вчитывается. В финале, когда Хризотемис обнару­живает, что Электра умерла в очередном припадке любви, обернувшейся ненавистью, она кричит: «Орест, Орест!» Следует последняя ремарка Гофмансталя: «В ответ — молчание». Начинаешь думать: почему в от­вет на крик, обращённый к брату, — молчание. Что во­обще означает это молчание? Можно предположить, что все убиты, убит и сам Орест, и единственный чело­век, оставшийся в живых, это тот, кто меньше всего хотел убивать, но теперь она одна... В общем, тут есть о чём подумать, эта ремарка — толчок для работы вооб­ражения. В большинстве же постановок, которые я ви­дел, в ответ распахиваются какие-то окна, радостно ма­шет Орест, выходят колонны радостно марширующих победителей. Никакого молчания, наоборот — парад победы. Во-первых, возникает ощущение, что никто не прочитал толком текст Гофмансталя, во-вторых, люди не задумались о нравственной сути происходящего, о

125

*Лев Додин. Путешествие без конца*

том, что значит убить и чему тут радоваться. Все знают одно: спектаклю нужен эффектный финал. Даже один из самых умных и читающих дирижёров, Клаудио Аб- бадо, не раз дирижировавший этой оперой, когда я ему начал что-то говорить об этом, удивился: «Какое молчание?» А в финале там действительно громкая му­зыка. «Там ремарка у Гофмансталя: в ответ — молча­ние». — «Какое молчание? Там ничего такого нет. Вам, наверное, неправильно перевели». Даже Аббадо, чело­век вдумчивый, в силу инерции производственного процесса самое главное не успел заметить.

Я по сути дела рассказывал о режиссёрской работе с текстом. Об этапе, где мы сами часто бываем очень поверхностны. Дальше ты втягиваешь в эту работу ар тистов, и если сам подготовился к ней поверхностно, то волей-неволей и вместе с ними скачешь по верхам. Если ты подготовился чуть основательнее, сам пример но представляешь себе историю, то, прося её расска­зать, ты пытаешься добиться того, чтобы они, поправ­ляя друг друга, задавая вопросы, возвращаясь к пьесе и читая какой-то кусочек из неё, заметили максимум под­робностей, позволяющих выстроить историю. Обычно это занимает несколько дней. После этого мы снова читаем пьесу, останавливаясь там, где мы чтснто про­пустили, составляя свою историю, где что-то, оказыва­ется, имеет другой смысл. Поскольку все они уже от­части авторы — это я рассказал, а это я — возникает совсем другая энергетика восприятия пьесы... Если тебе позволяет время и есть заинтересованность у ар тистов, ты можешь ещё раз попробовать вместе с ними рассказать историю. Она будет теперь в три раза длин­нее, в три раза подробнее, потому что много нового будет замечено, возникнут вопросы, потому что опять забудется, как связывается это с этим. И можно будет вновь обратиться к пьесе и обнаружить в ней ответ на интересующий вопрос, или не обнаружить, но артисты уже будут вслушиваться в слова не как в слова, а как в

126

Не читайте пьесу иа извозчике

разгадку какой-то ситуации. Этот начальный период очень важен: если у людей не возникнет живое пред­ставление об истории, пьеса останется для них чужой, и так они потом будут её играть — как чужую. Затем, если удалось вызвать ощущение живой жизненной ис­тории, правильно было бы, с классической точки зре­ния, понять, с чего эта история началась. С чего начи­нается пьеса «Свои люди — сочтёмся»? Многие скажут: с монолога Липочки. Нет, не с этого, с этого начинает­ся текст. А с чего началась история? Какой факт повер­нул всё дело так, что история пошла именно по такому пути, что определило ход всей истории? Это довольно непросто нащупать.. Перебирая разные варианты, на­чинаешь вместе с артистами думать. Постепенно под­бираешься к событию, которое двинуло историю в эту сторону. Может быть, в «Дяде Ване» таким событием стала отставка Серебрякова. Эта отставка произошла задолго до начала пьесы, но именно эта отставка пере­менила жизни всех. Разрушила иллюзии дяди Вани, привела сюда Елену Андреевну, разрушив таким обра­зом надежды Сони на Астрова, притянула Астрова к Елене Андреевне, свела на нет увлечённость Елены Се­ребряковым, потому что пока он был на коне, он что-то для неё значил, а теперь оказался просто ста­рым мужем. И так далее, и так далее, и так далее, вплоть до того, что изменился уклад жизни в доме, на­рушен режим, перестали варить лапшу, чай пьют не во­время. Я сейчас говорю навскидку, но подозреваю, что нет ни одного факта в пьесе, который не был бы спро­воцирован этим событием. Изучая этот вопрос с арти­стами, мы, по сути, заново изучаем всю пьесу, но уже с точки зрения одного факта, который не только дока­зывает нам нашу правоту, но начинает диктовать нам определённые чувства. И выстраивает всю историю в каком-то определённом направлении. Если мы знаем, где сделан удар кием, мы знаем, в каком направлении покатились шары.

127

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Дальше бывает полезно, если быть методологиче­ски точным, найти высшую точку истории. Это не то, что в драматургии называется кульминацией, они мо­гут совпадать, а могут и не совпадать. Это высшая точ­ка противостояния тому, к чему подтолкнул исходный факт. Когда происходит какое-то решающее событие, кажется, что можно как-то преодолеть его последст­вия, что-то предотвратить: можно любовь к Серебряко­ву сохранить, можно любовь Астрова завоевать; если нельзя больше служить Серебрякову, то можно соблаз­нить его жену, можно, в конце концов, убить его и этим самым всё-таки вернуть смысл своей жизни и так далее, и так далее. Вся история, начавшаяся с отставки Серебрякова, то есть краха идеала всей этой семьи, до­ходит в борьбе с этим крахом до всеобщего бунта, пы­тающегося весь этот крах иллюзий преодолеть. И там есть такой момент, когда всё очень тесно сгруппирова­но и бунтуют все, даже сам Серебряков. Его попытка продать имение есть тоже попытка переломить собст­венную жизнь, вернуться в столицу, каким-то способом снова утвердиться, отрезать всех, кто буквально висит у него на ногах в силу своего разочарования в нём. Соня, которая узнает, что её не любит Астров, и через секунду закричит: «Папа, так нельзя!», дядя Ваня, кото­рый увидит целующихся Астрова и Елену Андреевну и через минуту услышит бунт Серебрякова и схватится за пистолет, — всё это в какой-то момент соединяется. Это, как всегда у Чехова, не просто одна фраза, одна коротенькая сценка, как в простой драматургии, — это узел, и это узел всеобщего бунта. Ему предшествовала бессонная ночь, ночь грома и молний, когда даже при­рода всё готовила к бунту, ночь попойки, ночь призна­ний. Если нам удастся верно — с точки зрения нашей истории, абсолютной истины в режиссуре не бывает — определить высшую точку, главное событие истории, все факты выстраиваются в одном ряду. Если же мы, на мой взгляд, ошибёмся, решив, что главное собы­

128

Не читайте пьесу иа извозчике

тие — это попытка дяди Вани отравиться, то все пред­шествующие факты выстраиваются в другом ряду: дядя Ваня разочаровался в этом, в том, тут перепил, тут не­удачно выстрелил. И возникает довольно нудная исто­рия про несчастного дядю Ваню. Иногда это происхо­дит само собой, люди не определяют никакого события, просто они знают, что Чехов — грустный пи­сатель, и так оно и идёт. Но если на это посмотреть не как на пьесу Чехова, а как на живую человеческую ис­торию и верно определить главное, мы начнём ощу­щать совсем другое внутреннее движение. И тогда в Чехове обнаружится огромный темперамент, почти шекспировский.

Затем, исследуя эту историю дальше, важно в ка­кой-то момент понять, чем же эта история заканчива­ется, к чему же она приходит. Это тоже непросто. Вро­де кончается тем, что дядя Ваня хочет отравиться, нет, не тем, он садится за конторку и пишет, а Соня ему диктует, нет, дальше Астров прощается с Соней, Мари­на радуется, что, наконец, сможет поесть лапшу, нет, ещё не конец, ещё Соня говорит про небо в алмазах. Про это все помнят, про то, что мы увидим небо в ал­мазах. Большинство Сонь произносят эти слова с па­фосом, и Чехов вдруг из скучного и нудного автора превращается в великого оптимиста, который верит в то, что небо засветится алмазами. Забывается, что сама Соня испытала огромное потрясение, она пыта­лась бунтовать, но из этого ничего не вышло, и она расстаётся с Астровым практически навсегда, и с от­цом она рассталась практически навсегда, и единствен­ный человек, с которым она подружилась, которому доверилась, её предал. И все эти слова — вынужден­ные, потому что в полном отчаянии дядя Ваня; после неудачного бунта он понял, что изменить свою жизнь и вернуть утраченные иллюзии невозможно. Но если цепь событий у вас выстроилась, смысл слов Сони ста­новится до прозрачности очевидным. Что же делать,

9 Заказ №2753

129

*Лев Додин. Путешествие без конца*

надо жить, пока ты живой, надо терпеть. Надо ждать, когда Бог над нами сжалится и даст возможность уви­деть другую жизнь, то есть заберёт нас к себе. Там мы увидим небо в алмазах, услышим сладкую музыку, пе­ние ангелов и наконец отдохнём, наконец станет по­койно. Придёт другая жизнь — на том свете. Когда-ни­будь всё это закончится — рано или поздно всё кончается, — и мы отдохнём... отдохнём... отдохнём... Пьеса кончается стоном полного отчаяния и понима­ния, что невозможно изменить то, что уже сверши­лось. Мне кажется, это тема для Чехова постоянная, такая же важная, как в «Трёх сёстрах». Слова «будем жить» воспринимают обычно, как оптимистичный призыв жить, несмотря ни на что. А ведь уходит полк, убит Тузенбах, по существу, его предал Чебутыкин, по­теряла любовь Маша, осталась одна Ирина, победила Наташа, и со всем этим приходится жить дальше, пото­му что до смерти не помрёшь. Рассказывая о жизни, полной страстей, надежд, краха иллюзий и попыток вернуть эти иллюзии, Чехов обнаруживает, что самое страшное испытание для человека — просто жить. Это делает Чехова трагическим поэтом, причём поэтом XX века. Все эти соображения возникают не от рацио­нальных построений, а от того, что мы обнаруживаем в истории.

Поняв её, то есть почувствовав, — как писал Стани­славский, — мы можем начать пробовать. Скажем, по­читать первую сцену, определить, что за событие тут происходит, каковы его границы. Можем попробовать, если вы сейчас не устали. (Читает первое действие пьесы «Дядя Ваня».) <...> «АСТРОВ. Сильно я изменился с тех пор?» Марина предлагает доктору чаю. Астров нехотя принимает стакан, пытается пить, не может, не хочет­ся. Тогда она понимающе спрашивает: водочки? Она понимает, что он мучается с похмелья. Нет, говорит он, я не каждый день водку пью, к тому же душно! Дело не в похмелье, дело в духоте! Вместо благород­

130

Не читайте пьесу на извозчике

ных разговоров о чае, о водке, которые обычно идут на сцене, возникают какие-то действенные вещи. Ма­рина смотрит на него: что он выдрющивается перед женщиной, которая его очень хорошо знает. Тогда пау­за уже не дырка, а продолжение жизни. Астров ощуща­ет этот взгляд. Как долго мы знакомы? Я очень изме­нился? — Сколько? Да сразу и не скажешь... Нянька говорит не сразу, долго вспоминает и этим делает ему жутко больно. Перебирает буквально по годам: ещё Со­нечкина мать была жива, ты при ней два года ездил, лет одиннадцать прошло, а может быть, — судя по тому, как он изменился, — ещё и больше... Она доволь­но безжалостна, как всякий простой русский человек. «Тогда ты молодой был, красивый, а теперь красота уже не та». Не просто — был красивый, а теперь тоже красивый, но по-другому. Красота уже совсем не та, красоты, по сути, нет. «Тоже сказать — и водочку пьёшь». Сразу взрывается то, с чего началось. Потому что она с ним в конфликте как с алкоголиком. Это и по-русски, и по-английски называется алкоголик, а не просто выпивающий доктор. «Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. <...> Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю. У меня в дет­стве была такая же нянька. — Может, ты кушать хо­чешь?» Нянька к таким проявлениям привыкла. Они её уже не трогают, потому что эти откровения ничего не меняют в его жизни. «Нет. В Великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... <...> Сел я, закрыл глаза — вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым сло­вом? Нянька, ведь не помянут!» Так прорывается как бы причина того, что он сейчас особенно сильно пьёт. Хотя такая ситуация у него в жизни была не одна, и это не благородное переживание по поводу одного умершего, а традиционное русское объяснение: среда

131

*Лев Додин. Путешествие без конца*

заела, больной умер, зачем живём, никто не помянет... «МАРИНА. Люди не помянут, зато бог помянет». (До­дин с визовом и сарказмом.) «Вот спасибо. Хорошо ты сказала». У них продолжается конфликт. Потому что ему нужно признание не на том свете, а сейчас. Обыч­но же слова Астрова понимаются буквально: спасибо тебе, что ты так хорошо сказала, меня успокоила. И пьеса сразу кончается, потому что Астров примирил­ся. А всё только начинается. (Додин читает дальше, до слов Войницкого «Нехорошо/»)

Пришёл не просто сонный человек, а человек, кото­рый ощущает вину за то, что спит. Он в конфликте с теми, кто его за это осуждает, потому что он сам себя за это осуждает, но (с вызовом) ничего поделать не мо­жет! С тех пор, как рухнула его иллюзия, весь режим поехал к чёртовой матери! Ты пьёшь, а я сплю!.. А Аст­ров рад всю вину переложить на Войницкого. Самое страшное не то, что он, Астров пьёт, а то, что дядя Ваня спит! «МАРИНА (покачав головой). Порядки! Про­фессор встаёт в двенадцать часов, а самовар кипит с утра, всё его дожидается. <...> СЕРЕБРЯКОВ. Друзья мои, пришлите мне чай в кабинет, будьте добры! Мне сегодня нужно ещё кое-что сделать. Соня. В лесничест­ве тебе непременно понравится...» Опять интересная штука. Не просто торжественный выход Серебрякова в калошах — его здесь встречают уже конфликтно. Он это слышит. И от этого конфликта спасается. С первой картины он уже спасается бегством в свой кабинет. Ему с ними находиться ужасно трудно, так же как всем остальным — с ним. И Соня, которая вынуждена его со­провождать и для которой эта обязанность стала тяжёлым оброком, видит Астрова и пытается свести отца с ним. Для неё это крайне важно, отсюда: «Мы завтра поедем в лесничество, папа». Не получилось сразу, снова напоминает о лесничестве, как бы говоря: вот это Астров, он занимается лесом, кроме того, что он — доктор. Но Серебряков уходит и вместе с ним вы­

132

Не читайте пьесу на извозчике

нуждены уйти в страшной неловкости Елена Андреев­на, которая, войдя в дом, даже не смогла поздоровать­ся, и Соня, которая улыбается, пытаясь сохранить взаимоотношения с Астровым. Нет ни одного не дей­ственного момента, ни одного слова ради слова. Сбе­жал в кабинет Серебряков, все оставшиеся чувствуют себя идиотами. Один боролся с похмельем, не мог до прихода Елены Андреевны опохмелиться, чтобы не вы­глядеть нелепо в её глазах, другой, позавтракав, спал и вскочил в испуге, боясь, что проспал приход Елены Ан­дреевны. Марина уже дважды кипятила самовар... Они так ненавидят Серебрякова, что он должен уйти, но, уходя, он оставляет их в идиотах, а значит, заставляет их ненавидеть себя ещё больше. (Читает дальше, до слов Войницкого: «Что тебе рассказать?») Войницкий оконча­тельно срывается: какую, сволочь, себе жену оторвал! Телегин пытается... Слова о погоде и птичках обычно произносятся так, будто Вафля — этакий русский бла­женный человек, хотя на самом деле это не так. Ма­ленький, несчастный, но довольно сообразительный приживал чувствует, что взрывается то единственное более или менее покойное место, которое он для себя нашёл, и пытается этот взрыв как-то остановить. По­этому он на самом деле говорит: я за всё благодарен, приучитесь и вы быть благодарными. А Войницкий опять говорит о Елене, как наркоман о наркотике, он не может о ней не думать. Астров тоже думает о Елене, и ему вовсе неохота слушать рассуждения о ней дяди Вани. «Нового нет ли чего?» Не про Елену Андреевну я спрашиваю, про неё ты уже говорил двадцать пять раз! «ВОЙНИЦКИЙ. Ничего. Всё старо. <...> А посмотри: шагает, как полубог!» Войницкий переключается на профессора. Его донимают две вещи. Первая — что он служил человеку, считая, что служит самому великому человеку России, а оказывается, он служил человеку, которого не знает ни одна живая душа. Вторая — он от­давал всего себя этому служению, сам не успел полю­

133

*Лев Додин. Путешествие без конца*

бить, а человек, которого не знает ни одна живая душа, ухватил себе самую красивую женщину России, ушёл в отставку и на глазах Войницкого её потребляет. Это его доводит. «...Двадцать пять лет он занимал чу­жое место», — говорит Войницкий. Читай: моё место! Тут нет философствований, человек всегда имеет в виду себя, говорит не о ком-то, а о себе. «Ну, ты, ка­жется, завидуешь. — Да, завидую! <...> За что? Почему?» «Она верна профессору?» — вполне профессионально спрашивает доктор. «К сожалению, да».

СТЕФАН О ДИ ЛУКА. Мне кажется, что оба мужчи­ны с самого начала говорят достаточно откровенно об этой женщине.

ДОДИН. Я это и имею в виду. Вопрос Астрова: «Она верна профессору?» по-мужски профессионален, не с точки зрения врача.

МИХАЭЛ БАРАШ. Тогда важно, понимает ли Вой­ницкий, что сидящий напротив Астров тоже имеет виды на Елену, и у него больше шансов её заполучить.

ДОДИН. Об этом должны подумать артисты. Но, судя по тексту, Войницкий настолько в зашоре оттого, что понял про себя, от впечатления, которое произве­ла на него Елена, настолько неопытен и никогда не сталкивался с Астровым на этой узкой дорожке, что ему сейчас ни до чего нет дела, кроме него самого, соб­ственной обиды, собственных ощущений... «Потому что эта верность фальшива от начала до конца. В ней много риторики, но нет логики. Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, — это безнравст­венно; стараться же заглушить в себе бедную моло­дость и живое чувство — это не безнравственно». Ко­нечно, он убеждён, надеется, что Елена Андреевна разглядит его, его чувства, его ценность, его моло­дость — по сравнению с Серебряковым. Она, как ему кажется, тянется к нему, но подавляет в себе эти чувст­ва. Я видел спектакль, где дядя Ваня мог питать иллю­зии по поводу отношения к нему Елены Андреевны,

134

Не читайте пьесу на извозчике

потому что имел на то основания. Это «Дядя Ваня 42-й стрит». Елена в том спектакле от одиночества, от тос­ки, оттого, что он вроде близкий человек, так нежно к нему относилась, что ему казалось: они уже обо всём сговорились. И для него было страшным потрясением вдруг обнаружить, что на самом деле между ними ниче­го не было, что как он Серебрякова создал в своей го­лове, так придумал и отношения с Еленой. Чаще всего Елены Андреевны с их русалочьей кровью бродят с тоскою по сцене и ничего, кроме ответной тоски, вы­звать не могут. Там, в том спектакле, была очень живая Елена. Ей что-то мешает изменить мужу, это другое дело, и она называет это «русалочьей кровью», она не может через что-то переступить, а не просто фригидна и знает, что у неё ничего не получится. «ТЕЛЕГИН. Ваня, я не люблю, когда ты это говоришь. Ну вот, пра­во... Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, невер­ный человек, тот может изменить и отечеству!» Обыч­но эта реплика воспринимается как комическая. Но если вдуматься, они в своём бешенстве самцов не заме­чают, что глубоко обижают и унижают Телегина, от ко­торого ушла жена. Он тоже был старше своей жены, жена ушла и, если согласиться с Войницким, соверши­ла тем самым нравственный поступок. Они его доводят буквально до слёз. «Заткни фонтан, Вафля!» — кричит Войницкий не только от ярости, что ему возражают, но ещё и потому, что как человек интеллигентный он понял, что незаметно совершил подлость и задел Теле­гина. И слёзы Телегина это и есть фонтан. «Позволь, Ваня. Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей не­привлекательной наружности. После того я своего дол­га не нарушал. Я до сих пор люблю её и верен ей, по­могаю, чем могу...» Довольно сильный эпизод, он сразу делает Телегина значительным персонажем, который почти на равных участвует в одном из главных споров. «Что же у неё осталось?» И тут выходят Елена Андреев­

135

*Лев Додин. Путешествие без конца*

на и Соня. Я думаю, гдето здесь возникает граница эпизода. Если мы будем читать дальше, то заметим, что появление двух женщин меняет поведение присутст­вующих: им придётся мимикрировать, как-то приспо­сабливаться, пристраиваться к женщинам — ситуация изменится сильно. Появление Серебрякова ситуацию не изменило, наоборот — обострило. А возвращение Елены и Сони ситуацию резко поворачивает. В спек­таклях бывает так: пришёл новый человек — начинает­ся новый эпизод. Часто режиссёр мыслит, как драма­тург XVIII века, — явлениями. А надо мыслить событийным эпизодом, который есть часть целого, но всё же имеет границу и резкий поворот. Теперь важно сформулировать, что же в этом эпизоде самое важное. Опять же не в описательном отношении, а в событий­ном. Как вам кажется, какое событие здесь самое важное?

АННА ПРАДО. Мне кажется, первое появление Елены.

ДОДИН. Но она уже здесь появлялась. Это первое появление Елены для нас, для зрителей. А я должен оп­ределить событие с точки зрения этих людей, а не зри­телей.

МИХАЭЛ БАРАШ. Может быть, приезд Астрова, по­тому что его уже здесь ждут?

ДОДИН. Ну что изменил для всех приезд Астрова? Относительно Елены мы ещё ничего не знаем, сам Аст­ров не знает, Елену он ещё не видел. Что изменил его приезд для дяди Вани, для Марины, для Телегина?

МАРИЯ СТЕФАНАКИ. Мы в этой сцене получаем информацию обо всех персонажах.

ДОДИН. Но это опять-таки взгляд со стороны. А мы все в этой ситуации живём. Мы живём, сходим с ума, пытаемся не опохмеляться, пытаемся проснуться, оправдываемся, набрасываемся на Серебрякова, при­знаёмся в любви к его жене. Что же с нами происхо­дит? Со всеми нами? Что за событие? Это всегда не

136

Не читайте пьесу иа извозчике

просто определить. Происходит не с характерами, а с людьми. Не с персонажами — это взгляд из зрительно­го зала, — а с людьми. Надо посмотреть с той стороны рампы.

КАТЕРИНА ПУШКИН. Для меня скорее не про­изошло, чем произошло. Не произошло это чаепитие, Серебряков прошёл в кабинет, не поздоровавшись. То, к чему все они готовились, не случилось — вот это для меня и есть событие.

ДОДИН. А к чему они готовились? Устроить торже­ственный банкет Серебрякову?

КАТЕРИНА ПУШКИН. Просто они готовились к тому, чтобы хоть как-то построить взаимоотношения друг с другом. Они предчувствовали какую-то игру, ко­торая не произошла.

ДОДИН. Вы фантазируете. Ничего этого там нет.

КАТЕРИНА ПУШКИН. Но там из текста понятно, что Войницкий и Астров интересуются Еленой. А Се­ребряков уводит её в дом.

ДОДИН. Но они жили до этого и после будут жить без Елены. Елена ушла гулять с мужем утром, Елена на два часа опоздала вместе с ним. Если бы Серебряков пришёл и сел за стол, началось бы чаепитие, Елена бы подсела к Астрову, — вот тогда что-то изменилось бы. А они прошли в кабинет, и какая нам разница, нахо­дятся они в поле или заперлись в кабинете?

БАЛАШ СИМАК. Может быть, главное событие в том, что Елена ушла с Серебряковым в кабинет. Это переворачивает Войницкого. Он возбуждён и дико раз­дражён этим фактом.

ДОДИН. Но она каждую ночь уходит в его спальню. Вы всё-таки упираетесь в один приход и в один проход и отсюда выводите событие. Получается нормальный театр. Вот они пришли — все сделали «Ах!». Потом они ушли, и все сделали «Ох!». Но идёт жизнь. Например, в моей приёмной сидят актёры и ждут репетиции. Час ждут, два ждут, три ждут, уже четвёртый день ждут, а

137

*Лев Додин. Путешествие без конца*

меня всё нету и нету и нету. Ругают меня, проклинают, в буфет сходили, поспали, снова сходили в буфет, все деньги истратили, время катит. Наконец я пришёл, прошёл в кабинет и заперся: пусть ещё подождут. Да, кто-то возьмёт и разобьёт окно, кто-то разобьёт голову о стенку, но мой проход будет только обострением си­туации, которая и так уже существует. По отношению к Войницкому, Телегину, Марине Серебряков ведёт себя так не в первый раз, и удивляться им нечего, а прие­хавший сюда Астров по их реакции видит, что удив­ляться ничему не надо. Что касается дяди Вани, вы в данном случае ориентируетесь на текст. Да, он впер­вые говорит этот текст, но далеко не первый раз об этом думает и не первый раз говорит об этом в кругу семьи. Мы часто ориентируемся на текст, и если герой впервые говорит текст — вроде это и есть событие. Но мы забываем, что это событие только для меня как зрителя. А для него как для человека — не событие. Он уже давно говорит, что это терпеть нельзя, с тех пор, как Серебряков ушёл в отставку, с тех пор, как он уз­нал о женитьбе Серебрякова на молодой девушке, с тех пор, как получил фотографию этой девушки, с тех пор, как она приехала, эта девушка, и когда они первый раз ушли ночевать, а он остался сидеть в гостиной и смот­рел всю ночь на эту дверь. Его «Почему?» родилось давно. Дядя Ваня говорит эти слова непрерывно не­сколько дней, если не месяцев, и тем самым доводит Телегина до слёз. И доводит он Телегина до слёз тоже не первый раз. Всё случилось не сейчас, поэтому все слова Войницкого накоплены.

Пытаясь определить главное, важно быть к себе придирчивым, анализировать ответы, которые возни­кают, и отметать неверные. Иногда на поиски уходят дни и ночи. Спрашиваешь артистов, они что-то предла­гают, ты это отвергаешь, но всё ближе подбираешься к тому, что же происходит. Когда ты наконец это сфор­мулируешь, когда истина досталась трудно, наступает

138

Не читайте пьесу иа извозчике

прозрение и возникает толчок энергии. Определив со­бытие, важно понять, кто что в этом событии делает. Иногда бывает, что все персонажи делают одно и то же, но друг против друга. Например, все пакостят друг другу. Иногда все делают разное, но, так или иначе, сталкиваются друг с другом. В пьесе Островского «Свои люди — сочтёмся» приказчик женится на дочке хозяина и полностью завоёвывает дом. Мы долго не могли на репетиции понять, что же они делают. Мы понимали, что произошло. Произошло завоевание. Но что они в этом событии делают? Артисты веселились, праздновали победу, но всё было неточно, не в приро­де чувств Островского. Мучались недели две. По ка­ким-то делам мне пришлось поехать на один-два дня в Москву. Помню, как я сидел в кафе на улице Горького, пил коньяк, заедал мороженым и записывал всякие ва­рианты действия. И вдруг, возможно под воздействием коньяка, я сформулировал. Когда это случилось, я больше уже не пил коньяк и не ел мороженое. Я был потрясён тем, как это, оказывается, просто, и мечтал скорее попасть в Ленинград, чтобы проверить на репе­тиции найденное. Я сформулировал: жрут завоёванное. На следующее утро была репетиция. Я страшно волно­вался: вот скажу я артистам, а ничего не случится. По­скольку это были молодые хорошие артисты, и они вместе со мной долго искали, услышав моё «Жрут завоёванное», они помчались играть. Многое из того, что они делали, было найдено нами раньше, но сейчас эти мизансцены приобрели другой характер. Если уж Липочка и Подхалюзин целовались, то почти выжира­ли друг из друга всё, что можно, потому что каждый был для другого частью завоёванного. Возникло и мно­жество новых мизансцен. Если жрать, так жрать! Если они говорили про потолок, то долезали до потолка, если радовались, что у них появился слуга, то садились на него верхом и так далее, и так далее... Важно, чтобы

139

*Лев Додин. Путешествие без конца*

поиск был потребностью не только режиссёра, но и всей компании.

Поскольку уже довольно поздно, предлагаю вам са­мим подумать, что же за событие произошло в первом эпизоде «Дяди Вани», понимая, что история началась гораздо раньше.

**ТЕАТР КАК ПРИКЛЮЧЕНИЕ'**

ДОДИН. Спасибо, что вы пришли. Может быть, вы представитесь?

* Меня зовут Сейрин Ноэн. Я поэт и играю свою поэзию.
* Меня зовут Рэд, я актриса.
* Я Гари, я артист.
* Меня зовут Jly, я режиссёр и актриса.
* Я Люси, режиссёр.

ДОДИН. А где вы учились?

ЛЮСИ. Я не училась, но теперь работаю в студии Национального театра.

ДОДИН. Замечательно.

* Я Питер, режиссёр, ассистент режиссёра Кэтти Митчел, мы работаем в одной студии с Люси.
* Меня зовут Мэри, я историк, работаю в универси­тете.
* Меня зовут Белинда, я режиссёр из Шеффилда.
* Я Клэр, клоун.
* Меня зовут Адегель, я режиссёр.

ДОДИН. Сколько режиссёров... замечательно.

* Меня зовут Сара, я режиссёр и актриса.
* Меня зовут Кэти, я пишу пьесы.
* Меня зовут Эндрю, я из Австралии, я и актёр, и режиссёр.
* Режиссёр из Финляндии.

1. Мастер-класс для молодых театральных профессионалов Велико­британии. 20 мая 2005 года. Брайтон. Помещение Лютеранской церк­ви. Переводит Дина Додина.

141

*Лев Додин. Путешествие без конца*

* Артист и режиссёр из Франции.

ДОДИН. Я даже не знаю, о чём говорить. Я думаю, самое правильное, если вы будете спрашивать о том, что вам интересно. По крайней мере, я буду знать, что говорю о том, что вас интересует. Я не люблю и не умею читать лекции. Это не театральное дело, мне ка­жется. А разговаривать мне интересно. Поэтому не стесняйтесь, спрашивайте, а я постараюсь, отвечая на ваши вопросы, сказать и о том, что мне кажется важным.

ВОПРОС. Что вы делаете в первую очередь, когда у вас есть пьеса, которую вы хотите поставить?

ДОДИН. В первую очередь, я нервничаю. (Смех.) Вообще это большая загадка. Обычно я устанавливаю отношения с пьесой тогда, когда чувствую сильное вол­нение, которое вызывает у меня эта история. Я даже не всегда могу ответить себе на вопрос: почему? Но есть волнение. Мне кажется, это самое главное. Пото­му что много есть хороших и важных по смыслу пьес, но если я сегодня не чувствую безусловного человече­ского волнения от этой истории, то заниматься этим для меня всегда бесполезно. Бывает, иногда какая-то пьеса вызывает волнение, но ты не успеваешь ею за­няться, проходит какое-то время, и чувства остывают. Пьеса перестаёт казаться такой важной. Проходит вре­мя, иногда десятилетия, и вдруг снова столкновение с этой пьесой вызывает очень сильную эмоциональную реакцию. Вот мы говорим: это важно поставить, пото­му что это поднимает важную проблему, это говорит о каких-то важных национальных вопросах. Но если у тебя самого нет волнения, нет живого человеческого чувства, всё останется на уровне рацио и получится скучно. Рационального театра очень много, к сожале­нию. Собственно, весь дальнейший процесс работы над пьесой и есть попытка найти ответ на вопрос, по­чему это волнение возникло, почему это сегодня для меня показалось таким важным. И конечно, первое,

142

Театр как приключение

что ты начинаешь — думать. Думать об этой истории, о людях, её населяющих. Причём очень важно думать обо всём этом не как о пьесе или о романе, а как о жи­вой человеческой истории, о куске живой жизни. Пы­таешься поселить себя внутрь этой жизни. Почувство­вать себя Лиром, скажем. У меня нет детей, но у меня есть ученики. Они тоже от меня чего-то хотят. А я че­го-то хочу от них. У нас с ними тоже всё время возни­кают какие-то конфликты. Я сам был по отношению к кому-то учеником. И у меня были конфликты с учите­лем. Значит, работая с пьесой, я ставлю себя и в поло­жение Лира, и в положение дочерей. И мне хочется в этой работе воображения понять как можно больше обе стороны: отцов и детей. Мы, следуя обычному, ба­нальному литературному анализу, легко становимся на чью-то одну сторону. Вот Лир — святая старость, вот дочери — жестокая молодость. И значит, жестокая мо­лодость терзает святую старость. И уже, скажем, доче­рей играть неинтересно, потому что уже заранее по­нятно, что они плохие. Или наоборот, более современные трактовки, когда Лир терзает молодость, не даёт ей прорваться. Молодость бунтует. Уже инте­ресней. Но это тоже односторонне и быстро всё стано­вится скучно. В жизни всё гораздо противоречивее. А большая литература потому и большая, великая, что она эти жизненные противоречия потрясающе концен­трирует. И чем больше мы этих противоречий найдём в пьесе, в этом куске жизни, в этой истории, тем это окажется интересней, богаче и тем больше она стано­вится про нас. Мы же никогда про себя не говорим, что мы плохие, мы злые. То есть, мы можем так ска­зать, чтобы другие отстали. (Смех.) Но про себя-то мы понимаем, что мы хорошие, и злые — другие. И так всегда. Значит, очень важно всё ставить про себя. Су­меть исповедоваться не только в какой-то одной роли, а во всех ролях. Это, собственно, есть свойство вели­кой поэзии, того же Шекспира или Чехова, которые

143

*Лев Додин. Путешествие без конца*

полностью включали себя в любого персонажа. Неда­ром все персонажи их пьес такие умные. И все так за­мечательно говорят и интересно думают. Эдмунд в «Короле Лире» думает не менее интересно, чем Эдгар. Потому что в Эдмунде, так же как и в Эдгаре, есть Шекспир. Значит, и в Эдмунде, и в Эдгаре есть своя правда. В каждом из них присутствует Шекспир и есть своя правота. Надо найти эту правоту прежде всего в самом себе и надо обнаружить, как эти «правоты» меж­ду собой сталкиваются, таким образом возникает ядро трагедии. Когда зло сталкивается с добром, это скорее драма, чем трагедия. Когда добро сталкивается с доб­ром и порождает гибель, то тут возникает трагедия. Потому что из этого нет выхода. И в этом уже понима­ние природы человека. И это, собственно, то, чем за­нимается большая литература.

Вот так незаметно, раздумывая над литературой как над жизнью, ты, по сути, входишь в анализ пьесы, ко­торый ты потом продолжаешь вместе с артистами. И очень важно делать это предельно искренне, пре­дельно серьёзно. Продолжать работу с артистами как будто с самим собой.

Мы, режиссёры, часто боимся артистов. Мы это старательно скрываем, и артисты делают вид, что бо­ятся нас. Что тоже неправда. (Смех.) И поэтому мы стараемся быть готовыми ответить на все вопросы артистов. Мы стараемся делать вид, что всё знаем. И ужасно боимся, если чего-то не знаем. И тем самым мы отсекаем себе дорогу к реальному познанию. А, соб­ственно, весь процесс создания спектакля — это про­цесс познания, и это самое интересное. И если мы ли­шаем себя этого процесса, то работа над пьесой превращается в скучное разучивание текста. Мне ка­жется, режиссёру очень важно максимально раскрыть­ся на репетиции, чтобы артист понимал, что и ты сам не всё знаешь, но хочешь как можно больше понять и заразить артиста этим желанием понять. И пытаться

144

Театр как приключение

вместе с ним, как будто наедине с самим собой, зада­вать пьесе, истории, жизни, себе самому всё больше и больше вопросов.

Весь процесс работы над пьесой это бесконечное количество вопросов и бесконечное количество отве­тов. Сто тысяч «почему». И не надо бояться самого не­вероятного вопроса, не надо отвергать никакие вопро­сы. Чем они неожиданнее, тем скорее надо вновь смотреть в книгу, опять что-то пересмотреть и поду­мать. И чем больше мы погружаемся в книгу, чтобы не просто прочесть текст, а ответить на какой-то вопрос, тем мы с более неожиданной стороны видим за­ключённую в книге историю.

Вообще, атмосфера репетиций — очень важная про­блема. Мы в жизни друг друга стесняемся. Особенно современные люди. Вроде бы неловко что-то говорить о себе. Поэтому часто на репетиции артисты с режис­сёром говорят о «них», о персонажах. А это неправиль­но. Пока это — «они», это будет кто-то другой. Мы должны на репетиции говорить о себе. И, значит, ат­мосфера репетиции должна быть, как в церкви, где можно рассказать друг другу то, чего никогда не рас­скажешь вне репетиционной жизни. Я убеждён, что тя­нет нас всех в театр: и зрителей, и актёров, и ре­жиссёров — по вполне мистическим понятиям. Нам хочется прожить ещё какую-то жизнь. Нам мало нашей единственной, хочется прожить по возможности как можно больше жизней. Нам хочется быть хоть где-то более открытыми и испытать чувства, которые мы бо­имся испытать в реальной жизни. Кто-то уходит в нар­котики, а кто-то идёт в театр. (Смех.) Театр — полезнее для здоровья. (Смех.) Поэтому нужна такая атмосфера репетиций, когда мы не защищаемся друг от друга, а открываемся друг другу, доверяем друг другу, не боим­ся совершать ошибки. Наоборот, даже им радуемся. Потому что каждая ошибка это ещё один возможный ответ на вопрос. Задавая вопросы к произведению, на-

Ю Заказ № 2753

145

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ходя в нём и в самих себе всевозможные ответы, посте­пенно узнаёшь ту жизненную цепь, которую составляет пьеса, составляет история.

Конечно, важно постепенно какую-то структуру этой истории понять. Для анализа пьесы очень важно понять: с чего начинается история. Все знаете «Дядю Ваню» Чехова, да? С чего начинается эта история? Это уже мой вопрос. Попробуйте вспомнить.

БЕЛИНДА. Приезд профессора с молодой женой в имение.

ЭНДРЮ. Там ещё есть старушка, которая зовёт цы­плят, и кто-то играет на скрипке.

ДОДИН. На скрипке не играют.

ПИТЕР. Там что-то о наследстве предыдущих поко­лений.

ДОДИН. Понятно... Надо найти начало истории, которое заключено не только в словах пьесы, потому что первые слова пьесы это не начало истории. Это уже продолжение. Скажем, «Гамлет» Шекспира. Пьеса начинается с появления призрака — призрак пришёл сказать, что отец Гамлета был убит. Но ведь призрак пришёл сказать, что его убили, тоже почему-то. Значит, пьеса начинается не со слов призрака, а с середины его собственной жизни. И нужно найти, что это за жизнь и где её середина, и какие события происходи­ли до начала пьесы, которые породили это начало, эту жизнь. Почти все хорошие пьесы начинаются в куль­минационный момент. Скажем, «Тартюф» Мольера. Мать Органа уезжает из дома, она — против Тартюфа. То есть пьеса начинается с пиковой ситуации. Я один раз видел хорошее начало «Тартюфа», когда артисты с самого начала были включены в температуру этой жиз­ни, в спектакле Планшона. Найти в пьесе «пред- жизнь» — одна из самых главных задач, чтобы правиль­но толкнуть всю историю.

Конечно, берясь за пьесу, изучаешь всякого рода ма­териалы, литературные и жизненные, связанные с эпо­

146

Театр как приключение

хой, в которой происходит история. Это может быть какое-то историческое пространство отдалённого вре­мени, в которое надо погрузиться, чтобы хорошо по­нять. Или это современное пространство жизни, кото­рое узнать подчас бывает ещё труднее. Нам кажется, если мы ставим историю из современной жизни, то мы всё про неё знаем. На самом деле это только кажется, потому что и в нашей жизни существуют разные соци­альные пласты и пространства. Скажем, есть в совет­ской литературе очень хороший писатель Вампилов. У него замечательные пьесы. И никогда они не получа­лись на сцене. Я убеждён, оттого, что в них играли сто­личные артисты и играли про ту жизнь, которую они знают, — про столичную жизнь. А у Вампилова в пьесах действие происходит в глубокой провинции, в Сиби­ри, где жизнь совсем другая. Другая природа чувств, другой способ человеческих отношений. Артисты не знали этого. Мы уже двадцать лет играем спектакль «Братья и сёстры». Мы играли его и в Лондоне, и в других городах Англии. Там действие происходит в русской северной деревне. Мы дважды туда ездили с артистами, когда репетировали спектакль. Это доволь­но далеко — полторы тысячи километров от Петербур­га. Это совсем другой уклад жизни, другой говор, дру­гой диалект. Другие песни. В чём-то другой образ мышления. И самое главное, что интересней всего для артистов, — другая природа чувств. Конечно, общече­ловеческая, но имеющая свои, очень важные оттенки. И если мы эти оттенки не учтём, не почувствуем, не изучим, то мы никогда не прорвёмся к правде этого са­мочувствия. У людей русской северной деревни другая пластика, другой центр тяжести тела. И поэтому другая походка, другой характер и другое мышление. И изуче­ние этого входит одним из мощных пластов в работу над пьесой. Это была очень интересная экспедиция. Мы с ними разговаривали, ели, пили, пели, работали.

147

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Зачастую мы в театре жутко приблизительны. Мы играем о том, что знаем весьма поверхностно, что не входит в круг нашего опыта. У нас есть спектакль «Бесы» по Достоевскому, который идёт десять часов. В этом спектакле самое главное путешествие происхо­дит в глубь души и в глубь мысли человека. Поэтому мы составили для себя список из двухсот с лишним книг, которые было бы полезно прочесть артистам. Это были книги о Достоевском, о его времени, но са­мое главное, большинство книг было тех, которые мог­ли читать и читали персонажи Достоевского. Нам надо было понять, о чём они думали и почему они так дума­ли, для этого необходимо было понять, что они чита­ли, о чём разговаривали, спорили, размышляли. И сра­зу обнаружилась потрясающая вещь — они читали гораздо больше нас, знали гораздо больше любого из нас. А ведь многим персонажам Достоевского совсем немного лет... Мы вот занимались со студентами «Братьями Карамазовыми». Они были ровесниками ге­роев романа. Алёше восемнадцать лет, и студенту во­семнадцать лет1. Ивану двадцать три года, и студенту двадцать три года2. Но вдруг он понимает: Иван раз­мышляет о том, что ему и в голову не приходило. Иван Карамазов читал книги, о которых он в жизни не слы­шал. И в какой-то момент он испытывал ужас перед не­возможностью подняться до уровня мысли и чувства героя Достоевского. И этот ужас — очень сильная дви­жущая сила в нашей работе. Потому что вдруг понима­ешь, чего тебе не хватает. Люди в театре чудовищно самодостаточны. Артист убеждён, что ему всего вполне хватает: и его ума, и его тела, и его сердца. Такая уж профессия. А на самом-то деле, мне кажется, артисту должно постоянно чего-то не хватать. И выразительно­сти рук, и красоты тела, и подвижности чувства, и глу­

1 Михаил Морозов.

2 Максим Леонидов.

148

Театр как приключение

бины мысли. Тогда артист обязательно будет разви­ваться. Если всерьёз задуматься, то почти каждый персонаж большой литературы: Чехова, Шекспира — всегда крупная личность. Гораздо крупнее любого из нас. Прежде всего потому, что в нём живёт великий ав­тор. А мы часто говорим: ну, это второстепенный пер­сонаж, мы его так хорошо понимаем, на раз сыграем. А на самом деле, до любого надо тянуться.

Вот эта атмосфера процесса познания, её очень важно создать сначала в себе самом, а потом и в компа­нии, которая сочиняет историю. Когда-то мы ставили современную пьесу «Звёзды на утреннем небе»1. Там история о девушках лёгкого поведения. Тогда это была совсем новая тема для советской литературы. И вроде все эти люди живут рядом с нами, но потребовалось усилие найти их, познакомиться с ними, что-то про них понять. Тоже совершить своего рода путешествие. Там есть роль шестнадцатилетней девочки, и мы даже пытались найти похожую девочку, ведшую примерно такую жизнь, чтобы она сыграла в нашем спектакле. Но у неё не получилось, потому что она не могла заста­вить себя приходить на репетиции по расписанию во­время. Она не привыкла ни к какой дисциплине. Но само общение с ней оказалось для нас очень полезным. Спектакль идёт уже двадцать лет, и актриса, играющая эту роль, одета в костюм, который мы буквально сняли с этой девочки. На неё мы надели другой, естественно. Просто такой костюм не придумаешь, нарочно не со­чинишь. По роли она должна петь песню, предложен­ную автором. Но когда мы стали с ней заниматься, то поняли, что она этого романса не знает и никогда в жизни не споёт. Мы спрашиваем эту девчушку: «Твои подруги могли бы это петь?» — «Да ни за что на све­те!» — «Ну, а что бы ты пела в этой ситуации?» — «Ну,

1 “Звезды на утреннем небе» А. Галина (1988 г.), премия Лоуренса Оливье за лучший иностранный спектакль (1988 г.).

149

*Лев Додин. Путешествие без конца*

в какой?» Опять начинаем разбираться в ситуации. Она говорит: «Ну, тогда бы спела очень грустную пес­ню». Мы спрашиваем: «Какую же грустную?» — «Мою любимую», — говорит. И спела песню, нам дотоле, ко­нечно, неизвестную, про молодого вора и его подруж­ку. С абсолютно нескладными, безграмотными стиха­ми. Но девчушка начала петь, и у неё стали выступать на глазах слёзы. Это тоже особая природа чувств. И те­перь актриса поёт эту песню в нашем спектакле. И у зрителей выступают слёзы на глазах.

Так что это всё — путешествие. Собственно, вся ре­петиция... весь процесс репетиций — это своего рода путешествие. И очень важно, конечно, это путешест­вие правильно начать. Поэтому я стараюсь по-разному приступать к каждой первой репетиции. Скажем, «Чай­ку» мы попробовали начать репетировать в деревне у озера. Провели там цикл репетиций. Ведь артисты привыкают к обычной репетиционной комнате. Она пыльная, прокуренная, и зачастую кажется, что ниче­го, кроме этих стен, не существует. А очень важно, что­бы артист помнил, что есть небо, море, вода, птицы и что любая пьеса, любой спектакль, любая, так называе­мая, работа — это во втором каком-то смысле работа, а главное — приключение. Это даёт совсем другое дыха­ние. Мы часто идём в театр, потому что нас тянут при­ключения, какая-то рискованная жизнь. А потом мы привыкаем к театру, и он становится скучным, привыч­ным. Один день похож на другой, и мы уже даже забы­ваем, что такое приключение. Думаем, что приключе­ния только на каникулах. А они здесь. Вот короткий ответ на ваш длинный вопрос. (Смех.)

И это уже для режиссуры. Занимаясь размышления­ми о пространстве, в котором будет происходить исто­рия, начинаешь потихоньку работу с художником. Это отдельный большой пласт работы над пьесой. Иногда эти пласты: работа над текстом и работа над простран­ством — тесно переплетаются, иногда идут параллель­

150

Театр как приключение

но. Чем теснее переплетаются, тем лучше. Хотя, конеч­но, спокойнее начинать репетиции, уже представляя себе пространство спектакля. Но, с другой стороны, зная это, ты себя в чём-то ограничиваешь. Потому что ты уже замкнулся в определённом пространстве. На­верное, для работы над спектаклем в чужом театре луч­ше знать пространство с самого начала. А для работы в своём — можно быт|> и посвободнее. Но это отдельная тема...

ВОПРОС. Вы сказали, что выбираете пьесу, когда она вас волнует, а как вы планируете постановки сезона?

ДОДИН. Так и планирую. Знаете, у нас несколько другая модель театра, чем привыкли в Великобрита­нии. У нас театр постоянной труппы. Со многими из артистов мы работаем уже много лет вместе. В основ­ном это мои ученики. У нас театр постоянного репер­туара, в афише есть десять-двенадцать названий спек­таклей. Каждый месяц каждое название один-три раза в месяц обязательно идёт. Таким образом, спектакли могут жить долго. Скажем, мы недавно отметили два­дцатилетие «Братьев и сестёр». Спектакль играет поч­ти весь премьерный состав, а смотрит его уже третье поколение зрителей. Это очень интересно, потому что меняется восприятие зрителя. Для первого поколения зрителей это была почти современность. А для сего­дняшнего — трагическая история, которая каким-то странным образом перекликается с трагической совре­менностью. Соответственно, как-то меняется и спек­такль. Не за счёт мизансцен, мизансцены остаются. А за счёт внутренних переживаний, внутренних ходов. Артисты за это время стали гораздо серьёзнее и гораз­до лучше. Поэтому, я думаю, спектакль сегодня лучше, глубже и трагичнее, чем он был двадцать лет назад. И мы довольно часто его репетируем. Раз в год обяза­тельно репетируем, когда едем с ним на гастроли, тоже репетируем. Так что он живой. И поскольку спектакли

151

*Лев Додин. Путешествие без конца*

у нас в театре живут долго, то артисты имеют возмож­ность развиваться не только в новых ролях, но и в прежних спектаклях. Скажем, мы играем «Братья и сёстры», а репетируем Достоевского, и волей-неволей опыт Достоевского начинает переливаться в «Братья и сёстры». Мы репетируем Чехова, и опыт Чехова начи­нает переливаться и в Достоевского, и в «Братья», и так далее... Сейчас, например, мы репетируем «Короля Лира» Шекспира. Днём репетируем Шекспира, а вече­ром артисты идут играть спектакль. И я иду смотреть, как сегодняшняя репетиция сказывается на том, как они играют другую пьесу. Для этого, конечно, в самом спектакле должен быть запас внутренней свободы. Но поскольку у нас большой репертуар, то нам не обяза­тельно каждый месяц или каждые два месяца выпус­кать новую премьеру. Поэтому мы можем довольно долго репетировать. В принципе, столько, сколько нам надо. (Смех.) Да, это очень важно, и это можно только в своём театре себе позволить. У нас были случаи ката­строфические, когда мы, скажем, репетировали «Бесы» Достоевского практически три года. Но это ог­ромная книга, у нас не было инсценировки, мы играли всю книгу. Первый прогон длился двадцать с лишним часов. (Смех.) Потом это всё ужалось до десяти. В ре­зультате артисты знают во много раз больше того, что они играют. А зачастую ведь они знают гораздо мень­ше того, что играют. Хотя бывает, что мы делаем спек­такли довольно быстро. «Дядю Ваню» Чехова мы не так уж долго репетировали. По-разному бывает, но, в принципе, мы стараемся себя не загонять, чтобы это не превращалось в производство, в которое превратил­ся современный театр: русский, европейский, амери­канский. Что, на мой взгляд, преступление против те­атра. Нельзя театр подверстать под современную технологическую эволюцию. Наоборот, мне кажется, чем технологичнее становится жизнь, тем более анти- технологичным должен становиться театр. Душа чело­

152

Театр как приключение

века всё больше нуждается в свободе от этой техноло­гии. Это очень серьёзная проблема. Нам очень трудно выжить, у нас большие финансовые проблемы. Но я знаю, что если мы изменим себе, то перестанем быть таким театром, которым, считаем, должны быть. По­этому для нас нормально играть две премьеры в сезон. И, может быть, параллельно одну-две премьеры на ка­мерной сцене, где работают молодые режиссёры. Это набирается из того, что нам на сегодняшний день ин­тересно. Конечно, хотелось, чтобы, если мы делаем на большой сцене классику, то на камерной сцене оказа­лась бы какая-то современная история. А если мы вы­пустим Шекспира, то следующей работой стала бы ка­кая-то сегодняшняя история. Но это теоретически. Иногда так получается, а иногда не получается. Иногда после Шекспира хочется делать Шекспира. Ну, что по­делаешь? В советском театре, когда я был молодым, всегда существовала разнарядка: нужно поставить две пьесы современных, одну русскую классику, одну запад­ную классику, один спектакль для детей. Но это произ­водственный принцип. Я думаю, чем театр свободнее от любых социальных задач, как это ни странно зву­чит, тем он больше театр. Сегодня театр часто застав­ляют, и в Европе в том числе, быть как можно более социальным. И он становится поверхностным. Для этого существуют газеты, телевидение, а театр должен говорить о более глубоких вещах. И тогда он будет вы­полнять свою подлинную социальную функцию. Но чи­новники плохо в этом разбираются. Особенно те, кото­рые распоряжаются деньгами. Потому что у них нет такой графы в тратах: человеческая душа. На это у них денег нет.

УЧАСТНИЦА. Я видела вашего Достоевского. Это был потрясающий спектакль.

ДОДИН. Спасибо.

УЧАСТНИЦА. Мне интересно было то, что вы го­ворили об эмоциональном подходе, который вы проти­

153

*Лев Додин. Путешествие без конца*

вопоставляете рациональному подходу. То, что вы ска­зали о «Лире», для меня было открытием. Потому что у меня всегда была проблема с этой пьесой. Мне очень трудно сочувствовать, что Лиру, что дочерям, по край­ней мере двум плохим — Гонерилье и Регане. Я всегда слишком эмоционально подходила к пьесе, а стоило бы чуть-чуть отступить в сторону и подумать, тогда что-то прояснилось бы. Невозможно же в жизни руко­водствоваться только эмоциями, нужно подключать и сознание.

ДОДИН. Конечно. Когда я говорю о «Лире», что есть две возможности, наверное, обе их надо использо­вать. С одной стороны, как можно больше отстранить­ся и посмотреть на всю картину в целом. С другой сто­роны, попробовать влезть в шкуру каждого и поставить себя на место каждого. У Станиславского есть такая формула: магическое «если бы». Если бы я был дочерью Лира, сыном Лира, учеником Лира, и он бы мне сказал: «Вот тебе все мои владения, я ухожу из театра, теперь ты сам распоряжайся театром, во вся­ком случае, определённой его частью». (За ученика.) А я и так давно, как всякий молодой человек, чувствую, что мне необходимо какое-то поле самостоятельности. Вот мне, наконец, сказали, что я могу его иметь, это моё. Я никого за язык не тянул, я не просил. Мне ска­зали: «Владей, я ухожу». И тут же стали бы восприни­мать любое моё проявление власти как личное оскорб­ление. И, скажем, всячески показывать моим артистам, которыми я только что начал распоряжаться, что я ни­какой не хозяин. Как Гонерилья говорит: «Он бьёт моих слуг». И слуги начинают возмущаться: «Так кто ж хозяин?» Людям тяжело без начальника. (За артистов.) Так этот начальник или этот? Этого слушать или того? (За ученика.) Я начинаю чувствовать себя идиотом. Я хочу с папой поговорить и поставить все точки над «i»: кто же здесь хозяин — он или я? Так же не может быть дальше. А для отца, для моего бывшего учителя,

154

Театр как приключение

сама постановка вопроса возмутительна. И он начина­ет возмущаться, не дослушав того, что я хочу сказать. Но я тоже начинаю возмущаться, потому что я пыта­юсь объяснить простую вещь. А он возмущается тому, что я возмущаюсь. Одно цепляет за другое, и не расце­питься. (За ученика.) Я ему объясняю, что его люди ху­лиганят у меня в доме. А он считает, что я его оскорб­ляю, потому что браню его людей.

У меня в театре был директор. Я художественный директор, а он директор административный. И если о ком-то из его подчинённых я говорил, что тот плохо работает, он воспринимал это как личное оскорбле­ние. Я говорю: «Это же не вы плохо работаете, а ваш подчинённый!» — «Нет, ты меня оскорбляешь, потому что это значит, что я плохо работаю». Так можно было до кошмара дойти. И вот возникает цепь неразрешимо­сти. А в то же время я уже достаточно не юн, чтобы представить себе (за учителя): «Я так много дал им воли, своим ученикам, а они хотят ещё больше! И ни­кто не говорит мне „спасибо"!» (Смех.) Нам ведь всем не хватает благодарности, признания. Всегда не хвата­ет! Хотя мы говорим: «Не надо мне вашего „спасибо"!» На самом-то деле — надо. Неразрешимая цепь конфлик­тов приводит чёрт-те к чему. Цепь взаимного ожесто­чения — это интересно исследовать. Ведь всегда инте­ресна история, в которой нет момента, чтобы всё могло пойти по-другому. То есть, если один герой пло­хой, а другой — хороший, то понятно, почему всё пло­хо. А если бы вместо плохого героя был хороший, то всё было бы хорошо. Но когда и один хороший, и дру­гой хороший, а в результате между ними возникает не­нависть, тут ситуация трагической неразрешимости.

Когда я говорю об эмоциональности, я не говорю о глупости. Мне кажется, что любое сильное чувство за­ставляет человека думать. Я не считаю, что мыслитель­ная работа должна быть холодной и отстранённой. Сама страсть к познанию вещь очень эмоциональная.

155

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Я видел больших писателей, когда они находились в разгаре работы. Я видел больших учёных, когда они азартно подходят близко к разрешению какой-то серьёзной проблемы. Они находятся в огромном возбу­ждении. И в огромном азарте. Я не помню, чтобы кто-то просто сидел и размышлял за столом. (Показыва­ет.) Подумал, подумал... Нет, его крутит! Часто мы в работе бываем такие ни горячие, ни холодные, а тёплые. Ещё в Евангелии написано, что страшен не го­рячий, страшен не холодный, а самый страшный — тёплый. «Изблюю тебя...» А мы часто в работе такие вот тёплые. Но вообще, наверное, правильнее всего сказать, что мысль должна быть эмоциональной и тем­пераментной, а чувство должно быть умным. И все бу­дут довольны.

УЧАСТНИК (режиссер из Финляндии). У меня, как и у всех, много вопросов, но я хотел спросить по поводу бюрократизма, о том, что вы сказали, что в бюджет че­ловеческая душа не заложена. Мне повезло, я видел многие ваши спектакли, и мне кажется, что у всех ва­ших спектаклей общее качество святости, как и у вче­рашнего «Дяди Вани», например. У меня не очень большой опыт в иностранном театре, но мне кажется, что единственный режиссёр, который работает на ва­шей же высоте, это Питер Брук.

ДОДИН. Я хотел бы наоборот: чтобы я работал на его высоте.

УЧАСТНИК (продолжает). У нас театр очень зави­сит от государственных субсидий. Я думаю, что в этой стране так же. Два режиссёра, которые делают полез­ную работу, это вы и Брук. Вы, конечно, лучше знаете мировой театр, вы вообще знаете театр. Как вам ка­жется, есть ли у театра будущее в том контексте, в ко­тором театр сейчас существует? Понимают ли люди, что происходит с театром, понимают ли в мире, что происходит с международным театром?

156

Театр как приключение

ДОДИН. Спасибо за хорошие слова. Вопрос этот, конечно, сложный. Трагический вопрос. Надо гово­рить осторожно, никогда не знаешь, что будет завтра, но мне кажется, что сегодня в основном театр развива­ется в очень опасном направлении. Если можно ска­зать, что он развивается. Победа американской модели (а она выросла на отсутствии театральной традиции), которая приравнивает театр к производству, когда пять недель идут репетиции, пять недель демонстра­ция спектакля, — и всё, спектакля нет. Такая, как бы сказать, одноразовая посуда для быстрого употребле­ния. Это, конечно, обескровливает. И энергию ре­жиссёров, даже .талантливых, и энергию артистов, даже талантливых. Не остаётся времени ни на воспри­ятие впечатлений, ни на исследование, ни на ошибки. Так не может создаваться большое произведение искус­ства. Представьте себе писателя, который обязан раз в сезон выдавать новый роман. Это будет графомания. Каждый писатель работает с черновиками. Работает годами и накапливает впечатления. Значит, мы зара­нее говорим, что в театре не могут возникнуть ни «Война и мир», ни «Братья Карамазовы». А если не ждать большого произведения от театра, то зачем он нужен? Кроме того, театр — искусство коллективное, компанейское. Театр рисует широкую картину жизни. Чтобы нарисовать такую картину, чтобы в любой пье­се — Чехова, Шекспира, Достоевского — не было вто­ростепенных персонажей, как их нет в самих книгах, надо, чтобы артисты чувствовали единство, понимали друг друга. Значит, у них должен быть опыт совмест­ной деятельности, совместной художественной жизни. Когда для каждого спектакля набирается новая компа­ния случайных людей на два месяца сожительства, мы лишаем театр главного и определяющего свойства — коллективности творчества. Вместо большой и дли­тельной любви возникает цепь коротких и случайных связей. Конечно, и незаконнорождённые дети бывают

157

*Лев Додин. Путешествие без конца*

удачными, но с законнорождёнными как-то надёжнее. И, наконец, скороспелость убивает театральную культу­ру. Не ведётся настоящая работа над текстом, не ведётся тренинг, и весь запас мощи культуры театра, накопленный веками, оказывается неиспользованным. Ужас, мне кажется, в том, что мы начинаем к этому привыкать. Я тоже думаю, что вне святости, о которой вы говорите, театр не существует, потому что это не­кий акт постижения природы человека. Бедный ли он, как писал Брук, богатый ли, но театр должен быть, прежде всего, живым. Раньше в России было довольно внятное разделение: была литература и была беллетри­стика. Тригорин у Чехова — беллетрист. А Лев Тол­стой — писатель. Сейчас, мне кажется, это всё перепу­талось. И автор какого-то бестселлера тоже считается писателем. Когда-то, помню, в Советский Союз приеха­ла делегация американских писателей. Среди них были: Стейнбек, Олби и ещё несколько очень хороших писателей. Когда с ними шла встреча, в зал вошёл ещё один американец, Артур Хейли, автор известных де­тективов. Все писатели сидели на сцене, а он сел где-то сбоку в зале. Он тогда был очень знаменитым. И все за­волновались: что же он на сцену не идёт? А он отвеча­ет: «Нет, нет...» И когда всё кончилось, все подошли к нему и стали спрашивать, почему он не пошёл на сце­ну. А он говорит: «Так они же писатели». Он очень хо­рошо понимал, что он не Олби и не Стейнбек. А сего­дня, мне кажется, на сцене был бы Хейли, а Олби сидел бы где-то в зале. Или, в крайнем случае, они си­дели бы вместе. Я за равенство, но не до такой же сте­пени. Сегодня театром называют всё, что угодно. Чело­век может валяться на сцене в какой-нибудь жидкости, и он уже артист. Почему? В Одессе когда-то хорошо го­ворили, там был своеобразный юмор: «Так каждый умеет, только стесняется». Иногда кажется, что в теат­ре много таких людей, которые умеют делать то, что может каждый. Те, кто это не делают, просто стесня­

158

Театр как приключение

ются. Когда-то, мы тогда ещё были молодые, на первых порах в театральной школе педагоги много занимались тем, чтобы «рассвободить» студента, заставить его пе­рестать смущаться, стесняться, стыдиться. А сегодня иногда мне кажется, первое, что надо делать с молоды­ми студентами — научить стесняться, заставить испы­тывать чувство стыда. Стыда за то, что у него такое не­уклюжее тело, и его надо сделать уклюжим. Стыда за то, что такой рот (показывает) неповоротливый, и его надо сделать внятным и изящным. Стыда за то, что он говорит, что плохо понимает: он ещё ничего не поду­мал, а слова уже летят. Вообще некоего стыда, что он говорит чужими словами, и что они должны стать его собственными.\* Только этот стыд вызовет потребность работы над собой, потребность в тренинге, который и есть суть жизни артиста. Ведь невозможно себе пред­ставить артиста балета, который хотя бы два-три часа в день не проводит у станка. Он тогда скоро никому не будет нужен. Когда приходишь в оперу перед началом спектакля, то там почти из всех гримёрных несётся: «А-а-а!» — певцы распеваются. Никто из них не выйдет на сцену, не распевшись. Артист балета или артист цирка обязательно разомнётся перед представлением, потому что иначе он порвёт себе связки. И только ар­тист драмы сидит в гримёрке, курит, играет в шахма­ты, слышит: «На выход!» — и идёт, он уже Лир. Как с этим бороться? Главное всё-таки внутренне не прими­риться. Даже когда имеешь дело с отдельной группой, собранной для работы над спектаклем на два месяца, попробуй установить отношения так, как будто ты бу­дешь иметь с ними дело на протяжении десяти лет. У меня был период, когда не было постоянной работы, иногда вообще не было никакой работы, но если я по­лучал возможность поставить спектакль в каком-то те­атре, я старался всё делать так, как если бы я здесь ра­ботал всю жизнь. Я помню, у меня были спектакли, на постановку которых было отведено полтора-два меся­

159

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ца. Я пытался заниматься с артистами импровизацией. И опытный, известный артист кричал мне: «У нас две недели осталось до премьеры, а вы нас заставляете им­провизировать! Мы ничего не успеем!» Я пытался со­хранять спокойствие и говорил: «Так будет быстрее, с импровизацией будет быстрее». Действовал немножко как психотерапевт. И иногда это начинало артистам нравиться. Весь ужас в том, что мы часто поддаёмся обстоятельствам. И похоже, многих режиссёров это даже устраивает. Всегда можно сказать: «Ну, понимае­те, у меня было только пять недель на постановку, что можно сделать за пять недель?» Он уже и не хочет две­надцати недель, он уже и не знает, что делать осталь­ные семь. И артисту так легче. Он всё быстро сделает, как надо, и побежит работать на телевидение.

Но, я думаю, что всё равно, рано или поздно, слу­чится очередная революция. Ведь когда возник Стани­славский со своим театром, было всё ещё хуже. Рядом, в театре Корша (очень известный театр тогда был), ка­ждую неделю играли премьеру. А Станиславский вдруг стал репетировать спектакль четыре месяца, полгода. Сотворил театральную революцию. И революция за­ключалась во всём. Он очень долго боролся, чтобы ак­трисы в театре не ходили в шляпках и не сидели в ре­петиционном помещении в шляпках. В официальных учреждениях было принято сидеть в шляпках. Дома надо снимать шляпу, а в казённом учреждении можно сидеть в шляпке. В ресторане можно сидеть в шляпке. К театру тогда относились так же. Станиславский дол­го приучал актрис снимать шляпки в театре. Сняли шляпки и совсем по-другому стали себя вести. Всё с ме­лочей начинается. Заставьте артиста хотя бы десять минут разминаться перед спектаклем — уже что-то из­менится. У нас в театре есть разминка перед спектак­лем. Если вдруг заболевает педагог, который проводит разминку, артисты бродят по театру: «А где разминка?» И проводят её сами. Потому что разминаться перед

160

Театр как приключение

спектаклем становится для них органической привыч­кой. Человек ведь не только к плохому легко привыка­ет, он и к хорошему привыкает. Просто плохое само по себе прививается, а для хорошего нужно усилие. На­верное, самые молодые совершат впоследствии рево­люцию в театре. Мы грустную тему подняли. Давайте о чём-нибудь другом... Хотя я всё время говорю на заседании Союза европейских театров: «Должно созда­ваться общественное мнение деятелей театра о состоя­нии современного театра». Общественное мнение шахтёров изменило социальный и государственный строй в Польше. Неужели общественное мнение ре­жиссёров и актёров не может хоть что-то изменить в системе театр'альной?

Есть какие-нибудь более оптимистические вопросы? (Смех.)

ВОПРОС. Есть ощущение, что вы играете для той публики, которая вам интересна, к которой вы хотите прорваться. Что мы должны сделать, чтобы получить именно ту публику, к которой мы хотим прорваться?

ДОДИН. Хороший вопрос. Есть, конечно, разные составляющие. Но надо, мне кажется, меньше думать о публике. Сегодняшние театры очень озабочены публи­кой. Проводят социологические опросы, что зрители хотят увидеть в театре, о чём им хочется смотреть, ка­кие есть социальные, возрастные рамки театрального зрителя. Мне кажется, это пустое занятие. Зритель, на то он и зритель, что не может хотеть увидеть ничего, кроме того, что он уже видел. А театр должен давать то, что зритель не видел. И это будет для него самым интересным. Мне кажется, как это ни странно, чем мы эгоистичнее в своей работе, чем больше мы думаем о себе, о том, что нас волнует, о том, что нам интересно и почему нам это интересно, тем это потом станет ин­тереснее зрителю. И чем искреннее мы в этом своём интересе, тем больше надежды, что это станет инте­ресно и зрителю. Зритель очень ценит независимость.

* I Заказ № 27J3

161

*Лев Додин. Путешествие без конца*

В том числе и независимость артиста. Когда зритель видит, что люди на сцене действительно чем-то заинте­ресованы, сосредоточены и занимаются этим, потому что это им надо, им, людям, которые на сцене, то че­ловеку в зрительном зале становится любопытно, чем они там так заинтересовались? Чем это они на сцене так заинтересованы, что даже на меня не обращают внимания? А мы часто стараемся делать всё для зрите­ля, показываем и объясняем. А он сидит в своём крес­ле: «Ну, давай, давай, развлекай меня». Чем мы незави­симее и искреннее — две важных составляющих, — тем мы быстрее найдём тех, кто размышляет так же, как мы, и о том же. У нас в России сегодня принято сер­диться на зрителя, что он стал равнодушнее, поверхно­стнее, торопливее. Разные претензии у театра к зрите­лю. Но я не могу жаловаться на нашего зрителя. Когда в спектакле действительно есть внутренний нерв, есть искренность, в большинстве случаев мы встречаемся с заинтересованными людьми, где бы мы ни играли. Будь это Брайтон, будь это Петербург или Москва. В Москве мне говорили: «У нас так испортился зри­тель!» И вот мы играем в Москве свои десятичасовые «Бесы», и стоит замечательная тишина в зале. Говорят, молодые не хотят серьёзного искусства, а молодые си­дят на полу и десять часов смотрят «Бесов». Им инте­ресно это приключение. Я думаю, мы зачастую слиш­ком робки. Мы боимся поставить перед зрителем сложную задачу. С другой стороны, мы не замечаем, что сами зачастую просто скучные, а скучные это зна­чит не чувственные, не эмоциональные, не нервные, не живые. В одном городе Великобритании люди теат­ра мне жаловались, что им никак рабочих не привлечь в театр. Это хорошее желание — привлечь рабочих в театр. Я посмотрел там несколько спектаклей. Они ра­зумные и серьёзные, но очень скучные. Я с трудом за­ставлял себя смотреть. Скучные спектакли, в них ниче­го не бьётся. Потом мы пошли в рабочий клуб. И там

162

Театр как приключение

было так интересно! Там и бильярд, и лото, и целыми семьями сидят, разговаривают и пьют пиво. И какая-то артистка этого же театра поёт песни. Им всем там ужасно нравится. Они находят в этом клубе очень жи­вую жизнь. Не пьяную, там почти нет пьяных, а просто живую, разнообразную. Конечно, в театре им скучно. Значит, в театре должно быть интересней, чем в клубе. Не глупее, не проще, а интереснее, должна быть энер­гия, которая людей увлечёт. Вот эта молоденькая ак­триса в клубе пела с энергией, а играла в театре без всякой энергии. В клубе она занималась каким-то жи­вым делом и понимала, про что поёт, а в театре она за­нималась умным делом, но от неё очень далёким. Мы часто боимся признаться, что мы по-настоящему неин­тересны даже самим себе. (Смех.) Часто ли артист, ко­торый не участвует в репетиции какой-то сцены, сидит и с интересом смотрит, как эту сцену репетируют дру­гие? Или он уходит в коридор, пока свободен? Но если это даже артисту, занятому в спектакле, не интересно, то почему это должно быть интересно десяткам совер­шенно посторонних людей. Мы боимся задавать себе самые простые, наивные вопросы. Кроме этого, конеч­но, хорошо, чтобы была и информация, чтобы люди знали, что такой театр есть и о чём его спектакли. Но это всё вторично. Потому что PR может заставить прийти на первый спектакль. Но во второй, третий, четвёртый раз PR помогает уже плохо. Так мне кажет­ся. Не такой уж пессимистичный вопрос.

ВОПРОС. Как вы работаете со сценографами?

ДОДИН. Я уже говорил, разные бывают способы. Есть два коренных. Но в обоих случаях это попытка союза с талантливым человеком. Я вообще убеждён, что чем больше талантливых людей привлечено в ком­панию, тем интереснее результат. Не надо бояться того, что художник слишком самостоятелен. Сейчас мои ученики-режиссёры ставили самостоятельные спектакли, и я вдруг с удивлением от них услышал:

163

*Лев Додин. Путешествие без конца*

«Нет, я с этим художником не хочу работать, он мне будет навязывать своё. Он слишком известный, слиш­ком авторитетный». Они хотят работать с художни­ком, который будет им безусловно подчиняться. Это меня немножко удивило, потому что мне с юности нра­вилось работать с теми художниками, перед которыми я преклонялся. Мне кажется, что чем независимее твой союзник, тем он больше тебя обогатит. И будет тебя поднимать на новый уровень. Сейчас я, скажем, работаю с Давидом Боровским, это блистательный ху­дожник, мыслитель, умница и мощный артист, худож­ник. И мне важно его мнение обо всём. И о том, как играют артисты. Мы встречаемся и начинаем размыш­лять. Я никогда не говорю художнику, что вот мне надо, чтобы там были ступеньки, тут озеро, тут гора, нет, я так не рассуждаю. Мы пытаемся передать друг другу свои эмоции и своё понимание драматургии, жиз­ни. То есть поначалу это даже не похоже на профес­сиональный разговор. Мы разговариваем о жизни, о своих впечатлениях в связи с пьесой. Мы почти не го­ворим о пространстве, об объёмах. Мы говорим о что, а не о как. Хочется как можно больше набрать этого что. Чтобы чрезвычайно усложнить вопрос как. И вот когда набралось это общее ощущение жизни в связи с пьесой, мы вдруг спрашиваем: «Хорошо, а как это всё нарисовать?» Как нарисовать пение птички? Тут начи­нается следующий этап мучений. Вот мы «Дядей Ва­ней» занимались, и я в какой-то момент сказал Давиду: «Не хочется никакой постановки, такая у Чехова жизнь тёплая, понятная. Так не хочется никаких ми­зансцен. Хочется, чтобы персонажи вышли — и жи­вут». Казалось бы, не так много сказано, но для хоро­шего художника это уже хорошая подсказка. Потому что он уже понимает, что не хочется ни сложных форм, ни активного постановочного театра. Хочется, чтобы звенело пространство, чтобы оно было чистым, чтобы сменялись времена года. И тут я обращаю вни­

164

Театр как приключение

мание на то, что все пьесы Чехова — комедия, драма, а тут жанр — сцены из деревенской жизни. Почему-то это для Чехова было важно. Становится понятно, что какой-то подробно построенный дом сюда уже не про­сится, что-то другое нужно. Мы с художником посте­пенно освобождаемся от того, чего не надо, от того, чего не хочется. Тогда постепенно начинает вылезать то, что хочется. В случае с Шекспиром мы целый год пробовали самые разные варианты оформления. Пото­му что уж такая использованная площадка, куда ни ткнись, всё известно... Мы поняли, что новое нам не открыть, надо просто от всего освободиться. В случае с «Дядей Ваней» это как-то естественно родилось. В случае с Шекспиром довольно сложно. Но в резуль­тате приходит какой-то вариант, когда одно очистили, другое, третье, и вот возникает искомое. Конечно, во­прос пространства, формы, объёма решает очень мно­гое, если не всё. Если неправильно угадано пространст­во, то могут очень правильно играть артисты, а пространство всё может погубить. И если пространст­во найдено верно, оно будет эту игру всячески укруп­нять и концентрировать. Поэтому когда я показываю макет артистам, то я всегда их спрашиваю: «Хочется жить здесь, в этом пространстве?» Может, они стесня­ются, но чаще всего отвечают, что хочется. (Смех.) И второй важный момент. Когда мы в первый раз выхо­дим на сцену, я обычно заставляю артистов пройти весь черновик спектакля, чтобы увидеть свежим гла­зом, как это живёт в данном пространстве. И если что-то не оживает, то это очень тревожный знак, и, может быть, что-то надо срочно переменить в сцено­графическом решении. И очень важно для себя понять законы этого пространства. Мы часто бываем глухи. Одно пространство требует сгущённых мизансцен, сконцентрированных. Другое требует свободы. В од­ном пространстве и двадцать человек покажутся ма­ленькой группкой, а в другом и пять — большой массов­

165

*Лев Додин. Путешествие без конца*

кой. И эту работу хорошо вести вместе с художником. Конечно, очень важно, чтобы работа художника не за­канчивалась в тот момент, когда он сдал макет. Или то­гда, когда изготовлены декорации. По сути, тогда и на­чинается настоящая совместная работа художника и режиссёра. На последнем этапе выпуска спектакля все­гда рядом со мной художник, потому что его глаз очень важен. Правильно ли используется это простран­ство? Так ли он представлял себе человеческие фигуры в этом пространстве? Что он ещё может предложить? Это очень важный акт сотрудничества. Я знаю многих художников, которые не принимают участия в репети­циях. Мне кажется, это нетеатральные люди. Потому что настоящий театральный художник понимает: сце­нография оживает только в соединении с действием. И я часто могу позвать артиста в зал и сказать: «По­смотрите, куда бы вам хотелось пойти? Где вы пред­ставляете для себя удобное место? Как вам кажется, куда лучше перейти оттуда? Поищите это». Тогда ар­тист не чувствует себя марионеткой, пешкой, которую передвигают. Самое последнее дело говорить артисту: «Встань туда, иди сюда». (Правда, в какой-то момент выпуска спектакля ты всё равно этим поневоле занима­ешься.) Хочется, чтобы мы вместе нашли эту сцениче­скую жизнь. И даже если это нашёл я, то лучше, чтобы у актера было ощущение, что это нашёл он сам. Мы, режиссёры, часто боимся, чтобы артисты не подумали, что без нас всё сделалось. А на самом деле было бы за­мечательно, если у артистов возникало ощущение, что всё случилось без режиссёра, это идеал. Потому что то­гда артист не будет равнодушен. Он будет говорить: «Это же всё я придумал!» А чаще всего артисты гово­рят: «Это всё он придумал». (Смех.)

Вообще, это очень интересная часть работы, пото­му что в это время ты как бы сочиняешь мир будущего спектакля. И ты немного себя Господом Богом чувству­ешь. Каким мир придумаешь, таким он и будет. Но, как

166

Театр как приключение

и у Господа Бога, проблемы начинаются тогда, когда придумал. Изменить уже трудно. Здесь кроется жуткая ошибка. Есть у нас в театре спектакль, который я по­ставил и очень люблю, но в нём ошибка пространст­венная. Она так многому помешала! И я почувствовал эту ошибку сразу, как только мне показали вариант ма­кета. Но им очень был увлечён художник. И я стал ду­мать, что сейчас возникнут сложности, а времени до выпуска уже мало. И я подумал: «Ну, как-нибудь выйдем из положения». Из этого положения выйти трудно... Надо очень себе доверять. И если ты веришь в свою идею, то какая бы сложная она ни была, надо её от­стаивать. Я ставил спектакль в Московском Художест­венном театре', и там год не могли сделать декорации. Это было невозможное мучение. Начинаем репетиро­вать, и декорация не работает, ничего не выходит. И они всё надеялись, что я, наконец, пойму и скажу: «Ребята, не работает и не надо!» А я верил, что всё правильно и замечательно придумано. Поскольку это было ещё советское время, все очень боялись началь­ников, а на премьеру спектакля приехал министр куль­туры, и опять декорация испортилась. Пятьдесят ми­нут не могли начать спектакль. И паника: министр здесь! Наконец что-то починили, пошёл спектакль. На следующий день министр говорит: «Как же это? В на­циональном театре пятьдесят минут декорация не ра­ботает? Сделайте декорации нормально». Через две не­дели сделали новую декорацию, которая идеально работала. Это плюс социализма. (Смех.) Правда, одно­временно министр потребовал переделать спектакль. Это минус социализма. Началась длинная борьба за спектакль.

И ещё надо не бояться любых поворотов, если тебе кажется, что это надо. В одной из пьес Чехова я чувст­

1 -Господа Головлёвы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, премьера 1983 г. МХАТ им. А. П. Чехова.

167

*Лев Додин. Путешествие без конца*

вовал, что нужна вода1. Хоть умри, вода нужна. Я даже не мог объяснить, почему. В пьесе нет ни слова про воду. Но всё действие происходит жарким летом. А как показать жару, как доказать жару? Ну, будут обмахи­ваться чем-то. Жара — это вода, сразу хочется в воду. Но, во-первых, это трудно было придумать. А во-вто­рых, наш театр уж никак для воды не приспособлен. И все были убеждены, что я тихо успокоюсь и забуду про это дело. Но мы поломали нашу сцену, сделали вместо партера амфитеатр, и была вода. Театр — это ведь во многом искусство сделать невозможное. И это­го надо добиваться. Я думаю, мы на этом прервёмся и сделаем возможным то, что казалось невозможным. Спасибо большое. (Аплодисменты.)

1 «Пьеса без названия» А. П. Чехова, премьера 1997 г. АМДТ.

**ИСТОРИЯ ПОТРЯСЕНИЙ'**

ДОДИН. Спасибо, что вы пришли. Для начала я представлю тех, кто сегодня будет со мной проводить урок. Это наша, для меня — замечательная, педагогиче­ская компания, без которой очень многое в моей жиз­ни, в жизни нашей школы и нашего театра не получи­лось бы. Валерий Николаевич Галендеев, профессор речи, Ирина Михайловна Василькова, преподаватель танца, помощница Юрия Харитоновича Василькова — главного педагога по танцу у нас на курсе, он, к сожале­нию, отсутствует, сейчас в Австралии ведёт мас­тер-класс. Михаил Игоревич Александров, доцент музыкальной кафедры нашего института. Юрий Алек­сандрович Хомутянский, старший преподаватель ка­федры движения. Доцент Наталья Анатольевна Коло- това, педагог по актёрскому мастерству, выпускница курса, который известен как курс «Братьев и сестёр», и Владимир Станиславович Селезнёв, старший препода­ватель по актёрскому мастерству, выпускник курса, ко­торый известен как курс «Гаудеамуса».

Я попробую говорить сидя, потому что стоя сразу получается доклад, выступление, мы договорились об уроке, а на уроке я обычно сижу. Опыта таких «откры­тых уроков» у нас не так уж много, хотя пару раз в раз­ных обстоятельствах мы что-то похожее пытались де-

' «Открытый урок» в Центре им. Вс. Э. Мейерхольда. 10 февраля 2006 года. Москва.

169

*Лев Додин. Путешествие без конца*

лать. Я решил согласиться на это предложение Валерия Фокина, за которое я его благодарю, не толь­ко потому, что это день рождения Мейерхольда, но ещё и потому, что действительно есть некоторые забо­ты, сомнения, иногда, я бы даже сказал, драматические ощущения от того, что происходит в нашем театре, от того, что происходит в нашем актёрском и режис­сёрском творчестве, в нашей школе театральной. Не потому, что плохо или хорошо, а потому, что очень сильно сужается круг представлений о том, что такое, собственно, есть театральное творчество и, прежде всего, актёрское творчество. Очень сильно снижаются критерии, уровень требований. О целом ряде критери­ев мы просто сегодня уже забыли, и иногда их даже не­ловко предъявлять. И когда вдруг получаешь возмож­ность такой трибуны, то думаешь, что, может быть, грех этим не воспользоваться и поделиться тем, что нас волнует и тревожит, и тем, что мы пытаемся сде­лать в какой-то мере в преодолении этого.

То, что мы сегодня будем делать, показывать, хотя это неточное слово, будем пробовать на ваших гла­зах, — это не демонстрация достижений. Никаких осо­бых отдельных достижений нет, поэтому я сразу хочу снизить ожидания. Это ни в какой мере не спектакль и не показ отдельных эффектов. Это попытка показать не то, чему мы научились, а чему мы пытаемся учиться, чему мы хотим учиться. И заодно попытка объяснить, почему мы считаем, что именно этому надо учиться, что именно так хорошо бы учиться и именно об этом важно размышлять. Нас сильно сбивает, и не только нас, в России, но и во всём мире, очень активный, аг­рессивный шоу-бизнес, который весь построен на де­монстрации достижений. Мы не будем демонстриро­вать достижения, мы будем делиться некими нашими попытками. Я думаю, что театр, как, наверное, и вся­кое искусство, это всегда попытка. Это попытка что-то понять, попытка познания, попытка открыть что-то,

170

История потрясений

что до тебя не знали, или хотя бы ты этого не знал. Попытка преодолеть сопротивление материала, по­пытка преодолеть собственную немоту, попытка обна­ружить некие новые возможности в себе и вообще в человеке. В конце концов, попытка преодолеть земное притяжение, потому что это и есть искусство, если подходить к задачам театрального творчества с этой, прошу прощения, пафосной позиции, но я убеждён, что вне пафоса театра на самом деле не существует. И я убеждён, что никто из нас не шёл в театр, чтоб подзаработать или в кино сниматься. Шли, внутренне одолеваемые какими-то неясными, почти физиологиче­скими и в то же время очень духовными желаниями прожить несколько жизней, изменить свою жизнь, об­наружить иные возможности. Если с этой точки зре­ния подходить к профессии, то задача воспитания, за­дача школы, задача погружения в эту профессию представляется чрезвычайно широкой и чрезвычайно сложной.

Я по-настоящему для себя об этом задумался уже давно. Произошёл выпуск восемьдесят девятого года. Я должен был набирать новый курс. Мы решили наби­рать режиссёрско-актёрский курс. И я чувствую, что не хочется. Мы долго сидели ночами, пытались проанали­зировать и сошлись в том, что в рамках привычной ин­ститутской программы нам скучно, мы слишком много­го не можем добиться, слишком многого не можем передать своим ученикам. Всё время передаём даже меньше того, что сами можем. А смысл учёбы и обуче­ния в том, что и педагоги узнают гораздо больше того, чем они знали, начиная этот процесс. И мы попробо­вали сочинить некую новую программу, которая вклю­чает в себя всё, что было и до этого, но которая как-то по-другому расставляет акценты. И для нас было важ­но... Пусть сюда войдут ребята и узнают, что для нас было важно, а то они стоят там, как бедные родствен­

171

*Лев Додин. Путешествие без конца*

***ники... Заходите, братцы. (На сцену выходят студенты, их встречают аплодисментами.)***

Так вот, я говорю о том, что важно. Нам казалось очень важным построить систему максимальной стиму­ляции самосовершенствования, максимальной мобили­зации всего будущего актёрского организма, исходя из нашего представления о театре, как о самом синтети­ческом из искусств. Мы возвращаемся к сегодняшнему имениннику Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, кото­рый объединяет в себе возможности и достижения аз­буки всех искусств.

Общеизвестно, что все художественные профессии связаны с постоянным тренингом, которым художники занимаются каждый день от рождения до смерти. Цир­кач каждый день должен ходить по канату или крутить своё сальто. Если три дня он не покрутит, не говоря уж, если отпуск, скажем, тридцать дней он не крутит сальто, отдыхает, что он будет делать, когда выйдет на работу? Он сразу пойдёт на тот свет, потому что сразу после отпуска — представление. Гёте очень хорошо сказал, и я люблю это повторять: «Если бы сцена была шириной в цирковой канат, то нашлось бы гораздо меньше желающих ходить по ней». Потому что с цир­кового каната падают. Со сцены вроде не падают. У нас теперь даже провалов нет. Когда-то в старые вре­мена говорили: провалился спектакль, провалилась роль. Сегодня этого практически не существует. Всегда найдётся газета, родственник или любимая, которые тебя поддержат, и всё будет в порядке. Поэтому мы по­думали о том, как построить наш класс так, чтобы он с самого начала задавал понятие о том, какая, собствен­но, должна быть актёрская жизнь: расписание дня за­нятия в институте, как расписание дня жизни будущего артиста. И, конечно, мы решили, что начинаться день должен с физической разминки, которая образует фи­зический аппарат артиста, разминает мышцы, кости, собирает его в какой-то порядок. Тут особой новости

172

История потрясений

нет — таким предметом является классический танец. Но только не так, как обычно занимаются танцем в те­атральном институте, когда артист узнаёт: ну да, суще­ствует классический танец, классический станок — и два раза в неделю по полтора часа он им занимается. Кто-то запоминает, что есть гран батман, кто-то так всю жизнь и не понимает, что это такое. Мы вспомни­ли, что когда-то в царские времена драматических ар тистов императорских театров готовили следующим образом. Существовало хореографическое училище при Императорском театре. И всех девочек и мальчи­ков принимали сначала туда. Пять лет они учились ба­лету. Кто был совсем бездарным, тех постепенно от­числяли. А после пяти лет обучения происходил отбор. По-настоящему талантливых, с точки зрения хореогра­фии, продолжали готовить к высокому искусству бале­та, а склонных к хореографии, но не обещающих мно­гого, переводили в драматический класс, с ними начинали заниматься собственно драмой. То есть пять или шесть лет будущие драматические артисты прохо­дили профессиональную балетную школу. Классиче­ский балет это замечательный способ организации тела. Сегодня очень много всяких новаций: йога, япон­ская борьба, айкидо, шмайкидо... Мне кажется, занима­ются всем, толком не понимая, что это такое. У нас в руках есть замечательная школа классического балета, надо попробовать заниматься ею серьезно. Поэтому мы совершили для себя маленькую революцию и сдела­ли так, что на первом курсе у студентов танец каждый день. Каждый день, в девять утра, начинается с танца. Это довольно неожиданная нагрузка, особенно для тех, кто никогда этим не занимался. И я думаю, что сама по себе неожиданность нагрузки, шок нагрузки, очень много значит в обучении. Мы боимся друг друга пере­грузить. Станиславский хотел, чтобы артист был рас­крепощён, свободен, вне напряжения. Но мы забыва­ем, что это отсутствие напряжения достигалось и

173

*Лев Додин. Путешествие без конца*

достигается всегда через чрезвычайное перенапряже­ние. И тот же Станиславский, блистательный, как ут­верждают современники, артист, до старости лет зани­мался тренингом. Когда ему было под восемьдесят лет, он залезал в любимый свой платяной шкаф и занимал­ся речевыми упражнениями, потому что там, ему каза­лось, лучший резонанс, там его недостатки лучше слышны. Это то напряжение, которому он подвергал себя непрерывно, чтобы в нужный момент оказаться свободным, чтобы любая конкретная сценическая зада­ча в результате оказалась меньше того напряжения, ко­торому он подвергается в момент тренинга. Собствен­но, то, что делают спортсмены. Вот для этого мы затеяли танец.

(Обращаясь к педагогу.) Пожалуйста, давайте начнём, Ирина Михайловна. Я ещё раз подчёркиваю — мы не показываем, как мы гениально это делаем, что-то полу­чается, что-то нет. Это просто попытка заниматься хо­реографией. Мы забываем, что дело не в том, чтобы хорошо танцевать. В конце концов, научить танцевать какой-то конкретный танец всегда можно. Пригласят балетмейстера, и он научит. Меня просили чуть по­дольше поговорить, потому что они отдышаться после разминки должны, в то же время не хочется ритм те­рять. (Ученикам.) Поэтому отдышивайтесь, но не очень медленно.

***(Идёт урок танца, который ведет И. М. Василькова.)1***

ДОДИН. Следующая дисциплина, опыт, может быть, даже в чём-то неожиданный и нетрадиционный для нашего вуза, для этой профессии. В спектакле «Гау- деамус» нам пришла идея маленького джаз-оркестра, такого духового джаза. И как всегда, первая идея — пригласить музыкантов. Но это был студенческий спек­такль, где музыканты — не пришей кобыле хвост. Зна­

1 В программу урока входят: классический тренаж, тренаж в стиле джаза, румба, пасодобль, па де патинор, медленный фокстрот.

174

История потрясений

чит, давайте попробуем сами сыграть. Ну, в конце кон­цов, можно сыграть одну мелодию в начале и две мелодии в конце спектакля. Со студентами почему хо­рошо? Они не знают, что нельзя. Поэтому как само со­бой разумеющееся воспринимают, что эту мелодию че­рез месяц надо сыграть. Распределите между собой инструменты и давайте через месяц... Не возникает во­проса: как же так? Если есть такое задание, значит, можно, значит, нужно. И оказалось, что возможно. В спектакле этот оркестр был. В ходе занятий мы по­няли, что сама по себе дисциплина овладения тем или иным музыкальным инструментом и затем попытка, пусть любительская, но с профессиональным началом объединения в оркестр, — очень важная с точки зре­ния понимания сущности актёрской профессии. Мы говорим, что артист един в одном лице: он исполни­тель, но он и инструмент. И он, исполнитель, должен извлекать из своего инструмента то, что он должен из­влечь. Значит, по сути, воспитанию инструмента и ис­полнителя посвящено всё образование. Значит, по­нять, что т&кое инструмент, насколько он может быть точен, насколько он может быть отзывчив, насколько точны должны быть звукоизвлечение и нотоизвлече- ние — это значит установить определённый критерий извлечения из себя нот, которые в нашей профессии — звуки, нервы, чувства. Соединение музыкального и дра­матического начал это очень долгий и длинный разго­вор, но мне кажется, чрезвычайно важный, особенно в наше, достаточно амузыкальное время, когда профес­сия перестаёт быть музыкальной. И, конечно, огром­ную важность приобретает способность сыграть вме­сте. Театр, настоящий театр, весь во взаимодействии, весь во взаимосвязях. В оркестре, как нигде, студент способен понять, что такое точная, вовремя поданная нота. И как без неё рвётся вся мелодия. В спектакле ар­тисты часто этого не понимают. Трудно объяснить ар­тистам, что вот только эта нота нужна. И это есть ис­

175

*Лев Додин. Путешествие без конца*

кусство — дать эту ноту. Взаимосвязь... Вот мы сегодня занимались расстановкой этих стульев. И оказалось, что не хватает стула для Насти Черновой. Она огляну­лась в поисках стула, и надо было в этот момент всем сообразить и сделать одно общее движение влево, так, чтобы освободить ей стул. Ну, по кругу... Никто не сде­лал. Все были отключены. Это была проблема одного человека, одной студентки. Каждый был сосредоточен на себе. Это вот точная модель репетиции. Каждый со­средоточен на себе. А сосредоточенным можно быть только на другом. Из этой простой вещи вырастает очень сложное понятие. Скажем, идёт репетиция. Ар­тист протагонист меняет темпоритм — большинство продолжают, как ни в чём ни бывало, прежний темп, как репетировали вчера. Репетировали вчера, и всё было правильно. Ну, изменил кто-то темпоритм, это его дело. Он изменил, пусть он за это и отвечает. А от изменения его темпоритма и интонации всё меняется по эстафете от одного к следующему — вот, по сути, идеальная модель театра. К сожалению, почти недости­жимая.

Студенты пробуют играть очень простые вещи, ни­кто из них не занимался этим до института. У нас, к со­жалению, заболел педагог по оркестру, Евгений Ми­хайлович Давыдов, замечательный специалист, энтузиаст и безумец, как и большинство сидящих здесь наших педагогов. Поэтому вы будете свидетелями срочного ввода: мы на оркестр бросили Михаила Иго­ревича Александрова. Пожалуйста.

***(Идёт урок оркестра, который ведёт М. И. Александров1. Затем урок вокале?.)***

1 В программу урока входят произведения: «Музыкальный момент» Шуберта, вальс «Берёзка», Марш старинный русский, «Привет, музы­канты!».

2 Месса си-минор, Cum Sancto Spiritu Баха, «Полет шмеля» из опе­ры «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова.

176

История потрясений

ДОДИН (участникам урока). Спасибо. Есть ещё одно, мне кажется, очень важное и интересное — обна­руживать новые возможности в себе. Это и есть, собст­венно, обучение, если можно обучать творчеству, это и есть прививка творчества — обнаруживать, что твои возможности бескрайни. Человек — существо макси­мально нереализованное. В нас столько всего скрыто, не востребовано жизнью, обстоятельствами, а иногда жизнью и обстоятельствами задушено. И наша задача — максимально раскрыть, раскрепостить человека. Как говорят: «Ты умеешь играть на скрипке? — Не знаю, не пробовал». Известный анекдот. Попробуй, и, может, ты умеешь играть на скрипке. Это и есть творчество — преодолевать сопротивление материала. И главное: со­противляющийся материал — это ты сам. Чем больше я себя преодолеваю, тем больше я обнаруживаю свои возможности. Тогда интересно жить, и тогда не исчез­нет мотивация. Мы уже долго говорим и много показы­ваем и надо уже переходить к мастерству артиста. Но здесь сложнее.

Мы уже два года занимаемся исследованием в облас­ти «Жизни и судьбы», этого великого романа и целого пласта истории, такой целый исследовательский про­ект, как теперь модно говорить. Нам кажется очень важным, чтобы молодые люди узнали то, что больше всего забывается, — трагическая история нашей стра­ны, трагическая история двадцатого века. Всё то, от за­бывания чего мы снова катастрофически несёмся в пропасть повторения всё тех же историй. Мы читаем книгу, играем книгу, много времени провели в музеях, библиотеках. Мы совершили два больших путешест­вия. Одно — на север, в Норильск. Нам помог «Нориль­ский никель». Мы побывали в местах ГУЛАГа. Мы встречались с людьми, которые попали туда в четырна­дцать, пятнадцать, шестнадцать лет, совсем не полити­ческие деятели. Мы почему-то считаем, что в основном от репрессий пострадали большевики. Но пострадал

12 Заказ № 2753

177

*Лев Додин. Путешествие без конца*

простой народ — русский, украинский, татарский, ев­рейский... Около сорока пяти национальностей сидело в Норильском округе. Мы летали на вертолетах над тундрой и над тайгой, где находились лагеря. Так вот, люди, которые туда попали в пятнадцать лет, до сих пор и живут там. Они так и не смогли, отсидев пятна­дцать, двадцать лет, вернуться на родину. Даже кто-то из них пытался вернуться, но приезжал обратно. Это довольно сильное, страшное и очень важное впечатле­ние. Мы там тоже попробовали провести открытый урок, несколько по-другому, чем здесь, для другой ауди­тории, совсем нетеатральной. Очень интересный был отклик на то, что есть такая попытка творческого труда.

Второе путешествие — в Освенцим — нам помогли совершить польское правительство и наше Федераль­ное агентство по культуре. Мы неделю были там, нам даже разрешили провести цикл репетиций в Освенци­ме ночью, когда все посетители уходили. Очень мощ­ные впечатления. Не знаю, во что они выльются худо­жественно, но если не выльются в этой работе, что вполне возможно, то обязательно выльются в чём-то другом, потому что потрясения зря не проходят. Соб­ственно, весь опыт нашей жизни, опыт подхода к делу нашему — это опыт потрясений. Мне кажется, их надо искать, и кому, как не молодым людям, бросаться во всё новые и новые авантюры в поисках этого. Но ни­чего из того, о чем мы говорили, показать нельзя. Мы ещё к этому не готовы. Мы просто проведём малень­кий кусочек нормального тренинга, который начинает­ся на первом курсе. Тренинг на воображение, тренинг на память психофизических ощущений. Это то, о чём сегодня тоже много спорят — зачем это? Это замеча­тельное изобретение Станиславского, которое, кстати, очень нравилось Мейерхольду, и это то, чем, по сути, как туалетом, артист должен заниматься всю свою жизнь, потому что это возвращает его к нему самому —

178

История потрясений

простому, свежему, естественному. Артист должен за­ниматься тренингом всю жизнь в той или иной его разновидности. Это очень простая и наивная вещь, и после всех эффектов покажется незатейливой. Тем не менее, поверьте, что с этого многое начинается и этим на самом деле многое держится и продолжается в актёрской профессии.

(Начинается урок. Додин обращается к студентам.) Вы после предыдущего тренинга вспотели, давайте помо­емся. Сообразите, сориентируйтесь, у кого дома, у кого в общежитии: душ, ванная, общественная баня. У ко­го-то роскошный бассейн. Думаю, что, наверное, душ и ванная в основном. Пожалуйста, давайте помоемся, если надо раздеться для этого, то разденьтесь. Зани­майте позиции потихоньку. Я, может быть, что-то буду говорить иногда или что-то уточнять. (Студенты рабо­тают. Зрителям) Это то, с чего начинаются и публич­ное одиночество, и вера в предлагаемые обстоятельст­ва, и работа воображения. Видите, кто-то ещё раздевается, а кто-то уже помылся. Это вот тоже — ско­рость, с которой крутится воображение. Кто-то уже по­мылся, значит, он готовится играть короткие роли. А тот, кто ещё раздевается, готовится к длинным ро­лям. (Комментируя этюд.) Не всё получается, во всём ищем препятствия. Жизнь состоит из препятствий, только на сцене всё идёт без препятствий. А в жизни всё время что-то не так: колготки задели, порвали, стал обливаться, вмазал в глаз себе душем. Всякое бывает. (Зрителям.) Ещё замечательно бесстыдство тренирует­ся. Это есть, собственно, суть актёрской профессии. Простота, открытость, и тогда бесстыдство перестаёт быть бесстыдством. Становится просто смелостью, дерзостью, доверчивостью, наивностью и хулиганст­вом отчасти. (Студентам). И вдруг свет погас в вашей ванной, душе... РАО ЕС не сработало или наоборот, сработало... Да, что-то пытаться наладить... И вдруг вернулся свет. Таки сработало РАО... И вдруг хлынула

179

*Лев Додин. Путешествие без конца*

горячая вода! Хлещет, хлещет, хлещет! Попытаться ос­тановить, как-то прорваться... А тут ещё свет выклю­чился! ... Включился, включился свет. Всё в театре хо­рошо. И с водой как-то начинает налаживаться. Да.... Вот ничего, Денис подробно, молодец. И Георгий под­робно. Даня молодец. Ничего, Паша лучше, чем в по­следний раз было. ... И вдруг хлынула ледяная... это не горячая, разные вещи всё-таки. ... А может, кому-то нравится в ледяной. Закаляет. Вот как это — решиться под ледяной водой постоять? ... Даже тот, кто не стоял, кто-то из девочек, представьте себе, как меняется ды­хание, как тело собирается и пытается расслабиться, а не может. ...Голову ломить начинает — такая холодная вода. Чтоб не было менингита, давайте вернём нор­мальную температуру, вылезайте из ванны потихоньку, да? Выключайте всё, что можно. ... Понятно... Да... Бу­дем считать, что дела призывают вас куда-то дальше, поэтому прекращайте потихоньку, вытирайтесь. Тоже максимально быстро, но подробно. Какие полотенца? Махровое, вафельное, большое, маленькое, в чём раз­ница?.. Да, везде вытираем, во всех местах. ...

(Зрителям.) Пока ребята работают или играют, не знаю, как правильно сказать, может быть, у вас есть ка­кие-то вопросы — зачем всё это надо? (Студентам.) По­тихоньку заканчиваем.

Я рад, что абсолютная ясность торжествует на на­шем вечере, вопросов нет. Это вечная история, когда студентов спрашиваешь в конце занятия: у вас есть во­просы? — Мёртвая тишина. Только кончается занятие, все кидаются к моему столу: «Вот, скажите мне, пожа­луйста...» Каждый считает, что вопрос важен только для него, и никто кроме него ответа всё равно не поймёт. И, тем не менее, завершая урок, я ещё раз хо­тел бы сказать, что всё это, конечно, процесс попытки задать себе, прежде всего педагогической компании, определённые точки отсчета. Определённые крите­рии. Попытаться перед нами самими поставить задачи,

180

История потрясений

которые мы раньше не решали. Вовлечь в это ребят. Когда мы их вовлекаем, то они нас иногда вовлекают, может, с ещё большей силой. Вообще, надо сказать, что нельзя учить, можно только предлагать учиться и учиться самому. Если ты сам ничему не учишься, не об­наруживаешь новое, то вряд ли что-нибудь получится.

(Читает записку из зала.) «Лев Абрамович, методика, по которой занимаются студенты разными предмета­ми, это плод отдельных преподавателей или в итоге коллективный? И как часто она обновляется?» Ну, ко­нечно, плод таланта и энергии преподавателей. И я ду­маю, что это наше огромное счастье, моё лично, что вот такая компания возникла. Хотя, я думаю, что не вполне случайно, потому что нам интересно друг с дру­гом, мы нашли друг друга, и мы очень любим друг дру­га и очень доверяем. Здесь сидит Давид Львович Бо­ровский, с которым мы очень много работаем в последнее время, тоже к моему счастью, он подтвер­дит, что я готов слушать советы, ощущения, соображе­ния моих помощников, педагогов, которые сидят и на репетиции в театре, а не только в институте. Это очень важно и для ребят, они знают, что нет отдельно­го требования Валерия Николаевича или Юрия Викто­ровича. Есть наше общее требование. Вообще очень важно понимать, что не мы критерий. Есть что-то над нами, к чему мы тоже вместе с молодыми людьми идём и до чего не дойти. Нами тоже что-то управляет и что-то от нас требует, мы тоже к чему-то приближа­емся. Поэтому, конечно, методика всё время и обнов­ляется.

(Читает записку из зала.) «Что должен уметь посту­пающий к вам?» Да ничего. Иметь азарт, иметь жела­ние, иметь энергию. Иногда приходят абитуриенты, читают: стихотворение, проза, басня. У меня есть (ско­роговоркой) стихотворение, проза, басня! — А другое стихотворение? — У меня стихотворение. — А другое стихотворение? — У меня стихотворение! — Нет, вы в

181

*Лев Додин. Путешествие без конца*

следующий раз придите, нам нужно стихотворений двадцать послушать. Кто-то не приходит. А кто-то при­ходит сразу с двадцатью, это уже интересно. Вообще, обнаружить энергию, дар очень непросто. Экзамен для нас это такое испытание, это такая игра в лотерею, игра с колесом удачи. Поэтому он очень долго длится, как и везде, наверное, — несколько месяцев. Чтобы на­брать двадцать девять человек, мы просматриваем по­рядка четырёх тысяч людей. Конечно, это огромная работа.

Я представлю всё-таки студентов. (Представляет.) Степан Пивкин, Иван Николаев, Дмитрий Волкостре- лов, Алёна Старостина, Настя Чернова, Георгий Цно- биладзе, Даниил Козловский, Елизавета Боярская, Ур- шула Малка, Денис Уткин, Дарья Румянцева, Дмитрий Луговкин, Семён Александровский, Павел Грязнов, Екатерина Клеопина, Сергей Щипицин, Елена Соломо­нова...

**ПРОЦЕСС ЭТОТ БЕСКОНЕЧЕН'**

ДОДИН. Спасибо большое, что вы здесь собрались. Я взволнован, как всегда, когда встречаешься с колле­гами. В данном случае особенно, потому что мы в Стратфорде, на родине Шекспира. Это для нас очень много значит, вы даже не можете себе представить, как много. Потому что вы здесь живёте и к этому при­выкли. Вообще одно из печальных свойств человечест­ва, хотя оно нас часто спасает, это то, что мы быстро ко всему привыкаем. Может быть, мы ещё об этом по­говорим, потому что это имеет отношение к нашей профессии. Незадолго до начала репетиций «Короля Лира» я был в Стратфорде и на глазах изумлённой пуб­лики рукой вырыл влажную почву возле дома Шекспи­ра. Привёз её в коробочке в Россию, а потом принёс эту коробочку с землёй на нашу первую репетицию «Короля Лира». Мы решили, что если мы когда-нибудь сыграем у себя премьеру, то под сцену подложим эту коробочку2. А вы на этой земле живёте и играете... Я не думаю, что мы из разных театральных культур. Это слишком сильно сказано. Весь современный евро­пейский театр, в том числе и русский, вышел из шек­спировского театра. Может быть, иногда слишком да­леко ушёл. Слишком далеко. (Смех.) Я думаю, что первой великой книгой о театре двадцатого века явля-

1 Мастер-класс в Королевском Шекспировском театре. 10 июня 2005 года. Стратфорд-иа-Эйвоие. Великобритания.

2 Премьера «Короля Лира» У. Шекспира состоялась в Санкт-Пе­тербурге 17 марта 2006 года.

183

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ется книга Крэга. У которого, кстати, очень много брал Станиславский и который с ним очень интересно сотрудничал. Может, вы не знаете, что в начале века Крэг ставил «Гамлета» в Московском Художественном театре у Станиславского. Это был единственный театр в Европе, который предоставил ему возможность по­становки Шекспира и пошёл почти на все его требова­ния. Но, сопоставляя первоначальный замысел Крэга и описания спектакля, понимаешь, что далеко не всё у него получилось, хотя спектакль был мощным. Всё-та­ки между Крэгом и создателями Московского Художе­ственного театра было много различий. Прежде всего, в форме театральной организации. Но думаю, очень много было и общего. Общее есть в самой идее театра. Так или иначе, и Крэг, и Станиславский искали в теат­ре смысл существования. И призывали испытывать чувства и вызывать чувства у тех, кто играет Шекспи­ра, и у тех, кто смотрит Шекспира. Мы сегодня столь катастрофически далеко ушли от шекспировского теат­ра, потому что обмелели в своих чувствах. В нашей по­вседневной жизни всё рационализируется, компьюте­ризируется, становится неловко испытывать чувства и тем более их показывать. И волей-неволей театру начи­нает казаться, что он тоже должен немножко подсох­нуть, рационализироваться, бежать в ногу с усыхаю­щим веком. И возникает особый феномен, очень внятный в европейском и в русском (не очень хочу их делить) театре — это бесчувственный театр. Считается, что такой театр нужно называть интеллектуальным. Но я думаю, что правильнее его называть просто нета­лантливым. (Смех.) Потому что любая мысль в театре ценна только тогда, когда она эмоциональна, когда она чувственна. И я думаю, что главная задача, цель, стрем­ление театра, процесса его внутренней жизни, репети­ций и всего того, что происходит вокруг репетиций, — это дать возможность артистам испытывать чувства, обострять свои чувства и заражать этими чувствами

184

Процесс этот бесконечен

тех, кто почему-то ещё приходит в театр. Я говорю «почему-то», потому что действительно ощущается сильный отток зрителя от театра. Сейчас мы играем «Дядю Ваню» в Варвике1, в зрительном зале много лю­дей, почти полный зал, и всё-таки мало молодёжи. Я выхожу в антракте во двор, и там масса молодых лю­дей, курят, пьют «колу», девочки, мальчики садятся друг другу на колени. Живут, в общем, полнокровной жизнью. И рядом с ними играет Чехова русский театр, которого они, скорее всего, не видели. И им в голову не приходит пойти посмотреть. И мне хочется крик­нуть им: «Идиоты! В театре можно испытать сильные чувства!» (Смех.) Но я могу только крикнуть «идиоты!», а дальше мне по-английски уже не сказать. Я думаю, их равнодушие к театру — это наша вина. Они просто не знают, что в театре можно испытывать сильные чувст­ва. Мы их от этого отучили. Они не знают, что театр может быть увлекательнейшим душевным, духовным, а значит, и интеллектуальным приключением, после ко­торого сажать на колени девочку или мальчика будет гораздо интереснее. (Смех.) Поэтому, я думаю, прежде чем требовать чего-то от зрителя, надо уметь макси­мально требовать от самих себя. Собственно, в кругу этих размышлений я постоянно работаю. А теперь, чтобы всё это не превращалось в доклад, я готов отве­тить на все ваши вопросы, включая вопрос о связи те­атрального образования с театром. Мне хочется гово­рить о том, что вас действительно интересует. Тем более что в ответ на любой вопрос я всё равно буду го­ворить о том, что интересует меня. (Смех.)

ВОПРОС. Вы сказали, что в прошлом году начали репетировать «Короля Лира», потом сказали: «если по­том мы когда-нибудь всё-таки выпустим»...

1 С 17 мая по 18 июня 2005 гола спектакль «Дядя Ваня» был в турне по городам Великобритании: Брайтоне, Лондоне, Манчестере, Варви­ке, Оксфорде.

185

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ДОДИН. Это у меня такая присказка, потому что... Толстой писал во второй половине своей жизни в письмах, дневнике: «ебж» — если буду жив, хотя тогда он был довольно молод. Это такой русский страх перед тем, что может случиться. Но вообще действительно мы всегда, когда начинаем новую работу, уславливаем­ся с артистами, что она может не кончиться спектак­лем. Особенно, когда мы начинаем работу над такими великими проблемами, как «Король Лир» Шекспира или «Бесы» Достоевского, или пьеса Чехова. И мы го­ворим это не для самообмана. Я исхожу из того, что те­атр для нас прежде всего способ познания самих себя. Я думаю, это коренное различие между театром как попыткой искусства и театром как предприятием шоу-бизнеса. Предприятие шоу-бизнеса всегда заинте­ресовано только зрителем, существует для зрителя, его отправная точка и цель — зритель. Когда-то одна очень крупная лондонская компания на основе нашего спек­такля решила сделать бродвейский мюзикл. Они стали работать над переделкой спектакля, приспосабливая его к Бродвею. Тогда я и понял эту систему постановки шоу, когда всё проходит через сито специалистов, ко­торые учитывают точку зрения всевозможной публики. Что-то надо убрать, потому что может обидеть этих, другое надо вставить — это будет интересно другим, ан­тракт обязательно должен быть, потому что зритель хочет в буфет, а буфет вносит деньги на спектакль, и так далее. И когда я понял, что уже ничего не остаётся от спектакля, я эту работу прекратил и отказался от со­трудничества. Ничего от искусства в этом нет. Это соз­дание продукта для потребителя. Причём ещё с очень неверной установкой, потому что таким образом мож­но создать только то, что потребитель уже ел. Театр как попытка искусства — это всегда, прежде всего для самого себя, когда мне интересна эта проблема, этот писатель, этот круг жизни. И я не могу этим не зани­маться, потому что это нужно мне. Как мы знаем,

186

Процесс этот бесконечен

очень многие художники, те же импрессионисты, пост­импрессионисты, очень долго не выставлялись. Они писали картины просто потому, что не могли не пи­сать. Льва Толстого когда-то очень интересовала эпоха Петра Великого. Толстой начал писать роман об этом времени. Как-то незаметно для себя перешёл к эпохе декабристов, это 1825-й год, спустя сто лет после вре­мени Петра I. А потом в связи с декабристами обратил­ся к войне с Наполеоном 1812 года. И написал «Войну и мир». Многие из вас его, наверное, читали. Он ни для какого читателя не работал. Он всё время занимал­ся тем, что ему самому было предельно необходимо и интересно. Театр, по сути, тот же самый художник, тот же самый писатель. Поэтому, если мы занимаемся Че­ховым в какой-то момент, то потому что нас волнует тот круг проблем, тот круг чувствований, который за­ложен в его пьесе. И мы начинаем в этом разбираться. И процесс этот бесконечен. Поэтому рассказывать о процессе репетиций это длинная история. Мы знаем, что в этом поиске всегда можно зайти в тупик. Ничего страшного в этом нет. Можно не найти правильных во­просов. И уж тем более точных ответов. У нас был та­кой опыт. Мы’довольно долго репетировали «Три сест­ры» Чехова и провели даже один прогон, сквозную пробу. И хотя там было две-три очень интересных актёрских пробы, но в целом мы почувствовали, что не готовы разговаривать с Чеховым на равных. И отказа­лись от этого. Я понимаю, это всё сложно, потому что у вас и у нас есть вопрос денег, рекламы. И у нас не проще, чем у вас, а, я думаю, сложнее. Поэтому, конеч­но, мы всегда хотим, чтобы процесс репетиций завер­шился спектаклем. И всё-таки внутренне надо всегда оставлять себе какой-то зазор для независимости.

ВОПРОС. Не знаю, это простой вопрос или очень сложный, но мне хотелось бы знать ваше мнение об актёрском ансамбле. Что такое ансамбль и как работа­ет он у вас?

187

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ДОДИН. Я сравнивал театр с художником, с писате­лем, потому что, мне кажется, в театре не надо бояться высоких, красивых слов. Ведь сам театр — слово краси­вое. Одна из основных внутренних потребностей теат­ра как всякого искусства это создание красоты или по­иск красоты. У писателя, художника, композитора творит его душа, работает его душа. Это сегодня очень немодное слово, но от него никуда не деться. В театре тоже должна быть душа, именно она создаёт искусство. Но только в театре всё гораздо сложнее. Потому что там существуют души многих людей, всех тех, кто пы­тается создать театр. И чудо совершается, когда все эти души каким-то образом сливаются в одно и возни­кает коллективная художественная душа театра. Это и есть то, что называется прозаическим словом — ан­самбль. Под этим часто понимают: артисты хорошо вместе играют, понимают друг друга. Это всё частные вещи. А на самом деле художественный ансамбль — это один общий душевный порыв, общее душевное движе­ние. Поэтому ансамбль, если использовать такой рабо­чий термин, это не одно из положительных качеств те­атра, это его коренное свойство. Вне этого, для меня во всяком случае, нет театра. Это уже что-то другое. Мало того, в хорошем театре эта душа создаётся не только артистами, но и всеми теми, кто вокруг: и осве­тителем, и монтировщиком, и реквизитором, и так да­лее. Самое страшное, когда в театре всё решают не ху­дожники, а профсоюзы. Прошу прощения, здесь есть профсоюзные активисты, я вообще не против проф­союзов, но просто тут есть проблемы. Когда в театре всё просто разделяется на профессии, на определен­ные часы работы, то всё теряет смысл. Мы почти все наши репетиции проводим вместе, независимо от того, двойную сцену мы репетируем, тройную или об­щую. Часто мы долго не проводим окончательное рас­пределение ролей в пьесе, и артисты на репетициях пробуют разные роли. Если кто-то видел «Дядю Ваню»,

188

Процесс этот бесконечен

то там, скажем, довольно долго артисты, играющие Ас­трова и дядю Ваню, попеременно пробовали обе роли. Артист, который играет Вафлю, переиграл все роли в пьесе, в том числе и женские. И в какой-то мере это оправдано, потому что Вафля, как мне кажется, очень хорошо знает всех, кто живёт в этом доме, и как очень несчастный человек понимает каждого, всё тонко чув­ствует. Молодым я работал в чужих театрах, и часто при обсуждении пьесы с артистами, когда кто-то начи­нал говорить про другого персонажа, артист, играю­щий этот персонажа, мог вспыхнуть: «Не надо про это говорить! Это моя роль! Я знаю, что я чувствую!» Это почти всегда значит, что он будет плохо играть. (Смех.) Это значит, ему хватает того немногого, что он сам знает. (Смех, аплодисменты.) Если я хочу играть хоро­шо, мне важно узнать всё: что этот артист думает, что тот, что любой прохожий думает. Потому что роль, особенно роль в пьесе большого драматурга, всегда бо­гаче меня. Даже если это небольшая роль. Вот мы за­нимаемся «Королём Лиром», Освальд, оказывается, та­кая интересная личность! Кто из артистов ни попробует, всё он мельче Освальда. Значит, надо себя выращивать, а общение с другими чрезвычайно помо­гает в этом. Мы стараемся, чтобы почти с самого нача­ла репетиций как можно больше людей из техническо­го состава присутствовало на репетициях. И у нас на репетиции привыкают быть и реквизиторы, и костю­меры, и гримёры. Им интересно. Всё это путь к ан­самблю. И весь репетиционный процесс — это путь к рождению ансамбля. Если спектакль случился, то преж­де всего потому, что в нём случился ансамбль. Поэтому бродвейский принцип спектакля звёзд или спектакля звезды, мне кажется, это уход за границу, туда, к шоу-бизнесу, когда мы смотрим за тем, как люди демон­стрируют себя, свои достоинства. Ведь от звезды тре­буется, чтобы она была похожа на саму себя, чтобы он

189

*Лев Додин. Путешествие без конца*

или она были полностью узнаваемы. А для артиста са­мое интересное быть неузнаваемым.

ВОПРОС. Если бы вы пригласили нас на свою репе­тицию, то как бы обстояло дело? Вы или ваши артисты можете сказать, что вы авторитарный режиссёр? Кто-то из ваших техников рискнул бы принять участие в репетиции?

ДОДИН. Я авторитарный режиссёр, наверное. (Смех.) Но все, кто на репетиции, имеют право при­нять в ней участие. Вся наша репетиция это непрерыв­ный диалог. Моя задача как авторитарного руководите­ля — максимально возбудить инициативу каждого. Я могу очень жестоко и жёстко потребовать инициати­вы. (Обращаясь к предполагаемым артистам.) «А что вы молчите? Вам что, сказать нечего? Если вам сказать не­чего, значит, у вас мысли нет. Потому что мысль, пока она не сказана, она не сформулирована. Формулируй­те, пытайтесь». В этом я авторитарен. А дальше, чем больше разнообразной инициативы, тем активнее воз­никает это живое варево, в котором только что-то и может возникнуть. И чем больше ингредиентов — про­тиворечивых мнений, ощущений, опытов, конфлик­тов — брошено в этот котёл, тем интереснее. Другое дело, что я обязан доверять собственным ощущениям. И если это варево уходит куда-то в неправильную сто­рону, то оно вызывает у меня неприятные чувства, я понимаю: в чём-то мы ошиблись. Надо в какую-то дру­гую сторону пойти. Но мы исходим из того, что репе­тиция — это непрерывный поиск. Тут опять принципи­альная разница, я так для себя формулирую: есть спектакли поставленные и есть спектакли рождённые. Есть способ поставить спектакль, и есть способ родить спектакль. В одном случае я как режиссёр всё заранее знаю, на все вопросы ответил себе до начала репети­ций. Я знаю про «что», все «почему», где и как арти­стам стоять и куда ходить, и дело репетиционного про­цесса — всех поставить по своим местам, чтобы они

190

Процесс этот бесконечен

делали всё, что мной задумано. И главное достоинство того, что я сделал, для меня заключается в том, что это похоже на придуманное мной. Я иногда бываю на репе­тициях других режиссёров и с некоторым недоумени­ем смотрю на режиссёра, потому что он смотрит на то, что происходит на сцене, и жутко этим доволен. А я смотрю на сцену, и там ничего хорошего нет. (Смех.) Я думаю, чем же он так доволен? Тем, что артисты де­лают точно всё то, что он от них просит. А то, что объективно это плохо, недостоверно, неинтересно, этого ему в данный момент некогда замечать. Есть дру­гой способ, про который я говорю «родить». Да, ко­нечно, я как режиссёр имею представление о том, чего бы мне хотелось, знаю, почему эта литература меня волнует. У меня есть определённые представления о сценическом пространстве и о многом другом. И, тем не менее, весь процесс репетиций это процесс провер­ки моих предположений, развитие их, открытие новых возможностей. И прежде всего за счёт встречи с арти­стами, индивидуальностями, которые по-своему реаги­руют на всё происходящее в данной истории. Поэтому репетиционный процесс для нас не ограничивается ре­петиционным залом. Мы должны изучить всё, что свя­зано с историей, которая происходит в пьесе, с её ин­теллектуальным 'содержанием. Скажем, когда мы репетировали «Бесы», мы составили огромный список литературы, который связан с этим произведением Достоевского и его героями. Всё это артистам надо было прочесть, чтобы влезть в мозги этих людей, а для этого понять, что они читают, о чём думают, какие у них любимые авторы, какие идеи их волнуют. Это вно­сит что-то новое в наше понимание Достоевского и его романа. Когда мы репетируем, скажем, «Братья и сёстры» по роману замечательного современного рус­ского писателя, мы едем в северную деревню — родину автора и его героев, живём там какое-то время, работа­ем вместе с местными жителями, слушая, как разгова­

191

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ривают крестьяне, как поют, как они выражают свои чувства. Когда мы репетировали роман Уильяма Гол­динга «Повелитель мух», где действие происходит на необитаемом острове, мы не могли поехать в тропики, потому что тогда ещё был Советский Союз, был «же­лезный занавес». Мы нашли у себя в стране жаркое по­бережье и там провели месяц. У нас там было своё зна­мя — рваные мальчишеские шорты, и на заднице вышито: «Ощущай».

Мы на репетициях всегда проигрываем очень много разных вариантов, пробуем. Ведь жизнь многосложна. В жизни мы далеко не всегда выражаем впрямую то, что на самом деле чувствуем. Но это не значит, что мы думаем одно, а говорим другое. Просто то, как мы вы­ражаем свои чувства, зависит от очень многих обстоя­тельств, от всех обстоятельств нашей жизни... Мы за­бываем, что артистам необходимо набрать огромный опыт сожития друг с другом, который есть у героев пьесы. Очень часто в пьесе встречаются ремарки: «Он её любит, но скрывает». Что артист играет? Что скры­вает свои чувства. Я говорю: «Что-то я не вижу любви». Он отвечает: «Но он же её скрывает». (Смех.) Но герой скрывает любовь, которую, как известно, скрыть не­возможно. Её можно только пытаться скрыть. Значит, сначала надо наработать, нажить, накопить эту лю­бовь. А потом скрывать. Я убеждён, что артист выпол­нил свои функции тогда, когда он действительно стал одним из соавторов спектакля, это в какой-то мере свя­зано с вашим вопросом об ансамбле. И как бы ни была велика моя роль в работе с артистом, мне чрезвычайно важно, чтобы у него было ощущение, что почти всё ро­дил он сам. Тогда будет правильно.

ВОПРОС. Нет проблем с таким длинным репетици­онным периодом? Вы как режиссёр и они как артисты не теряете ориентацию в пространстве?

ДОДИН. Иногда теряем. А когда вы репетируете ко­ротко, вы не теряете ориентацию? В любом способе

192

Процесс этот бесконечен

работы нас подстерегает бесконечное количество опас­ностей. Конечно, иногда можно и заблудиться в трёх соснах, если очень долго между ними ходить. (Смех.) Но иногда и коротко обежав вокруг трёх сосен, можно тоже их неверно сосчитать. Опасности, конечно, все­гда есть. И вообще всё, что я говорю, абсолютно не яв­ляется истиной в последней инстанции. Это мой опыт, мои ощущения. Для меня важнее всего — ради чего мы всё это делаем. Кто-то ради этого же может делать всё совсем по-другому. Хотя иногда бывает, что мы чувст­вуем: что-то слишком долго работаем над спектаклем. Надо иногда сказать: «А теперь давайте всё это сыгра­ем». И если кто-то из артистов за время долгих репети­ций заснул, он сразу просыпается. Есть артисты, с ко­торыми месяца не проработать, как всё найдено и больше уже ничего не найдёшь. В одном московском театре, где я ставил спектакль, после месяца репети­ций ко мне подошёл очень известный, титулованный актёр и сказал: «Вы от меня требуете, чтобы я всё вре­мя думал. Я этого не могу, у меня инсульт будет». На следующий день я вызвал на репетицию другого арти­ста. К счастью, наша театральная культура это позволя­ет. А вот, скажем, в опере, где контракты заключены, там уже трудно сменить артиста. Но и то, когда мне один вокалист стал объяснять, что тенор не может идти по ступенькам вниз, когда его партия по нотам идёт вверх, я добился, чтобы ему выплатили все при­читающиеся по контракту деньги и отправили обратно в Париж. (Смех.)

УЧАСТНИК. Вы действительно имели в виду, что зрители переживают то, что переживают артисты на сцене?

ДОДИН. Я думаю, что это находится в прямой зави­симости. Зритель переживёт всё то, что переживает артист, и еще что-то своё. Если, конечно, артист — ар­тист. Потому что главное свойство артиста — пережи­вать заразительно. Это, собственно, и есть актёрский

>3 Заказ № 2753

193

*Лев Додин. Путешествие без конца*

дар. Способность переживать, чувствовать, испытывая такие чувства, которые сами собой становятся зарази­тельными. И чем одарённее артист, тем эта способ­ность заражать своими чувствами сильнее. Это тоже одна из радостных и печальных сторон театра. Мы все от рождения равны, но не равно талантливы. (Смех.) Я сам часто переживаю по этому поводу, но что поде­лаешь... Способность заражать — удивительный талант.

УЧАСТНИК. Вы уже выработали для себя какие-то технологии, какие-то упражнения, которые помогают в начале репетиции и которыми, может быть, вы смогли бы с нами поделиться?

ДОДИН. Упражнения в связи с репетицией или на­строечные упражнения?

УЧАСТНИК. И то, и другое.

ДОДИН. Всё то, чем мы занимаемся, построено на непрерывном тренинге. В какой-то мере это связано с вопросом о школе. Большинство артистов нашего теат­ра, а у нас постоянная труппа, это мои ученики разных поколений. Мы с самых первых театральных шагов сговариваемся о неких общих принципах. И один из таких основополагающих принципов в том, чтобы быть максимально тренированным во всех смыслах. И интеллектуально, и психофизически. Когда мы гово­рим о чувствах и о выразительности этих чувств у ар­тиста, то имеем в виду натренированный организм, ко­торый был бы способен очень остро всё ощущать, потому что чувства возникают из ощущений. Как из­вестно, у человека существует сенсорная система. Сис­тема пяти чувств, которыми он воспринимает мир. Благодаря этим ощущениям и формируется его психи­ка. Значит, нужен максимальный тренинг этих пяти чувств. Артист должен иметь острый глаз, чуткое ухо, тонкий нюх — он должен воспринимать мир как та­лантливый художник. Мы же часто смотрим и не ви­дим. Я спрашиваю артиста: «Ты видишь партнёра?» — «Вижу». — «Что же ты видишь?» — «Его вижу». — «Ну и

194

Процесс этот бесконечен

что?» — «У него усы, лоб большой». — «Ничего ты не видишь. Это значит, ты просто на него смотришь». А смотреть и видеть это разные вещи. (Обращаясь к уча­стникам.) Вот вы знаете эту аудиторию, много в ней проводите времени. Если попробовать найти здесь два­дцать каких-то вещей, которые вы в ней никогда не за­мечали... Когда вы начнёте искать, я убеждён, вы найдёте и пятьдесят. А кто-то, может, и сто. Когда мы начнём что-то искать, мы начнём видеть. И так же слух. Чтобы на сцене услышать шум отсутствующего моря, которое существует лишь в моём воображении, я должен уметь в жизни слышать шум этого моря. В жиз­ни, когда мы ласкаем любимую, мы малейшие детали запахов чувствуем. На сцене, когда мы гладим нашу партнёршу, ничего кроме того, что она вспотела от электрического света, мы не ощущаем. Еще и поэтому так мало любви на сцене. Потому что любовь это сплошь физические ощущения. Есть огромное количе­ство разнообразных упражнений на развитие пяти чувств, и их можно сочинять бесконечно. (За арти­ста.) Тогда я легко начинаю своим воображением управлять этими звуками, видениями, запахами. Я дол­жен изучить свой организм. Что происходит со мной, когда мне жарко? (Показывает.) Как я расслабляюсь, как виснут .мои руки, как я стараюсь, чтобы тело не со­прикасалось с рубашкой, потому что потно. Как я неза­метно для себя вытираю пот. Как начинают сохнуть губы. Как хочется воды. Как я возьму холодный стакан и почувствую, какая это прелесть — стакан со льдом. И как влажность возникнет в кончике моих пальцев. И как я приставлю этот стакан к губам, и подержу не­множко холодной воды во рту. И если я буду всё это делать правильно, то у меня начнёт выделяться желу­дочный сок. Значит, моё воображение правильно сра­ботало. И в этот момент я буду и убедителен, и зарази­телен. Большие голливудские артисты, чтобы быть убедительными, скажем, в такой сцене (это они мне

195

*Лев Додин. Путешествие без конца*

сами рассказывали, и рассказывал педагог, который с ними работал), просят запереть себя на двенадцать ча­сов в жаркую комнату и не давать пить. Наступает нуж­ная кондиция, и тогда они снимаются в этой сцене. Получаются звёзды на экране. Но в театре же нет воз­можности двенадцать часов сидеть в камере. (Смех.) Поэтому артисты театра получают значительно мень­ше денег, чем артисты Голливуда. Потому что они вы­глядят менее достоверными. Но я-то убеждён, что ар­тист театра может гораздо больше, чем артист Голливуда. Артист в театре всё это может сыграть. Зритель замрёт, потому что он слышит, что работает кондиционер, в зрительном зале прохладно, а на сцене человек умирает от жары и жажды. Много вы видели таких моментов в сегодняшнем театре? В лучшем слу­чае, артист обозначит, что ему жарко, и начнёт гово­рить слова. Когда упражнениями на развитие сенсор­ной системы занимаешься очень серьёзно и энергично, то добиваешься потрясающих результатов. Потому что организм реагирует на точно разработан­ное воображение так же, как на реальность. Мы говорим — чувство, но, чтобы чувства правильно выра­жались, надо, чтобы тело научилось правильно реаги­ровать на эти чувства. Значит, надо найти способы упражнений и для этого. И есть целый ряд движенче­ских тренингов. Прежде всего танцевальных, в основе которых лежит система классического танца. Эта фан­тастически интересная система, которая замечательно преобразовывает движенческий организм. Она его чрезвычайно дисциплинирует и устанавливает пра­вильные связи. По закону классического танца любое движение тела всегда связано со всем остальным те­лом. Если мне надо отвести руку, то это движение на­чинается с носка. То есть в любое движение включено всё тело. Это и есть, собственно, закон живого движе­ния. У живого человека всё связано. Особенно, если это такой живой человек, как, скажем, Отелло, у кото­

196

Процесс этот бесконечен

рого всё переливается. Поэтому мы занимаемся танцем не столько для того, чтобы хорошо танцевать, хотя в результате артисты хорошо танцуют, сколько для того, чтобы тело правильно реагировало на чувства, на зву­ки, на музыку. Есть акробатический тренинг. Мы в на­шей мастерской проводим его, начиная с первого кур­са. Студенты делают тройные сальто, ходят по канату, жонглируют, правда, фокусы делают плохо. И это опять не только и не столько потому, что артисту на сцене придётся ходить по канату, хотя хорошо, если это когда-нибудь понадобится на сцене, у нас был та­кой спектакль, где ходили по канату, я вообще убеждён, что драматический артист должен уметь всё, что делают другие артисты. И ещё — играть. То есть, быть суперартистом. Гордон Крэг называл это «сверх­марионетка». Не затем, чтобы он умел ходить по кана­ту и делать тройное сальто, а чтобы у него была безус­ловная смелость. Чтобы броситься в острые предлагаемые обстоятельства, чтобы сразу испытать ужас пожара, вспышки любви, нужна огромная сме­лость. Станиславский как-то говорил своим ученикам: «Вот холодная вода. Человек ходит вокруг этой воды, ногой попробует, по щиколотку в неё войдет, подмыш­ками поплещет, снова отойдёт, но он так никогда в эту воду не войдёт. Чем больше он себя к погружению в воду готовит, тем холоднее становится для него вода. Единственный способ — это сразу нырнуть. И активно задвигаться. Тогда станет горячо». (Смех.) Вот так же и артист. Большинство артистов ходят вокруг водоёма: «Ну, я завтра прыгну». А нужна смелость прыгать сра­зу. И такая вещь как акробатика чрезвычайно эту сме­лость увеличивает. Огромное значение имеет голосо­вой тренинг. И это не просто постановка голоса. Это, во-первых, обнаружение естественного голоса. Часто артистам ставят искусственный голос. Не такой, какой он есть, а такой, каким он должен быть. Важно найти и извлечь из человека его собственный голос. Это

197

*Лев Додин. Путешествие без конца*

очень непросто, потому что часто мы в жизни говорим не своими голосами. Многих студентов трудно заста­вить говорить собственным голосом. Говорит каким-то фальцетом, а у него на самом деле голос гораздо ниже. Но для того, чтобы его обнаружить, надо задейство­вать весь организм. Поэтому голосовые упражнения тесно связаны с упражнениями движенческими. У нас замечательный педагог по сценической речи и голосо­ведению1, и все его уроки полны физических упражне­ний. И, наконец, музыкально-голосовой, вокальный тренинг. Опять-таки не столько потому, что артисту понадобится петь в спектакле (хотя, если понадобится, он должен петь хорошо), сколько потому, что он дол­жен быть музыкален. Он должен чувствовать музыкаль­ные законы, должен чувствовать, как развивается мело­дия, потому что речь это тоже мелодия. И спектакль это тоже музыка. Так складывается наш тренинговый комплекс.

Я убеждён, артисту нужно тренироваться не мень­ше спортсмена. Я люблю говорить, каждый раз гово­рю про это: нельзя представить себе хорошего про­фессионального балетного артиста, который не начинает свой день с танцевальной разминки. Нельзя себе представить хорошего вокалиста, который не распевается с утра, после завтрака. И только драмати­ческие артисты ничего не делают, у них и так всё в порядке. Анатолий Эфрос всегда жутко переживал, что во время спектакля в перерывах между выходами артисты смотрят хоккей или футбол по телевизору. И он говорил: «Почему футболисты или хоккеисты в пе­рерыве между периодами не смотрят по телевизору драматические спектакли?» (Смех.) Да потому что спортсмены вкладывают гораздо больше энергии в свою деятельность, чем драматические артисты. А ар­тисты должны вкладывать в свою игру больше энер­

1 Валерий Николаевич Галендеев.

198

Процесс этот бесконечен

гии, чем спортсмены. Вот здесь сидит Ирина Се­лезнёва1, моя ученица, очень хорошая актриса, перед тем как поступить в театральный институт, она была чемпионом Советского Союза по плаванию. Советский Союз был довольно большой, это большой титул. Ко­нечно, это ей чрезвычайно помогло заниматься теат­ром, потому что выработалась привычка, что каждая секунда в спорте достигается трудом. Но потом она стала говорить, что всё-таки в театральном институте сложнее, чем было в плавании. И это значит, что она правильно училась. Мы требовательны в школе к сво­им ученикам в отличие от Европы, где стали, мне ка­жется, гораздо менее требовательны. Мне кажется, что демократия так распространилась, на театральную школу в том числе, что хочешь — учись, хочешь — не учись. Хочешь — делай уроки, хочешь — не делай уро­ки. Вроде нельзя нарушать права человека. У нас не­множко хуже в этом смысле: не хочешь заниматься — уходи совсем. Студентам помогает учиться ещё и то, что они видят, как в театре наши уже известные, хоро­шие артисты продолжают заниматься тренингом и очень многое умеют. В творчестве нужна конкурентная атмосфера, иначе все успокоятся.

ВОПРОС. Сколько лет вы надеетесь проработать вместе с артистами и насколько вам важно, чтобы взрослый, уже проработавший с вами артист помнил, что такое детская игра?

ДОДИН. Сколько надеюсь поработать? Пока не помру. Вот есть артисты, в том же «Дяде Ване», с кото­рыми мы уже тридцать лет портим друг другу нервы. И надо сказать, пока не надоели друг другу. Потому что сами меняемся всё время, друг другу какие-то новые за­дачи предлагаем. И второе, очень важное, я вообще убеждён, что артист сохраняется, пока в нём есть это

1 Ирина Станиславовна Селезнёва, выпускница ЛГИТМиКа, арти­стка МДТ с 1985 по 1992 год, живёт в Великобритании.

199

*Лев Додин. Путешествие без конца*

детское начало. Вообще всякий человек (это тоже та­кой философский вопрос) ценен настолько, насколько в нём остаётся жив ребёнок. Ребёнок — чистое божье создание. В нём максимально сконцентрировано всё то, что Господь Бог от человека хотел. А дальше начи­нается уже искажение. Ребёнок видит мир в реальных красках, он чётко видит: кто-то врёт или говорит прав­ду. Он всё очень остро впервые видит. И он так радует­ся морю, солнцу, как потом уже взрослый человек не способен, потому что ко всему привыкает. У артиста чувства должны быть абсолютно свежими. Как у ребён­ка. Не инфантильные, чего сегодня очень много, — та­кая расслабленность и необязательность, а детство как острота и полнота впечатлений. Способность удивлять­ся. У нас же, в принципе, ужасная профессия. Каждый день в одиннадцать часов мы приходим в одно и то же замкнутое помещение с искусственным светом. Начи­наем читать очередные страницы очередного текста. (От имени артиста.) Опять нужно эти слова говорить, опять любить эту женщину. Я её вчера любил, позавче­ра любил, и опять до трёх часов надо любить... (Смех.) Это же всё привычка, привычка... И надо эту привычку всячески разбивать. Это не значит, что надо в другое время начинать репетицию, хотя, может, и в другое время. Но как-то надо себе и артистам напоминать о том, что есть живая жизнь. Есть воздух, есть вода, есть небо, есть солнце. Есть реальные чувства, реальная жизнь. Любовь это не разговоры на этих досках, это что-то другое. И по сути это называется детским ощу­щением жизни. И в какой-то мере это наше длительное сотрудничество, как ни странно, этому способствует. Поскольку мы узнали друг друга молодыми, мы как-то молодыми друг для друга и остаёмся. Нам не надо вы­глядеть солиднее. Я иногда встречаю сокурсников моих нынешних артистов, которые работают в других театрах, и мне кажется, что они выглядят старше на­ших. Что-то нам помогает сохранять хотя бы впечатле­

Процесс этот бесконечен

ние друг о друге как о молодых. Это очень важный во­прос — о детстве. Точно так же, как и всё, что связано с тренингом. Это детство театральной жизни, оно должно сопровождать артиста всю жизнь. Как извест­но, Константин Сергеевич Станиславский, который был великим режиссёром и великим артистом, написал книгу «Моя жизнь в искусстве», где объяснил, как пло­хо он играл все свои роли. И у многих сложилось мне­ние, что он был средним артистом. Но все, кто его ви­дел, и мой учитель, который учился у него и видел его на сцене во многих ролях, говорили, что это был фан­тастический артист. В книге Станиславского есть це­лая глава о том, как плохо и почему плохо он играл Отелло. А те, кто видел, говорили о том, что он играл Отелло ошеломительно. Просто у него был очень вы­сокий уровень требовательности. Когда Станиславско­му было семьдесят шесть лет, он каждый день залезал в платяной шкаф и занимался там голосовыми упражне­ниями. Он считал, что там наиболее подходящая аку­стика. И считал, что у него всё ещё плохо с голосом. Можно, конечно, сказать: сумасшедший старик. А мож­но сказать — настоящий художник. Кто что пред­почтёт. Ведь артист не только ребёнок, он ещё и не­много сумасшедший. Не потому что он всё время трясётся, а потому что он так увлечён. В современном мире уже неловко быть таким увлечённым. А на самом деле в таком мире и надо быть увлечённым, иначе жить скучно.

УЧАСТНИК. У нас сейчас необычная компания. Мы не постоянная труппа, собранная на очень дли­тельный период...

ДОДИН. А на какой период?

УЧАСТНИК. Мы за год сделаем четыре пьесы. Ко­гда мы начинали, у нас были общие занятия, что вооб­ще не типично для Англии. Хочется спросить: сколько спектаклей вы бы выпустили за год?

201

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ДОДИН. Мне нравится, что у вас происходит такой опыт, это замечательно. Я думаю, вы за этот год много нового для себя обнаружите. И в профессии, и друг в друге. Одно дело, когда вместе надо прожить два меся­ца, и совсем другое, когда предстоит такой длительный период. Начинаешь по-другому нуждаться в человеке. Что касается нас, то по-разному всё бывает. Обычно мы выпускаем в сезон не больше двух спектаклей. На­личие постоянного репертуара даёт нам возможность долго репетировать. Но вообще, правил нет. Это в те­атре и замечательно, и страшно, что в театре нет пра­вил. Единственное, во что я верю, что, как бы ни строилась работа: в две недели, в два месяца, в два года — всё равно внутренне она состоит из одних и тех же проблем. Только в одном случае приноравливаешь­ся решать эти проблемы за два года, а в другом слу­чае — за два месяца. Но иногда я делаю спектакли, ска­жем, оперы и за пять недель. Но всё равно комплекс проблем тот же самый. И самое главное — не искать оправдания. Потому что это любимое занятие челове­ка, артиста, режиссёра. (За режиссёра.) Вот, я только пять недель репетировал, что же я мог за эти пять не­дель сделать? А другой говорит: «Я два года репетиро­вал, всё равно ничего не получилось, разве я виноват?» Всё равно всё зависит от тебя. И это самое печальное в нашем деле. (Смех.) Наверное, дальше идти уже неку­да, мы дошли до самого печального. (Смех.)

УЧАСТНИК. Спасибо, что вы так щедро подели­лись своим духом. И спасибо, что вы оживили свои мысли, проговорив их нам. И спасибо, что бросили вызов нашим обычаям. Действительно было очень ин­тересно. (Аплодисменты.)

ДОДИН. Спасибо большое за то, что вы слушали. Хотелось бы ещё о чём-то сказать, но говоришь о том, о чём говорится. Я очень хотел посмотреть ваш спек­такль, я много хорошего слышал о вашем театре. И я надеюсь, что всё-таки ещё посмотрю. Тем более, мы в

202

Процесс этот бесконечен

одном Союзе европейских театров состоим. Но я ду­маю, что это замечательно, что у вас есть этот дом, и что вы целый год будете вместе. Я желаю вам самых серьёзных и интересных открытий. Не для зрителя, для себя. (Смех, аплодисменты.)

**МЫ ПРОБУЕМ'**

Участники: Гельфанд Е. М., гл. режиссёр Челябин­ского Нового художественного театра, Гвоздков В. А., художественный руководитель Самарского академиче­ского театра драмы им. М. Горького, Голубицкий Б. Н., художественный руководитель Орловского гос. академического театра им. И. С. Тургенева, Морозов С. А., гл. режиссёр Новгородского академического об­ластного театра драмы им. Ф. М. Достоевского, Под- скрёбкин А. С., гл. режиссёр Читинского Концерт­но-культурного комплекса «Дворец искусств», Абушахманов А. А, гл. режиссёр Башкирского акаде­мического театра им. М. Гафури, Есдаулетов Р. О., гл. режиссёр и директор Областного театра им. Жамбыла (Астана, Казахстан), Шушковский Ю. Ю., режиссёр Омского драматического театра Студия п/р Л. Ермо­лаевой, Оленева М. А., художественный руководитель Молодёжного театра «Новая драма» (Пермь), Годунов В. А., гл. режиссёр Лысьвенского театра драмы им. А. Савина, Мещанинова В. Н., гл. режиссёр Челябин­ского камерного театра, Загидуллин Р. М., гл. ре­жиссёр Татарского театра драмы и комедии им. К. Тинчурина (Казань), Фоминых Д. А., гл. режиссёр театра «Вымысел» (г. Верхний Уфалей, Челябинской обл.), Григорян А., гл. режиссёр Русского театра (Ар­мения), Серов А. Э., художественный руководитель Волгоградского молодёжного театра.

1 Режиссёрская лаборатория, организованная Союзом театраль­ных деятелей РФ. Малый драматический театр—Театр Европы, б апре­ля 2006 года.

Мы пробуем

ДОДИН. Давайте поговорим о том, что вас интере­сует в связи с нашими предыдущими разговорами, в связи с тем, что вы видели1, хотя всё это достаточно сумбурно и случайно. Всякая отдельно взятая репети­ция сумбурна и случайна. Мне интересны ваши впечат­ления, если они есть. Вы с Валерием Николаевичем (Галендеевым. — Ред.) занимались, «Бесы» видели, сего­дня посмотрите «Короля Лира». Завтра, как я пони­маю, большая группа посмотрит «Дом Бернарды Аль­бы», это новый спектакль.

ВОПРОС. «Бесы» пятнадцать лет идут, понятно, что человек за это время меняется, в этом материале задействованы и социальные, и политические момен­ты, акценты менялись. Насколько это происходило са­мостоятельно внутри артиста, ваше ли это вмешатель­ство, или сам зал расставлял акценты? Сейчас совершенно другое состояние общества и проблем внутри него. Каковы изменения за этот срок?

ДОДИН. Если говорить серьезно, то, на мой взгляд, никаких изменений нет. Мне кажется, мы оперируем поверхностными приметами. Если говорить об общест­венных изменениях, то изменений, связанных с содер­жанием спектакля, не случилось. Изменение случи­лось, может быть, в осознании обществом проблем, которые существуют. Потому, мне кажется, сегодня спектакль воспринимается с гораздо большей ясно­стью и пониманием, чем он воспринимался в 1991 году. О чём мы говорили и что для нас, для меня, во всяком случае, было безусловно уже в девяносто первом. Царила, с одной стороны, грусть по поводу того, что рухнуло, с другой стороны, у прогрессивной интеллигенции — эйфория по поводу того, что рухну­ло. А что по сути внутренней ничего не переменилось, я нашёл недавно. Один человек процитировал, мне

1 Участники семинара присутствовали на занятиях Л. А. Додина со студентами в СПбГАТИ.

205

*Лев Додин. Путешествие без конца*

стало интересно, я прочёл своё интервью в день де­кабрьской премьеры 1991 года. Я под каждым из этих слов могу подписаться и сейчас. Мы продолжаем ору­довать фетишами, мы сменяем слова, скажем, «социа­лизм» на «капитализм», «компартию» на «демокра­тию», будучи равнодушными и к демократии, и к компартии, не понимая смысла ни того, ни другого. Мы продолжаем быть народом-фетишистом. От пере­мены формы государственного устройства суть приро­ды человеческой не меняется. Это было очень не поня­то тогда, честно говоря. Спектакль ведь тогда воспринимался с большим трудом. Не зрителем, — зри­тели его воспринимали всегда, — а вот те, кто его оце­нивал, спектакль очень дружно не поняли. Я помню статью, я её не читал, мне хватило названия: «Восемь часов пустоты». Я, к счастью, тогда старался мало об­щаться с откликами на спектакль, был трудный период в жизни театра, когда нас довольно дружно не прини­мали и отвергали, и надо было иметь покой, чтобы всё это выдержать. Танюша (Шестакова. — Ред.) мне сказа­ла (она раньше мне этого не рассказывала), что когда она вошла в «Клаустрофобию», молодые ребята, кото­рые сочиняли этот спектакль, ей говорили: «Вам хоро­шо, Татьяна Борисовна, вы никогда не читаете рецен­зии и газеты (она действительно их не читает, и я ей не даю, потому что она остро всё воспринимает, даже когда её хвалят, потому что хвалят всегда не за то), а мы прочитали все рецензии. Выжить после этих ре­цензий и сохранить спектакль очень непросто». Дейст­вительно, со стороны театральной критики это был такой парад массированной ненависти, думаю, не слу­чайной. В ней были задействованы, как теперь я пони­маю, генетические, корневые моменты. Другое поколе­ние критиков оказалось заражено всем предыдущим идеологическим запасом. Если «Клаустрофобия» на За­паде воспринималась как гимн свободной России —

206

Мы пробуем

«Свободные дети свободной России» называлась пер­вая большая статья в парижской «Либерасьон», то здесь это воспринималось как клевета на страну, как чрезмерно мрачный взгляд на вещи, антипатриотизм и так далее. Сталинская идеология оказалась в молодых людях вполне живуча... Поэтому в принципе каких-то общественных изменений я особенно не чувствую. Спектакль в целом, конечно, меняется, но не за счёт социальных вопросов, а скорее за счёт углубления во внутренние. В работе над «Бесами» мы отталкивались от привычных социальных, исторических аллюзий. Они были запретными, нам долго не разрешали этим заниматься, потом вообще уже никто не понимал, про что этот роман. Мы начали заниматься «Бесами» в 1984-м году, тогда уже что-то брезжило, был мотив рас­считаться с прошлым, но по ходу дела мы поняли, что это не интересно, это слишком узко. «Пасквиль на ре­волюцию» — это мысль идеологизированных критиков. На самом деле это глубинное исследование природы человека, довольно страшное исследование довольно страшной природы. И это внутреннее, эта философия, природа, натура — ими мы занимались довольно долгое время после премьеры, мы много гастролировали и везде репетировали. В Греции, в Салониках, мы игра­ли в ангаре, там очень трудное пространство, не везде можно поставить декорации, это, кстати, ограничива­ло возможности гастролей «Бесов». Там нашли ангар, бывший портовый склад, рядом с морем в порту. И вдруг разыгралась жуткая буря, над нашим железным складом громыхали молнии, а мы до двух ночи репети­ровали и вдруг стали что-то понимать. Как будто эта буря нам что-то осветила. И греки были в недоумении, потому что им привезли знаменитый спектакль, а тут репетируют так долго. Они видят, что выясняют, меня­ют, но меняли не мизансцены, мы очень редко меняем рисунок после премьеры. Был один такой случай в

207

*Лев Додин. Путешествие без конца*

«Пьесе без названия», когда мы резко изменили вто­рой акт, практически поставили заново. А внутренне очень многое набиралось, менялось, взрослели арти­сты, умнели. Вообще я уже говорил об этом: живой спектакль пропускает через себя время. Всё сказывает­ся, когда есть пространство самой истории.

ВОПРОС. Мы побывали на ваших репетициях со студентами. Возник такой момент: это ваш стиль, ваша манера репетировать таким образом? То есть влиять и двигать студентов к мыслительным процессам и выхо­дить на какие-то другие уровни, либо — вы один раз по­казали артисту — вы всё время сидели за режиссёрским столом, воздействовали на мысль. Вы так репетируете со студентами или в театре тоже?

ДОДИН. Одинаково. Вы имеете в виду, что не вы­хожу показывать? Нет, выхожу много, но со студента­ми пока меньше, с артистами — много. С артистами пе­реигрывается всё, что было. Всё, что играется, переигрывается сотни раз. И мной, и ими. Я могу пе­реиграть за столом, вчера играл, и на площадке с ними. Мне кажется, для артистов это важно, они долж­ны пройти всё, что нужно уметь артисту, быть зарази­тельным. Чтобы артисты видели, что я тоже мучаюсь, что я тоже затрачиваюсь, что и у меня не получается. Проба даёт то, что я много сам для себя обнаруживаю. Я пробую за Лира и сразу понимаю, что мне не помога­ют девочки. Я выхожу за дочку и сразу чувствую, что мне не помогает Лир. И это есть живой поиск. Я не по­казываю — как, я с ними ищу, сочиняю. Для меня важ­но, чтобы не было разницы: за столом ли мы сидим, разговариваем, с текстом в руках, без текста, в этюде, на сцене, процесс один — постоянно пробовать. Вот чего нет у нас, так это застольного периода. «Теперь мы идём играть», — нет этого. Я говорю: «Давайте по­пробуем сидя». Потом всё равно кто-то начинает вста­вать. Мы не говорим: «Завтра будет прогон на зрите­

208

Мы пробуем

ле» или «генеральная». Так пишем в расписании. Всё равно мы пробуем. И всегда очень трудно, всегда идет стимуляция мозгов, через это — чувства, и непрерыв­ная проба. Почему я пресекал Павла (Грязнова. — Ред.)? Потому что у него склонность к болтовне, к философ­ствованию по поводу и повторению слов. А та же Лиза (Боярская. — Ред.), когда входила в диалог, она сразу входила в диалог-пробу. К этому диалогу-пробе про­рваться — самое трудное. Способ игры может быть раз­ный, ни один способ не запретен, от самых правовер­но-этюдных до самых неправоверно-формальных: стань туда, отвернись, — когда накоплено. Я иногда могу что-то очень жестоко сказать артисту, но если он свой человек, он знает, что я это говорю только пото­му, что я в отчаянии хочу пробиться к смыслу и что я верю, что с ним могу пробиться. Если я не верю, что у человека получится, я его не ругаю никогда. Для арти­стов это скорее плохой признак, если я молчу и пере­пускаю, они начинают понимать: тут дело неладно. Если я прихожу в неистовство, они понимают, что я верю, что из них это можно вынуть, просто им тоже надо прийти в неистовство. Но это, конечно, крайняя точка. Если все быстро привыкают, что мы работаем только так, это тоже неправильно, поэтому все спосо­бы хороши. Я с удовольствием читаю старые книги про театр, потому что там старые режиссёры иногда замечательные способы применяют. «В ритм», «тон держать» — это понятия, сейчас ушедшие из театра. «Ты держи тон, ты же роняешь тон!» Правильно. Тон это же ритм, это уровень чувства, просто они по-друго­му это формулировали. «Убери знаки препинания!» Масса способов на самом деле. Но любой формальный способ возвращается к живому, а любое живое должно дойти до формального точного воплощения. У нас в театре традиционно борются две струи: апологеты жи­вого и апологеты формального. Одно другого стоит.

1. Заказ № 2753

209

*Лев Додин. Путешествие без конца*

потому что бессмысленное и не оформленное живое — это враньё. Точно так же остро, а на самом деле, лише­но смысла, это никакая не острота. Всё-таки профес­сия виртуозов. Вчера меня пронзила пара вещей, кото­рые сделали ребята, ради этого стоит тратить силы. Не знаю, останется ли это, сохранится ли, для этого же надо иметь не только запас чувств и мыслей, но и профессиональные средства. Чем опыта у артиста больше, тем сложнее прорваться к реальному волне­нию. Ведь и с теми, кто очень хочет, трудно прорвать­ся. Хочет, готов — и то трудно прорваться, потому что он прорывается, а попадает в декламацию. Прорывает­ся — а попадает в своё привычное. Это надо так себя разворошить! И обязательно дойти до отчаяния, я не знаю, не помню ничего, рождённого вне отчаяния. Я помню, с Колей Лавровым — он такой жизнерадост­ный вообще бьш человек — иногда у нас с ним споры: «Ну что вы, Лев Абрамович, всё говорите о муках твор­чества?! Вы говорите о радостях творчества, это же ра­достная вещь». Я говорю: «Так это же и есть радость, правда, Коля?» — «Ну конечно, но...» Всё равно хочет­ся, чтобы получилось само собой. Всё равно ходят ле­генды, что вышел — и сыграл! А тут опять и опять... но вне этого я не знаю случая, чтобы получилось. Может, в ранней юности. Но были же другие требования, и всё-таки тоже было отчаяние, но, может, не такое страшное, как сейчас. Другой всё-таки уровень запро­сов, но и нервы, наверное, другие были. Но как к это­му прорваться, конечно, загадка. Единственно знаю, что надо не бояться и не стесняться. Я сам часто стес­няюсь, даже со своими и то ловлю себя, что стесняюсь. Конечно, это тоже вопрос тренинга — способность прорваться к себе, занервничать. Если человек не нервничает на репетициях, то значит, он тренирует не нервничание. Он приходит на репетиции с установ­кой: не нервничать. «Этот сумасшедший будет тебя вся­

210

Мы пробуем

чески унижать, говорить: „Неверно!" Партнёры будут тебя притеснять, а ты не обращай внимания». Я знаю эту логику самозащиты. От режиссёра, от партнёра, от художника — ото всех, потому что все покушаются на мою независимость. Сломать эту логику самозащиты, конечно, со своими легче. Инстинктивно человек, как и всякий предмет, который покачается-покачается и остановится, стремится к стабильности. Другое дело, что есть люди, которые не могут взволноваться.

ВОПРОС. Говорят, что сейчас нет театральной школы, что прежде была. Обидно это читать и слы­шать. Здесь мы видим у вас, что школа есть. Как вы к этому относитесь? Есть ли у вас внутренний оппонент при постановке спектакля, при организации своей про­граммы школы. Вы с кем-то спорите или с кем-то соли­дарны? Есть идеал?

ДОДИН. Вообще школа, конечно, деградирует, если говорить серьёзно. Питерская школа деградирует. Мос­ковская школа деградирует, может быть, даже быстрее питерской. Я с этим сталкиваюсь. Когда мы устраиваем просмотры в театре, за редким исключением это чудо­вищно, даже в случае с талантливыми людьми. Талант­ливые люди чудовищно подготовлены или подготовле­ны так, что лучше бы не подготавливать. Иногда достоинством становится то, что человек не тронут. Мы сталкиваемся с тем, что почти все, кого мы берём со стороны, вынуждены догонять, но не получается, не происходит.

Мне кажется, что в нашем театре катастрофически угасли легенды. Ваше поколение ещё питали легенды: Ефремов, Товстоногов. Для нас — Станиславский, Ху­дожественный театр всегда были сильнейшим стиму­лом. А когда всё угасает и все знают, что всё одинако­вое говно, примерно как я, то — ну и что? Вроде как поп-герои есть, медиа-герои есть, а легенд — нет. Ис­кусство всё-таки такое мистическое дело, патриархаль­ное дело. Уничтожение легенд вещь очень опасная.

211

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Брук для меня во многом легенда, один из моих собе­седников, мы всё равно очень разные, он другим зани­мается театром, чем мы занимаемся, он почти и не театром сейчас занимается, но сам способ существова­ния, способ единственности страсти — это замечатель­но. Мне кажется, вчера я говорил про его книгу, — за­мечательная. Поэзия жизни в искусстве, жизни в театре.

ВОПРОС. Вы на протяжении многих лет практикуе­те постановку романа. Как распределяется эта работа, есть ли параллельные работы, это чисто утилитарный вопрос.

ДОДИН. Тут несколько моментов. Я вдруг почувст­вовал, что вне идеи, вне увлечённости целым, крупны­ми человеческими проблемами ребятам скучно учить­ся. Мы это когда-то почувствовали на «Братьях и сёстрах» — нужен замысел курса. Таким замыслом в своё время стали «Гаудеамус» и «Клаустрофобия». Было время перелома, когда что-то каноническое де­лать было странно, надо было реагировать на обстоя­тельства. Набирая этот курс, я понял, что должен быть Гроссман — это что-то, во что можно погрузиться, это воспитание не только человека в роли, но человека прежде всего. И, наконец, роман гораздо смелее, гораз­до в больших плоскостях изучает жизнь. Это тоже тол­чок для будущего артиста, потому что пьеса очень ото­бранный жанр, он такой концентрированный, что эту концентрацию нам надо развести. Вот отсюда роман. Может быть, следующий раз пьеса. У нас была «Пьеса без названия», но это тоже своего рода роман. И опять пришлось изучить так много... Я помню образцовую ра­боту Игоря Коняева об усадебном хозяйстве. Было одно из заданий на курсе. Образцовая работа, канди­датскую диссертацию можно защитить, не по искусст­воведению — по истории: об усадебном хозяйстве. И эта культура знания Игоря Коняева уже не подводит, он может лучше спектакль поставить или хуже, но это

212

Мы пробуем

будет всегда культурно и внутренне подготовлено. Это он знает, это он уже прошёл. Почему так трудно потом переучивать? На уровне школы закладываются ка­кие-то генетические стереотипы, которые потом изме­нить очень трудно. Борис Вульфович Зон говорил: «Человек, не прошедший первый курс, никогда не ста­нет полноценным артистом». Начать учиться не с пер­вого курса это значит начать учиться писать не с пер­вой буквы. Ведь сколько бы мы ни сделали в жизни, но чаще всего мы возвращаемся к нашим первым работам, к нашим студенческим впечатлениям, артист — к пер­вой роли. Петя Семак всегда будет вспоминать о Дмит­рии Карамазове, и ему будет казаться, что он гениаль­но его играл в «Братьях Карамазовых», там, где он в первый раз состоялся. На курсе, где я учился, было две работы — «Машенька» Афиногенова и «Глубокая раз­ведка». Почти все мы вышли из «Машеньки».

ВОПРОС. Ещё на вашем курсе был «Сон в летнюю ночь».

ДОДИН. «Сои в летнюю ночь» ничего не убавил и не прибавил... Судьбу Наташи Теняковой определила Машенька.

ВОПРОС. Как долго ваши студенты работают само­стоятельно?

ДОДИН. Много работают самостоятельно. Всё, что они показывают, это самостоятельные работы. Я ниче­го не обсуждаю, пока нет предъявления. «Вот мы хо­тим такую-то сцену». — «Покажите». Мне говорит один студент: «Я хочу поставить пьесу, я договорился с Гу­синским, он это профинансирует». Я спрашиваю: «А где вы хотите это ставить?» — «На курсе». — «А за­чем вам Гусинский?» — «Должен же кто-то финансиро­вать». — «Сначала покажите, что вы хотите поста­вить». — «Но по идее вы это поддерживаете? Я могу дать вам прочитать мои записи». — «Я не буду читать записи, пока вы не покажете; когда покажете что-то, я прочитаю записи и пойму, какой смысл они имеют».

213

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Когда какой-то смысл в их показах появляется, я беру книжку и разбираю подробно. Они опять работают, еще что-то показывают, очень многое предлагают, со­чиняют. Вообще это огромный недостаток театраль­ной работы, что нет самостоятельных репетиций, это я очень ощущаю как недостаток. Всё-таки студенты все­гда приходят на репетицию, потому что им есть что предъявить, а репетиция в театре — все приходят и все в одинаковом положении — никто не готов, всё надо начинать сначала. Если бы можно было в театре репе­тировать через день: день с режиссёром, а день само­стоятельно, — но так же никогда не получается. У нас раньше бывали такие опыты. Артисты самостоятельно иногда тоже кое-что могут. При этом авторство появ­ляется, какие-то идеи, иногда, правда, абсурдные... Самые счастливые моменты, когда им удается реализо­вать замечания, предложение. В «Гаудеамусе» была сце­на на рояле, там такой этюд — что-то вроде полового акта, библиотекарша с сержантом. Они показывают, но скучно как-то — на полу, книги, но нет поэзии. По­том стали фантазировать: «Пусть она будет музработ- ник». Уже совокупляются на полу у рояля. «Давайте, чтобы хоть играли в четыре руки». Они мне показыва­ют этюд, когда в момент любви играют в четыре руки. Фантазируешь: «Вот если бы в четыре ноги...» Через месяц играют в четыре ноги, и во всём мире описана эта сцена. Почему со студентами можно иногда родить то, что не родишь с артистами? Хотя, если наших рас­травить, тоже могут многое сочинить. Они даже хотят что-нибудь такое, феерическое, а я их всё заставляю трагическое.

ВОПРОС. Вы работаете за рубежом с артистами не вашей школы, как у вас там складываются отношения с актёрами?

ДОДИН. Я не работаю в последнее время с драма­тическими артистами за границей, я отказываюсь от всех подобных предложений. А в опере, в общем, так

214

Мы пробуем

же. Естественно, по времени это очень сужено, скон­центрировано, но, по сути — так же. Пытаюсь разо­браться в смысле, даже этюд заставляю сделать. Хоро­шие певцы почти всегда хорошие артисты, особенно, если речь идёт не об итальянской опере, а о такой тяжёлой опере — немецкой, русской. Рихард Штраус, Вагнер, Шостакович. Есть певцы, которые поют то и другое, есть певцы, которые поют только итальянское или только тяжёлое. Певцы, которые поют тяжёлое, более развиты интеллектуально. Мне везло с несколь­кими хорошими артистами и актрисами. Они выдавали такие живые вещи, и когда живое поётся, то эффект фантастический. Больше, чем любая драма, потому что ноты гениальные. Репетирую тем же способом — разго­воры, пробы...

ВОПРОС. Сколько вам времени отводится на поста­новку?

ДОДИН. Мало. Нормальный срок — пять недель, я добиваюсь шести, семи. Один раз добился девяти — это была революция, больше с тех пор не получалось. С Аббадо мы делали девять недель, но это много, все были удивлены. Обычно семь — максимум. Но надо быть очень подготовленным. Там надо знать всё, а дальше можно импровизировать.

ВОЦРОС. Вопрос по работе со студентами. Делаете ли вы какую-то дифференциацию, когда объясняете за­дачи? Явно, что ребята совершенно разные.

ДОДИН. Нет.

ВОПРОС. Требования одинаковые ко всем, несмот­ря не только на их статус, но и на умственное раз­витие?

ДОДИН. Требования одинаковые. Я же не провожу индивидуальных занятий, я провожу общие занятия, значит, я должен рассчитывать на самых сильных.

ВОПРОС. Но есть же те, кто слабее.

ДОДИН. Есть те, кто просто не может на этом уров­не. Ничего, пусть догоняют.

215

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ВОПРОС. Я не знаю, что с театром происходит — реформы, не реформы, какая-то лажа всё. Просто ваши мысли светлые или тёмные, размышляли вы о бу­дущем театра?

ДОДИН. Мы всё пережили, и это переживётся, и реформы. Конечно, к сожалению, глупостей большое количество. Я в этом плохо разбираюсь, и никто, мне кажется, не разбирается, потому что это всё какие-то неоформленные положения. Бред доходит до размеров невероятных. Какая-то наша страна замечательная, в ней всё доходит до абсурда. Может, в других странах то же происходит, мы в них просто не живём. Сейчас вся эта система борьбы с коррупцией, тендеры надо объявлять. Если сейчас Театр Вахтангова хочет поста­вить «Заговор чувств» Олеши и получить на это деньги из бюджета, он должен подать заявку. Раньше подал за­явку, если министерству нравится, дают деньги. Те­перь министерство должно объявить тендер на поста­новку «Заговора чувств». Театр Вахтангова звонит в другие федеральные театры и говорит: «Дайте заявку на „Заговор чувств", только цену укажите больше, чем указываем мы». Единственный критерий выигрыша тендера это дешевизна, то есть, грубо говоря, если Тютькин объявил о «Заговоре чувств» и другой Тють­кин без сговора с ним подаёт заявку не на два миллио­на, а на один, министерство обязано ему дать этот мил­лион, потому что он по нынешним параметрам выигрывает.

***(Идет бурное обсуждение этой проблемы среди участни­ков семинара вместе с Додиным.)***

ДОДИН. Мне кажется, всё это стало происходить настолько активно и настолько обвально, что начинает быть замечаемым. Вчера мы кричали: «Ура! У нас но­вое искусство». Сегодня мы замечаем: что-то не туда поехало, и это, может быть, залог того, что... когда мы начинаем осознавать кризис, то кризис начинает как-то работать. Без театра же не может быть. Другой

216

Мы пробуем

вопрос, что будет с ним при нашей жизни. Но и наша жизнь — вещь относительная, так что ничего нельзя ут­верждать. Никого, кто решает судьбы театра, не будет, а театр будет. Кто только ни решал наши судьбы, их и не помнят, а театр есть.

**ВСЯКАЯ ЖИЗНЬ ТЕАТРАЛЬНА'**

КОРРЕСПОНДЕНТ. Русский характер, какой он?

ДОДИН. Всякий, как и любой другой. Я очень скеп­тически отношусь к определению национальных харак­теров. Я столько видел общительных, нежных, откры­тых англичан, очень темпераментных японцев, застенчивых итальянцев, что мне кажется: попытка оп­ределить национальный характер сужает понятие. А всё, что касается русского характера, тоже не исклю­чает штампов: широта, гостеприимство. Но есть и ску­пость, и равнодушие, есть доброта, а есть и злоба. Сей­час много спорят: разные цивилизации, менталитеты, культуры. Мне кажется, всё это политические игры. Тем, кто во главе, хочется кого-то возглавлять, а ко­го-то возглавлять всегда легче против кого-то. Поэтому обостряют интерес к менталитетам. Конечно, есть ка­кие-то особенности, но они ведь тоже очень разные. Русский человек из далёкой северной деревни это одно, русский человек в провинциальном городе — дру­гое, русский человек в Петербурге это третье, русский человек в Москве это четвёртое. Есть, конечно, ка­кие-то общие вещи. Но я думаю, это скорее не нацио­нальные, а исторические, социальные различия. На­верное, это можно соотнести с русским национальным характером. Так сложилось, что Россия много позже

1 Интервью финскому телевидению. 28 апреля 2006 года. АМДТ — Театр Европы.

218

Всякая жизнь театральна

других стран стала приобщаться к европейской циви­лизации. Так сложилось, что Россия оказалась в русле византийского христианства, православия. Это всё на­кладывает отпечаток. В характере россиян много тер­пения, поэтому они терпят всю жизнь. Но и очень много нетерпения. Когда что-то начинает меняться к лучшему, хочется, чтобы сразу всё было хорошо, и по­этому не дают ничего изменить. Это в традиции рус­ской истории, а не характера. В традиции русской ис­тории все реформаторы, которые хотели резко улучшить жизнь России, плохо заканчивали. Ни к кому так неблагодарна Россия, ни к кому так плохо не отно­силась, как к тому, кто пытался сделать ей лучше. Что это такое? Характер это? Думаю, что это такой истори­ческий парадокс, который, наверное, связан с про­странством, которое Россия занимает. Мы занимаем огромное пространство. Путешествовать по нему заме­чательно интересно. Климат трудный. Живёшь и живёшь в холоде, хочется, чтобы сразу было жарко. Вообще это довольно сложный вопрос. Но мне кажет­ся, что в самом главном русский характер совершенно человеческий. Когда возникают нормальные условия жизни, то люди ведут себя абсолютно адекватно, абсо­лютно нормально и абсолютно по-европейски. Для меня Россия отчасти Европа. Точно так же, как Европа неотрывна от России. Всё лучшее в культуре России связано с Европой. Все великие русские писатели по определению — великие европейцы. А культуру Европы представить себе без русской литературы, без русского театра, без русской живописи сегодня невозможно. Мы все очень много строим себе перегородок. У нас внут­ри много перегородок.

Наш театр по роду своей деятельности много ездит по миру. Я заметил: не бывает, чтобы в одном и том же месте спектакля в России плакали, а в Англии или Финляндии, или в Японии, или в Австралии смеялись. В одних и тех же местах и плачут, и смеются во всех

219

*Лев Додин. Путешествие без конца*

странах. Для меня это лучшее мерило того, что главное в человеке всё-таки одно. Не одинаковое, а одно. Вопрос только в том, чему придавать значение. Японцы очень тихо смотрят спектакль, а потом гово­рят: «Мы очень много смеялись». Хотя почти не смея­лись. Англичане очень смеются, а потом говорят: «Не смешно». Но это внешние проявления.

* Что для вас значит быть русским?

ДОДИН. Мне это трудно сказать, потому что я во- обще-то еврей по происхождению. Поэтому про это надо спросить кого-то другого. Хотя, конечно, я рус­ский по рождению, по культуре, по родине и по всему тому, что делаю для России. А что значит быть рус­ским? А что значит быть финном? Я не люблю такие вопросы. От этих вопросов совсем близко до очень плохого. А что значит быть финном? — Быть челове­ком. Вот мы с вами разговариваем, ну какая между нами разница? Я еврей русского происхождения, вы — финка, ну и что? Если мы полюбим друг друга, что у нас будет по-другому? Мы будем как-то иначе входить в любовный акт? Ненавижу этот вопрос. Мне кажется, что это зёрна фашизма, которые в каждом из нас си­дят, и мы боимся в этом признаться, потому его и труд­но уничтожить. Да, нам важна наша страна, потому что это наш социум, наша компания. Ну что такое быть ар­тистом Малого драматического театра? Да, это наша компания, наша театральная родина. Но если мы всерьёз будем говорить: «Что такое быть артистом Ма­лого драматического театра? А что такое быть арти­стом Финского национального театра?» — Просто ко­медия. И на том, что этот вопрос так муссируется, определённые люди зарабатывают деньги. Вот пишет Лев Толстой «Анну Каренину». Он пишет, конечно, о русской женщине. Ну так что? Быть русской женщиной это значит быть Анной Карениной? А французская женщина не Анна Каренина? Ну что это такое? Вообще это страшный комплекс. Ну, что значит быть амери­

220

Всякая жизнь театральна

канцем? Вот что значит быть хорошим человеком, это я могу сказать. Что значит быть плохим человеком. И это совершенно одинаково: в Америке и во всех других странах. Что значит быть образованным, что значит быть необразованным, что значит быть культурным, что значит быть некультурным? Что значит быть ве­рующим и что значит быть неверующим? Причём во всех верах. И человек, который убивает во имя любой веры, — неверующий человек. Одинаково во всех ве­рах. Потому что никакой Бог не велит убивать. Это из­вращение. Любой верующий, который говорит, что ве­рующий в иного Бога не прав, — неверующий. Воюют между собой неверующие люди, даже если они под иконами идут или под зелёными знаменами Аллаха. Нет Бога, который говорил бы, что не надо любить. Поэтому, мне кажется, гораздо важнее вопрос: что зна­чит быть человеком? Это очень трудное занятие. Мы, собственно, поэтому и занимаемся театром, что, мо­жет, никто так всерьёз, как литература, театр не раз­мышляют об этом. Сегодня во всей мировой культуре, и в европейской, и русской, определённый упадок ли­тературы и театра. Потому что людям кажется, что они, решая некие социальные, политические, техноло­гические вопросы, облегчают жизнь человека. Ничего подобного. Жизнь человека облегчается совсем други­ми категориями, которые неизменны и вечны. Мы за­бываем о них, как только думаем, что прогресс важнее человека. Точно так же, когда мы думаем, что регресс полезен человеку или борьба с прогрессом важна для человека. Человек это совсем другое. Человек должен найти в себе человеческое: любовь, сострадание. В лю­бом случае: финн он или русский. У меня много знако­мых финнов — всем трудно жить. Я не знаю ни одного счастливого финна. Точно так, как я не знаю ни одно­го счастливого русского. Бывают минуты, даже секун­ды счастья. Кого-то унижают на работе, в семье, кто-то унижает сам себя. Вот этот круг проблем важен.

221

*Лев Додин. Путешествие без конца*

* Это правда, что ежедневная жизнь в России очень похожа на театр?

ДОДИН. Всякая жизнь похожа на театр, так же, как всякий театр похож на жизнь. Пройдитесь по париж­ским бульварам. Это настоящий театр. Люди, сидящие в кафе, как на сцене. Им нравится сидеть на этой сце­не. Так же и русские, конечно. Я думаю, что всякая страна для человека из другой страны всегда немножко представляет театр. Почему люди путешествуют? Пото­му что попадают в зрелище. Например, интересно ви­деть итальянский темперамент, как они целуются, как размахивают руками, жестикулируют. Зрелище. А для самих итальянцев это не театр, это абсолютно нор­мально. Так же как и для русских людей, их жизнь дос­таточно нормальна. Всякая жизнь театральна, я думаю. Если жизнь перестанет быть театральной, то будет пе­чально. Она потеряет краски, действие. Что такое те­атр? Это человеческий характер, это проявление чело­веческих характеров, это действие, краски, энергия, взаимодействие, конфликты. Конечно, в России этого много. В России это иногда бывает резко, достаточно грубо, часто бывают несдержанные страсти. Выплески­вается на поверхность не меньше, чем в Италии. В Рос­сии пока ещё довольно тяжелая жизнь. И конечно, это действует на нервную систему. Теоретически русские считают себя очень добрыми людьми, но, к сожале­нию, в обыденной жизни очень много жестокости. По­тому что, когда человеку трудно, когда его всё время обижают, то и он стремится обидеть. Вы ездили в мет­ро? Конечно, там не самая христианская обстановка. Если посмотреть со стороны, то это достаточно теат­рально. Если посмотреть изнутри, это достаточно дра­матично. Но мы же драматический театр. Так что весь мир — театр, как сказал один великий товарищ.

* Судьба русских уже видна? Вы уже видите, какая это судьба?

222

Всякая жизнь театральна

ДОДИН. Но кто же это знает? Это трудно сказать. Ведь у России очень тяжёлая история. Драматическая, трагическая. И всё-таки в ней всегда возникают ка­кие-то взлёты, которые вроде бы оправдывают паде­ния. Но насколько хватит энергии народа, нашей об­щей энергии, чтобы снова и снова преодолевать падения и взлетать, кто знает? Хотелось бы верить, что чудо случится, и Россия избавится от дурной цик­личности, которая нас преследует. Начало реформ — падение, надежды — разочарование. Я никогда не забу­ду... Нашему поколению посчастливилось, мы пережи­ли, скажем, август девяносто первого года. Страшно было в этот путч (1991 года. — Ред.). Сейчас любят го­ворить, что это была оперетта. Какая к чёрту оперев та? Умереть хотелось. В Петербурге люди шли к Мари­инскому дворцу или к Белому дому в Москве и были готовы встретить танки, лечь под эти танки. Эго был мощный взрыв человеческого духа, проявление идеа­лов свободы и человечности. Но не хватает историче­ского опыта и терпения внедрить эти ценности. Не хватает понимания того, что эти ценности дорого сто­ят, и потом за них приходится платить высокую цену. Свобода это не только счастье, но и огромная ответст­венность, огромный труд. Равенство это не только, ко­гда все одинаково богаты, но и очень многие одинако­во бедны. Свободная инициатива всегда означает, что кто-то окажется впереди, а кто-то окажется позади. Можно хотеть догнать, и это замечательно. А можно хотеть притащить того, кто вырвался вперёд, к себе назад. И это ужасно. Это всё очень сложно. Все эти тенденции существуют. Какая из них победит в Рос­сии, сказать трудно. Сегодня возникают печальные раз­мышления, что снова мы погружаемся в привычное от­ступление от основных социальных и психологических ценностей. Сейчас очень много разговоров о том, что у нас есть какой-то свой особый путь, какие-то свои традиции. Какие традиции? Какие традиции, которые

223

*Лев Додин. Путешествие без конца*

отличаются от европейских традиций? Крепостное право? Так оно тоже было в Европе, только оно у нас намного дольше продержалось. Какие хорошие тради­ции отделяют нас от Европы? Я знаю традиции, кото­рые заложены Толстым, Чеховым, но это всё связано с европейским мироощущением... К сожалению, в Рос­сии всегда борются две крайности: преувеличенная ценность человеческой личности и полное пренебре­жение к какой-либо ценности человеческой личности. В зависимости от того, что побеждает, всё и меняется. Сегодня разговоров про личность вроде много, но сам человек ценен всё меньше и меньше. Значит ли это, что впереди у нас ничего хорошего? Не хотелось бы так думать. Но, может быть, «жить в эту пору прекрас­ную уж не придётся ни мне, ни тебе», как писал рус­ский поэт1. И всё-таки есть ощущение, что когда-ни­будь что-то наладится. Не только же для того эта страна родилась, чтобы один раз спасти Европу от Чингисхана, второй раз — помочь спасти Европу от гитлеровского фашизма. Многое эта страна для мира сделала. Хочется верить, что она создана для того, что­бы люди, в ней живущие, чтобы все россияне испыта­ли, что такое счастье полноценного человеческого личностного осуществления.

* Какой вы руководитель у себя в театре? Лидер?

ДОДИН. Я по должности лидер, я директор — худо­жественный руководитель театра. Главнее меня нет. Я самый главный в этом театре. Такой Путин здешних мест. Театр, если это настоящий живой театр, — сооб­щество, общность людей, где существуют взаимопони­мание, контактность, и обязательно, поскольку их мно­го, нужен лидер, который помогает этой общности осознавать себя, свои цели, задачи, радость самоосуще- ствления. Настоящий, живой театр это искусство ком­пании. Ни один артист полноценно осуществиться не

1 Неполная цитата из стихотворения Н. А. Некрасова.

224

Всякая жизнь театральна

может, если у него нет настоящих партнёров. Он мо­жет быть хорошим артистом, все заметят, что он хоро­ший артист, но он даже не представляет, насколько он был бы лучше, если бы он творил в компании равных. Когда удаётся собрать компанию таких равных арти­стов и людей, а мне кажется, что нам во многом это удаётся, то заниматься этим делом чрезвычайно инте­ресно. На словах мне вас в этом не убедить, надо по­смотреть наши спектакли. Мы недавно были в Хель­синки, на спектаклях — переполненный зал. Вопросов о том, что такое быть русским и что такое быть фин­ном, не возникало. Все думали, что такое быть дядей Ваней, что такое быть Серебряковым. Ко мне подошёл молодой человек, сын моего многолетнего финского друга, ему, кажется, семнадцать лет. Предыдущее поко­ление финнов Чехова знало. А он не знает русского, смотрел спектакль с переводом. И он полчаса очень интересно говорил о том, как он сейчас только в пер­вый раз увидел пьесу Чехова. Я думаю, что он и не чи­тал Чехова. Он так многое понял в Чехове, потому что всё, что видел, пропустил через себя.

1S Заказ № 2753

**МУЧАЕМ СЕБЯ САМИ’**

1. «Братья и сёстры» довольно длинный спектакль. Это практически два спектакля в один день, раньше у себя в театре мы играли его иногда в два вечера. У нас есть спектакль «Бесы», который идет десять часов. Это отнюдь не привычно для России. В России, как и во всей Европе, да и как во всём театральном мире, взят курс, как вы говорите, на укорачивание. Все стремятся бежать за телевизионным форматом, за клиповым мышлением. Почему-то считается, если телевидение насаждает это мышление, то все зрители счастливы. Это совсем не так. Чем быстрее идёт время вокруг нас, чем больше мы подвержены скоростной атаке цивили­зации, очень часто направленной против человека, тем больше искусство должно противостоять этому на­тиску. Когда-то Пастернак замечательно сказал в далёкие годы: «В период реконструкции художник дол­жен думать медленно». Журналисты не поверили сво­им ушам и напечатали во всех изданиях, что «худож­ник должен думать немедленно». И сегодня очень многие люди театра стремятся «думать немедленно» и не замечают, что «думать немедленно» это часто зна­чит просто не думать. Чем более стремительно идёт время, тем медленнее и серьёзнее должен становиться театр. Такова потребность людей. Люди заинтересован

1 Интервью по телефону перед гастролями спектакля «Братья и сёстры» в Сеуле. Май 2006 года.

226

Мучаем себя сами

ны в том, чтобы иметь возможность остановиться, ог­лянуться, погрузиться в себя, подумать о жизни, испы­тать сострадание, значит, обнаружить в себе не просто заведённый механизм, а некую человеческую субстан­цию. Люди могут не знать этого. Они никогда не ска­жут в социологических опросах, что хотят смотреть длинный спектакль. Но когда они с ним сталкиваются, выясняется, что им это очень интересно. Такая аван­тюра — прожить с Достоевским десять часов или прой­ти целый кусок истории с русским народом — увлекает. И где бы мы ни играли эти спектакли, а «Братья и сёстры» мы, наверное, сыграли в двух десятках стран мира, и в Европе, и в Америке, и в юго-восточной Азии — везде зритель реагировал самым живейшим и отзывчивым образом. Так что я верю и могу легкомыс­ленно утверждать, что и корейский зритель, которого мы немножко знаем по нашим предыдущим гастро­лям1, откликнется и узнает что-то не только про рус­скую историю, но и про самих себя. Потому что зрите­ли всегда в театре смотрят про себя.

1. Мы очень любим наши «Братья и сёстры». Это один из самых дорогих и самых ценных для нас спек­таклей, потому что мы соприкасаемся с Фёдором Абра­мовым, реликим русским писателем, который написал очень жестокую и суровую и в то же время очень неж­ную и захватывающую правду о стране, об истории на­рода и о человеке, его любви и страстях. С этим спек­таклем в какой-то мере связано рождение нашего сегодняшнего театра. Это была первая большая пре­мьера той компании артистов, с которой мы вместе все эти двадцать лет. Для нас этот спектакль продолжа­ет оставаться очень важным ещё и потому, что все про­блемы, о которых пишет Абрамов и которые волнова­ли нас тогда, продолжают нас волновать сегодня.

1 Гастроли АМДТ - Театра Европы в Сеуле со спектаклем «Гаудеа- мус» в июле 2001 года.

227

*Лев Додин. Путешествие без конца*

И это не только социальные вопросы. Прежде всего, это вопросы сущностные, вопросы бытия человеческо­го. Это почти библейская история. Кто не знает, что такое несбывшиеся надежды, кто не знает, что такое разрушенная любовь? Кто не знает, что такое униже­ние личности? Кто не знает, что такое разрушение рода и семьи? Кто не знает, что такое просто любовь, хлеб, голод, страсть? Играть «Братьев и сестёр» сего­дня, может быть, еще интереснее, чем когда-то. Конеч­но, спектакль очень изменился, в чём-то развился за это непростое время. За эти двадцать лет мы пережили столько трагических потрясений, столько возникало надежд и их крушений, столько иллюзий, после развен­чанных... Артисты стали взрослее, умнее, сыграли уже много других спектаклей — и Чехова, и Шекспира — что, конечно, сказалось на этом спектакле. Мне кажет­ся, что спектакль стал мудрее, глубже, драматичнее, можно сказать — трагичнее. Я надеюсь, что это всё по­чувствует и наш корейский зритель.

1. Так случилось, что словами Фёдора Абрамова наш театр долгие годы говорил и говорит очень важ­ные, может быть, самые важные для себя вещи. Я был потрясён произведениями Абрамова ещё в далёкой мо­лодости, в середине семидесятых годов, когда вышли его первые книги. Это был такой прорыв правды! Я до сих пор плохо понимаю, как эти книги сумели про­биться в легальную советскую печать. Это была обжи­гающая правда о человеке, о страсти, о любви, нежно­сти. Меня это поразило. И когда мы стали искать материал для первой работы нашего актёрского курса, который я учил вместе с замечательным педагогом Ар­кадием Кацманом, мы остановились на этой прозе. Ко­гда мы начали ею заниматься, поняли, что нам, особен­но молодым, не хватает знания реальной жизни. Мы поехали туда, где происходит действие романа, это далёкий Север России. Это примерно две тысячи кило­метров от Петербурга. Это могучие леса, могучие реки,

228

Мучаем себя сами

деревни, в которых никогда не было крепостного пра­ва, особенно свободолюбивый народ, особый диалект. Мы жили в деревне, подружились с людьми деревни, работали вместе с ними, изучали их диалект, записыва­ли песни, учились их петь, обнаруживали природу чувств. Это было огромное приключение, огромный жизненный опыт. Многие студенты этого курса стали выдающимися артистами нашего театра и участвуют в «Братьях и сёстрах». Там же мы познакомились с са­мим Абрамовым и на долгие годы подружились. Он был очень нелёгкий человек, очень сложного, доволь­но путаного мировоззрения. Будучи раскулаченным, жертвой советской власти, в какой-то момент он стал верующим советским человеком. Он вырывался из-под советского мировоззрения, прорывался к более истин­ным и глубоким вещам. Мы часто с ним спорили, но когда его не стало, я понял, что не стало очень важно­го для меня друга и очень важного человека. У нас спектакль называется «Братья и сёстры», мы тоже ста­раемся быть братьями и сёстрами по отношению друг к другу.

1. Когда я путешествую по миру с нашими спектак­лями, мы с женой, актрисой Татьяной Шестаковой, ко­торая играет в этом спектакле, всегда приглашаем в те­атр всех, кого встречаем: шофёров, официантов, горничных в гостинице — тех, с кем обычно встреча­ются путешественники. Мы со многими из них продол­жаем дружить до сих пор, переписываемся. Людям иногда очень важно столкнуться с неожиданным. Мне кажется, что это неожиданное мы обеспечим в полной мере. Хотя «Братья и сёстры» очень простая, по сути, человеческая история, которая может произойти в лю­бой точке мира.
2. Общая цель, главная цель — это главная цель лю­бого театра: защитить человека. Защитить человека от общества, которое всегда в основе своей всё-таки ему враждебно. Защитить человека от другого человека, ко­

229

*Лев Додин. Путешествие без конца*

торый всегда склонен унизить другого человека и тем самым как-то облегчить свою жизнь. И, наконец, мо­жет быть, самое главное — защитить человека от него самого, потому что никто так не унижает и не уничто­жает человека, как он сам. Мы больше всего мучаем себя сами. Позволить человеку заглянуть в себя, по­мочь ему заглянуть в себя, обнаружить в себе челове­ка — вот самое интересное и важное. Если это в ка­кой-то мере удаётся, если такие секунды есть в спектакле, то это очень много. Это и есть для меня ис­комое. Но есть ещё и чисто художественное понятие, которое звучит довольно красиво, но стремление к ко­торому очень важно, — это совершенство. Оно недос­тижимо, как известно, но пока ты к нему стремишься, ты к нему приближаешься. Тогда ты с каждым шагом становишься чуть-чуть лучше самого себя. Это тоже суть искусства — уметь учиться, каждую новую секунду быть чуть-чуть дальше себя, выше себя, лучше себя.

1. О природе человека в интервью говорить доволь­но сложно. Это неохватное пространство. Погружаться в него можно бесконечно. Я уже говорил, что мне ка­жется, душа человека — это главный объект исследова­ния театра. Мне, как это ни странно, интереснее всего своя собственная душа. Я думаю, что любой человек, пытающийся быть художником, размышляет, прежде всего, о себе. А в силу его дарования это почему-то ста­новится важно и интересно другим. Вот почему мы и ставим спектакли, которые идут семь часов, десять ча­сов, хотя последний наш спектакль «Король Лир» идёт всего лишь три часа. Так что не в количестве часов, в конце концов, дело. Это процесс погружения в приро­ду человека, обнаружение её жесточайших противоре­чий. Конечно, природа человека — это трагическое пространство, определяющееся тем, что человек смер­тен, и тем, что его душа против этого с рождения бун­тует. Это его участь. Обо всём этом, то есть о жизни и

230

Мучаен себя сами

смерти, и думаешь всю жизнь, пока жизнь сама не ре­шит для тебя этот вопрос.

1. Мы действительно иногда репетируем долго, хотя не всегда. «Короля Лира», последнюю нашу премьеру, мы репетировали почти два года, а предыдущий спек­такль — «Дядю Ваню» — сделали за несколько месяцев. Правда, до этого мы много занимались Чеховым. Это был наш пятый Чехов, поэтому, наверное, нам было как-то естественнее и легче родить этот спектакль. Мы репетируем долго не потому, что мы нарочно хотим репетировать долго, а потому что добраться до истины или хоть чуточку приблизиться к ней дорогого стоит. Слишком много надо узнать: про жизнь, про культуру, про историю, про себя самого. Зато спектакли и живут долго. А это очень важно. А я убеждён, что спектакль должен жить, как и хорошая книга, вечно. Но вечность человеческая ограничена его физическими возможно­стями. Поэтому пусть спектакли, если они живые, жи­вут столько, сколько живут артисты, которые могут их играть.

Мы действительно много ездим по миру. Наши пу­тешествия это не только гастроли, это тоже акт позна­ния мира. Мы объездили почти весь мир, мы видели разную жизнь, мы узнали её не понаслышке. Обнару­жили, что человеческие проблемы во всём мире при­мерно одинаковые. Иногда издалека кажется, что где-то там особенно плохо, а приезжаешь и видишь, что у них тяжело примерно так же, как и у нас. Иногда кажется издалека, что где-то там так хорошо, просто рай. Приезжаешь и понимаешь, что там тоже свои про­блемы. Там тоже унижен человек. Там человеку тоже трудно, по-другому, но трудно. И, наконец, самое глав­ное, может быть, наше обнаружение и наше глубокое убеждение, которое мы очень ценим. В наш век, когда люди всё больше стремятся отделиться друг от друга, когда снова и снова начинает торжествовать национа­лизм, мы открыли для себя с ещё большей убедитель-

231

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ностыо и полнотой, что люди на самом деле абсолют­но одинаковые во всём мире. Объединяет нас гораздо больше, чем разъединяет. Плачем и смеёмся мы абсо­лютно одинаковым способом, абсолютно по одинако­вым поводам... И разъединяет нас, по сути, тоже наше сходство. Нам не нравится в других больше всего то, что не нравится нам в нас самих, но мы не хотим этого признать в себе и начинаем не любить это в другом. Всё это понять нам помогли наши путешествия. Мне кажется, в какой-то мере мы самая космополитическая компания нашей страны, а может быть, и мира. Я счи­таю, что космополитизм это замечательное понятие и замечательное слово. Искусство всегда космополитич­но, притом, что оно очень национально по происхож­дению.

1. Я стараюсь постоянно заниматься педагогикой и очень люблю это. И думаю, что давно бы уже кончился и как режиссёр, да и как человек, если бы этим не за­нимался. Потому что, во-первых, общение с молодыми заставляет сохранять какую-то внутреннюю молодость в себе самом. Во-вторых, сохраняет некий внутренний человеческий тонус. Кроме того, занимаясь молодыми, ты постоянно проверяешь себя. Нельзя всё время про­давать один и тот же товар. Для каждого нового поко­ления товар должен быть каким-то другим. Суть его мо­жет быть та же, но всегда что-то обнаруживается новое. Уча, ты обязательно учишься сам. Поэтому ду­маю, что я, наверное, развивался благодаря тому, что постоянно общался со студентами. А суть построения отношений со студентами, мне кажется, очень простая. Надо требовать от них то, что требуешь от самого себя. Надо давать возможность им учиться... Я не люб­лю слова «учить». Я не могу сказать про себя: «Я учу». Я пытаюсь им дать возможность учиться. Дать им воз­можность учиться тому, чему хотел бы учиться сам. Они узнают очень многое из того, что я и сам хотел бы узнать. Не успел узнать в своё время, я вместе с

232

Мучаем себя сами

ними узнаю. Поэтому каждый новый актёрский курс обязательно узнает что-то большее по сравнению с предыдущим. Каждое новое поколение должно уметь и знать больше предыдущего. Для этого нужно очень много сил и времени. Поэтому занятие в нашей школе начинается в девять утра, а заканчивается в двенадцать часов ночи. Но зато это потрясающе интересные дни. Для меня артист — это мастер совершенства. Мастер, который умеет всё: играть на музыкальных инструмен­тах, петь, танцевать, говорить, чувствовать, выражать эти чувства. Всё это требует огромных технологиче­ских усилий. Как только артист, даже самый великий, самый знаменитый, перестаёт себя чувствовать учени­ком по отношению к искусству, по отношению к тому самому совершенству, о котором мы говорили, он пе­рестаёт быть художником и становится просто шоу-звездой. А шоу-звезда никакого отношения к ху­дожнику не имеет. Сохранение принципов школы в развивающемся театре это и есть, мне кажется, луч­ший способ поддержания жизни живой ансамблевой компании. Если принципы школы продолжают жить в театре, это даёт возможность ему оставаться живым.

1. Сегодня в России толща театральной культуры размывается. Идёт огромная атака масс-медиа, массо­вой культуры, клипового сознания. Драматический те­атр очередной раз переживает трудные времена и сильный'кризис. И это происходит во всём мире. Хотя трудно назвать время, когда театр не переживал бы кризиса. Может быть, у греков во времена античности происходил расцвет театра. Но мы тоже всех подроб­ностей не знаем. Думаю, что тоже какой-нибудь драма­тург тогда писал, что театр гибнет. Единственный способ не поддаваться этому — сопротивление. Уверен­ность в своих силах и отстаивание принципов. Вера в то, что серьезный драматический театр, о котором мы говорили, тревожащий, будоражащий души людей, а через это и мысли людей, не только нужен и возмо­

233

*Лев Додин. Путешествие без конца*

жен, он необходим. С этой точки зрения, я уверен, ни­что театр победить не может. Театр — имманентная че­ловеку потребность. Надо просто верить, что если сегодня ценят артистов, которых может увидеть сто миллионов зрителей в кино, то пройдёт немного вре­мени, и снова будут ценить артистов, которых может увидеть пятьсот человек театрального зрительного зала. Это особенное зрелище и особенный акт, когда ты и ещё пятьсот человек видят это чудо искусства. Это и есть ценность театра, неповторимость прожито­го мгновения, когда что-то случается с артистом сего­дня, здесь, сейчас, на моих глазах.

1. Мне было интересно заняться оперой, потому что это ещё один род театрального искусства, и мощь его в том, что он связан с великой музыкой. И найти в опере живую жизнь, живую страсть, которая озвучива­ется гениальной музыкой, всегда очень интересно. Осенью я должен сделать ещё одну редакцию оперы «Саломея» в парижской «Опера Басти» (два года назад была премьера), через год я должен сделать редакцию своего спектакля по «Катерине Измайловой» Шостако­вича во Флоренции, в Маджино Музыкале. Есть ещё целый ряд предложений, но я пока многое отодвигаю, потому что очень много собственных планов в театре и школе, которая тоже есть часть театра.
2. В первый раз я приехал в Корею очень боль­ным, я перенёс довольно тяжёлую болезнь и не хотел ехать, боялся ехать, боялся дальнего перелета, врачи мне просто это запрещали, но всё-таки так получилось, что мы с женой полетели. И самым главным впечатле­нием и итогом той поездки было то, что мне стало зна­чительно лучше после двух недель, которые мы прове­ли в Сеуле. Я и все мы были окружены любовью, нежностью, заботой, вниманием людей, которые уст­раивали гастроли и которые сотрудничали с нами: ди­ректором театра, переводчиками, зрителями, которые

234

Мучаем себя сами

поняли нас и отозвались. Покорены всей атмосферой Кореи.

Меня заразило потрясающее соединение древности старых сеульских парков и оглушительной современно­сти, острого нерва, в котором живут сегодняшние ко­рейцы. Я не могу забыть встречу с одной театральной студией, работающей в деревне. Замечательная мо­лодёжь, горящие глаза, какая-то огромная свежесть ощущалась, и это было очень интересно. Я уже не го­ворю о красивой природе, если отъехать подальше от Сеула, о замечательном ужине над журчащей рекой, ко­торый нам подарили наши театральные коллеги, о за­мечательной корейской кухне, которая, на первый взгляд, кажется острой, а потом оказывается очень нежной по ощущениям во рту и в желудке. Впечатле­ний много. Если бы нам не понравилось в Корее, мы ни за что не приехали бы ещё раз. А пока мы очень хо­тим снова приехать в Корею и испытываем удовольст­вие при мысли, что узнаем что-то ещё более точное и более глубокое о вашей древней и абсолютно молодой стране.

**ШКОЛА СОСТРАДАНИЯ’**

ДОДИН. Я рад вас приветствовать. Спасибо, что вы пришли, и я готов ответить на все ваши вопросы.

* В каком году вы поставили спектакль?

ДОДИН. В 2004-м, наверное. Это один из послед­них наших спектаклей. Вообще это уже четвёртый наш Чехов в репертуаре театра. У нас идут «Вишнёвый сад», «Чайка», «Пьеса без названия» и вот — «Дядя Ваня». Мы бы с радостью привезли вам ещё какого-ни­будь нашего Чехова. Для тех, кто не в курсе: наш те­атр — русский репертуарный театр. У нас постоянная труппа, большинство составляют мои ученики разных лет. С некоторыми из них мы уже тридцать лет мучаем друг друга. В репертуаре нашего театра сейчас пример­но десять-двенадцать названий, которые регулярно, раз или два в месяц, идут на сцене Петербурга. Есть спектакль, которому уже двадцать два года — «Братья и сёстры», который мы здесь играли2. Пятнадцать лет спектаклю «Бесы» по роману Достоевского, который идёт десять часов (мы играем его в субботу и воскресе­нье). Спектакли последнего трёхлетия: «Московский хор» по пьесе Петрушевской, «Дядя Ваня» Чехова и последняя наша премьера — «Король Лир» Шекспира. Наш театр — это союз людей, которые вместе воспиты­

1 Встреча со зрителями в театре «Шеровер» перед спектаклем «Дядя Ваня». 6 июня 2006 года. Иерусалим, Израиль.

2 Июнь 1998 года.

236

Школа сострадания

вались, у которых есть общие представления о том, что такое театр. А основа этого представления в том, что театр — это величайший инструмент, способ позна­ния мира, жизни и самого себя. Театром мы исследуем жизнь и заставляем зрителя подключиться к этому ис­следованию. Поэтому у нас бывают довольно длитель­ные процессы создания спектакля. Скажем, «Бесы» мы репетировали три года. «Короля Лира» репетировали около трёх лет. Иногда нам приходится совершать пу­тешествия в процессе наших исследований. Скажем, когда мы репетировали «Братья и сёстры», мы ездили далеко на Север, в родную деревню великого русского писателя Фёдора Абрамова. Репетиции «Вишнёвого сада» мы начали в посёлке под Петербургом, а репети­ции «Чайки» — на берегу озера. Нам всегда кажется очень важным освежить эмоциональные ощущения ар­тистов, чтобы они максимально остро передавали их зрителю, потому что сегодня, как никогда, эмоциональ­ная сфера человека и человечества резко огрублена. Огрублена скоростью, в которой мы живём, сплошной компьютеризацией, которая всё сводит к значкам и всю эмоциональную сферу унижает до понятия «ин­формация». Телевидение, которое с утра до ночи во всех квартирах орёт во всех странах одинаково глупо, неграмотно. И, наконец, массовая культура, которая навязывает человеку абсолютно ничтожные представ­ления о самом себе. И я думаю, что задача живого теат­ра сегодня — возвращать человека к самому себе, да­вать возможность на сцене увидеть самих себя, только в очень серьёзном виде, чтобы, сострадая тем, кто на сцене, научиться сострадать себе. Я думаю, что челове­ческое начинается с сострадания себе. Если я всерьёз сострадаю себе, то обязательно буду сострадать и дру­гому. Вот таким театром мы пытаемся заниматься. Что-то получается, что-то не получается, но у меня ощущение, что театр такого рода сегодня, именно в силу того, что он противостоит основной тенденции,

237

*Лев Додин. Путешествие без конца*

очень востребован. Недаром у нас уже много лет пере­полненный зал в Петербурге. И недаром мы находим контакт со зрителями всего мира, мы много ездим по миру, фактически объездили все континенты, кроме близлежащей Африки. Интересно было вчера на пре­мьере: где-то наверху сидела довольно большая группа молодых людей, тинейджеров. Это была какая-то груп­па из колледжа. И они вначале, имея привычный для себя опыт смотрения комедий, телесериалов, пытались смеяться над каждой фразой. Я думал, что их вообще убью, и что спектакль сорвётся... Но через минут пят­надцать они втянулись, и возникло совершенно пра­вильное восприятие, они стали реагировать абсолютно адекватно. Настройка на нужное восприятие спектакля произошла очень быстро. Точно такая модель юноше­ского поведения в театре знакома мне и по русской публике: привыкли, что на каждое слово надо смеять­ся. И вообще, если ты пришел в театр, что ты должен делать? Смеяться. Смеяться и хлопать, вот две вещи, которые в театре делают. Но не плакать же. А всё-таки главное в театре это слёзы. Мы их слишком стесняемся и скрываем в жизни, поэтому очень важно, чтобы в те­атре они лились без стеснения, и у артистов, и у зрите­лей. Потому что часто вместе с ними начинают течь мысли, иногда новые или свежие. Это был ответ на во­прос о «Дяде Ване».

* Трудно бывает настроиться на нужную волну пе­ред спектаклем, я артист, поэтому меня интересует, ка­кие вы знаете способы для того, чтобы артисту это ста­ло легче?

ДОДИН. Это очень серьёзный вопрос, хотя девяно­сто девять процентов артистов этим сегодня не озабо­чены. Они прибегают за три минуты до начала спек­такля, выкуривают заветную сигарету и бегут на сцену. А на сцене начинают как-то сосредотачиваться. Где-то к концу второго акта немножко сосредоточатся. На са­мом же деле это довольно непростой процесс, потому

238

Школа сострадания

что надо перейти от бытового существования, бытово­го ритма, бытовых мыслей к внебытовым мыслям, вне­бытовому существованию, к жизни в мире воображе­ния. А для этого требуется мобилизация всего организма. Подлинное актёрское творчество требует огромной затраты психологической и физиологиче­ской энергии. Жан-Луи Барро, когда играл Гамлета, ху­дел за спектакль на шесть-семь килограммов. У нас в театре есть система разминок. Мы называем это таким рабочим словом. Перед каждым спектаклем разминка своя. Чаще всего это психологическая, физическая и речевая разминка одновременно. Есть спектакли, «Пье­са без названия», например, перед которыми прово­дится и музыкальная разминка, и вокальная. У нас мно­го известных артистов, но в определённое время до начала спектакля каждый становится в круг со всеми остальными — ведь происходит ещё настройка друг на друга — и занимается тренингом. Так что я думаю, если вы работаете с теми, кто всерьёз к этому относится, правильнее всего организовать такой компанейский тренинг перед спектаклем. И если почему-либо это не­возможно, значит, надо устроить разминку для самого себя. Позаниматься тем тренингом, которым вы зани­мались на первом курсе, на втором. Я не знаю, какое образование вы получили. Но для нас всегда важно вернуться к самым простым упражнениям. Обязатель­но потренировать тело и потренировать речь, потому что в речи очень многое выражается. Попробовать на­строиться музыкально, чтобы речь звучала музыкально. Всё зависит от тех упражнений, которые вы знаете, ко­торыми вы пользуетесь. Можно выйти на сцену и сори­ентироваться, оглядеться в пространстве, поверив, что это дверь, что там комната, что там лес, то есть как-то включить воображение. Ни в коем случае не надо со­средотачиваться в том смысле, что «я погружаюсь во что-то», я начинаю гипнотизировать себя, сомнамбули- ровать. Это всегда опасно, потому что на самом деле

239

*Лев Додин. Путешествие без конца*

это отвлекает от настоящей сосредоточенности. Как-то ответил? Или легче не стало? Понимаете, от чужого опыта никогда легче не станет. Нужно, исходя из чужо­го опыта, начать изобретать свой. Но настраиваться надо. Если у вас есть ролевая тетрадь, то есть книга, которую вы написали в связи с ролью (у наших арти­стов чаще всего она есть), то полезно пятнадцать ми­нут почитать эту книгу, вспомнить, о чём вы думали в процессе репетиций. Способов множество. В девятна­дцатом веке в Малом театре в Москве был великий ар тист Пров Садовский, который играл в основном в пьесах Островского. Он играл в своём собственном сюртуке, потому что для него это был современный ав­тор. Первое, что он делал, придя в театр, снимал свой сюртук и вешал его на вешалку в гримёрной. Потом он гримировался, потом он шёл на сцену и привыкал к де­корациям (хотя он их хорошо знал), как бы снова вжи­вался в них. А потом он возвращался в гримёрную и за пять минут до начала спектакля надевал тот же сюртук уже как сюртук героя. Вот это подлинно художествен­ный ход.

* Приглашаете ли вы в свой театр молодых ре­жиссёров? Как вы относитесь к тому, что в спектакле вашего театра «Зимняя сказка» по Шекспиру произош­ло осовременивание пьесы?

ДОДИН. У нас в театре есть малая сцена, где ставят спектакли мои ученики-режиссёры. И мне кажется, там есть хорошие спектакли. Один из них я бы с удовольст­вием привёз в Израиль, это «Исчезновение» по Шамай Галану, израильскому писателю. Ставить спектакли на основной сцене я редко приглашаю, потому что, во-первых, у нас в основном авторский театр. А во-вто­рых, если приглашать, то хочется только выдающихся режиссёров и тех, кто хоть как-то близок пониманию и сердцу. Скажем, я много лет пытаюсь уговорить Пите­ра Брука поставить у нас спектакль, но он только обе­щает. С Вайдой, великим польским режиссером, плани­

240

Школа сострадания

ровали поставить у нас польскую классику. Вообще, поскольку наш театр носит статус Театра Европы, я по­думал, что было бы интересно, если бы в театре стави­ли спектакли крупнейшие европейские режиссеры. Сейчас пытаемся этот проект потихоньку раскру­чивать.

Что касается «Зимней сказки», мне кажется, преле­стного спектакля, то я думаю, что там осовременива­ния почти и нет. Там одно только осовременивание — чувство довольно сегодняшнее. Осовремениванием часто называют то, что играют не в исторических кос­тюмах, а в современных. Это не осовременивание. У Шекспира в пьесах, где и когда бы ни происходило действие: в Вероне — «Ромео и Джульетта», в доисто­рические времена — в «Короле Лире», когда люди в шкурах ходили, или чёрт знает в чём они там ходили в доисторические времена, его играли в современных Шекспиру костюмах. Поэтому логично, что сегодня мы играем Шекспира или в современных костюмах, или в некоем художественном изобретении, которое может быть костюмом и прошлого, и сегодняшнего времени. Мне ближе второй ход. Но бывает и более простой, который нашёл Деклан Доннеллан. Поскольку я гово­рю о чужом спектакле, то мне легче. Дело в том, что есть один предрассудок, который в какой-то мере под­питывается дурными голливудскими историческими боевиками. Предрассудок этот состоит в том, что вро­де бы артист, сегодняшний, современный человек, мо­жет сыграть\* человека двенадцатого века. Или человека восемнадцатого века. Это абсолютная неправда. Мы можем сыграть только собственный век и собственную жизнь. Иначе мы обязательно начинаем изображать невесть что, скорее похожее на спектакли, которые мы видели в детстве, в которых изображали жизнь семна­дцатого, двенадцатого и прочих веков. Такой театр описал Брук, назвав его «мёртвым театром». Потому что он ни о чём, кроме театра, не говорит, он о жизни

1. Заказ № 2753

241

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ничего не говорит. Другое дело, что зрителю иногда такой театр нравится. Я всегда против того, чтобы внешние приметы спектакля принимать за сущность. Есть живые чувства или нет живых чувств — вот это сущность. И соответствует природа этих чувств тому, что предлагает автор. Это всегда непростая проблема. Скажем, сейчас «Бориса Годунова» в опере часто игра­ют в двубортном костюме, изображая Ельцина или ещё кого-то политика. Конечно, это трудно воспринимать, потому что стихия музыки противоречит двубортному костюму. Но если надеть тяжёлые боярские одежды, то вообще всё воображение останавливается, и понима­ешь, что это про какую-то ту Россию, которая к нам не имеет отношения. Опять глупость получается. Искусств во и состоит в том, чтобы изобрести то, что будет аб­солютно сегодняшним, не противореча историческому духу. Это действительно очень непросто. Кстати, Дек­лан, одев героев в современный морской английский костюм, что-то подсказывает воображению. Потому что все они там плавают по морям, это статусная орга­низация во дворце. Какой-то художественный ход в этом есть.

* Что, на ваш взгляд, актёру необходимо? Всегда ли вы присутствуете на спектаклях театра? Есть ли ка­кие-то техники, способы, которые вы применяете ко всем спектаклям?

ДОДИН. Если я начну рассказывать, что артисту не­обходимо, то сегодняшний спектакль не начнётся и не кончится. Я просто могу рассказать о программе курса обучения у нас в мастерской. Это каждый день танец, каждый день акробатика, каждый день вокал, каждый день речь.

* Можно ли поступать в театральный институт по­сле тридцати лет?

ДОДИН. Теоретически тяжело. По правилам счита­ется, что женщин мы принимаем до двадцати трех, а мужчин, кажется, до двадцати пяти. Но бывают нару­

242

Школа сострадания

шения. Мы приняли, скажем, студента, которому было далеко за тридцать, сегодня он замечательно работает, хотя болеет часто, потому что он начал заниматься то­гда, когда организму было уже трудно. В какой-то мере это как спорт, понимаете.

* В некоторых интерпретациях пьесы подчёркива­ется конфликт между дядей Ваней и профессором, в некоторых — роман между доктором и женой профес­сора. Где у вас суть?

ДОДИН. Когда вы посмотрите, вы сами и ответите на вопрос. Чего же я буду вам интерес сбивать? Я ска­жу вам: основной конфликт в этом. Вы не будете смот­реть на всё остальное. Посмотрите всё. Всё важно.

СУДЬБА СЕРЬЁЗНОГО ТЕАТРА'

ВЕДУЩИЙ. Среди проблем, которые волнуют сего­дня тех, кто готовит специалистов социальной и куль­турной сферы, немалое место занимают проблемы рос­сийского театра. Нас волнует, в какой мере сохранится репертуарный театр, в какой мере сохранятся непрехо­дящие традиции русского театра. Как на театрах России скажутся экономические реформы, которые приравняли театр к коммерческим предприятиям. Со­хранятся ли те традиционные, классические формы, которые десятки лет были сутью российского театра, и в какой мере утвердятся новации, далеко не все из ко­торых приняты значительной частью зрителей. Нас интересует, учитываются ли сегодня интересы мо­лодёжи.

ДОДИН. Я понял круг проблем. (Обращаясь к аудито­рии.) Вы тоже скажите, что вам интересно, что бы вы хотели услышать, какие вопросы вас волнуют.

РЕКТОР РОСТОВСКОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ. Лев Абрамович, ваш спектакль «Братья и сёстры» и аб­рамовская литературная основа в условиях нашего ди­кого рынка становится почти библейским сцениче­ским произведением, поскольку поднимает вечные проблемы. Это и любовь, и привязанность к дому, и так далее. Планируете ли вы сохранить его в репертуа­

1 Встреча с ректорами гуманитарных вузов. МДТ — Театр Европы, Санкт-Петербург. 22 июня 2006 года.

244

Судьба серьёзного театра

ре, я его видел тридцать лет назад, когда вы его на Мо­ховой показывали как студенческий? Какие смысловые акценты вам бы самому хотелось сделать в контексте сегодняшнего времени, в формирующейся рыночной экономике? Какие, на ваш взгляд, смысловые нюансы можно было бы внести в новую редакцию? Предполага­ется ли омоложение спектакля вашими студентами с вашего курса, который сейчас у вас в СПбГАТИ? И вто­рой вопрос: хотелось бы также знать ваше мнение по поводу феномена антрепризного театра. Потому что иногда приличные, талантливые актёры попадают в та­кие маразматические спектакли, что совестно видеть продвинутых и талантливых людей в такой халтуре. Корректирует ли как-то этот вопрос Союз театральных деятелей, театральное сообщество?

ПРОФЕССОР А. С. ЛАСКИН (Петербургский уни­верситет культуры и искусств). Какова, на ваш взгляд, судьба серьёзного театра, который требует от зрителя серьёзной работы? Насколько он долговечен, насколь­ко вписывается в сегодняшнюю общекультурную ситуа­цию, или это просто этакий островок в океане? По по­воду театральной реформы в общем хоре ваш голос не очень звучит. Понятно, что Малый драматический те­атр сохранится, но в какой степени это вас заботит?

ПРОФЕССОР ЯРОШЕНКО (Московский универси­тет культуры и искусств). Режиссёр всегда работает с материалом человеческим. И мы говорим, что человек всегда есть человек. Режиссёр всегда чувствует челове­ка по-разному. Ваше ощущение человека, человеческо­го в человеке в условиях, в которых мы живём. Затро­нула ли экономика какую-то сердцевину человеческого? Вы переводите на пластический язык, язык действия судьбу человека и его мироощущение. Каковы ваши ощущения эпохи в плане человека?

ВЕДУЩИЙ. В России существовала замечательная традиция: студенты, учащиеся всегда имели льготные условия попадания в театр. Попадите сегодня в Мари-

245

*Лев Додин. Путешествие без конца*

инку. Попадите сегодня на какой-то выдающийся спек­такль в Московский Художественный театр, где цены астрономические, абсолютно не доступные студенту, не доступные молодому, начинающему учителю, врачу и так далее, я уже не говорю о детях.

РЕКТОР ПЕРМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ. Ваше отношение к высказыванию заместителя минист­ра Фурсенко о том, что артисты, музыканты должны платить за своё обучение, потому что они хотят быть знаменитыми.

ПРОФЕССОР ПОНОМАРЁВ (Кемеровский универ­ситет культуры). В связи с «Фабрикой звёзд» очень из­менилось понятие таланта. В чём ваше измерение та­ланта актёра, режиссёра?

ВЕДУЩИЙ. Один из наших студентов стал победи­телем первого телевизионного конкурса «Народный артист». Став «народным артистом», он перестал быть студентом. Перестал понимать, что ему нужно овладе­вать духовной культурой, ничего кроме гонорара за оп­ределённый концерт, не воспринимает.

ДОДИН. А вы ему эти слова сказали?

ВЕДУЩИЙ. Сказали, что мы его не выпустим, не дадим диплом. Это Алексей Гоман, мы учитываем, что он сирота, приехал из Мурманска...

ДОДИН. А вот так публично в классе вы ему сказа­ли: «Вы остаётесь безграмотным человеком, мне вас жалко»?

ВЕДУЩИЙ. Неоднократно говорил.

ДОДИН. Понятно. Круг вопросов большой. Я рад всех вас приветствовать у нас в театре. У вас много во­просов, которые можно обсуждать. Я скажу, что думаю, хотя в некоторых деловых вопросах не очень разби­раюсь.

Я думаю, что сегодня проблема нашей культуры как проблема, в известной мере, самосознания нации ста­новится, может быть, основополагающей. И особенно сейчас, когда нищета чуть-чуть ослабевает. Я не вели­

246

Судьба серьёзного театра

кий специалист в экономике, хотя езжу по стране, об­щаюсь с людьми, у меня широкий круг друзей и родст­венников. Вижу, как живут люди, и поэтому я далёк от оптимизма, что вот, мы становимся богатой страной. Мы остаёмся страной достаточно нищей. И всё-таки уровень этой нищеты немножко ослабевает. И в этой связи нам начинает казаться, что мы живём уже вроде бы и неплохо. Когда костлявая рука голода чуть-чуть ослабевает, вдруг становится особенно видно, что всё, включая и дальнейшее развитие экономики, на самом деле вопрос культуры, национального, исторического, социального самосознания. И это становится, на мой взгляд, вопросом решающим, потому что свято место пусто не бывает, и сегодня есть ощущение, что образо­вался огромный вакуум в сознании народа, всей нации и, как выяснилось, в той её части, которая называется интеллигенция. Сегодня это слово, наверное, надо употреблять с осторожностью, потому что всё-таки нельзя забывать, что русскую интеллигенцию восемьде­сят лет уничтожали. И к концу периода советской вла­сти — тому, что назывался «перестройкой», — мы уже имели не русскую интеллигенцию, а советскую. А это что-то совсем другое. Может быть, только тогда, когда эта советская эпоха кончилась, мы вдруг стали осозна­вать, что это нечто другое. Нам казалось, что придут к власти молодые технократы, интеллектуалы, люди с университетским образованием: юридическим, фило­софским, математическим, — и тогда свершится что-то особенное, и мы начнём развиваться как-то по-другому. Всё-таки сегодня оказывается (цитата из Фурсенко это тоже подтверждает), что эти молодые интеллектуалы (а сегодня в высшие эшелоны власти приходят люди тридцати-сорока лет, о чём можно было только меч­тать, когда мы жили в геронтологическом абсурде), — это всё воспитанники, плоть от плоти и мозг от мозга советской системы, советской власти. То есть люди, лишённые исторической перспективы. Люди, в кото­

247

*Лев Додин. Путешествие без конца*

рых совершена мощнейшая прививка против како­го-либо реального исторического самосознания, люди, которые отравлены советским мировоззрением. Когда Айтматов написал «И дольше века длится день...» про манкуртов, нам казалось, что это очень остро, но про прошлое, страшное и к нам самим отношения не имею­щее. Но сегодня возникает ощущение, что мы находим­ся в манкуртизированном обществе. И это манкуртство очень сильно касается не только простых людей. Все советские экивоки перед величием самосознания про­стого народа, который всё понимает и всё расставит по своим местам, не нужны, сегодня ясно, что это фик­ция. Никто ничего по своим местам не расставляет. За­блуждение существовало все восемьдесят лет советской власти, и мы все участники этой советской власти. Ужас в том, что мы считаем, что кто-то виноват, а кто-то нет. Мы все, кто в этом жил, — часть советского строя, мы все это как-то делали, и сегодня удалось изменить, а, может быть, просто усугубить некие гене­ральные свойства сознания. Вследствие этого мы говорим, что из-за «перестройки», из-за рынка всё пе­рестало у нас быть духовным. Но отчего оказался воз­можным именно такой рынок? Почему мы в него кину­лись так, как кинулись? Оказалось, что у общества нет никаких моральных преград, табу. Прежде всего табу, касающихся ценности человеческой жизни. Оказалось, что мы живём в обществе, в стране, в которой цен­ность человеческой жизни ниже, чем во многих стра­нах Африки. И никуда от этого не деться. Ведь не мог­ло всё измениться на следующий день после введения свободного рынка. Это результат длительного истори­ческого развития, в течение которого, как минимум восемьдесят лет (хотя и до революции в России чело­веческая жизнь никогда дорого не ценилась), обесце­нивалась человеческая жизнь. В России только в тыся­ча восемьсот шестьдесят первом году жизнь человека перестала продаваться за деньги, и ушло рабство. От

248

Судьба серьёзного театра

этого тоже никуда не деться. Но за годы советской вла­сти жизнь человеческая вообще утратила какую-либо цену. Когда мы говорим, что сейчас всё стало уголов­ным, то мы забываем, что за восемьдесят лет совет­ской власти в лагерях пересидела большая часть наше­го населения, и что уголовная субкультура в нашей стране всегда была очень важной составляющей. Очень важной составляющей идеализма и романтизма. Я помню свою школу, это были сталинские годы, са­мые любимые наши песни были уголовные. Любимым нашим способом пижонства — быть похожим на урку. Высшей модой — золотые фиксы, которые мы делали из золотой фольги. Урка был романтическим героем нашего детского сознания. Сегодня мы делаем вид, что ничего этого в прошлом не было, что это всё только сейчас пришло, с возникновением свободного рынка. А на самом деле это просто перестало скрываться, ри­нулось наружу и заполнило пространство. Народ, люди, которые были лишены элементарных потреби­тельских удобств, ринулись в это, и им кажется, что ничего другого не существует. Это то, о чём вы говори­те: «фабрика звезд», «народный артист». Всё наше те­левидение. И, к сожалению, та самая интеллигенция, которая вроде бы должна была стоять препятствием, сама первая в это ринулась, и оказалось, что нет ника­ких прививок, которые обеспечивали бы иммунную ус­тойчивость к этому. И всё то, что мы называли идеала­ми, оказалось так хрупко, так недолговечно и так плохо привито нам, а нами — следующему поколению, что мы можем сколько угодно ругать окружающих и всё происходящее, но мы все (я вижу, что здесь есть и мои ровесники) в этом участвуем. И наряду с этим воз­никает абсолютное беспамятство, определяющее мас­совую культуру, которая сегодня так нагло и торжест­вующе существует, что возникает ощущение, будто это уже не просто другая культура, а единственная культу­ра. Уже почти не идёт речи о борьбе одного с другим.

249

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Просто всё заполоняется массовой культурой. Вообще ведь бездарность всегда агрессивнее таланта. И люди, которые сегодня пришли на телевидение (я их не­множко знаю), определяют всё и ощущают себя солью земли. И, к сожалению, очень трудно найти то ядрыш­ко здравого смысла, которое может всему этому проти­востоять. И рядом с этим забвением всего есть попыт­ка историю осознать в удобном для себя свете. Поэтому, мне кажется, сегодня мы становимся свидете­лями нового искажения истории, нового искажения культуры, новых мифологем, которые очень недалеко ушли от советских, а, по сути, довольно тупо и после­довательно их продолжают. Этим занимаются воспи­танники советских гуманитарных учреждений. Из того, что они говорят, проповедуют и чему учат на са­мом высоком уровне, выясняется, что это посконная советская идеология. И вот в этом раздрае мы сегодня живём, а советская идеология, и в том что касается от­ношения к рынку, впрямую ведёт к фашизму. Мне тут один журнал попался, у нас теперь много красивых гла­мурных журналов, там проводится опрос молодёжи: «Наиболее популярные личности за последний год». Так вот, первое и второе место занял Копцев, молодой человек, который пришёл в московскую синагогу ре­зать евреев. Это не слабо. И это не шутки. И сегодня снова очень много, как в самые худшие времена, гово­рится о величии русского духа, о том, что мы духов­ные, в отличие от Европы, которая бездуховна; что нам нужно соблюдать некие традиции, отличные от ев­ропейских, что нам европейские ценности не подхо­дят. Это всё очень серьёзно утверждается, в том числе и православной церковью, которая так долго страдала от безбожной власти. Но как всегда, когда мы начина­ем противостоять европейским ценностям, которые на самом деле просто христианские ценности, мы начина­ем говорить, что на Западе торжествует бездуховность. И вообще всякое самодовольство, которое мы уже про­

250

Судьба серьёзного театра

ходили, и в 49-м году, и в 53-м, и так далее — ведёт к за­гниванию, к фашизму и бескультурью. Я прошу проще­ния за такую, вроде политическую речь, но это не политика. Я как раз ничего в политике не понимаю. Я говорю о вещах, связанных с самосознанием, с про­странством национальной мысли, с пространством культуры, в которой мы живём. Те, кто всерьёз и про­фессионально занимаются культурой, должны верить в то, что они заняты делом единственно важным. Одна из драм нашего времени в том, что те, кто всерьёз за­нимаются культурой, искусством, начинают отступать, ими овладевают комплексы, и им начинает казаться, что они делают что-то не самое главное. Что есть не­что более важное, более популярное, что плохо быть только на канале «Культура», надо обязательно прийти на «Первый канал». Ради этого стоит чем-то поступить­ся. То есть та же логика, которая была в советских те­атрах, в советском искусстве: «Ну, я поставлю чуть-чуть советский спектакль, но зато потом...» Потом не полу­чается. Нам казалось, что если в России напечатают «Архипелаг ГУЛАГ», то всё изменится, и мы будем жить в другой России. «Архипелаг ГУЛАГ» напечатали, но не прочитали. Эту ситуацию мы даже предположить не могли. И как в этой ситуации жить, каждый должен решать для себя сам. Мне кажется, единственное, что может делать серьёзное искусство, серьёзная культу­ра — это осознание и отстаивание исходных идеалов человечности и ценности человека.

Вы задали очень хороший вопрос, я думаю, он осно­вополагающий: что происходит с человеком в нашем меняющемся мире? Действительно, скорости большие, компьютер, можно не читать книг, если что-то непо­нятно, можно моментально найти по ссылке в Интер­нете. Человеку кажется, что он кардинально изменил­ся. На самом деле, человек не меняется. Он так же смертен, он так же проживает свою жизнь в надеждах, которые в основном не осуществляются. Он так же лю­

251

*Лев Додин. Путешествие без конца*

бит, независимо от того, какие платья носит. Всё рав­но он влюбляется, любит, с сексуальной революцией или без сексуальной революции. Он боится смерти. Он по природе своей одинок, ибо, как говорится в Еванге­лии, человек рождается один и умирает один. И он всю жизнь пытается преодолеть своё одиночество. Ни­чего не меняется. Только скорость, с которой идёт жизнь, сегодня делает его еще более одиноким, остав­ляет у человека ощущение, что он ещё меньше кому бы то ни было нужен. Оставляет его в ощущении безу­держного страха смерти, которого, может быть, не было никогда раньше, потому что религиозное чувство ослабевает. А на смену ему мало что приходит. Поэто­му сегодня человек нуждается в сочувствии, в сострада­нии ещё больше, чем когда бы то ни было. А значит, он нуждается в этом самом серьёзном искусстве, серьёзном театре, серьёзной литературе, серьёзной му­зыке. То есть в том, что серьёзно. Мы плохо понима­ем, что значит серьёзное. Это не значит — скучное или очень умное. Это может быть очень лёгкое, весёлое. Но это что-то, где он может почувствовать себя чело­веком. Не просто участником двадцатитысячной тол­пы, когда можно отключиться и ни о чём не думать, а остаться наедине с самим собой. То, чего человек поч­ти лишён сегодня, и то, чего он очень боится. Он и от­вык. Остаться наедине с самим собой, задуматься о себе, почувствовать себя человеком.

Ещё одно мощное ощущение от сегодняшнего вре­мени — потеря чувства стыда. Нас восемьдесят лет при­учали к фальши. Всё было неправда: говорим одно, а думаем другое. И со временем мы перестали замечать, что говорим одно, а другого и не думаем. И когда вдруг оказалось, что можно не скрываться, другого, что было «нельзя», уже не осталось. Вот ведь в чем ужас. Оказа­лось всё можно тогда, когда не осталось ничего, что «нельзя». Нельзя было говорить правду, а её уже не ос­талось к этому моменту! Нельзя было любить человека,

252

Судьба серьёзного театра

а его уже и не любят к этому моменту! А теперь гово­рят, что всё можно. Значит, можно не любить, можно не защищать, можно лгать. Всё это можно, можно, можно! И это торжествующее бескультурье во всём. Я редко включаю телевизор, ночью иногда, когда уж совсем нехорошо и хочется отвлечься. Как-то включил, попал на Ренату Литвинову и писательницу Толстую. Они обсуждают кинофильм по Пастернаку, предваря­ют его показ по телевидению.

ИЗ ЗАЛА. «Доктор Живаго».

ДОДИН. «Доктор Живаго», но не новый, а тот ещё, классический. Какой-то ночной киносеанс по одной из программ. И Литвинова: «А почему, собственно, а что, собственно?» И дальше какие-то тексты, сейчас не вос­становить. «Ну, вот он был такой человек, любил соби­рать грибы. Такой мужчинка был. А что, вот он отсту­пил, отказался от премии1, такой мужчинка слабый был, да?» Я запомнил это — «мужчинка». Шла речь о том, что «фильм, конечно, скучный, и вся эта полити­ка сегодня не имеет никакого смысла. Надо потерпеть, ну, давайте посмотрим». У меня было ощущение, я прошу прощения, но готов это повторить, что двух больших дебилок вдруг выпустили на всероссийский экран. Дебилизация не на детдомовском, а на самом высоком уровне, когда дебилизм становится фактом «звёздности». И не находится, как всегда, среди людей тот, кто мог бы сказать: «А король-то голый».

Серьёзный театр, серьёзное кино — это не скучное, не умное, хотя в результате, наверное, оказывается ум­ным, может быть, иногда чуть скучноватым. Хотя, мне кажется, что театр, как и литература, действуют на че­ловека тогда, когда они его волнуют. А если они его волнуют, уже не скучно. В этом разница. Я как-то в Англии проводил большой семинар2, и режиссёры жа­

1 Имеется в виду отказ Б. Л. Пастернака под нажимом властей от

Нобелевской премии в 1958 году.

253

*Лев Додин. Путешествие без конца*

луются: «Вот не ходит к нам в театр пролетариат, хо­дит узкая прослойка интеллектуалов». А там пролета­риат зажиточный. Я пошёл, посмотрел их спектакли. Я понял, что тоже не хочу их смотреть. Я тоже, начи­ная с пятой минуты, умираю со скуки. Потому что это всё мимо сердца, это какието достаточно плоские умо­заключения. А потом я попросил сводить меня в рабо­чий клуб. И это такое увлекательное место! Там такое здание трёхэтажное: и ресторан, и пивная, и бильярд­ная, и игры в лото, и место, где они могут семьями об­щаться. Они приходят в клуб целыми семьями, стар­шее поколение идёт в один зал, молодёжь — в другой, а к вечеру они соединяются и ужинают вместе. Это та­кой замечательно налаженный и вполне духовный быт. И, конечно, в этом клубе гораздо интереснее, чем на скучном, якобы интеллектуальном, спектакле. Но я убеждён, что если им показать спектакль, который за­денет их душу, заставит просто волноваться, плакать, — всё изменится. Ведь сегодня мир перестал плакать. И это, может быть, самый страшный диагноз, который только может быть. Когда мы плачем, мы становимся умнее, мысли приходят к нам, когда мы плачем. Ну, иногда, когда мы очень хорошо смеёмся. Но по-настоя­щему мы смеёмся ещё реже, чем плачем. Мы иронизи­руем, ухмыляемся, злорадствуем, но не хохочем. Не ра­дуемся и не плачем. А заставь людей плакать, их за уши от театра не отдерёшь. Убеждён. И в этом смысле у меня абсолютно оптимистический взгляд на судьбу те­атра. Потому что театр, который задевает душу, необ­ходим человеку. Не может театр жаловаться на невос- требованность, если он задевает душу человека. И в какой-то мере судьба нашего театра это подтверждает. У нас в театре среди зрителей много молодёжи. Ино­гда меня даже пугает, когда я вхожу в театр и вижу три

2 Мастер-класс в Королевском Шекспировском театре. Страт­форд-на-Эйвоне. Июнь 2005 года.

254

Судьба серьёзного театра

ряда молодых людей. Идёт «Дядя Ваня», начался спек­такль, они идеально реагируют. Все включены, всё по­нимают. Значит, эта способность сохраняется. Просто мы пасуем, мы боимся к этой способности апеллиро­вать. Я учу студентов. Вот сейчас у меня четвёртый курс, четыре года мы с ними занимаемся. Конечно, ко­гда они только приходят учиться, то ничего не знают. Буквально — ничего! И в советские годы, я помню, приходили и ничего не знали. Курс «Братьев и се­стёр»1 — это вначале абсолютно тёмные люди. Но нам же свойственно ностальгировать, поэтому нам кажет­ся, что та темнота это не нынешняя темнота. Мы у себя на актёрско-режиссёрском курсе2 ввели целый ряд предметов и среди прочего — большой курс мифоло­гии, которую преподавали специалисты. Скажем, гре­ческую мифологию читали специалисты греческой культуры, которые знают древнегреческий язык, кото­рые могут читать древнегреческие тексты и тут же с листа переводить. Эффект фантастический. Потому что знание и культура вещь заразительная. Как только ученики понимают, что есть вещи, которых они не знают, возникает огромная энергия познания. Я восхи­щаюсь сегодня своими ребятами, несмотря на то, что я их каждый день ругаю, но они хотят получать знания и замечательно много работают. Они уже во многом ста­ли интеллигентными людьми.

Мы очень часто ругаем рынок, рыночную среду и так далее. Мы очень мало верим в себя. Мне кажется, что сегодня театру чрезвычайно не хватает чувства не­зависимости, веры в себя, веры в свою ценность. И чем искреннее, серьёзнее и подлиннее мы в театре говорим о своём, чем больше мы делаем других участ­

1 Актёрский курс ЛГИТМиКа 1975-1979 гг. А. И. Кацмана и Л. А. Додина.

2 Режиссёрско-актёрский курс ЛГИТМиКа под руководством Л. А. Додина 1990-1995 гг.

255

*Лев Додин. Путешествие без конца*

никами наших проблем, тем больше мы лечим людей, себя и их, от одиночества.

В этом один из ответов на все ваши вопросы. Ведь, наверное, нельзя утверждать, что плоха сама форма ан­трепризы. Хотя форма эта, на мой взгляд, крайне реак­ционная. Объединившись на короткий момент, чаще всего на два месяца, ничего толкового не сделать. К со­жалению, сегодня это путь, по которому идёт театр, потому что всё поглотила американская модель, кото­рая в общем-то ни в чём не виновата. Просто Америка не имела театральной традиции. Там была великая дра­матургия, а театра по-настоящему великого там не слу­чилось. Вся мощь системы Станиславского ушла в Гол­ливуд. Ведь Голливуд стал великим благодаря тому, что истово поглотил систему Станиславского. Нигде так хорошо не играли и не играют, как в Голливуде. Там была знаменитая школа Ли Страсберга, который учил­ся у учеников Станиславского. Весь Голливуд основал­ся на этом. А театра не возникло. Потому что кино — это новое искусство, которое для новой Америки было важно, а театр — что-то такое старое, что не нашло опоры. И поэтому там в основном мюзикл, который можно делать за два месяца. И это перешло в Европу и стало поглощать европейскую культуру. Есть страны, где сохранился репертуарный театр, который имеет мощную поддержку государства. В Германии, в немец­коязычных странах и в Скандинавии театры поддержи­ваются государством чрезвычайно. Там огромная сеть больших репертуарных театров. В Гамбурге как мини­мум четыре или пять театров, полностью находящихся на бюджете государства. Причём на бюджете, который нам и не снился. Я помню, мне директор театра «Та­лия» говорил (после воссоединения Германии там на­чалась экономия): «Я всю жизнь работал с бюджетом десять миллионов марок. (Десять миллионов марок для меня это было как некий космический звук — Л. Д.) А теперь мне урезали бюджет, и у меня девять миллио-

256



С Иннокентием Смоктуновским на репетиции спектакля «Господа Головлёвы», МХАТ, 19ЙЗ

- %  
. I!

**L**

С Николаем Павловым на репетиции «Братьев К«рама>оеыо Фото Ю. Гаарилииа



С Татьяной Шестаковой. 1989. Фото В. Плотникова



Николай Лавров в Верколе. 1985

Пётр Семак, Татьяна Шестакова, Наталья Фоменко. «Братья и сёстры». Репетиция



С Фёдорам Абрамовым в Верколе. 1985



«Кроткая». Репетиция. БДТ



С Мижаилом Б<рышни«01ым Нмо-Йори. Фото А- Огибинои



С Джорджо Стрелером. Милан



Судьба серьёзного театр\*

нов марок. Я не знаю, как жить театру на девять мил­лионов марок». Сегодня театры немецкоязычных стран, прежде всего Германии, Швейцарии, наиболее прогрессивные, находятся в привилегированном поло­жении и в какой-то мере определяют художественный уровень мирового театра.

Всё то же самое относительно реформ. Я не высту­паю по поводу реформ, потому что не понимаю, что это такое. Я не видел ни одного документа. И их нет в природе. В театр не приходило ни одного документа, который можно было бы прочитать и сказать: это бу­дет плохо. Президент на последней встрече, в которой мне удалось принять участие, поклялся, что театр не будут лишать права зарабатывать деньги параллельно с бюджетом. Но мы знаем, что у нас в стране советской, а теперь в российской, происходит. Всё, что касается плохого, всегда исполняется и даже усиливается. Если завтра объявят о каком-то запрете, то обязательно сде­лают всё, чтобы запретить. А если позволят что-то, то почему-то сумеют не разрешить. То есть плохое выпол­нят и еще преувеличат. Хорошее почему-то обязатель­но не выполнят. Вот что это за свойство? Это тоже на­ционального самосознания свойство. Когда нужно вырубить виноградники, вырубят. А вот когда нужно их посадить, то отрапортуют, что посажено, а вино­градников нет как нет. Поэтому будет это или нет, мне трудно сказать. Но в принципе нам обещано, что такой абсурдной формы реформа не примет. Но, конечно, всё может быть. Сегодня мера абсурда доходит до... Скажем, вся тендерная политика — это же фантастика. Сегодня, если я должен ставить «Короля Лира», я дол­жен объявить тендер на «Короля Лира». Не сам ста­вить, а отдать поставить Тютькину, который вызовется поставить за три копейки. Такой закон. Понятно, что театры созваниваются, и главрежи говорят: «Слушай, давай прими участие в тендере на „Короля Лира\*\* и на­значь такую-то цену». И все это понимают. Ведь наша

1. Заказ № 27S3

257

*Лев Додин. Путешествие без конца*

страна существует по Салтыкову-Щедрину. И никак от этого отойти не может. Но если начать бороться толь­ко с этим, то ни на какую культуру не останется сил. Единственное, что в России все быстро приспосабли­ваются. Московский Художественный театр принял участие в тендере на празднование юбилея Вахтангов­ского театра. Все быстро приноравливаются. (Смех.) Это как-то спасает. Но всё-таки не это самое страшное. То, что сказал Фурсенко, если это он сказал, чудовищ­но по неграмотности и просто по тупости. Жалко, что ему это никто не объяснил. Люди идут в искусство не потому, что хотят быть знаменитыми, а потому, что в них есть потребность художественного творчества, а художественное творчество нужно народу. За это надо платить, и за это платили всегда во всём мире... Поче­му особенно мощно искусство развивалось всё-таки при монархиях? Просвещённые монархи любили ис­кусство. Они понимали, что искусство прославляет их. Собор, расписанный при Папе Григории, увековечит Папу Григория. Сегодняшние ничего по этой части не понимают, им, я думаю, всё равно, что там после них останется. Сказывается идеология временщиков, кото­рые случайно до власти дорвались и которых завтра уберут. И это комсомольская идеология на самом деле. Это всё бывшие комсомольцы, никуда от этого не деть­ся. Они часто говорят, что это для народа: «Народ так требует». Это абсолютная неправда. Это вполне их уро­вень культуры. Это им так нравится. Может быть, это уже не моё дело, потому что моё дело — просто ставить спектакли, но рано или поздно людям культуры так или иначе нужно будет объединяться, чтобы не просто защищать свои интересы, а чтобы утверждать интере­сы культуры. Это то, чего мы совершенно не умеем, по­тому что мы все — дети Страны Советов, и мы не уме­ем ни объединяться, ни защищать свои интересы и интересы культуры. А всё равно когда-то придётся.

258

Судьба серьёзного театра

Что касается «Братьев и сестёр», то мы пока сохра­няем спектакль. Будем его сохранять, пока не помрём. Я убеждён, что хороший спектакль, как хорошая кни­га, вечен. Он всегда находит новые мотивы, новые мо­тивации, их не надо искусственно привносить в спек­такль. Ведь в «Войну и мир» не надо привносить новые мотивации, мы их там находим. Потому что они там есть. Если родился живой спектакль, в него новые мо­тивации привносить не нужно. Они находятся. Сего­дня зритель смотрит «Братья и сёстры» намного умнее и глубже, чем смотрели современники рождения спек­такля, для которых он был скорее политическим ак­том, а сегодня более человеческим. (Мы играли «Бра­тья и сёстры» в Корее, потрясающе они смотрели.) Но, в отличие от книги, жизнь спектакля ограничена физическим возрастом артиста. Сейчас (фантастика, конечно) Петр Семак играет Лира и продолжает иг­рать Мишу Пряслина'. Мне кажется, такого прецеден­та не бывало в театре, не только в русском, но и миро­вом. Играет старика Лира и мальчишку из деревни и довольно неплохо играет. Сегодня их физический воз­раст не важен. Я говорю артистам: «Вот когда-нибудь все седые выйдем на сцену и сыграем опять „Братья и сёстры“». Мне замечательно сказала одна корейская женщина, зрительница. Она училась в России и видела спектакль много лет назад. Она сказала: «Я не знала, как я пойду снова смотреть, прошло пятнадцать лет. Я очень боялась, но вот я пошла. Вы понимаете, тогда Семак, Власов2 были худенькие, юненысие. И пробле­мы их были такие худенькие, юненькие. А сейчас они стали большие, тяжёлые. И проблемы стали такие большие, такие тяжёлые. Тогда казалось, что они по­взрослеют, и всё разрешится. А сейчас я понимаю, что

1 Восемнадцатилетний Михаил Пряслин — главный герой спектак­ля «Братья и сёстры». .

2 П. М. Семак, С. А. Власов — артисты АМДТ—Театра Европы, уча­стники спектакля «Братья и сёстры».

259

*Лев Додин. Путешествие без конца*

никогда не разрешатся эти проблемы. Это так страш­но». Потрясающе сформулировала. Но новых артистов вводить мы не будем. Тут есть какая-то препона. Если ввести других, то это уже будет другой спектакль. Это не просто рисунок, это не просто мизансцена, это не просто текст, это не просто подходящий исполнитель. Это целый пласт жизни, который прожили эти люди. И они играют о гораздо большем, чем можно предпо­ложить. Поэтому пока живы, пока можем ходить на двух ногах, будем играть. Сейчас мы пытаемся родить ещё одну работу, которая в какой-то мере продолжит традицию «Братьев» на новом этапе. Мы со студентами вот уже три года занимаемся изучением «Жизни и судь­бы» Василия Гроссмана. Не знаю, насколько вы знаете этот роман. Тем, кто не знает, очень советую про­читать.

ВЕДУЩИЙ. Это все знают.

ДОДИН. Всякое бывает, потому что у книги очень тяжёлая судьба. Это великая книга. Для меня это такая «Война и мир» двадцатого века. Хотя все подобия от­носительны. Это книга страшной судьбы, потому что в шестьдесят первом году рукопись была арестована КГБ и уничтожена, и в кабинете писателя уничтожено всё связанное как-то с этим романом, до малейшей бумаж­ки. Вскоре Гроссман умер, потому что было уничтоже­но дело его жизни. И только в конце перестройки об­наружилось, что всё-таки два варианта рукописи остались. Он давал одному своему другу, Семёну Лип- кину — известному писателю, замечательному поэту, и другому другу, который жил в Средней Азии. И те мол­чали, потому что понимали: если они вякнут, то унич­тожат и это. Проведена была большая текстологиче­ская работа, создан канонический вариант романа, который сначала вышел на Западе, а в конце 80-х годов у нас. Этот могучий роман говорит о Сталинградской битве, о ГУЛАГе, о немецком концлагере, то есть это огромная историческая фреска. И вот мы три года

260

Судьба серьёзного театра

этим занимаемся. Провели с нашими учениками целое исследование: музеи, библиотеки, массу литературы на эту тему прочитали, массу документов нашли. Сумели проникнуть даже в архивы КГБ. Мы ездили в Но­рильск на территорию бывшего ГУЛАГа. Летали на вертолётах, бродили по тайге. Ездили в Освенцим, там провели неделю, репетировали ночами в Освенциме, нам разрешили. Мне казалось очень важным, чтобы молодые студенты испытали потрясение историей мира Европы двадцатого века. А теперь, может быть, удастся это превратить в спектакль.

**КАК ПРИСВОИТЬ ВЕЛИКИЕ СЛОВА'**

* Почему вы в спектакле отказались от эпической стороны? Многие заметили, что это домашняя исто­рия. У вас на сцене нет войны, не бегают войска, не носятся посланники.

ДОДИН. А многие видели спектакль? Боюсь, что если мы будем подробно говорить, я отравлю впечатле­ние тем, кто его ещё должен смотреть. Но я скажу ос­торожно, так, чтобы сохранить интригу. Мне кажется, что мы слишком легко привыкаем к мысли, что у госу­дарей, политиков, у государственных деятелей как-то иначе всё устроено и по-другому происходит. Когда ви­дим императора, вокруг обязательно ходит охрана, войска бегают, и сразу кажется, что это особая персо­на, человек, на нас не похожий. Но Шекспир не был бы великим драматургом и поэтом на все времена, если бы он писал о жизни царей и прочих премьер-ми­нистров. Он пишет прежде всего о человеке. Главные его обнаружения и главное его величие (и отличие от тех, кто рядом с ним творил), это то, что человек, будь то император или слуга, — един, со всеми сложностя­ми, со всеми трагедиями, исходящими из него самого. Я думаю, что сегодня главное для нас — актёров, ре­жиссёров и зрителей, — обнаружить себя в Шекспире и Шекспира в себе. Обнаружить, что это написано про

1 Встреча со зрителями в театре Барбикан перед спектаклем «Ко­роль Лир». 14 октября 2006 года. Лондон. Встречу ведет театральный критик Мария Шевцова (Великобритания).

262

Как присвоить великие слова

меня, про то, что может быть со мной, про то, что есть во мне и про то, что хранится во мне так глубоко, что я порой боюсь это понять и в это поверить. Я убеждён, что зритель приходит в театр, чтобы не просто посмотреть какую-то историю, а чтобы обнару­жить себя в этой истории. Чтобы испытать сострада­ние к тому, кто на сцене, а через это сострадание ис­пытать сострадание к самому себе. И когда он это сострадание испытывает, происходит то чудо, которое называется живым театром.

* Можно вас немного спровоцировать: неужели нужно три года, чтобы узнать что-то о самом себе? Это известно, что вы репетировали «Лира» три года. Сколько же нужно на себя смотреть, чтобы что-то про себя узнать?

ДОДИН. Ну, я думаю, что три года для этого абсо­лютно недостаточно. Мы всю жизнь познаём себя и по­знать по-настоящему не можем. Мы не знаем, к сожале­нию или к счастью, что происходит в тот миг, когда мы исчезаем, переходим в другое состояние, может быть, в этот миг мы что-то понимаем, но это уже ниче­го не может изменить. Жизнь так стремительно несётся, и мы занимаемся таким количеством якобы важных дел, которые обеспечивают наше существова­ние, что мы не замечаем, что совсем не занимаемся со­бой. И три часа погружения в темноту зрительного зала — это подсознательная попытка остановить быто­вое течение времени ради другого времени, которое измеряется какими-то другими единицами. У нас в те­атре один из самых популярных спектаклей — «Бесы» Достоевского, который идёт десять часов. Мы играли его здесь, на этой сцене, тоже был полный зал. И я убеждён, это потому, что людям предоставляется возможность больших внутренних приключений, ду­ховных приключений. Сколько же надо времени, что­бы присвоить слова великого поэта, сделать их свои­ми? Во-первых, это значит, на какие-то миги надо

263

*Лев Додин. Путешествие без конца*

оказаться конгениальным Шекспиру. Для этого трёх лет даже очень талантливым артистам может не хва­тить. К сожалению, мы очень нетребовательны и часто прощаем, когда артист просто выучивает текст и с тем или иным выражением его говорит. Нас и это удовле­творяет. Мы живём в обществе потребления, и нам как потребителям всё время всучивают всяческую гадость, подделку и суррогат, придавая этому очень пышное звучание.

* Как проходил рабочий процесс эти три года? Ка­кие физические требования к артистам, требования к тексту, потому что ваш текст особенный, новый текст... Расскажите, как вы работали.

ДОДИН. Это не рассказать. Три года работали, зна­чит, три года надо рассказывать. Но не хочу, чтобы у вас было ощущение, что на три года мы заперлись в одной комнате и репетировали. Мы в это время игра­ли другие наши спектакли, ездили по миру. Я ещё учил студентов в театральном институте. Мы занимались многим. Но продолжали думать о Шекспире. Репети­ция для нас скорее процесс исследовательский, про­цесс познания и самопознания. Мы познаём Шекспи­ра, и, значит, нам нужно изучить эпоху. Каждое слово Шекспира имеет отзвук в эпохе. Чтобы понять, что он имеет в виду, надо понять эпоху, о которой он пишет. Это довольно много времени занимает, много книг про это написано. Надо понять само место этой пьесы в ряду его созданий, чтобы понять, что он об этом ду­мал и как развивался ход его мыслей, его эмоций. Надо прорваться к живым смыслам шекспировских слов. Это трудно и на родном, английском, языке, а тем бо­лее это трудно на русском, потому что мы имеем дело с переводом. Есть очень мощные переводы, в России во­обще прекрасная переводческая школа. У нас есть ве­ликий перевод «Короля Лира» великого Бориса Пас­тернака. Но когда мы начали заниматься этим переводом и репетировать, поняли, что там очень мно­

264

Как присвоить великие слова

го Пастернака, довольно часто в ущерб Шекспиру. И мы попросили Дину Додину сделать подстрочный перевод. Конечно, любой подстрочный перевод всё равно несёт на себе авторские следы того, кто его де­лает. Но мы попросили её быть максимально объектив­ной. Мы долго работали по подстрочнику, обнаружив абсолютно новые смыслы, которых раньше не замеча­ли. Когда мы после этого вернулись к Пастернаку, ока­залось, что Пастернак этот смысл уже не вмещает, и нам понадобился новый литературный перевод, кото­рый сделала Дина Додина, нарушив очень многие тра­диции привычного русского Шекспира. Перевод рож­дался не только в тиши кабинета за письменным столом, но и в процессе репетиций. Благодаря этому иногда, мне кажется, возникало ощущение, что слова рождались не в голове переводчицы и не в голове Шекспира, а в голове и чувстве самих артистов. Здесь уже речь идёт, собственно, о творческом процессе, о котором рассказать сложнее всего. Как накопить лю­бовь, замешанную на ненависти? Как накопить нена­висть, замешанную на любви? К этому конкретно чело­веку — Лиру, к этим девочкам — его дочерям? Чтобы разбудить своё воображение, чтобы погрузиться в это воображение, чтобы установились контакты, которые реально существуют только между близкими людьми, — это всё требует времени. И только ощутив эти контак­ты, вы почувствуете и поверите, что это некое безумное пространство, отравленное любовью и нена­вистью близких людей. Наш процесс работы включает бесконечное количество импровизаций на тему. Им­провизация на тему любви, импровизация на тему не­нависти, на тему отчаяния. И всё для того, чтобы одна­жды, силой какого-то чуда всё соединилось, как это в жизни с нами бывает, когда мы одновременно и лю­бим и ненавидим, испытываем отчаяние, надеемся и всё-таки наперекор всему что-то делаем. Всё понятно стало, да?

265

*Лев Додин. Путешествие без конца*

* Спасибо, это то, что я хотела бы слышать. По­следний, очень быстрый вопрос. У вас в спектакле не­сколько юных артистов, ваших студентов. У вас компа­ния замечательных, профессиональных взрослых артистов. Почему вы выбрали именно этих молодых студентов, а не кого-то из взрослых артистов? Насколь­ко студенты боялись работать с вашими прекрасными взрослыми артистами и насколько они справились с за­дачей?

ДОДИН. До недавнего времени я принципиально не пускал студентов в профессиональную работу. Но, то ли с годами становишься умнее, то ли с годами ста­новишься глупее, что вероятнее всего, и вообще мягче душой, и в этот раз я решил попробовать. По несколь­ким обстоятельствам. Во-первых, у нас в театре нет стариков. Лира играет артист, который мог бы с успе­хом в другом театре сыграть Эдгара или Эдмунда. И по­этому, сдвигаясь по возрасту в стариках, надо было до­вольно смело сдвинуться по возрасту в молодых. Если не такие уж старые старики, то уж очень молодыми должны быть молодые. И потом мне хотелось сделать очевидным проблему столкновения, взаимодействия, взаимоответственности поколений. И мне хотелось, как человеку не вполне юному, быть максимально объ­ективным и найти такую компанию молодых, которая вызывала бы симпатию, прежде всего, как безусловно молодые люди. И мне казалось, сама встреча в спектак­ле молодых, ещё не ходивших по сцене людей и уже больших мастеров реально несёт в себе некий внутрен­ний конфликт, особое взаимодействие. Кроме того, мне в последнее время кажется, что учиться молодые люди должны на самом сложном. Мы сейчас на курсе, на котором учатся ребята, занимаемся великим рома­ном русского писателя Василия Гроссмана. Обычно на таком сложном материале актёров не учат. А я думаю, что молодёжь нуждается в перегрузках. В перегрузках интеллектуальных, душевных, физических. Тем более

266

Как присвоить великие слова

сегодняшняя молодежь, которую старательно от интел­лектуальных и душевных перегрузок оберегают. А про­ще говоря, лишают. И к чести молодых надо сказать, что они с огромным энтузиазмом, на мой взгляд, от­кликаются на эти, открывающиеся перед ними, слож­ности. Сегодня, наверное, они в полной мере шекспи­ровский масштаб роли осуществить не могут. Но зато это роли на творческий вырост, это встреча с такими возможностями и такими сложностями, которые долж­ны, мне кажется, с фонтанной силой их двигать вперёд. Если, конечно, ребята каждый день будут пони­мать не то, что сегодня получилось, а что сегодня не получилось. Но это закон для любого артиста.

* Как часто вы смотрите свои спектакли и как час­то вы делаете замечания и вызываете на беседу своих артистов?

ДОДИН. К сожалению, слишком часто, хотя всё равно недостаточно. А что касается замечаний, то это с какой точки зрения смотреть. С точки зрения арти­стов, наверное, слишком много. С моей точки зрения, всегда недостаточно. Но конечно, каждый день спек­такль не посмотришь, потому что очень много повсе­дневной работы, репетиций новых спектаклей. Надо смотреть как можно больше. Если ты хочешь, чтобы спектакль жил, надо не просто за ним следить, а надо участвовать в его развитии, надо помогать ему разви­ваться. Значит, надо твоё собственное развитие вклю­чать в развитие спектакля. Ведь у нас спектакли идут годами. Чтобы они жили, развивались, нужно огром­ное внимание — твоё и артистов. А артистам трудно быть внимательными, если они чувствуют, что ре­жиссёр перестал быть внимательным. Это только ка­жется, что замечания артиста обижают. На самом деле, они ему нужны. Тогда артист понимает, что кто-то за­интересован в том, что он делает, он понимает, что за­метна разница между тем, что он делает сегодня, и тем, что он делает всегда. Если он перестаёт верить,

267

*Лев Додин. Путешествие без конца*

что эта разница заметна, он постепенно начинает де­лать всё одинаково. Это как в любви, надо не уставать обращать друг на друга внимание.

* Как вы считаете, какие качества отличают потен­циально великого, потрясающего артиста, и какие ка­чества вы ищете в артистах, когда делаете распределе­ние ролей?

ДОДИН. Мощный вопрос. Я думаю, что прежде все­го — возможность потрясти. Но чтобы потрясти, надо уметь и мочь быть потрясённым. Поэтому первый знак актёрского дара для меня это способность потрясаться, испытывать впечатления, сострадать, откликаться на чужую боль и испытывать боль самому. У художника должен быть очень низкий порог боли. Настоящий ар­тист — это чувствилище, которое включает в себя боли всего мира, и они ощущаются как свои собственные. Вот дайте мне такого человека, мы сделаем из него ве­ликого артиста. Потому что остальное всё тренируемо. К сожалению, противоречие профессии таково, что чем больше человек пребывает на сцене, чем дольше и успешнее, тем он больше теряет чувствительности. По­этому в этой профессии чаще всего опыт убивает. И только действительно великие могут преодолеть опасность опыта. Самолюбование, успех, постоянная публичность — всё это убивает индивидуальность. И вместо индивидуальности выковывается маска, кото­рая не потрясается и не потрясает. Один очень хоро­ший русский режиссёр, Анатолий Эфрос, говорил, что после ухода артиста со сцены на нём должны болтать­ся обрывки живых нервов. Увы, чаще после нашего ухода остаётся много пыли. И в лучах света она особен­но видна.

* Два вопроса: какая связь между Театральной ака­демией Петербурга и вашим театром и что в учении Станиславского вы считаете самым главным?

ДОДИН. Я веду курс в Санкт-Петербургской теат­ральной академии и руковожу кафедрой режиссуры.

268

Как присвоить великие слова

Так что мы довольно тесно связаны. Вести курс в поня­тии российском это совсем другое, чем в Англии. Про­фессия артиста это как в средневековом цеховом ре­месленном деле: надо руками передать то, что ты сам можешь. Поэтому так трудно рассказать о Станислав­ском, потому что это тоже то, что передаётся руками, какими-то ощущениями. Это очень трудно сформулиро­вать. Но, если всё-таки попробовать (не срывая сего­дняшнего спектакля)... он искал, мучительно искал, как рождается живое. Его богом было — в неживом про­странстве сцены найти живое биение человеческой души. Он ничего не придумывал, он только изучал, как это возникает. Поэтому он изучал искусство всех круп­нейших артистов Европы своего времени. И он вывел одну формулу, которая для меня есть самое главное в Станиславском. «Найти невозможно, искать необхо­димо».

**ПОБОЧНЫЙ ПРОДУКТ НАШЕЙ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ’**

ДОДИН. Я рад всех вас приветствовать. Спасибо, что вы пришли, мне интересно что-то узнать про вас, услышать, что вас интересует, о чём вы думаете, думая о будущем в театре и театра. Если кто-то из вас смот­рел спектакль, то мне интересны ваши впечатления. Я не люблю читать лекции, поэтому предлагаю вам за­давать вопросы, а я попробую на них отвечать.

* У вас есть артисты, студенты, которым двадцать один год, четверо играют в «Лире». Может быть, начнём с этого?
* Я в среду видела спектакль и получила очень боль­шое удовольствие. Особенно — от таких понятных от­ношений между героями, от Шута. Мне очень интере­сен процесс репетиций. Пишут, что вы репетировали три года. Вы считаете, что три года надо репетировать именно эту пьесу или это такой исследовательский процесс?
* Я вчера смотрел «Лира» и мне захотелось узнать, почему вы решили поставить именно эту пьесу Шек­спира и как пришла идея сделать всё в безвременном пространстве.
* Я вчера смотрела спектакль, это волшебный спек­такль — в нём есть магический момент. Для меня все

1 Лондонский университет Голдсмит (Goldsmith). Встреча с учащи­мися и преподавателями. 14 октября 2006 года. Лондон. Встречу ведёт Мария Шевцова.

270

Побочный продукт нашей жизнедеятельности

ваши спектакли волшебные. Как вы пришли к такому решению Шута? Мне кажется, такое решение уникаль­но. И частный вопрос: когда Лир ссорится с дочерью, там стоит слуга и держит крест. Я хотела узнать, это намеренно или ненамеренно?

ДОДИН. Я вообще не помню этого момента.

* Это когда Регана и Гонерилья на сцене, а Кент об­нимает крест, и такое ощущение, что он его несёт. На­меренно это или нет?

ДОДИН. А это хорошо или плохо?

* Это не плохо и не хорошо, но мне стало любо­пытно.

ДОДИН. Если хорошо, то намеренно. (Смех.)

* Я хочу спросить про решение Лира, у вас он безу­мен с самого начала, и мне показалось, что это созна­тельное решение. Не могли бы вы про это немного рассказать?
* Мне интересно, почему у вас в пьесе переставле­ны монологи, сцены, как это так получилось?
* Во-первых, большое спасибо, что приехали сюда, мне очень понравился спектакль. Во втором акте вы довольно много сцен переставили, отрезали. В сексу­альных сценах Эдмунда с Гонерильей и Реганой звучит рефреном: отец, отец, отец. Этому можно придать не­кий фрейдистский смысл. Хотела узнать, о чём вы ду­мали, когда это делали?

ДОДИН. Спасибо, очень интересные вопросы. Все вопросы находятся примерно в одном кругу, их можно соединить в один большой вопрос. Значит, что касает­ся процесса репетиций. Во-первых, важно понять, что наш театр живёт абсолютно иным образом, чем сего­дня театры живут в Англии и в большинстве стран Ев­ропы. Одним из самых мощных завоеваний театра в двадцатом веке было открытие и развитие возможно­стей художественного репертуарного театра. Много в этом направлении было сделано в Германии и очень много — в России, прежде всего Станиславским и его

271

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Художественным театром в Москве. Это система, при которой в театре собирается, иногда годами, постоян­ная труппа людей не просто одной профессии, а лю­дей, исповедующих некие общие взгляды на то, что та­кое театр и что они хотят от театра, и что театр должен давать людям. Они репетируют какую-то пьесу, репетируют так долго, как им надо, потом она входит в репертуар. И если спектакль родился живой, то он живёт долго. Иногда годами, потому что труппа остаётся вместе, она репетирует и создаёт следующий спектакль. И создаётся постепенно репертуар, когда артист играет каждый вечер разные пьесы. Спектакли развиваются, потому что люди, которые их играют, об­ретают опыт, потому что через них проходят ветры времени, потому что на них приходят новые зрители с новым жизненным и социальным опытом. Таким обра­зом, спектакль уподобляется настоящей хорошей кни­ге, которая, если она хорошая, каждому новому поколе­нию даёт возможность нового прочтения. И сам репертуар театра выстраивается не просто как набор разных спектаклей, а как цельная человеческая, худо­жественная программа познания жизни и разговора со зрителями. Мы имеем возможность долго и серьёзно репетировать, потому что в это время у нас в театре идут другие спектакли. Каждый вечер у нас в театре идёт спектакль. У нас в репертуаре довольно богато представлена современная русская проза и драматур­гия и классическая русская проза и драматургия. И сле­дующим шагом для нас было обращение к мировой классике. А мировая классика это прежде всего Шек­спир. И мне очень давно хотелось подступиться к Шек­спиру, но мне всё казалось, что я был внутренне не го­тов и внутренне не готова наша компания. Не готовы что-то понять, чего до этого мы, а, может быть, и дру­гие в Шекспире не понимали, а самое главное, что-то с помощью Шекспира понять про себя. Потому что, я ду­маю, суть занятия театром в возможности посредством

272

Побочный продукт нашей жизнедеятельности

театра что-то очень важное понять про самого себя и, значит, про окружающую тебя жизнь. Мне всё каза­лось, что мы достойных Шекспира вопросов ещё не родили. Хотя разговоры о Шекспире шли очень давно и о «Короле Лире» в том числе. После премьеры арт-директор Барбикана вспомнил, что мы с ним ужи­нали девять лет тому назад, и я сказал, что надо бы те­перь заняться Шекспиром. Девять лет понадобилось, чтобы от заявления о намерениях перейти непосредст­венно к работе над пьесой.

Почему именно «Лир»? Потому что, я думаю, это одно из величайших, если не самое величайшее, созда­ние Шекспира, и оно, вместе с «Гамлетом», наиболее всеобъемлющее, ставит ряд сущностных вопросов бы­тия. И показалось, что если не попробовать в них разо­браться сейчас, то потом уже не успеешь, они стали очень насущными, эти вопросы. Мы живём сегодня на переломе эпох. Меняется век, в какой-то мере меняет характер цивилизация. Идёт новое поколение с новой системой восприятия и передачи информации. Далеко не всё в этом поколении предыдущему поколению нра­вится. А новому поколению далеко не всё нравится в поколениях предыдущих и то, что им эти предыдущие поколения оставляют. Одни говорят: какая ужасная мо­лодёжь! Другие говорят: какие ужасные эти отцы! И никто по-настоящему не задумывается, что одно не­отрывно от другого. Отцы отвечают за тех, кто идёт следом, и ругать молодёжь это всё равно, что гово­рить: какой я дурак. Откуда она взялась? Это же мы её делаем во всех смыслах, прошу прощения. А молодёжь ругает и готова свергать отцов, не понимая, что она тоже часть этой эстафеты, и завтра её будет свергать другая молодёжь. Вот, нам показалось, что «Лир» даёт возможность оказаться в центре этих вопросов. Я не знаю, много ли вы видели в своей жизни «Лиров», но обычно это история о великом, жестоком или добром отце, которого незаслуженно уничтожают злые доче-

1. Заказ № 2753

273

*Лев Додин. Путешествие 6е$ конца*

ри. Я сочувствую этому гонимому старику, старости всегда хочется сочувствовать, и гневаюсь на эту отвра­тительную молодежь. И обычно Гонерилью и Регану играют самые неприятные актрисы труппы, чтобы было сразу окончательно понятно, какие они мер завки. Так же, как всегда, Эдгара играет артист с безус­ловно положительным обаянием, а Эдмунда — артист с безусловно отрицательным обаянием, чтобы зритель чего-нибудь не спутал. Не принял хорошего за плохого. Вообще наше восприятие классики слегка обросло ко­ростой ложных представлений, и мы даже не замеча­ем, насколько эти представления порой бессмысленны. Этого не замечают не только зрители, но и профессио­налы. И критик пишет: «Как замечательно актриса сыг­рала мерзавку, она нашла для этого ещё одну краску. А Лира в финале было так жалко, что текли слёзы, и это просто замечательно». А может быть, его не долж­но быть так жалко? И в чём смысл хорошей актёрской игры, если мы знали, что Гонерилья мерзавка, и ещё раз убедились в том, что она мерзавка? И не поняли главного: почему она такой становится. Когда мы ви­дим мерзавцев на сцене, мы никогда их не соотносим с собой, потому что никто из нас в глубине души не мо­жет назвать себя мерзавцем. Каждый из нас про себя знает, что он хороший человек. Значит, задача театра обратить глаза каждого смотрящего человека в свою собственную душу, обнаружить в каждом персонаже себя самого. Значит, обнаружить себя и в Лире, и в Го- нерилье, и в Регане. То есть не столько найти новое в Шекспире, сколько найти себя в Шекспире. Тогда воз­никает необходимость постижения очень сложной сис­темы отношений. И тогда работа, процесс, про кото­рый вы спрашиваете, превращается не просто в репетицию, а как вы хорошо сказали, в довольно слож­ный и длительный исследовательский процесс, когда мы постигаем Шекспира и постигаем себя в Шекспи­ре. В случае Шекспира нам надо хорошо изучить текст.

274

Побочный продукт нашей жизнедеятельности

Это огромная и сложная проблема. Нам надо изучить эпоху, в которой пишет Шекспир. Не для того, чтобы играть в этой эпохе, а для того, чтобы понять смысл того, о чём он пишет. Не зная того, что его окружает, трудно понять, что он имеет в виду. Поняв, что он имеет в виду, надо найти аналоги в нашей эпохе, в на­шей жизни. Мы изучали придворные и политические истории, которые были во времена Шекспира, и одно­временно читали книжки, изучали сайты, связанные с бытом и отношениями президентской администрации в России. Глостер, Лир, Кент — они же в одной адми­нистрации работают. И, наконец, надо найти соответ­ствующие ситуации, аналоги в собственной жизни. Я учу артистов много лет, и почти все артисты нашей труппы — мои ученики, включая тех, кто играет Лира и Глостера. Значит, я тоже в какой-то мере порождаю новые поколения. Я часто ими бываю недоволен, предъявляю им требования, я их терзаю непрерывно. Я должен обнаружить, что я тоже в чём-то могу быть, как бы сказать, жесток, неправ, как Лир. И я им тоже не даю окончательной свободы, о которой они, навер­ное, мечтают. А они меня должны любить, естествен­но. И мне важно в ходе репетиций вытащить из них всё то, за что они меня, мягко говоря, с трудом выдер­живают. Это довольно опасный процесс. Но он необ­ходим. Это один из примеров. А дальше артист, играю­щий Лира. У него есть дети, он должен тоже провести какую-то психоаналитическую работу с самим собой. Но это всё мы делаем не на уровне разговоров, кото­рые происходят, скажем, на сеансах психоанализа. По­скольку мы артисты, мы это делаем пробами, репети­циями. То есть мы все варианты проигрываем, как вы сказали — проверяем. В жизни мы человека любим, но как часто мы его ненавидим. Нам вроде бы уже трудно человека терпеть, и вдруг он смертельно заболевает, и мы понимаем, что мы его любим. Мы можем ругаться с мамой или с папой до крика, даже до драки, но как

275

*Лев Додин. Путешествие без конца*

только маме или папе становится плохо с сердцем, мы бежим за лекарством и суём лекарство, целуем и гово­рим: не умирай, не умирай. И таких примеров огром­ное количество, когда любовь беременна ненавистью, а ненависть беременна любовью. Чтобы артисту на­брать эту сложность отношений, ему надо пройти ог­ромное количество вариантов проб любви и ненавис­ти. И некое отчаяние, возникающее на репетиции оттого, что не получается, тоже входит в чувственный опыт, потому что труднее всего артисту на сцене испы­тывать отчаяние. Вообще быть на сцене приятно, на тебя смотрит тысяча зрителей. Значит, я чего-нибудь стою. В конце спектакля тебе в любом случае будут ап­лодировать, уже приятно. Значит, откуда артисту взять отчаяние? Я несколько лет тому назад смотрел одного «Гамлета». Гамлета играл очень красивый и, как я по­нимаю, очень популярный у себя на родине артист. Я более счастливого Гамлета в жизни не видел. Он был так счастлив, что он на сцене, что он любим зрителя­ми, что он успешный артист! Зачем ему было убивать окружающих и умирать самому, абсолютно непонятно. И вот так, если вы присмотритесь, то увидите, что во многих спектаклях от артиста так и несёт благополучи­ем. А театр и большая литература всегда рассказывает не просто о неблагополучии, а о трагическом неблаго­получии. И как соединить с публичной, рассчитанной вроде бы на успех деятельностью это постоянное не­благополучие, это отчаяние — одна из самых сложных проблем театра. Обретение, вживание в это неблагопо­лучие, для этого требуется очень много времени. И нужны высокие требования, которые ты предъявля­ешь себе: чем выше счёт, который ты себе предъявля­ешь, тем ты больше ненавидишь себя таким, какой ты сейчас. Есть предрассудок, что надо так организовать репетицию, чтобы артисты выходили довольные: хоро­шо сегодня поработали, всё получилось! А на самом деле, самая лучшая репетиции та, с которой и артисты

276

Побочный продукт нашей жизнедеятельности

и режиссёр уходят в отчаянии, потому что они понима­ют, что постигнуть то, что они пытаются постигнуть, невозможно, и они к этому пока не готовы. И это ощу­щение возможной точности, вернее, невозможной точ­ности, недостижимого совершенства и заставляет воз­вращаться к подстрочнику, делать новый перевод, который сделала Дина Додина для этого спектакля, об­наруживать новые слова и новые смыслы. То есть вес­ти процесс, который на самом деле бесконечен. Мы иногда шутим, что спектакль это побочный продукт на­шей жизнедеятельности. Не ради спектакля мы работа­ем. Я говорю об этом так много, потому что вы моло­дые, и кто-то из вас, как я понимаю, собирается заниматься театром. И мне очень хотелось бы, чтобы вы прониклись идеями серьёзного театра, который мо­жет творить чудеса. Я убеждён, что следующее поколе­ние снова придёт к модели серьёзного, живого, худо­жественного театра. Тем более в Англии, на великой родине великого театра.

Что касается некоторых вопросов относительно «Лира», то безумие — это то, о чём я пытался расска­зать. Обычно играют, что Лир в порядке и почему-то из какой-то дури отдаёт власть дочерям. Таким обра­зом, он наказывается за глупость, за капризность. К то­му же я не знаю ни одного случая в истории, когда дик­татор, каким обычно представляют Лира, просто так добровольно отдавал бы власть. Значит, или он просто всех разыгрывает, или есть какие-то более серьёзные причины. За те три года, что мы занимались «Лиром», больше всего мы занимались первой сценой. И случа­лось во время проб, что эта сцена шла полтора часа и даже больше. Потому что мы пытались понять, какой должен быть заведён механизм, чтобы дальше случи­лось то, что случилось. И в ходе всех этих исследова­ний нам показалось, что, по сути, пьеса начинается в двух шагах от финала, когда Лир уже не может не от­дать власть, потому что у него уже нет сил, он уходит,

277

*Лев Додин. Путешествие без конца*

уходит из этой жизни. А молодёжь уже не может не взять власти, сколько же можно ждать? Но в то же вре­мя, отдавая власть. Лир не может её отдать, потому что он ещё живой. Отдать власть для него значит уме­реть. И вот он отдаёт, не отдавая. Они берут, не полу­чая. И возникает то самое безумие, о котором вы гово­рите. Рад, что вы его услышали, безумие не оттого, что они сумасшедшие, а безумие самой ситуации. Я влезаю не на свою территорию, но я знаю, что Тони Блэр уже длительное время обещает передать власть своему пре­емнику. И когда его припирает, он говорит: «Я отдам, я скоро отдам». А не отдаёт! Трудно. Это по-человече­ски очень понятно. Так же понятно, если верить газе­там, что однажды Браун ударил по столу: «Ну, когда же ты отдашь?» Два хороших человека, которые находят­ся в положении Лира и дочерей. Начало, может быть, самая трудная задача в «Лире», как и в любой великой пьесе. Потому что все великие пьесы начинаются с та­кой вершины, что на неё почти невозможно вскочить. Часто ли бывает, чтобы выходил артист на сцену, и только вы его увидели, он бы сразу брал вас за глотку своим ужасом, отчаянием? А любая большая пьеса поч­ти всегда начинается на высоте страстей.

Относительно Шута. В этом спектакле почти ниче­го заранее не придумано. Заранее заданы только во­просы. Априори понятно, что огромное значение име­ет эта роль, этот человек. В общем, даже где-то понятно, что это alter ego самого Лира. Что он в ка­кой-то мере высказывает всё то, что чувствует сам Лир. Иначе зачем он нужен Шекспиру, и иначе зачем Лир позволяет ему всё это говорить? Но сегодня выстроить эти отношения очень сложно, потому что мы не знаем, что такое шут. Сегодня нет такой профессии. Поэтому чаще всего выходят артисты и играют что-то такое, ну, знаете, с картинки: с бубном или с колпаком. И мы сра­зу понимаем, что это к нам не имеет отношения. И он ещё так сложно выражает свои мысли. Мне вчера один

278

Побочный продукт нашей жизнедеятельности

из крупнейших английских театральных критиков ска­зал: «Я скажу честно, я никогда не понимал, о чём го­ворит Шут, потому что он очень непонятно говорит». Мы ведь часто не понимаем что-то в текстах Шекспира или Чехова, или Гёте, но смиряемся. Это же великое, а великое и надо не понимать. Поэтому очень трудно было подобраться к Шуту, мы много разных вариантов испробовали. И нам показалось, что сегодня Шут мог бы быть артистом. Понимаете, артистам многое позво­ляется. Даже в Советском Союзе, где была очень жес­токая система, тирания, цензура, были артисты, кото­рые так талантливо говорили властям неприятные вещи, что их было приятно слушать. Был такой замеча­тельный артист Высоцкий, когда-то он играл Гамлета, этот спектакль тоже привозили в Англию. Мария (Шев­цова) его видела. К тому же он был певец, сам сочинял песни, и у него было очень много резких, откровенно антисоветских песен. И, как выяснилось, Брежнев, гла­ва Советского Союза, престарелый тиран, тоже своего рода Лир, обожал у себя на даче слушать магнитофон­ные записи песен Высоцкого. Ловил кайф. Значит, он что-то понимал. Ему приятно, что тот поёт, протестует против строя, а всё остается так, как есть. И то, что та­лантливый человек про него поёт, тоже приятно. То есть, этот большой артист, Владимир Высоцкий, ока­зывался в какой-то мере в положении шекспировского Шута. И нам показалось, что в «Короле Лире» Шут мо­жет быть такой артист. И отсюда возникло фортепиа­но и так далее.

ШЕВЦОВА. Даже голос его иногда похож на Высоц­кого.

ДОДИН. Высоцкий, Окуджава, это не буквальные параллели. Важно было найти подлинность этого пер­сонажа в жизни, тогда начнёт работать и воображение. Актёрское воображение молчит, когда оно опирается на нечто абстрактное. И одна из загадок шекспирове­дения: почему Шут исчезает после бури. Один из глав­

279

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ных героев вдруг — раз — и выветривается из пьесы. Существует масса объяснений, и технологических, и содержательных, но объяснения объяснениями, а сути происходящего не раскрывает: исчезает и исчезает. Нам казалось, что, если сам Шут исчезает, то дух его исчезнуть не может. Возникла вся эта история с форте­пиано. Я не буду расшифровывать в спектакле всё, по­смотрите сами. Заканчивая ответ на этот раунд вопро­сов, должен сказать, что не страшно репетировать три года, наоборот, иногда кажется, что времени для репе­тиций не хватило. Круг изучаемых явлений так широк, что даже жалко, когда всё заканчивается. Сейчас, когда мы уже играем спектакль, вот теперь бы и порепетиро­вать, ведь мы только сейчас что-то начинаем понимать. И мы репетируем. Вот провели здесь генеральную ре­петицию. В одиннадцать нас выгнали из Барбикана. Мы пошли в отель и там, в конференц-зале, обсуждали прогон. Вообще довольно увлекательно всеми этими глупостями заниматься. С тем, о чём я говорил, связа­ны перестановки сцен, монтажи пьесы. Мы отказались от целого ряда вещей, которые, как нам кажется, у Шекспира связаны с технологическими проблемами его времени и предрассудками времени. Мы оставили в пьесе то, в чём нашли себя. И отсюда вневремен- ность истории. Это всегда большая проблема — играть Шекспира в исторических костюмах. Во-первых, непо­нятно, что это за костюмы. Что такое «архаическое» время, как указано в трагедии. «Действие происходит во времена архаики...» Тогда, может быть, в шкуры одевались? Во времена Шекспира играли в костюмах елизаветинской эпохи, то есть, современных автору. Играть сегодня в таких костюмах странно. Часто игра­ют Шекспира просто в современных костюмах. Это, наверное, получше, но тоже как-то сужает пространст­во размышлений. Современный однобортный или дву­бортный костюм, в который сегодня должен быть одет глава государства — король, президент или премьер-ми­

280

Побочный продукт нашей жизнедеятельности

нистр — со словами Шекспира эстетически не очень связывается- Сразу хочется все слова переписать, что сейчас и делают — переписывают. Есть знаменитый спектакль Люка Персиваля, говорят, что хороший, где Отелло в основном выражается матом. Я не видел, не знаю. Но, конечно, это уже не Шекспир, это другой ав­тор на темы Шекспира. Поэтому, мне кажется, самое интересное найти такую суть трагедии, когда всё про­исходит не вчера, не сегодня, а всегда. Это самое труд­ное. Подлинное пространство и время любой большой поэзии, а Шекспир — концентрация большой по­эзии, — это не вчера, не сегодня, а всегда. Найти это очень не просто. На это были направлены наши уси­лия совместно с замечательным художником Давидом Боровским, которого, к сожалению, сейчас уже нет среди нас. Это стало его последней работой. Мне ка­жется, он великий художник, потому что ему удавалось создавать мистические пространства существования. Отвечая на ваш вопрос про крест, скажу честно, это эффект непредусмотренный, я его даже не замечал.

* Вы обещали объяснить, что такое живой спектакль.

ДОДИН. Это очень трудно. В театре говорят: спек­такль ставится. То есть его организуют. Есть такое по­нятие: сцена решена. Режиссёра спрашивают: «Какое у вас решение сцены?» Он точно отвечает. Всё известно заранее, надо только сценически организовать. Я люб­лю другое слово — родить спектакль. Родить. Ребёнок рождается из любви, живое существо рождается из любви и живой спектакль рождается из любви. Из люб­ви артистов к пьесе, друг к другу в процессе репети­ций, из любви к совершенству, которого они никогда не достигнут. Тогда спектакль рождается как живой ор­ганизм, который по своим законам развивается, пуль­сирует, растёт, иногда стареет. И вы приходите в зал и чувствуете, что становитесь участниками абсолютно уникального акта: сейчас новая жизнь рождается на ва­

281

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ших глазах. Хотя вроде бы каждый сантиметр, каждая секунда в этом живом действе рассчитаны, но каждый раз всё происходит заново, впервые. Это, конечно, идеал. Секунды живого очень редки, чудо, когда оно возникает в театре. Но на самом деле, только для этих секунд и существует театр.

Заканчивая, я желаю вам, тем, кто останется просто зрителем, и тем, кто будет заниматься театром, мочь различать в театре живое и мёртвое. (Аплодисменты.)

**ВЕЛИКАЯ ЗАПОВЕДЬ - КАНТИЛЕНА'**

ДОДИН. Добрый вечер. Спасибо, что вы пришли. Здесь очень много знакомых лиц, уважаемых мной пе­дагогов. Мне сказали, что есть желание разговора, и я готов попытаться соответствовать. Мы не часто встре­чаемся и, если есть какие-то вопросы, то на все, кроме глубоко интимных, готов ответить.

* Откуда вы черпаете силы?

ДОДИН. Давайте я в конце скажу, когда убедимся, что они есть.

* Расскажите, Лев Абрамович, в чём трудности ра­боты над Гроссманом.

ДОДИН. Всегда трудно, пока не рождено. Опасно сочинить биографию тому, чего ещё нет на свете. На самом деле это вопрос достаточно серьёзный. Когда набираешь курс, то почти всегда параллельно рождает­ся какая-то идея. Есть учебный спектакль. Сегодня, я знаю, престижно иметь большое количество учебных спектаклей на курсах. Считается, что молодые студен­ты, будущие артисты должны наработать роли, говоря старорежимным языком, наработать репертуар, то есть, проще говоря, что называется, набить руку. Я знаю все эти разговоры ещё с моих студенческих лет. Дескать, в институте учат одному, а в театре, в профессии требуется другое — не разговаривать долго,

1 Творческая встреча с учащимися и сотрудниками Санкт-Петер­бургской государственной академии театрального искусства. 30 ноября 2006 года. Учебный театр.

283

*Лев Додин. Путешествие без конца*

а быстро сыграть роль. Мне кажется, что это непра­вильно. К тому, что в театрах, к несчастью, может су­ществовать производственный режим, когда всё подчи­няется определённым срокам и чаще всего коротким срокам, где процесс может быть не самый качествен­ный или вполне некачественный, артиста готовить не надо. Вообще, всему некачественному люди быстро учатся сами. Школа, на мой взгляд, должна задать не­кие абсолютно идеальные представления о том, что та­кое процесс, что такое профессия, что такое владение любой из дисциплин. В том числе, что такое процесс создания спектакля и рождения роли. Поэтому, соби­рая курс, всегда думаешь, с чего же начать воспитание. Я давно понял, что привычная логика актёрского обра­зования: упражнения с воображаемым предметом, этю­ды, отрывки, раньше — по советской прозе, теперь мы говорим — по современной, ведь она всё равно в основ­ном советская, новой ещё не появилось, потом отрыв­ки по классической прозе, потом пьеса. Это не внедря­ет в сознание простую, но, может быть, главную истину: вне большой художественной и человеческой задачи не может быть никакого творчества. Я и сам учился по этой логике, хотя всё-таки когда-то Борис Вульфович Зон — это был большой эксперимент по тем временам — начал наше образование с того, что прочитал нам две пьесы. Это, конечно, были очень со­ветские пьесы: «Машенька» и «Глубокая разведка». Се­годня даже забавно о них вспоминать. Никакой боль­шой гражданской, общечеловеческой, художественной задачи в связи с этим не возникало. Но хотя бы возни­кал некий интерес и понимание того, что простейшие упражнения вырастут во что-то... Лёня Секирин в этю­де делал воображаемый шашлык, понимая, что он бу­дет потом играть Мехти. И этот шашлык через четыре года обучения так с ним и прошёл. Уже какой-то ход. Но мне кажется, что сегодня мы должны идти дальше. И первое, что должен понимать артист, и то, от чего

284

Великая заповедь — кантилена

его будет отучать вся его профессиональная жизнь: профессия невозможна вне большой, человеческой, гражданской, если хотите, и художественной задачи. Поэтому мы и начали всё наше обучение с того, что попросили ребят прочитать роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба». Я давно им болен, просто никак к этому было не подойти. Ничего из того, про что в ро­мане написано, ребята не знали, и поэтому для них это был шок. Мне кажется, что сам факт трудности прочте­ния этого произведения стал для них мощным стимул лом. Мы будущим артистам зачастую облегчаем жизнь, а мне кажется, надо сразу задать какой-то масштаб, рас­стояние, которое, может быть, даже и невозможно пе­репрыгнуть, но пусть возникнет желание это совер­шить. Это первое. Второе, мне хотелось, чтобы молодые люди что-то узнали из своей истории, из ис­тории культуры, из истории русской мысли, из исто­рии страны. Создание спектакля для меня и всей моей педагогической компании это процесс исследования. Исследуем себя, исследуем свою жизнь, свою историю, чтото пытаемся понять и познать. И значит, пробуем приучить студентов, будущих артистов, к тому, что их жизнь в искусстве — непрерывный процесс познания. Этому были посвящены четыре года обучения. Все са­мые простейшие упражнения по мастерству каким-то образом увязывались с Гроссманом. Ктото из присут­ствующих здесь педагогов их видел на нашем экзамене первого курса. Это была своего рода провокация, что­бы понять, насколько больше надо знать и уметь, что­бы иметь право заниматься всем этим всерьёз. Четыре года мы изучаем роман, постигаем жизнь России, Евро­пы, с ним связанные, читаем книги, архивные докумен­ты и, конечно, вновь и вновь пробуем. Иметь смелость долго не получать результата — это значит приучить к тому, что результат — вещь где-то очень далеко находя­щаяся, дорога к нему очень длинная, и что вообще можно его не получить, а всё равно будет интересно.

285

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Мы, по сути, переиграли уже почти весь роман, всё это огромное творение, и сейчас доигрываем остатки. Почти все на курсе переиграли, перепробовали все роли. Иногда девочки даже мужские роли пробовали, поскольку там женских персонажей меньше, чем муж­ских. Многие с курса кроме того сыграли роли в спек­таклях нашего театра: в «Короле Лире», в «Доме Бер­нарды Альбы». И мне кажется, самое главное, чтобы, приходя в театр, выпускник не тянулся перед театром, а удивлялся, насколько театр не соответствует тому, чему его учили, и пытался бы сделать хоть какие-то усилия, чтобы приподнять театр к тому, чему его учи­ли. Вот тогда, мне кажется, мы занимаемся делом, ко­торое имеет перспективу и имеет некий смысл. И то­гда, может быть, когда-то приподнимется театр.

* Вы обучаете актёров и режиссёров. Какие вам представляются дополнительные пути обучения ре­жиссёров?

ДОДИН. Больной вопрос. Мне неловко как руково­дителю кафедры режиссуры это говорить, но если уж мы сговорились быть искренними, скажу: чем дальше, тем меньше я верю в возможность учить режиссёров. Даже артистов-то учить почти невозможно, можно пы­таться дать возможность научиться, а уж режиссёров и подавно. Поэтому я себе сказал: я ничему не буду учить режиссёров, как ничему не учили меня. А вот если мо­лодой человек не может не быть режиссёром, то он обязательно сам проявится и заставит меня учить его. Никто не проявился пока. Да, мочь что-нибудь органи­зовать, мочь что-то собрать, мочь что-то поставить — всё это какие-то умения. Но что за этим? Зачастую — пустота. Кстати, чаще всего проявляются в ре­жиссёрском смысле те, кто на режиссуру не претенду­ют. Вообще, все наши профессиональные разделения это такая производственная условность. Сильный худо­жественный характер, с энергией художественной, а значит, с дарованием, всегда связан с постоянной по-

286

Великая заповедь — кантилена

требностыо этим заниматься. Не может человек та­лантливый быть ленивым. Понимаете, сказать Ростро­повичу: ты талантливый виолончелист, но ленишься играть на своей виолончели — невозможно себе такое представить. Он при любом удобном случае идёт и пи­лит. Он сейчас тяжело болеет, ему было очень плохо, он был в больнице, я ему позвонил в Париж. Он гово­рит: «Плохо себя чувствую, плохо». — «Что же де­лать?» — «Да вот послезавтра концерт». — «Как кон­церт? Потерпи немножко, выздоровей сначала». — «Нет, нельзя, надо играть». И все дела, понимаете. Не может быть человек ленивым и талантливым. Для меня леность — первый знак неталантливости. Поэто­му мне всегда спокойно, я никого никогда не уговари­ваю трудиться. Не хочется трудиться — значит, можно точно сказать, что ему надо заниматься другим делом. Часто тот, кто, как мы говорим, актёрски одарён, про­является и режиссёрски, потому что есть некая художе­ственная энергия. Честно говоря, в нашем процессе исследования мы на курсе всё делаем вместе. Мы вме­сте сочиняем наш текст, ищем музыку, вместе приду­мываем этюды, композицию, мизансцены ищем вме­сте — вот и учись. Нам Борис Вульфович Зон не дал ни одного урока режиссуры отдельно от актёрского курса, потому что для него актёрское творчество всегда было высшим проявлением. Он так утешал — ну если, дес­кать, артистом не получится, режиссурой ты всегда сможешь заниматься. Я думаю, в какой-то степени он прав.

* В ваших спектаклях актёры обнажают себя до полной наготы, вы считаете, что таким образом они оголяют свою душу или вы хотите этим сказать что-то иное?

ДОДИН. Я каждый раз хочу сказать что-то разное. Когда обнажаются в «Лире» — одно говорится. Когда обнажались в «Звёздах на утреннем небе» — другое го­ворилось. Когда обнажаются в сцене бани в «Братьях и

287

*Лев Додин. Путешествие без конца*

сёстрах» — третье говорится. Обнажением говорится что-то одно только в стриптизе. В искусстве для обна­жения — тысяча мотивов. Вообще обнажённое тело — это чрезвычайно мощное художественное средство. Те­атр не может существовать вне мировой культуры, в том числе вне мировой живописи, потому что театр — это часть живописного искусства. Вне мировой скульп­туры, потому что театр — это скульптурное искусство. И тело человеческое — это мощный художественный образ. Через нагое человеческое тело можно сказать очень много, каждый раз — разное. Весь вопрос только в том, чтобы это действительно было художественным высказыванием, художественным поворотом. Вообще это чисто российский вопрос, потому что у нас, с од­ной стороны, с младых ногтей привито ханжество, а с другой стороны, привито то, что всегда сопровождает ханжество, — бесстыдство. Никогда и нигде так много не говорилось о морали, и нравы не падали так низко, как в Советском Союзе. В цивилизованном мире всегда очень хорошо понимают и разграничивают: это стрип­тиз, здесь раздеваются, чтобы заработать деньги; а здесь тело обнажено, потому что так требуется в силу неких художественных законов. Для меня, как и для на­ших артистов, не существует такого вопроса. Чтобы этим заниматься, нужно быть очень чистым. Я сейчас не про себя говорю, хотя и про себя тоже, а про арти­стов. Например, наш выигрыш в «Звёздах на утреннем небе» в том, что проституток играли идеально чистые артистки, одухотворенные существа. Вообще обнаже­ние — это потрясающее художественное средство. Я не знаю, видели ли вы фильм, я год назад случайно по те­левизору его видел, а до этого много о нём читал, — по­следний фильм Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами». Там есть потрясающие сцены, где об­нажённая женщина, а рядом одетый мужчина. И это так потрясающе художественно, так драматично, так сильно и так идеально чисто. Кубрик снимал этот

288

Великая заповедь — кантилена

фильм два с половиной года- Том Круз, который прие­хал к нему сниматься на полтора месяца, застрял у него на полтора года, заплатив неустойку по массе других контрактов. Это к разговору о Голливуде, будто там действуют только законы чистогана. Всё враньё. Всюду абсолютно одинаково есть законы искусства и законы чистогана.

* Лев Абрамович, с чего возникла ваша ре­жиссёрская карьера, и как вы пришли к тому, чем зани­маетесь сейчас? (Бурный смех в зале.)

ДОДИН. Я бы сказал так: с чего возникла, к тому и пришла. Это уж совсем автобиографическое исследова­ние. Но если говорить серьёзно, и это опять связано с нашим педагогическим пространством, началось с того, что я пришёл в Театр юношеского творчества во Дворце пионеров, которым руководил Матвей Гри­горьевич Дубровин, фантастический человек, фанта­стический режиссёр, фантастическая личность. Он был выходцем из мейерхольдовской школы, он был не­обычайно талантливым человеком. Очень интересно, что при всём его таланте у него чтото не смыкалось с профессиональным театром, его оттуда как будто вы­талкивало, потому что театр для него был чем-то боль­шим, чем профессия, и уж тем более, чем профессия режиссёра советского театра. Он был учителем с боль­шой буквы, от того главного Учителя. Чем он занимал­ся в театре? Да, он репетировал, замечательно репети­ровал. Я помню, как мы с одним педагогом репетировали современную пьесу, и он пришёл, как сейчас приходят принимать работу. Посмотрел, по­смотрел, потом стал рассказывать про то, что это за пьеса и какие там смыслы, а потом стал показывать чтото, вдруг встал на кровать, на кровать поставил стул, влез на стул. Он был взрослый человек, для нас — большой начальник, учитель, и он вдруг совершил этот кульбит, показав нам, что такое театральное воображе­ние. Это было важно. Но что ещё важнее: он разгова-

19 Заказ № 2753

289

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ривал с нами о жизни. До сих пор помню, как я пришёл первый раз на собрание, только что поступив в ТЮТ, мне было двенадцать лет, нас собралось чело­век восемьдесят. Вы представляете, что это такое, это же кошмар. Шум такой, как на перемене в школе. И вдруг вышел на сцену маленький человек с огромной лысиной, с большими глазами — он немножко был по­хож на Михоэлса, немножко на Зускина. Он открыл рот, а я уже тогда был добрый человек, и мне его стало жалко, потому что, понимаете, никто его никогда не будет слушать. И я себе представил, как он сейчас начнёт кричать. А он стал говорить абсолютно тихо, и через две минуты установилась мёртвая тишина. Во­семьдесят малолетних подлецов слушали два часа — это значит три академических урока — не произведя ни од­ного звука. Он говорил тихо, потом постепенно усилил голос. Что это было: гипнотизм, как сейчас говорят, харизма (ужасающее слово)? Была какая-то мощная убеждённость в том, что он говорил, и говорил такие вещи, которые мы никогда не слышали, это были пяти­десятые годы, разгар советской власти. Он говорил с нами как со взрослыми, то есть говорил то, о чём ему хотелось говорить. И с этих разговоров с Матвеем Григорьевичем у меня возникло знание, что театр это место, где говорят о самом интересном самое интерес­ное. Это навсегда осталось для меня самым главным: вера, что театр это самое интересное и самое серьёзное место в жизни. Если говорить честно, ре­жиссёрская карьера, если так её именовать, связана для меня именно с этим. Потому что нигде более серьёзных вещей не говорилось. Театр для Дубровина был, как я уже потом стал понимать, своего рода обма­ном. Под видом театра, спектаклей, ролей он, по сути, учил людей и размышлял о жизни. Это была такая уди­вительная театральная республика в совершенно не­республиканском по форме правления Советском Сою­зе, это была удивительная детская республика, где мы

290

Великая заповедь — кантилена

сами всё решали, выбирали свой совет, конфликтовали во имя справедливости и правды искусства. Мы всё де­лали сами, были осветителями и монтировщиками, костюмерами, реквизиторами. И было принципиально важно, что мы не просто играем как артисты на сцене, а создаём свой театр. Потом, уже здесь, в театральном институте, был Борис Вульфович Зон. Его меньше вол­новали гражданские, общефилософские вопросы. Если и волновали, то Борис Вульфович это очень глубоко скрывал, потому что был очень напуган советской вла­стью. Был период, когда его, в связи с еврейским про­исхождением, выгнали из института, и он знал три года голодной жизни и инстинктивно на широкие фи­лософские и гражданские темы не разговаривал. Но однажды он пришёл на урок, как всегда замечательно одетый, вытащил из кармана очки, надел, а потом дос­тал аккуратную вырезку из газеты «Правда», и прочи­тал стихотворение Евтушенко «Уберите Сталина из мавзолея». Он читал это стихотворение, и по его лицу текли слезы. Вот тогда мы поняли, что всё, что он не говорит, в нём живёт. Просто советская жизнь приучи­ла его на эти темы молчать. Но он был истовый худож­ник и на тему искусства он молчать не мог. Он предъ­являл всегда крайние требования, и у него был безусловный вкус и безусловные критерии. Что бы во­круг ни происходило, всегда было видно, как к этому относится Борис Вульфович. Он редко это выражал впрямую, ну так, пожмёт плечами. «А вот это спек­такль, Борис Вульфович!» (Пожимает плечами.) И всё было ясно. Мы все удивлялись его отношению и его оценкам, а потом я читал книги и понимал, каких ар­тистов, какие спектакли он видел, и становилось по­нятно, что все эти наши театральные радости — абсо­лютно детский сад. Он был сам перед собой честен и увлечён тем, чтобы от этих мальчиков и девочек до­биться правды. Это был второй мощный урок, кото­рый, думаю, очень много определил в моей биогра­

291

*Лев Додин. Путешествие без конца*

фии. А когда мы его похоронили, то приехали к нему домой, и как-то нам было сиротливо. Его вдова позво­лила нам почитать его дневники. Мы не знали, что он ведёт дневник, хотя видели, что он всегда пишет что-то на уроках. Мы стали читать его дневники, и вы­яснилось, что он каждый день, поскольку его первая жена, с которой он прожил сорок пять лет, умерла, вёл дневники в форме писем к умершей жене. О чём были дневники? Он ей рассказывал о своих студентах. «Ты знаешь, сегодня...» — это всё о людях, которые сейчас работают в наших театрах, — «...такой-то сделал хоро­ший этюд, он убедительно пил воду, я никогда не ду­мал , что он сможет убедительно пить воду. Ниночка, ты знаешь...» Мы до утра читали эти дневники. Каж­дый день он писал о том, что происходит у него на кур­се, о своих учениках. Я думаю, что ничего другого у него в жизни не было, не потому, что у него была бед­ная жизнь, а потому что для него это было самое инте­ресное и самое важное в жизни. Это вот тоже мощный урок. Вообще, я думаю, уроки, которые мы получаем в детстве, юности, если мы способны их получить и спо­собны в них поверить, они, собственно, всё и опреде­ляют в нашей будущей биографии. Ну, имеет смысл хранить им верность.

* Расскажите, пожалуйста, о процессе становления вас как педагога. Второй вопрос, какие требования вы предъявляете к речи ваших актёров?

ДОДИН. Что касается речи, у меня одно требова­ние — чтобы она удовлетворяла Валерия Николаевича1, вот и всё. Он чаще всего сидит рядом, это редкий слу­чай, когда его рядом нет. Я ему говорю: «Удовлетворя­ет?» Он отвечает: «Да». Даже если меня не удовлетво­ряет, а он говорит: «Хорошо», — я сдаюсь. Про становление — это такой забавный вопрос, как я могу говорить про своё становление? Всё очень связано.

1 Заведующий кафедрой голосоведения, профессор В. Н. Гален- деев.

292

Великая заповедь — кантилена

Эти два учителя в моей жизни так многое определили, что мне с детства было интересно учить, поскольку два лучших человека, которых я знал, были учителями. По­этому мне с детства хотелось заниматься тем, чем они занимались. Когда я ещё мало что мог передавать, ка­жется, будучи на втором курсе института, я стал вести какие-то курсы в Доме народного творчества, потому что мне хотелось сразу кому-нибудь передать то, чему меня научили. Это были те ещё курсы, но как всякому вновь обращённому, мне сразу хотелось рассказать то, что я узнал и во что поверил. Теперь нужно делать только так! И надо сказать, что этот принцип сохраня­ется. Всё, что я узнаю, сразу пытаюсь передать другим. Мне кажется, это тоже очень важно: учить не тому, что ты знал вчера, а тому, что и как ты понимаешь сего­дня. Поэтому мне интересно общаться со студентами, с артистами, потому что можно кому-то рассказать о том, что ты сегодня начал понимать. Есть другое пони­мание педагогики — это рассказ о том, что ты давно понял, усвоил. Ты уже это не проверяешь, а только пе­редаёшь дальше: вот так оно всегда и есть. Я думаю, что это очень отделяет нас от учеников и учеников от нас, а нас от наших учителей. В этом случае мы пони­маем, что нас учат неким правилам, которые существу­ют отдельно от человека. А мне кажется, что правил и законов, существующих отдельно от данного человека, не существует. Ну вот, когда нечестный человек расска­зывает мне о честности, он меня честным быть не убе­дит, какие бы верные вещи он ни говорил. Сегодня многие государственные деятели говорят очень вер­ные вещи о честности, о борьбе с коррупцией, а поче­му-то меня не убеждают. Вот что интересно. И мне все­гда хочется узнать, что понимают другие из того, что я сегодня понимаю. Поэтому мне всегда интересно слу­шать артистов, студентов. Другое дело, что редко удаётся по-настоящему поговорить. Проверьте себя, на­сколько часто вы слушаете своих учеников. Не просто

293

*Лев Додин. Путешествие без конца*

им преподаете, а слушаете. Вообще, ведь в жизни мало кто кого слушает. Театр тем и замечательная вещь, что в театре могут друг друга слушать. Но когда театр не художественное создание, а производственная едини­ца, никто никого не слушает. Я помню, когда я рабо­тал, это давно было, в Театре на Литейном, и одна ак­триса стала размышлять о другой роли — своего отца, она ведь его дочка и должна что-то об отце думать, то исполнитель роли отца, это был народный артист, за­кричал: «Это моя роль! Не надо о ней говорить!» И ка­кой из этого может родиться театр? Такой он и рожда­ется, какая она дочка и какой он отец. А вот когда можно обо всём говорить, и я знаю, и, мне кажется, наши артисты и студенты знают, что на репетиции можно сказать то, что не скажется ни в какой другой ситуации жизни. Тогда хочется идти на репетицию. Здесь есть опять элемент доверия, который очень важ­но не обманывать ни той, ни другой стороне, потому что эта серьёзность и искренность накладывает ответ­ственность на обе стороны, на старшую и младшую. И мне кажется, эта обоюдная ответственность тоже часть настоящего процесса обучения, воспитания, на­зывайте как угодно. Мы часто боимся требовать ответ­ственности от молодых, объясняя это тем, что мы доб­рые. На самом деле, мы просто боимся, что если начнём требовать ответственности от молодых, зна­чит, мы должны требовать её и от себя. Вообще я убеждён, что всякого рода нетребовательность к учени­кам это на самом деле нетребовательность к себе. Ко­гда мы с нашим курсом изредка собираемся и вспоми­наем Бориса Вульфовича, мы вспоминаем все его претензии к нам. Мы редко вспоминаем, как он нас хвалил. Я этого и не помню, честно говоря. Мы пом­ним, как он ругал, потому что это до сих пор учит.

* Не возникало ли у вас желания заняться киноре­жиссурой, и как вы думаете, как кино влияет на театр?

294

Великая заповедь — кантилена

ДОДИН. Возникало, но давно. Я думаю, что влия­ние всего талантливого в кино, живописи, музыке, ли­тературе на театр чрезвычайное. Другое дело, что со­временный театр бедно использует эти влияния. Феллини, Висконти, весь великий итальянский кине­матограф, а до этого — великий американский кинема­тограф. А до этого Эйзенштейн, Ромм. Я тут повёл ре­бят посмотреть «Девять дней одного года», чтобы они увидели, какие были артисты. Такой гениальный фильм, там есть несколько замечательных артистов. Я хотел рассказать сегодняшним студентам, что такое хороший артист. Вот как рассказать? Я прошу проще­ния, я никого не хочу обидеть, но я почти не знаю, в какой можно пойти театр, чтобы посмотреть хороших артистов. По большому счёту. И я думаю, для них по­смотреть, как играет в «Девяти днях одного года» Смоктуновский, было потрясение. Как играет Плотни­ков, было потрясение. Потому что сегодня так не игра­ют. Не играют ни в таком объёме, ни в такой плотно­сти, ни с таким качеством речи. Не в смысле её внятности, а в смысле её загруженности и выразитель­ности, притом, что это как бы две абсолютно противо­положных индивидуальности и даже в чём-то две про­тивоположных школы — Плотников и Смоктуновский. Один потрясающе плотный, как бы сказать, весь вы­растающий из быта Плотников и дорастающий до вне­бытовых степеней, и другой как бы весь из бесплотно­сти и из абсолютной безбытности Смоктуновский, доходящий до абсолютной конкретности. Вот два раз­ных способа, но ведущих к одному. Я даже сейчас поду­мал, что можно было бы Льву Геннадиевичу (Сундстре- му. — Ред.) предложить придумать такой курс для будущих артистов: история актёрской игры. Поскольку в драматическом театре не показать актёрскую игру, пусть это будет игра в советском кинематографе, пото­му что там много замечательных образцов актёрской игры. Сегодня говоришь студентам: «Вот Черка­

295

*Лев Додин. Путешествие без конца*

сов...» — они не знают, кто такой Черкасов. «Про Толу- беева слышали?» — «Не слышали». Это было некое ка­чество существования, наполнения, объёмов, которые сегодня просто отсутствуют в природе. И самое страш­ное, что по поводу этого отсутствия не предъявляется претензий. Потому что вместе с изменениями пред­ставлений об актёрской игре, литературе, изменяются представления критиков. Обсуждается то, что есть. Вот это тоже изменилось в критике. Я всегда очень лю­бил читать старых критиков, то есть, доисторических, дореволюционных, не великих, не Белинского о Моча- лове, — нормальных критиков в регулярной прессе, о каком-нибудь спектакле Александринского театра. Они очень интересно писали. Они не излагали концепцию, потому что её не было, может быть, как и сейчас нет, но всё же её надо нашим критикам придумать. А доре­волюционные критики писали: «Исполнительница роли Верочки во второй сцене первого акта очень фальшиво произнесла слова о том, что ей нравится пускать змея. Ей не веришь, потому что совсем она не юная, в том, как она играла, сквозила опытность, хотя должна быть юность. А в третьем акте она вдруг сказа­ла: «Я тебя люблю», — так, что в это поверилось, и это прозвучало абсолютно свежо, и это стало похоже на Верочку». Вот если бы сегодня так писали статьи, то я убеждён, их бы читали артисты. Нет, не пишут. Сего­дня пишут что-то такое, чего я, честно говоря, не могу понять. Часто читаю и не могу понять: так это всётаки хорошо или плохо? Вот он делает так-то, — это хорошо или плохо? Непонятно. Я думаю, что и сам критик не знает. Можно, в конце концов, и не знать, но какие-то критерии должны быть. Или почитайте Кеннета Тай- нена, замечательного английского критика (к вопросу о речи), который пишет про крупного артиста: «И здесь он вдруг заиграл и заговорил так, как будто он был пылесосом, поставленным не на выдувание, а на вдувание». Всё, никаких концепций. А у нас сегодня

296

Великая заповедь — кантилена

объяснят, что он заговорил так, потому что такая кон­цепция, и тогда он имеет право так говорить. Не име­ет. Поэтому, если говорить о речи, то она должна быть человеческой. Всё, на самом деле, замечательно сказал Константин Сергеевич: «Актёрская речь должна быть естественной и звучной». Просто, как мычание. Абсо­лютно доступное пониманию требование: быть живым и художественным. Сегодня мы чаще всего имеем дело или с неживым, а вроде бы звучным, или — с неживым и незвучным. С внятным, но не живым, или с не жи­вым и не внятным. Я смотрел «Войну и мир», спек­такль Фоменко, и в третьем акте Тюнина играла княж­ну Марью, и вдруг... вот уже год прошёл, я до сих пор вспоминаю и испытываю чувство счастья и гордости, что такое возможно, потому что это было абсолютно серьёзно, это было абсолютно в теме и естественно, и наполнено, и внятно, и звучно. Каждое слово была правда. Это бывает крайне редко. А чаще всего начина­ешь слышать спектакль, и слушать невозможно, потому что неживая речь. Стучит что-то, стучит, стучит. Ста­ниславский всю жизнь писал: «Как преодолеть стук?» Он всё время говорил артистам: «Не стучите». Он имел в виду не кэгэбэвский стук, хотя, может быть, ему этого хотелось, но он понимал, что это ему недоступ­но. Но он не знал, как и другой стук артисту запретить. Он слышал, что стучит, стучит. А что значит «сту­чит»? — Ничего не связывается в мыслях. Вот все вели­кие заповеди: легато, кантилена. Кто сегодня держит кантилену? А что такое кантилена? Это мысль. Чем длиннее мысль, тем длиннее кантилена. В чём слож­ность Шекспира, да и любого большого поэта? Длин­ная кантилена, потому что мысль длиннющая. Человек же даже не может связать два слова в одну мысль. Но ведь вся сложность в том, что два слова в мысль не свя­зываются. Точно так же весь Достоевский, вся мука с Олегом Ивановичем была — понять смысл, потому что У Достоевского такая параболическая фраза, но зато

297

*Лев Додин. Путешествие без конца*

каких мощных кантилен достигал Борисов, если вспом­нить ту же «Кроткую». Люди моего поколения, види­мо, когда-то под влиянием опять-таки уроков Стани­славского, владели очень выразительной речью. Но проблема в том, что этой выразительной речью часто играли ужасающие советские пьесы. Это же проблема разрушения русского театра. Это такой исторический вопрос. Часто говорят: «Вот кончилась советская власть, и театр рухнул». На самом деле, он всё время рушился по мере жизни советской власти. Поэтому к концу советской власти и власть рухнула, и театр она довела до ручки. Так часто бывает — умирая, забирают с собой. Всё это наполнение сценической речи шло на такие фантастически фальшивые тексты, что рожда­лись фальшивые интонации. И когда началась новая эра — оттепель, «Современник», то надо было как-то преодолеть эти фальшивые интонации. Возникла идея неинтонационного говорения, говорения как в жизни. И одно время это было очень прогрессивно, потому что ещё существовала культура настоящего говорения. Олег Ефремов замечательно владел культурой речи, но он понимал, что надо говорить не так, как говорили в советских пьесах, а так, как Володин предлагает: вот так вот... Но потихоньку эта идея овладевала массами, и она уже владела теми, кто никакой культурой речи не обладает. И тогда из идеи, что бытовая речь должна стать художественной, художественным средством, просто возникла бытовая, грязная речь. И она прёт на сцену в любом спектакле, в любой природе чувств. Дос­тоевский, Шекспир, Пупкин, Пушкин — неважно: пкб, пкб, — вот и всё. И сегодня, конечно, вспоминаешь, что интересно посмотреть старые фильмы. Одно вре­мя говорили: «Послушайте старые записи, как фальши­во говорит Тарасова, вот послушайте, как фальшиво говорит Качалов, — всё-таки искусство театра устарева­ет». Послушайте сегодня старые записи, и вы услыши­те, как не фальшиво говорит Качалов, как не фальши­

298

Великая заповедь — кантилена

во говорит даже Тарасова, довольно всё-таки фальшивоватая артистка. Есть роли, в которых она го­ворит с такой степенью присвоенности и разработан­ности, которая современному артисту и не снилась. Послушать, как Плотников говорит в «Девяти днях» и так далее. Всё проворачивается. Полезное новое обо­рачивается вредным старым и наоборот. Важно улавли­вать все эти перемены. Музыка... Что такое музыкаль­ные интонации? Так редко сегодня её услышишь. Даже в опере интонацию по-настоящему музыкальную услы­шишь редко. Ноты берут, а интонации нет. Недавно приезжал Пикколо тетро ди Милано, привозил послед­ний спектакль Стрелера «Cosi fan tutti» — фантастиче­ский спектакль. Фантастическая режиссура, фантасти­ческая культура, фантастическая культура пения. Это всё средние вокалисты, но они работали с большим ре­жиссёром, и он выбрал певцов-артистов. Они фанта­стически интересно интонируют, осмысленно интони­руют. А что уж говорить о драме, где вообще нот нет, и интонация отсутствует как факт. Интонация отсутст­вует, пластика отсутствует, жест отсутствует. Это я всё говорю не потому, что пою отходную, а потому, что надо это признать, чтобы за это бороться. Надо гово­рить «отсутствует», чтобы это было. Потому что доби­ваться этого можно. Когда объясняешь артистам, что это возможно, то им это тоже становится интересно. Я иногда включаю телевизор, чтобы посмотреть что-то из этой сериальной хреновины, конечно, это мощный отравляющий газ, потому что там играют: скбс, скбс, скбас (показывает, как играют). Как объяснить студен­там, что такое страсть? Они же постоянно видят (пока­зывает, как играют в сериалах): «Ты убил?» — «Убил». «Цскб, цскб, цскб...» «Расчленили?» — «Расчленили». — «Сильно расчленили?» — «На пять кусков». — «Потря­сающе. А ты что?» — «А я ногу тащу». Всё. Это же вос­принимается с молоком телевидения как образец.

299

*Лев Додин. Путешествие без конца*

* Что для вас, драматического режиссёра, работа в театре музыкальном? Чем отличается подход к оперно­му спектаклю?

ДОДИН. Это вопрос не простой, на него нужен длинный ответ. Я коротко скажу. Во-первых, тем, что имеешь дело с музыкой, то есть с нотами, в которых чётко записано, как должно звучать. Ужас драматиче­ского театра в том, что нот нет, надо не только их ис­полнить, надо эти ноты найти. И всё время пребыва­ешь в сомнениях, те ли ноты ты нашёл. Почему я стесняюсь проводить открытые репетиции, посторон­них на репетициях боюсь и жутко смущаюсь. Не только потому, что это очень интимное дело, а ещё и потому, что иногда, наблюдая репетиции других ре­жиссёров, вижу, какое это глупое занятие. Сидит в зале режиссёр, что-то делает артист на сцене, и режиссёр ему: «Хорошо, хорошо, хорошо!» А я сижу и думаю: «Что хорошо? Это ужас какой-то». Потом я понимаю, почему он говорит «хорошо» — потому что артист дела­ет точно так, как режиссёр его вчера просил. То есть эти ноты он выучил. Режиссёр говорит: «Правильно!» Но сами ноты неверные, и чего же он радуется? А мука в том, что вчера ноты были найдены. Что-то не те ноты. Ну не те, а какие, чёрт их знает. А в опере гени­альные ноты. И это вдохновляет. Но возникает другая проблема: как эти ноты родить заново? И тогда выяс­няется, что, по сути, ничем не отличается способ рабо­ты. Но только в опере сроки для постановки всегда не такие большие, как хотелось бы. Поэтому нужно, что­бы пели большие артисты. Не только большие певцы, но и артисты. Тогда добиваешься в опере такой полно­ты эмоционального самовыражения артиста, какой почти невозможно добиться в драме, потому что, если оперный артист правильно рождает ноты, он так в них уверен, что возникает прямо-таки фантастический эф­фект. Есть замечательная финка Карита Маттила, она живет в Лондоне, но работает во всём мире, такая

300

Великая заповедь — кантилена

гранд-звезда, сопрано. Она фантастическая драматиче­ская артистка. Но тоже, как и всё в нашей профессии, противоречива. Она замечательно репетирует Лизу в «Пиковой даме», и сидят рядом пожилая, опытная ак­компаниаторша и тренер (тренер по языку).

ГАЛЕНДЕЕВ (из зала). По произношению.

ДОДИН. По произношению. Маттила поёт, акком­паниаторша сидит рядом с нами (она из Одессы, те­перь живет в Хайфе, у неё трудностей с произношени­ем нет) и вдруг шепчет: «Она совсем не артистка, совсем самодеятельность какая-то». Я молчу, а Валерий Николаевич спрашивает: «Почему не артистка?» — «Но у неё же настоящие слёзы, она плачет по-настоящему, какая это артистка?» На полном серьёзе. Так что опять мы сталкиваемся с разным представлением о том, что есть театр. Действительно, есть настоящие слёзы, на­стоящие страсти, настоящая любовь, настоящая чувст­венность. И есть такие артисты, которые всем этим об­ладают.

* Мне кажется, что вы очень подтолкнули нас, раз­будили, если можно так сказать. Мы будем это вспоми­нать, обсуждать и что-то брать на вооружение. Поэто­му мы очень, очень вам благодарны. (Аплодисменты.)

ДОДИН. Вот это по-настоящему благородный намёк, что пора заканчивать. А то потом можно будет сказать: «Вы нас не только разбудили, но и усыпили». Чтобы этого не произошло, мы прервёмся. Спасибо.

**ПРОБИТЬСЯ К ПОЭЗИИ'**

ЖУРНАЛИСТ. Я помню, как вы работали над спек­таклем. Почему был такой долгий путь к Шекспиру, и к кому вы себя здесь приближаете?

ДОДИН. Ну, конечно, к Корделии, неужели непо­нятно? (Смех) Понимаете, можно составить план, но всё равно начало работы связано с какими-то внутрен­ними мотивами. Думаешь: нет, ещё не готов, ещё нет Лира в этой компании. Несколько раз я объявлял труп­пе, что в этом сезоне будем заниматься «Королём Ли­ром». А потом уходил в сторону. На самом деле это же очень страшно. Страшно входить в Шекспира, страш­но входить в Чехова. В хорошую литературу входить страшно. А в плохую — неинтересно. Вот и выбирай. Вообще это довольно страшное занятие — театр. Каж­дый раз входить в эту новую реку. Но только начни, уже не остановишься.

ВОПРОС ИЗ ЗАЛА. Я всё время пытаюсь понять, почему у Шекспира Лир всё раздаёт?

ДОДИН. В том-то и дело, что эта загадка каждый раз возникает заново. Мы смотрели на историю Лира как на личную трагедию человека. Может быть, что-то мы в ходе спектакля и попытались понять. Я не могу ответить на ваш вопрос, потому что для этого надо рассказать весь спектакль со всей его предысторией.

1 Интервью телеканалу «Культура». Гастроли со спектаклем «Ко­роль Лир» в рамках фестиваля «Сезоны Станиславского». Ноябрь 2006 года. Москва. Беседу ведёт тележурналист Нара Ширалиева.

302

Пробиться к поэзии

ЖУРНАЛИСТ. В своей режиссёрской практике вы довольно часто находите какие-то косвенные пути под­хода к автору, к определению смысла и сути своего бу­дущего спектакля. Как строилась работа над «Королём Лиром»?

ДОДИН. Сложно с Шекспиром, сложнее, чем с кем-либо. Потому что это вроде чистая поэзия, она не сращена, ну, кроме хроник, с реальной историей, с ре­альной эпохой. Мы многое читали из шекспироведе­ния. Это бездонный запас. Очень интересные коммен­тарии к трагедии. Чтобы понять, что за каждым словом Шекспира кроется смысл, очень интересно чи­тать комментарии. И обнаруживаешь такое количество возможных смыслов, что надо выбрать свой или их как-то сконцентрировать. Интересно что-то узнавать про эпоху, хотя понятно, что исторический спектакль поставить невозможно. Вообще серьёзный спектакль подлинно историческим быть не может. Историческим может быть только боевик, якобы «я — человек исто­рии». Ну, как сыграть буквально Петра Первого? Мож­но только сымитировать, проиллюстрировать. Поэто­му я, артист, могу сыграть только про сегодняшний день. Другое дело, что в сегодняшнем дне могут быть обнаружены связи с любой эпохой, и чаще всего — со всеми эпохами. Вот, собственно, это и есть Шекспир.

ЖУРНАЛИСТ. Это то, о чём писал Бахтин, — расту­щий смысл?

ДОДИН. Да, и втолкнуться в него очень трудно. Мы даже пытались в старинные замки ездить, это что-то подсказывает об атмосфере. Были в гамлетовском Эль- синоре под Копенгагеном. Но всё это такие внешние подходы. Шекспир требует путешествия внутрь себя. Никто как он. Вот в этом, казалось бы, парадокс. Вро­де бы такого путешествия внутрь себя требуют Досто­евский или Чехов. Требуют. И для нас было очень важ­но, что мы прошли и Достоевского, и Чехова. Шекспир требует гораздо большего, потому что суть

303

*Лев Додин. Путешествие без конца*

его поэзии это душа человека. Может быть, даже ещё больше — сама природа человека, во всех его духов­ных, физических и физиологических проявлениях. Мо­жет быть, поэтому он так труден для русских артистов, для русского театра...

ЖУРНАЛИСТ. Шекспир труден для русского те­атра?

ДОДИН. Безусловно. Если вы помните, русский те­атр практически не знает великих шекспировских спектаклей. Оставлено описание игры Мочалова в «Гамлете». Но только самого Гамлета, не спектакля в целом. Был замечательный Смоктуновский в «Гамле­те». По описаниям, был великий Лир — Михоэлс, но это всё-таки еврейский театр. И Михоэлсу очень помо­гало то, что он превращал этот спектакль в своего рода еврейскую сказку. Как в своё время Стуруа при­шла в голову замечательная идея погрузить «Кавказ­ский меловой круг», абсолютно рациональную, никогда не получавшую успеха пьесу Брехта, в национальный эпос. И сразу всё взорвалось. Интересно ставили «Лира» в Японии, там его погружали в японский эпос, и тоже сразу что-то взрывалось. В русскую националь­ную традицию поселить Шекспира некуда — не будешь его играть в лаптях и русском народном платье. Не по­лучался Шекспир по-настоящему у Станиславского, во всяком случае, он всегда был им крайне недоволен, хотя по «Отелло» провёл такую работу, которая сильно продвинула вперёд мировой театр, а сам спектакль не собрался всё-таки.

ЖУРНАЛИСТ. Вы сейчас неоднократно произнес­ли слово «поэзия», Шекспир — это чистая поэзия. Но вы-то отказались от поэтического слова.

ДОДИН. Для меня поэзия — это концентрация ду­шевных, если хотите, физиологических движений че­ловека, концентрация его природных движений, когда не так важно, вчера это было или сегодня, даже какое тысячелетие на дворе, это с человеком происходит

304

Пробиться к поэзии

всегда. Сегодня тоталитарная власть, завтра, может быть, будет авторитарная, где-то там — демократия, а это с человеком происходит всегда и всюду: и при де­мократии, и при тоталитаризме, и при авторитаризме, и в Монголии, и в Японии, и в России. Вот это сгусток поэзии. И чтобы пробиться к этой поэзии, нам дейст­вительно пришлось — что оказалось очень важным — освободиться от всякой поэтичности, чтобы убить — так я иногда говорил артистам: убить поэтичность, чтобы пробиться к поэзии. Убить красивости, чтобы пробиться к сути, потому что мы часто под поэзией по­нимаем красивость и условно понимаемую красоту, а поэзия это, прежде всего, суть, к которой пробиться не так просто.

ЖУРНАЛИСТ. Для каждого режиссёра, который де­лает спектакли для большой сцены, для большого про­странства, очень важна работа с художником-едино- мышленником. Вы не могли бы рассказать, как вы работали над этим спектаклем с Давидом Боровским?

ДОДИН. Мог бы, хотя это очень трудно, потому что печально. Так случилось, что буквально через две недели после премьеры Давида Львовича не стало. До сих пор с этим не смириться ни душевно, ни практиче­ски. Потому что нет того, кто его бы заменил. Я так привык к этому сотрудничеству, больше, чем сотрудни­честву, — к этой co-жизни, что оказаться одному, в бук­вальном смысле — одному, в общем, очень сложно. Очень трудный был ход работы. Иногда о чём-то сгова­риваешься с художником, и решение сразу находится. А тут мы скорее ощущали то, чего мы не хотим. Точно определили для себя, чего мы не хотим. А вот что мы хотим, это надо было найти. Это надо было найти и с артистами, потому что на раз было понятно: так не надо играть, это неправильно. Тем более, уже вырабо­талось представление о том, как играть Шекспира. Нет, так играть не надо, а вот как надо? На это и ушли годы. И так же — поиски пространства. Практически

2<> Заказ № 2753 ?Ае

*Лев Додин. Путешествие без конца*

раз в месяц в течение года или полутора лет Давид предлагал свои варианты, потому что при блистатель­ном таланте он человек высокой профессиональности. Ведь он каждый день приходил в мастерскую. Были у него идеи, не было у него идей, — он каждый день, как писатель, который садится к письменному столу, или как танцовщик, который каждый день становится к станку, приходил и начинал клеить макет. Каждый ме­сяц он мне звонил и говорил: «Есть вариант». Или он привозил макет в Питер, или я приезжал в Москву. И с каждым разом всё труднее мне было ему говорить: «Вы знаете, нет». Он спрашивал: «А почему нет?» Уже Ма­рина, его замечательная жена, мне говорила: «Лёва, ты всё-таки прими какой-нибудь вариант у Давида, вариан­ты ведь все хорошие». В этом она была абсолютно пра­ва. Это, конечно, не каждый бы выдержал. Хотя каж­дый вариант, каждый неудачный опыт — это тоже опыт. Каждый неудачный результат говорит о том, в какую сторону ходить не надо. Как-то в Палермо мы были на гастролях с «Дядей Ваней» и там составили список всех фактур, которые можно использовать в «Лире». И оказалось, что все фактуры уже были ис­пользованы. Значит, тоже не в этом дело. Мы только понимали, что должно быть что-то очень простое и очень концентрирующее на человеке, то есть на арти­сте, и дающее возможность тому, чтобы всё происхо­дило не вчера, не сегодня, не когда-то, а всегда. Ответ вроде очень простой, но пойди его найди. В этом и мистика Шекспира, что «всегда». Хотя Давиду это ино­гда удавалось замечательно. В операх он находил фан­тастические решения именно этого «всегда». Получи­лось так, я был в Италии, а он уезжал в Германию на операцию. Я перед этим ему позвонил узнать, как он себя чувствует. И он говорит: «Знаете, завтра я улетаю, сегодня работал, и что-то вдруг перед отъездом возник­ло. Почему-то мне кажется, что это правильно. Я остав­лю всё, как есть, когда вы вернётесь и я вернусь, если

306

Пробиться к поэзии

вернусь, то вместе посмотрим». И вот он вернулся, к счастью, операция прошла удачно. После Италии я сразу полетел в Москву. Он мне показал макет и сказал потрясающую фразу: «Если это то, я не буду делать дру­гого макета, потому что я не знаю, как это получилось. Это склеилось. Так я всё привезу, и пусть прямо с это­го снимают все размеры и прочая, потому что, если я сейчас начну делать официальный макет, то что-то уйдёт». В этом и есть, мне кажется, весь Боровский, для которого макет был способом самовыражения, как для большого художника — кисти, краски. Он не знает, почему так ложится мазок, хотя он долго готовится, чтобы он так лёг. Вот Давид Львович не знал, почему так склеился макет. Другое дело, что это самовыраже­ние готовилось мощной интеллектуальной атакой. Он прочитывал фантастическое количество книг. Он каж­дый день звонил и говорил: «Вы знаете, я нашёл такую книгу, там вот того написано». Иногда вроде бы самые простые его решения возникали очень сложным позна­вательным, интеллектуальным путём. Даже цвет костю­мов в нашем спектакле тоже возник из его погружения в учебники по комедии дель арте. Он вдруг прочёл, что у артистов комедии дель арте почти белые костю­мы. Не потому, что их делали белыми, это был демо­кратичный театр, а вроде белый цвет это цвет изы­сканный, а потому что они в основном играли на улицах днём, потому что при освещении играть было дорого, и костюмы выжигались солнцем. Поэтому это не белый цвет, это обесцвеченный цвет. И он пытался найти этот обесцвеченный цвет, потому что понимал: всё должно быть очень просто и реалистично, но вне театра Шекспир невозможен, и комедия дель арте слу­жила здесь каким-то основанием. Я думаю, что с ухо­дом Боровского мы потеряли мощный не только худо­жественный, но и интеллектуальный центр. Философ, мудрец и, конечно, нравственный центр. Он был не только самым честным человеком, что сегодня, когда

307

*Лев Додин. Путешествие без конца*

быть нечестным человеком вроде бы нормально, осо­бенно важно, он саму работу не представлял себе вне анализа нравственных категорий. Поэтому любая рабо­та с ним превращалась прежде всего в разговор о жиз­ни. И этот разговор был бесконечен.

ЖУРНАЛИСТ. Скажите, ваши гастроли проходят в рамках «Сезона Станиславского»... В чём смысл этого фестиваля? Стоит ли ориентироваться на имя Стани­славского и считать, что это некая попытка доказать, что русская психологическая школа жива и плодоно­сит. Это ли его главный критерий или это просто оче­редной фестиваль?

ДОДИН. Мне трудно судить о фестивале в целом. Я благодарен, что нас пригласили и привезли спек­такль. Всегда интересно играть в Москве, хотя всегда очень страшно. Нет, пожалуй, такого места в мире, где было бы страшнее играть, чем в Москве. Но сама идея связать какую-то театральную акцию с именем Стани­славского никогда не окажется лишней, она всегда только недостаточна. Я не люблю, когда в связи со Станиславским говорят о русском психологическом те­атре. Мне кажется, происходит резкое сужение поня­тий. Вообще, мы ужасно любим расширяться за счёт того, за счёт чего не имеем права, или сужать себя там, где мы имеем право расшириться бесконечно. Стани­славский это отнюдь не только русский психологиче­ский театр и уж совсем не русский бытовой театр. Ста­ниславский искал, пытался обнаружить и понять некие объективные законы актёрской игры. Он говорит, что свою систему писал с великих артистов современности и тех, кто был до него. Он пытался обнаружить некие коренные законы живого творчества — прежде всего актёрского. Как работает вдохновение, как рождается в человеке новый человек — это может быть в форме чистого психологизма, это может быть в форме высо­кой поэзии, которая всегда беременна психологизмом, потому что всё, на самом деле, взаимосвязано. И сам

308

Пробиться к поэзии

Станиславский очень много нового открыл не только в области внутреннего проживания, но и в области, так сказать, формального творчества. Мы только что гово­рили о Боровском. Московский Художественный театр был первым, где начали клеить макеты. То есть вся со­временная сценография родилась именно там. Не слу­чайно Крэг сумел найти частичное осуществление своего сценического замысла именно в стенах Москов­ского Художественного театра. Одно открытие Стани­славского — это некие безусловные законы живого актёрского творчества, в какой бы форме они ни про­являлись. А второе его открытие, мне кажется, не менее великое, — это законы существования театра ху­дожественного как некой коллективной духовной суб­станции, которая, собственно, только и может выра­зить драматургию, потому что драматургия это очень большая идеологическая система, диалогическая систе­ма. И театр до него и, к сожалению, после него с этой диалогической системой катастрофически не справля­ется. Всё разрывается на отдельные, солирующие и чаще всего диссонирующие, не соединяющиеся в ор­кестр голоса. Именно из Станиславского вышел Мей­ерхольд. А Мейерхольд говорил, что если напишет учебник по режиссуре, то он будет очень короткий и почти весь будет состоять из музыкальных терминов. Мейерхольд говорил о формальном симфонизме, а Станиславский искал этот симфонизм изнутри. Поэто­му пока мы существуем, и мир существует в этих совре­менных формах жизни, которую начал девятнадцатый и продолжил двадцатый, а теперь уже двадцать первый век, Станиславский никуда не денется. Вот если мы вернёмся в доисторическое существование и оконча­тельно превратимся в туземцев, которые общаются только наскальной письменностью, пусть эта наскаль­ная письменность будет в компьютере, это же никакой роли не играет, тоже значки, то Станиславский будет не нужен. Мы вернёмся к какому-то визуальному теат­

309

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ру, который сегодня и пытается торжествовать. Пото­му что пытается доказать, что вербальные связи ниче­го не значат, что правда — в невербальных связях, то есть в доисторических. Это опасно, даже очень. Поэто­му дай Бог, чтобы было больше акций, связанных со Станиславским, с именем Станиславского. Другое дело, хотелось бы, конечно, чтобы они были макси­мально адекватны имени. Но ведь это не зависит от ди­рекции и организаторов фестиваля. Они могут только предложить обозреть театральное пространство и заду­маться.

ЖУРНАЛИСТ. Спасибо. В вашем абсолютно автор­ском театре есть спектакли-легенды, такие как «Братья и сёстры», например. Я видела этот спектакль дважды с разницей в десять лет, и, на мой взгляд, это абсолют­но живой организм и даже, может быть, он как-то по­крупнел, стал глубже, изменился, но не в том смысле, что он устарел, напротив, он просто изменился. Ска­жите, когда вы выбираете пьесу, произведение, роман для будущей постановки, вы задумываетесь о том, сколько это может прожить на сцене?

ДОДИН. Нет, конечно.

ЖУРНАЛИСТ. И как соотносится спектакль с ме­няющимся временем, с тем, что меняется зритель, и жизнь в искусстве тоже меняется?

ДОДИН. Когда задумываешь спектакль, то вообще не уверен, что он будет жить хоть один день и вообще родится на свет. Даже в день премьеры не знаешь, что будет вечером. Когда мы с Танюшей, моей женой, вспоминаем свою жизнь, мы говорим: это было во вре­мя «Бесов», это — во время «Недоросля». То есть рабо­та над спектаклем превращается в куски жизни. И как ничего из нашей жизни уйти не может, и наше детство сказывается в нашей юности, и наша юность — в нашей взрослости, так и спектакль. Если в него много вложе­но, если он родился как живая взаимосвязь смыслов, людей, он должен жить долго. Я вообще убеждён, что

310

Пробиться к поэзии

хороший спектакль, живой, настоящий спектакль дол­жен жить, как хорошая книга, бесконечно. Но только бумажные страницы живут, к сожалению или к сча­стью, дольше людей. Страницы, даже слабея, способны знаки передавать. А спектакль ограничен физическим существованием человека. Но какието внешние вещи, даже такие, которые для театра безусловны, — возрас­тное совпадение — со временем отходят на задний план. Лицо артиста может постареть, не должны ста­реть душевные движения, не должна уйти честность ду­шевных движений. Самое страшное, что с возрастом уходит, в театре особенно, честность душевных движе­ний. Мы так привыкаем врать, мы и в жизни привыка­ем врать и с каждым годом врём всё легче. А в театре вроде профессия такая — врёшь и врёшь, никто тебя не поправляет, никто не замечает. Называется — успех. Называется — профессия. Это, может быть, единствен­ная профессия в мире, где опыт почти всегда страш­ная угроза. Чем больше провёл операций хирург, тем он лучше хирург. Чем больше сыграл артист ролей, тем — почти всегда можно сказать, что он хуже артист. Потому что у хирурга, если он наврал в одной-двух опе­рациях, — смерть, он уже не может бьггь хирургом. А сколько можно наврать в ролях, и никто тебе не ска­жет, что ты умер. И потом ты уже делаешь сплошные убийственные операции, тебе никто ничего не гово­рит. Звание за званием.

ЖУРНАЛИСТ. Режиссёр скажет.

ДОДИН. Это тоже не так просто. Во-первых, ре­жиссёр зачастую те же самые процессы проходит. И потом, для этого тоже надо иметь мужество. Даже когда ты видишь, сказать очень непросто на самом деле.

**«ПО КОМ ЗВОНИТ КОЛОКОЛ\*'**

ЖУРНАЛИСТ. Мне было очень интересно следить, как идёт работа над спектаклем, мы очень редко имеем возможность видеть, как прорабатывается деталь и как один единственный жест, когда герой ловит мяч и ос­танавливает игру, всё меняет...

ДОДИН. Только найти это всегда трудно очень.

ЖУРНАЛИСТ. Мы смогли присутствовать при том, как вы разными, посторонними тексту вещами питаете всё действие, какими-то случаями из жизни. Например, если холодно, что ты делаешь с пальто, как ты его на­деваешь. Или политический контекст, когда вы гово­рите о «Жизни и судьбе» и одновременно приводите в пример сегодняшний день. Спасибо большое, что вы позволили нам присутствовать на репетиции.

ДОДИН. Замечательно, что вы это всё связали. Но вообще из этого месива и состоит работа. Ужас, когда занимаются только текстом и способом его подачи. За текстом стоят целые пласты жизни, впечатлений и аб­солютно разного рода знаний. Поэтому, как и в жизни, в науке, нет лишнего знания. Я не могу сказать: этого тебе читать не надо для этой роли. Потому что нико­гда не знаешь, что ещё подтолкнёт. И я привожу ка­кие-то свои примеры, но это служит поводом для актёров искать и свои примеры. Сейчас мы на итого­вом этапе, а когда мы в комнате, на более ранних эта-

1 Интервью французскому журналисту. 15 декабря 2006 года.

312

«По ком звонит колокол»

пах, то не только я им много рассказываю, но и они мне много рассказывают. Потому что им тоже надо от­крыться, себя разбередить. Скажем, у Серёжи Курыше- ва уже большой внутренний опыт. У молодых, конеч­но, меньше, но даже его надо вынуть и понять, что даже он представляет ценность. Какой-нибудь малень­кий раздражитель для человека, если это личный раз­дражитель, очень велик. Помнить, как меня лично оби­дели в метро, это сильнее, чем понимать, как обидели весь еврейский народ. Потому что одно — это великая теория, а другое — больная практика. Вот это как-то всё надо соединять, это Станиславский называл персо­нальной памятью. У артистов эмоциональная память имеет тенденцию к усыханию.

ЖУРНАЛИСТ. «Жизнь и судьба» и «Реквием» (Ах­матовой. — Ред.) опубликованы в одни и те же годы?

ДОДИН. Гроссман позже. Я думаю, года на три поз­же. И это была довольно важная разница, потому что к этому времени прошёл пик интереса к правде. Как бы все немножко устали. Это мощное произведение, кото­рое выводило правду на абсолютно новый уровень, оказалось по-настоящему недозамеченным, недо­оценённым. Хотя вполне оценённым и замеченным теми, у кого это произведение вызвало ненависть. Це­лая армада так называемых русских писателей наброси­лась на уже мёртвого Гроссмана, как шакалы на труп. Что он презирает русский народ, что это пример русо­фобии, хотя большей поэмы и большей, я бы сказал, оды русскому народу трудно себе представить. Я прочёл роман году в восемьдесят пятом или восемь­десят шестом. Я ставил спектакль в Хельсинки и обна­ружил в магазине парижское издание на русском язы­ке. Очень хорошо помню, я в две ночи прочитал, это было абсолютное потрясение. Надо сказать, что это очень непростое чтение. Это ноль беллетристики, я бы сказал, минус беллетристики. У меня есть несколь­ко знакомых, интеллигентных и читающих, которые

313

*Лев Додин. Путешествие без конца*

никак не могут одолеть книгу. Мол, трудно. Это боль­шая книга, в неё надо войти, погружаться в это — на­стоящий труд.

ЖУРНАЛИСТ. Вот эта параллель, которую прово­дит Гроссман между фашизмом и коммунизмом, она для вас существенна? Насколько для вас это важно?

ДОДИН. Конечно, это одно из главных открытий книги, которую сразу поняли те, кто её читал вначале. Я недавно читал обсуждение книги в журнале «Знамя». Есть стенограмма. Я запомнил почти дословно. Это шестидесятый год, два года назад произошла история с «Доктором Живаго», весь этот кошмар с Нобелевской премией. И там, на обсуждении, кто-то говорит из этих товарищей: «Доктор Живаго» — это жалкая, воню­чая фитюлька по сравнению с тем зловонием, которое распространится по всему миру от этого романа. Я ду­маю, что сегодня можно и дальше пойти. Когда мы го­ворим о фундаментализме любой окраски, мы говорим о том же самом. Потому что, конечно, сегодня жив гит­леризм под другим именем, назовём его фашизм. И ста­линизм под другим именем, назовём его, условно говоря, коммунизм. Это вещи, эксплуатирующие есте­ственные интересы человека. Его национальный инте­рес, стремление к национальному самоутверждению и социальный интерес, его стремление к справедливо­сти. Человек всегда будет стремиться к справедливости и к национальному самоутверждению. Но рядом с этим он может стремиться и к религиозному самоутвержде­нию, и к антирелигиозному самоутверждению. Экс­плуатация самых естественных свойств человека и есть самое страшное. Пока мы смотрим на это как на извра­щение своего рода, это одно. А это, к сожалению, поч­ти естественное проявление природы человека. Поче­му это одна из европейских книг русской литературы и, может быть, один из самых европейских романов двадцатого века, на мой взгляд? Это обнаружение, что любая, самая добрая идея, возводимая в абсолют, ста­

314

«По кои звонит колокол»

новится порождением зла, что страшно не то зло, ко­торое рождается от зла, а то зло, которое порождает идея добра, вот здесь мы вступаем действительно в поле познания природы человека и его духовных на­чал. И это делает роман отнюдь не только и не столько политическим, сколько человеческим, философским, лирическим. И одна из главных мыслей этой истории, это говорит один из героев, но я думаю, что это близ­кая Гроссману мысль: «Я не верю в добро, я верю в доброту». Поминание Иконниковым Блаженного Авгу­стина — это попытка вернуться к исконному, не воин­ствующему христианству. Одна из последних мыслей Штрума, великого учёного, великого мыслителя, — о смирении. Не к подвигу надо стремиться, не под­вигом гордиться. Для сегодняшнего индивидуалистиче­ского и самоутверждающего каждую секунду свой индивидуализм сознания эта мысль абсолютно револю­ционна. Нам легко сказать: плохо коммунизм, плохо гитлеризм, все они — гады. Но зло таится в каждом из нас. Я не знаю, насколько удастся всему этому прозву­чать в спектакле. Это просто круг размышлений.

ЖУРНАЛИСТ. В романе есть вещи, которые очень трудно выразить на сцене.

ДОДИН. Конечно.

ЖУРНАЛИСТ. В каких-то формах можно предста­вить себе некие эпические вещи? Вся жизнь — в лаге­рях, сужу по тому, что мы уже видели. Как я поняла, вы решили Сталинградскую битву не играть.

ДОДИН. Может быть, будут один-два эпизода, кото­рые что-то про это говорят, но тоже очень опосредо­ванно. Потому что любые батальные сцены это совсем Другой театральный язык, и тогда очень трудно уйти от иллюстративности и, как бы сказать, такого внешне­го действия. Это с одной стороны, а с другой стороны, мне кажется, что всё-таки в основе своей роман — не столько эпика, сколько философия и лирика, если хо­тите. А это можно вытащить из всех других мотивов.

315

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Там, мне кажется, самое главное и самое страшное происходит не на войне. И у Гроссмана батальных сцен не так уж много. Просто надо ставить другой спектакль, условно говоря, — «Война». Как капитан Берёзкин болеет воспалением лёгких на войне и как его лечат, это для Гроссмана важнее любой битвы, по­тому что в этом национальный человеческий характер сказывается, может быть, больше. И как он один един­ственный раз получил благодарность начальства, про­ведя весь бой без сознания, засыпанный землей. Аб­сурд войны и лирику войны потрясающе пишет Гроссман. И он удивительно их всех любит. Поэтому, когда его стали в конце восьмидесятых годов ругать, я даже обалдел. Мне кажется, больше любить своих пер­сонажей, таких как Греков, как Березкин и даже Ро­димцев, невозможно — он пишет с огромной симпати­ей, любовью.

ЖУРНАЛИСТ. В романе много персонажей, разных жизней и судеб. За какую ниточку вы начали тянуть, прежде чем сделать инсценировку?

ДОДИН. Во-первых, мы честно сыграли этюды по всему роману, чтобы как-то в это погрузиться, чтобы узнать всех. А затем, конечно, возник вопрос, как это всё соединять. И я подумал, что всё-таки главная нить это Штрум, потому что это во многом alter ego Гросс­мана, и это личность, которая очень многое понимает из происходящего и во многом противостоит происхо­дящему. И в то же время плоть от плоти происходяще­го. И семья, хотя об этом не написано нигде, но когда начинаешь изучать все связи, то обнаруживаешь, что это классическая семейная история. И почти все пер­сонажи так или иначе связаны с семьёй Штрумов-Ша- пошниковых. Мы даже нарисовали такую большую кар­ту генеалогическую, кто кому кем приходится и кто с кем связан. Это есть у ребят в аудитории, если они её найдут, то можно посмотреть. Но потом, конечно, всё равно пришлось эту семью ужать. Скажем, мы отказа­

316

«По ком звонит колокол»

лись от второй мамы, потому что невозможно всё вме­стить... но вот эту связь понять было очень важно. Крымов — потому что он муж Жени, Новиков — пото­му что он возлюбленный Жени. Абарчук — потому что он первый муж Людмилы, и так далее. А там, где мы этой связи не находили, мы её досочинили. Потому что она у него иногда очень опосредованная, а нам надо было для истории эту связь усилить. Но в принци­пе она везде у него есть. И даже Мостовской, потому что это хороший знакомый семьи, а мы его ещё при­близили. Грубо говоря, это все те люди, о которых мо­гут думать в доме Штрума. Вообще это большая и труд­ная работа, честно говоря.

ЖУРНАЛИСТ. Я понимаю, что вы ещё в процессе репетиций. Всё начинается с возвращения Штрумов, чем всё закончится?

ДОДИН. В основном — Штрумом. Самое главное это то, как его вроде бы сломали и как он хочет возро­диться. Это очень сильно и страшно. И в этом мощная правда. Но опять с этим должны сойтись все линии, его матери и гетто, надо всё соединить. Может быть, сегодня мы сумеем прорваться в черновик первого акта, пока никак не прорваться. Тогда поймёте...

ЖУРНАЛИСТ. Из-за нас.

ДОДИН. Нет, просто это такой этап. Всё время хо­чется что-то уточнять. Не просто вот Москва, вот ГУЛАГ, вот Аушвиц. Если существует на свете гетто, то все, кто на свете, все в гетто. Если есть ГУЛАГ, то это только кажется, что кто-то не в ГУЛАГе. Важно это фи­зиологически ощутить. И если, грубо говоря, где-то фа­шизм, то нет места, где его нету. Если гдето комму­низм, то нет места, где его нету. Это не только про то, какие плохие Сталин и Гитлер, но ведь Европа тоже позволяла быть и Сталину, и Гитлеру. Казалось в то время, что может быть где-то концлагерь, а где-то ГУЛАГ, а нам будет хорошо. Банальное: «не спраши­вай, по ком звонит колокол» — это абсолютно вечная

317

*Лев Додин. Путешествие без конца*

истина. Не спрашивай, кого арестовывают, арестовы­вают тебя.

ЖУРНАЛИСТ. В том, что мы успели увидеть, меня потрясло, что на сцене абсолютное перетекание одно­го в другое, между местами событий, действия.

ДОДИН. Хотелось бы, это самое трудное.

ЖУРНАЛИСТ. Никто ни от кого не отделён.

ДОДИН. Сегодня это и есть самое важное. Грубо го­воря, каждая сцена в отдельности существует, а сейчас надо убить границы. И это так искусственно не сдела­ешь, это не вопрос постановки, это вопрос их созна­ния и свободы. Я сказал артистам: теперь давайте, я даю вам день, подумайте, освободитесь, завтра устроим революцию и будем играть всё одновременно. И они очень мужественно эту революцию устроили. Теперь мы уже работаем после революции. Но мало сломать рамки, надо ещё их правильно связать. Пойдём рабо­тать.

ЖУРНАЛИСТ. Вы поехали с ними в Освенцим и в лагеря. Как, на ваш взгляд, остались ли следы того, что они увидели, были ли для них эти впечатления сущест­венными?

ДОДИН. Художник — это эмоция, прежде всего. Для того чтобы почувствовать пластику Освенцима, мало посмотреть картинки. Надо увидеть эти нары, по­нять, как там вмещают этих десять человек, чтобы по­нять, какая возникает пластика. У нас была одна репе­тиция ночью в Освенциме (она даже снята на плёнку), когда у них всё получилось. Больше такого до сих пор не было. И потом, увидев всё своими глазами, человек безусловно понимает, что это было.

ЖУРНАЛИСТ. Вы работаете без цели реалистично­сти, но чтобы показать зрителям, что это реализм?

ДОДИН. Нужно очень хорошо знать реализм, что­бы иметь право от него отойти. В этом же ужас псевдо­авангарда. Чтобы сломать линию, надо \меть хорошо её провести. Чтобы сломать рисунок, надо уметь хоро­шо рисовать. Дали рисовал идеально.

**ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ - НАСТОЯЩАЯ РЕВОЛЮЦИЯ'**

Б. ПИКОН-ВАЛЕН. Мне очень интересно ваше мне­ние о спектакле Мнушкиной, который вы смотрели. Какие вы смотрели её спектакли до этого?

ДОДИН. Я смотрел «Атриды» по греческим траге­диям, что-то ещё более раннее. Думаю, что из всех спектаклей Мнушкиной этот мне наиболее близок. Здесь очевидна история её художественного развития: из познания архаичных форм и модернистского теат­ра, экзотического театра она вдруг, а может, не вдруг, приходит к абсолютно современному, человеческому, классическому театру. Мне захотелось поговорить об этом спектакле, потому что для меня это — действи­тельно событие, спектакль очень принципиальный в контексте сегодняшнего дня, одна из немногих не на­зывательных театральных историй.

ПИКОН-ВАЛЕН. В каком смысле?

ДОДИН. Сейчас объясню. Мне кажется, что сего­дня в мире театра, и европейского, и американско-ка­надского, и, к сожалению, всё больше русского, утвер­ждается жёстко рационалистический назывательный театр, который ничего не исследует, ни во что не по­гружается, всё знает заранее и априори расставляет те­атральные акценты. Он полон равнодушия, холода, а

1 Разговор с Беатрис Пикон-Вален о спектакле Ариаиы Мнушки­ной «Мимолётности», увиденном Додиным на Авиньонском театраль­ном фестивале в августе 2007 года. 18 сентября 2007 года. АМДТ — Те­атр Европы.

319

*Лев Додин. Путешествие без конца*

значит, и несправедливости и неточности в оценках. Театр, который вроде бы по форме претендует на то, чтобы быть новаторским, каким-то особенным, новым, а на самом деле раз за разом утверждает банальные ис­тины, что плохое — плохо, что хорошее — хорошо, но его нет и не может быть, мир отвратителен и так да­лее. И этот назывательный театр абсолютно равноду­шен к человеку, к его судьбе, потому что в этом театре один человек не отличается от другого. Он может быть по-другому одет, может говорить другим голосом, но в принципе ничем не отличается. Это театр, который полон холода и который уничтожает, по сути, и само понятие театра, и само понятие актерского искусства, потому что здесь нечего рождать и негде жить ни чело­веческой душе, ни человеческому организму.

ПИКОН-ВАЛЕН. О ком вы говорите?

ДОДИН. Я говорю о девяноста процентах совре­менного театра, о девяноста процентах того, что я ви­дел на Авиньонском фестивале, того, что я видел в Англии, в России. Сегодня становится общим местом и театром хорошего тона, когда даже самая мощная и та­лантливая метафора иногда выражает абсолютно ба­нальный, затёртый смысл. Можно поставить «Гамлета» очень даже изобретательно, с мощными метафорами, но если весь мир вокруг — мерзость, а Гамлет несчаст­ный герой, мысль всё равно остаётся абсолютно ба­нальной, и театр не развивается, тем более что талант­ливых метафор появляется всё меньше, а банальность мысли становится всё априорнее. И в этом смысле Мнушкина, мне кажется, опять в опровержение всего того, что сегодня наиболее распространено, имеет дело не с неким априорным представлением о реально­сти, а с самой действительностью, что и есть, на мой взгляд, суть серьёзного театра и серьёзного искусства. То есть, от модернизма и тем более постмодернизма, который имеет дело только с представлением о дейст­вительности и игнорирует саму действительность, она

320



; '



'■Братья и сёстры». Репетиция. Фото Ю. Гаврилина



Курс 1985-89 годов

«Повелитель мух». На берегу Каспийского моря



Курс 1989^94 годов. Фото Б. Конова

«Gaudeamus». Беседа. Фото В. Васильева



■Gaudeamuso в Иерусалиме. С Питером Бруком

«Gaudeamus» в Париже. С Арианой Мнушкиной



«Вишневый сад». Репетиции и Молодёжном. Фото В. Васильева



Норильск. 2005

«Жизнь и судьба». Репетиция. Фото В. Васильева



«Долгое путешествие в ночь». Репетиция в центре Юджина О'Нила Коннектикут. Фото Д. Додиной

«Бесплодные усилия любви». Репетиция. Фото В. Васильева



Этот спектакль — настоящая революция

возвращается к самой действительности. Она её изуча­ет, она в неё погружается, она может быть в ней менее точна, более точна, — здесь мне труднее судить, она че­ловек своего поколения. Я слышал какие-то соображе­ния о том, что, скажем, если судьбы старшего поколе­ния она передаёт очень точно, то молодёжь и, может быть, наркозависимую молодёжь, она представляет ме­нее точно, как человек, сформировавшийся двадцать лет назад. Она рассказывает только то, что знает, и только так, как знает. И для меня это — возвращение к большому человеческому театру. Об этом спектакле можно говорить не только как об отдельном явлении, а как о настоящей революции. Отсюда возникает те­атр-исследование, театр погружения и театр человека как значимой личности. Не неких функций: социаль­ных, политических, которыми сегодня полон театр, а театр отдельного, частного человека, когда исследует­ся судьба, боли, радости и абсолютно частные мотивы этого частного человека. Тогда мы постепенно выхо­дим к обобщениям, мы постепенно выходим к общече­ловеческой судьбе, мы выходим к противоречиям этой судьбы и её закономерностям, то есть на самом деле мы и говорим об общем, когда начинаем говорить о ча­стном. Это возвращение к подлинному театру, потому что неуважение и равнодушие к судьбе отдельного че­ловека, приравнивание его к другому отдельному чело­веку есть для меня в театре прямое последствие фа­шизма и коммунизма. В этом смысле сегодняшний (и левый, и правый) театр очень часто продолжает эти две жуткие главные тенденции двадцатого века, кото­рые разрушали интерес к главному, — к судьбе отдель­ного человека. Ведь только из частной судьбы человека складываются общие закономерности, а не из общих закономерностей складывается частная судьба челове­ка. Отсюда возникает театр не просто сопереживания, а театр сострадания, театр понимания, театр уважения к человеку. Вот это, мне кажется, очень важно, в то

21 Заказ № 2753

321

*Лев Додин. Путешествие без конца*

время как сцену заполонили спектакли, талантливо аг­рессивно утверждающие одно: человек — мерзость, че­ловечество — мерзость. Такие спектакли всегда не о себе, потому что ни один режиссёр, я убеждён, о себе не скажет, что он — мерзость. Значит, это всегда спек­такли о других, где театр и режиссёр, а значит, и арти­сты противопоставлены всему остальному миру. Всё мерзость, все — мещане, всё на помойке и так далее, понимаете? У Мнушкиной тоже много помойки, здесь тоже мещанство, здесь тоже много всего того, о чём рассказывает современный театр, но всё это через по­нимание страданий человека. И мне кажется, это прин­ципиально важно, хотя не очень осознаётся, в том чис­ле во Франции, судя по некоторым разговорам. Ну, как всегда, когда новую работу делает не юноша, когда, как бы сказать, революцию делает не молодой человек, это всегда вызывает некое напряжение. Когда революцию делают молодые, её приветствовать и понимать гораз­до легче.

И последнее, мне кажется, очень важное, что этот спектакль-явление возвращает театр и артистов к клас­сическим театральным, профессиональным пробле­мам, от которых сегодня артисты отошли. Этот театр возвращает артистов к проблеме живого дыхания, жи­вой жизни, живого человеческого слова, что для фран­цузского театра, мне кажется, не так немаловажно, по­тому что всё-таки всегда, когда уходит живое, снова торжествует академическая традиция декламационного говорения. Мне кажется, она очень опасна для театра, и она снова торжествует всё-таки. Даже в самых вроде бы авангардных спектаклях говорят так, как говорили в очень старых французских театрах. Живая человече­ская речь — это то, на мой взгляд, что сегодня сделала Мнушкина, недаром даже, как я понимаю, ей пришлось использовать не классическую литературу, а полуим- провизационный текст...

ПИКОН-ВАЛЕН. Сплошь импровизационный.

322

Этот спектакль — настоящая революция

ДОДИН. Всё равно этот импровизационный текст внутренне закреплён, я не верю, что они каждую секун­ду говорят разные слова... Но она освобождает артиста от обязанности говорить чужие слова, как магнито­фон, не включая свою собственную кровеносную сис­тему. Я давно, честно говоря, не слышал не только во французском театре, но и вообще в европейском теат­ре, в том числе — русском, такого живого, сиюминутно­го человеческого слова. И в этом смысле для меня — я ведь смотрю европейский (французский, английский, немецкий) театр — возникает мощная линия преемст­венности и развития того, что искал Вилар, возвращая театр к людям. Я вспоминаю о спектаклях молодого Планшона, молодого Шеро и, конечно, Брука — его Че­хова, его Шекспира. Для меня всё это было и остаётся очень мощным впечатлением. Спектакль Арианы Мнушкиной говорит о том, что мощнейшая традиция живого французского, европейского человеческого те­атра существует и развивается вопреки всему. Очень хочется, чтобы люди европейского, в том числе рус­ского, театра это поняли. Часто труднее всего понять то, что происходит рядом с тобой, это я знаю и по соб­ственному опыту. Нет пророков в своём отечестве.

Такого рода театр требует процесса рождения спек­такля, возвращая театр к театру процесса. Недаром этот спектакль рождался практически в течение года, а не в течение пяти, шести, восьми недель, как все со­временные продукции. Этот спектакль требует компа­нии художественной, человеческой, и дело не в том, чтобы люди жили коммуной или питались на общей кухне, — можно жить коммуной и питаться на общей кухне и рождать абсолютное формальные, холодные построения. Нужно художественное взаимодействие, душевное сотрудничество, взаимопонимание, способ­ность слышать партнёра и сотрудника. Всё то, что се­годня катастрофически теряет современный театр.

323

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Это мощная старуха французского театра, точнее, это мощная гранд-дама французского театра. В Авиньоне она из шланга мыла ноги публике, это было довольно впечатляюще, стояла сорокоградусная жара, если вы помните. Вот эта гранд-дама, делая для себя некий ог­ромный внутренний шаг, действительно возвращает всё то лучшее, ради чего живёт театр, и строит, по сути, театр двадцать первого века. Я убеждён, что зав­трашний театр, о котором все спрашивают, будет тако­го рода. Он будет живой, человеческий, он будет со­страдательный, и он будет прежде всего размышлять о судьбе одного, отдельно взятого человека, через него понимая судьбу человечества.

ПИКОН-ВАЛЕН. Лев Абрамович, вы сказали, что слышали дискуссии среди французов против спектак­ля. Это наивно?

ДОДИН. Не хочу ссориться с французами, потому что мне с ними ещё работать и жить, но я слышу не­кую... немножко ироническую, снисходительную ноту. Ну, дескать, она не знает жизни, делает то, что теперь в России называется «не мейнстрим». Мы теперь лю­бим иностранные слова, и вот «мейнстрим» или не «мейнстрим», это вроде не «мейнстрим», хотя это единственное для меня главное течение, которое ведёт в будущее, понимаете? А всё, что сегодня кажется раз­рушительно важным, это довольно неумелое и мало­одарённое повторение задов, вот и всё.

ПИКОН-ВАЛЕН. Но вы знаете, что критика была очень хорошая. Первый раз, когда критика была еди­ногласна.

ДОДИН. Я рад.

ПИКОН-ВАЛЕН. Публика в восторге.

ДОДИН. Публика смотрит замечательно. Послед­нее, что я бы ещё сказал: весь тот путь, который про­шла Мнушкина с этим её архаическим театром, фор мальным театром, экзотическим театром, он здесь весь потрясающе мощно используется. То есть, это челове­

324

Этот спектакль —

настоящая революция

чески трепетное создание очень мощно формально по­строено и организовано, и с таким поступательным эпическим покоем, который, конечно, может быть только у великого мастера. И в этом смысле весь опыт модернизма она использует здесь как настоящий мас­тер, который рождён этим модернизмом, а не пользу­ется его отходами. Она использует опыт для того, что­бы двигаться дальше. Использует как инструментарий, а не как единственную цель. И это развитие от малень­кой пустой платформы до грандиозных картин, когда там уже шесть, девять платформ и возвращение снова к этой яйцеклетке, к этой пустоте начала — это замеча­тельно. Это просто настоящий роман, настоящий То­мас Манн, Пруст, Джойс — всё, что хотите.

ПИКОН-ВАЛЕН. А вы знаете, что они работали им­провизационно, но использовали всю технологию, ко­торую вы не очень любите, но именно из-за этой тех­нологии, то есть кино и фотографии, они могли всё регистрировать...

ДОДИН. Я сейчас тоже стал использовать ви­деосъёмки во время репетиции. Иногда я показываю артистам, почему они неправильно играют; раньше я был противником этого, а теперь понял пользу такой возможности. Я не люблю, когда технология использу­ется в самом спектакле, потому что мне кажется, что тогда мы сразу уходим на территорию соседних ис­кусств. Скажем, записать репетицию и показать арти­стам — сразу видно, где они врут. Мы записываем все репетиции, потому что я понял, что иногда артист лег­ко забывает, что сказал, поэтому: если хочешь — мо­жешь в любой момент пойти в аудиозал и прослушать, что была за репетиция, о чём говорили, какие интона­ции звучали. Это действительно очень важно, потому что жизнь утекает между пальцев.

ПИКОН-ВАЛЕН. Мнушкина говорит в интервью, что без этой техники никогда не мог бы появиться та­

325

*Лев Додин. Путешествие без конца*

кой спектакль. И это очень важно, потому что это те­атр двадцать первого века.

ДОДИН. Потому что импровизацию трудно сохра­нить. Я сам знаю. Когда мы репетировали «Бесы», мы как-то в течение десяти часов импровизировали и сым­провизировали целый акт, всё перекрутив, и сами по­строили новую драматургию. А потом уехали на гастро­ли. Спустя полтора месяца вернулись и судорожно пытались вспомнить, что же тогда родилось, а была за­мечательная импровизация, и мы только спустя год чуть-чуть вернулись к той логике. Потому что вдохно­вение надо действительно как-то ловить, понимаете? Это очень непросто. И сегодня я заставляю снимать и записывать практически каждую репетицию, не потому что она исторический факт, а потому что это может уйти, рассыпаться. Технологии двадцать первого века должны помогать, но не должны нас душить.

ПИКОН-ВАЛЕН. А что со стороны музыки?

ДОДИН. Я сейчас не помню.

ПИКОН-ВАЛЕН. Музыка всё время звучит.

ДОДИН. Значит, ничто не мешает. Я даже, честно говоря, не помню, что она всё время звучит, значит, она абсолютно не мешает, она помогает. Если не меша­ет, то всегда помогает. Конечно, фантастическая исто­рия, как артисты двигаются, как они смотрят. Дочка, у которой умерла мама, глаза этого одинокого нота­риуса, глаза ребят, которые крутят платформу и смот­рят, следя за действием. Там было несколько молодых людей, от одного парня я просто не мог оторвать глаз, и от одной девушки, потому что у неё потрясающие глаза.

ПИКОН-ВАЛЕН. А глаза публики?

ДОДИН. Трудно сказать, когда всё время смотришь на сцену. Всё прелестно.

ПИКОН-ВАЛЕН. Мне кажется, спектакль интересен тем, что публика тоже включена в процесс.

ДОДИН. Конечно.

326

Этот спектакль —

настоящая революция

ПИКОН-ВАЛЕН. У меня все картины спектакля с публикой.

ДОДИН. Потому что эти теплоходные огоньки, ко­торые по водным историям памяти путешествуют. Я думаю, Станиславскому понравился бы этот спек­такль и Мейерхольду тоже. Это и есть суть театра два­дцать первого века.

ПИКОН-ВАЛЕН. Иногда кажется, что это очень французский спектакль. Я вернусь к тому, что вы сказа­ли вначале. Именно потому, что это спектакль очень французский, очень национальный, может быть, как и «Братья и сёстры»...

ДОДИН. Поэтому международный. Я убеждён, что подлинно общечеловеческий, подлинно космополити­ческий спектакль, как всякая подлинная космополити­ческая книга, рождается из сугубо национального ис­следования, потому что нельзя рассказать обо всех людях сразу, можно рассказать только об очень кон­кретных вещах. Фолкнер с потрясающей документаль­ностью рассказывает о своей Йокнапатофе. Это его Йокнапатофа, и она вдруг становится...

ПИКОН-ВАЛЕН. О чём он рассказывает?

ДОДИН. Во всех его романах действие происходит в одном месте. Йокнапатофа — это его юг Америки. Та­кого города нет на карте, как нет на карте Пекашина. У Фолкнера всё происходит в Йокнапатофе, это пре­дельно точный американский юг со всем его ужасом и со всей его красотой. И вдруг он становится космосом, потому что он предельно точен, он не описывает весь мир сразу. У нас точно так же, часто говорили раньше: Распутин художественнее Абрамова, потому что Абра­мов так точен, что вроде бы он становится частным. А Распутин вроде бы пишет художественные образы, а на самом деле проходит время и оказывается, что поч­ти вся литература Распутина превратилась в литератур­щину, а точность Абрамова выросла в большую по­эзию.

327

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ПИКОН-ВАЛЕН. Да, это очень правильно, вы гово­рите очень точно. И ещё один вопрос к вам: как вы чи­таете роль режиссёра в этом спектакле?..

ДОДИН. Как Господа Бога.

ПИКОН-ВАЛЕН. Она говорит, что она уже не ре­жиссёр в этом спектакле.

ДОДИН. Правильно, она уже как Господь Бог. А что такое Господь Бог? Нет, я объясню. Она родила живую человеческую действительность, она родила ог­ромное количество живых людей, это и есть высшая мечта режиссёра, это и есть его демиургические воз­можности. Режиссёр это не тот, кто говорит: «иди на­лево» или «иди направо», «делай то-то», «это всё имеет такой-то смысл». А она действительно, погружаясь, прорастая через них, то есть абсолютно по Станислав­скому и Немировичу-Данченко, она и режиссёр-зерка­ло, и режиссёр-автор, и режиссёр-повивальная бабка, и режиссёр-оплодотворитель. Она рождает эту бесконеч­ную жизнь, которая размножается уже помимо её воли. И я думаю, каждый спектакль немножко отличается от предыдущего. Они живут, они слышат друг друга. Она — да, Господь Бог, — родила живого человека, че­ловеческий мир.

ПИКОН-ВАЛЕН. Но она говорит, что все они боги, все они творили.

ДОДИН. Это и есть качество Бога. Он даёт свобод­ную волю человеку, даёт человеку возможность разви­ваться, и совершать грехи, и грехи замаливать, и ис­правлять. Это и есть главный Божий завет, просто мы забываем об этом. И в этом смысле, если хотите, это ещё и некое христианское создание, христианское дей­ство, которое противостоит унылому атеистическому рационализму, понимаете? А он утверждает, что чело­век — ничто.

ПИКОН-ВАЛЕН. А как, по-вашему, актёры? Как они играют?

ДОДИН. Хорошо.

328

Этот спектакль —

настоящая революция

ПИКОН-ВАЛЕН. Хорошо?

ДОДИН. Действительно хорошо. Причём, это хо­рошая история, когда особенно никого и не выделишь. Они все живые. Замечательные глаза у этого мекси­канца.

ПИКОН-ВАЛЕН. Вы не до конца смотрели спек­такль?

ДОДИН. Чуть-чуть не досмотрел...

ПИКОН-ВАЛЕН. Вы знаете, она очень обиделась.

ДОДИН. Обижена, да?

ПИКОН-ВАЛЕН. Она очень обижена. Когда вы встретитесь с ней, имейте это в виду.

ДОДИН. Вот вы это ей как-нибудь передайте.

ПИКОН-ВАЛЕН. Обязательно. Но я ей это сказала. Она сказала: да, хорошо, но он всё-таки ушёл до конца спектакля.

ДОДИН. У меня было уже назначено важное сове­щание, ради которого я приезжал. Я же уезжал на сле­дующий день. И я проклинал всё, я даже пытался доз­вониться и что-то изменить. Хорошо, что вы мне сказали, если я Мнушкину увижу, я ей скажу. Я вообще хочу, если она ещё будет играть, просто выбраться в Париж и посмотреть хотя бы последнюю часть.

ПИКОН-ВАЛЕН. А можно сказать, что этот спек­такль будет играть в истории театра такую же роль, как «Братья и сёстры» в своё время?

ДОДИН. Мне трудно про это говорить.

ПИКОН-ВАЛЕН. Только для вас, ваши личные впе­чатления.

ДОДИН. Мне кажется, да. Когда я говорю, что спек­такль революционный, значит, он исторический. Если французский театр и мировой театр сумеют осознать этот опыт, очень же важно... дело художника — родить. Дело художественного мира — этот опыт осознать, при этом опыт книги можно осознать через сто лет после смерти писателя, а опыт театра надо осознавать, пока этот театр существует, понимаете?

329

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ПИКОН-ВАЛЕН. Очень интересно, когда художник понимает другого художника. Вы ничего не сказали по поводу вещей в спектакле.

ДОДИН. Они замечательны. Это всё частности, но всё замечательно. Она действительно всё использует. И это замечательное соединение формальных плат­форм с абсолютной достоверностью каждой бутылки.

ПИКОН-ВАЛЕН. У меня создаётся впечатление, что эти вещи играют так же, как и актёры. Они искали все эти вещи на улице. Они их подбирали везде, где нахо­дили. Это очень интересно, потому что зрители подхо­дят к ней после спектакля и говорят: вот это диван моей бабушки, где вы нашли его?

ДОДИН. У нас до сих пор в «Братьях и сёстрах» Лизка выходит в платье, в котором жена Фёдора Алек­сандровича Абрамова с ним познакомилась в сорок де­вятом году, она нам его подарила когда-то...

**ИЗ МОЛОКА НАДО СДЕЛАТЬ СЫР'**

ДОДИН2. Я благодарен моим друзьям, понимаю, что они могут рассказать обо всём лучше меня. Я бы просто сидел и слушал, это было бы мне гораздо при­ятнее, особенно, когда вспоминают о Стрелере. Всё, что связано с ним, с его именем, для меня имело и продолжает иметь огромное значение и вызывает ог­ромное волнение. Большая честь вести разговор в этой школе, которая создавалась усилиями Джорджо Стрелера, Паоло Грасси и начиналась, как я понимаю, как школа Пикколо театра, а теперь стала самостоя­тельной большой организацией. Я не очень люблю чи­тать лекции, поэтому с удовольствием отвечу на ваши вопросы. Начну с того, про что уже спросили.

Мы в нашем театре действительно ставили доволь­но много эпических произведений — романов. Хотя в общем, в пропорции не меньшей, чем драматургии. Но постановка романов больше бросается в глаза, потому что это необычно. Пьесы Шекспира или Чехова все ставят, а огромный роман Достоевского это уже ред­кость, привлекает больше внимания, об этом чаще го­ворят. И это, кстати, одна из причин, почему есть смысл ставить прозу. Потому что театр должен нахо­

1 Встреча с молодыми театральными профессионалами, студента­ми и театральной общественностью в Пикколо театро ди Милано. 27 остября 2007 года, Италия.

Выступлению Додина, которое переводят на итальянский, пред­шествовало выступление театральных критиков.

331

*Лев Додин. Путешествие без конца*

дить способ непрерывно привлекать к себе внимание. И я говорю не только с точки зрения рекламы, а про­сто надо держать в напряжении зрительское внимание и зрительский интерес к театру, быть неожиданным. Великий русский режиссёр Немирович-Данченко, со­ратник Станиславского, когда начинал репетицию, лю­бил приговаривать: «Ну, чем мы будем сегодня удив­лять?» Мы часто забываем, что театр должен удивлять. Весь вопрос только — чем. Это довольно сложный во­прос, потому что, к сожалению, очень часто мы удив­ляем друг друга глупостью. Но не только в театре, правда. Мы удивляем друг друга отсутствием глубины погружения в вопрос. То есть поверхностностью. Ну, и часто удивляем, как мне кажется, непрофессионально- стью. Я думаю, что это какой-то круг вопросов, кото­рый сегодня имеет смысл обсудить. Интересно, что та­кое в театре ум, что такое в театре глубина и что такое в театре профессионализм. И всё-таки, возвращаясь к вопросу, мне кажется, что роман, действительно та форма, которая максимально глубоко, разнообразно описывает человеческую жизнь и жизнь целых челове­ческих пластов. Описывает так подробно, глубоко, раз­нообразно, как это вроде бы далеко не всегда принято в драматургии и почти всегда не принято в театре. Ко­гда мы репетировали «Братья и сёстры», я всё время подчёркивал, что мы не ставим пьесу, её нет, мы про­сто пытаемся погрузиться в целый пласт жизни и зано­во родить его на сцене. Это заставляет театр, как мне кажется, гораздо шире раскрыть глаза, гораздо больше узнать о жизни. К тому же в пьесе как всё происходит? Пишется слева имя героя, а справа то, что он говорит. И чаще всего то, что говорит, и есть смысл того, что он говорит. И артист, прочтя эти слова, вроде вполне понимает, что он говорит и что имеет в виду. Но он понимает, что это надо сказать с неким выражением и чувством, примерно с тем, которое выражено в тех ре­пликах. А в романе, скажем, у Достоевского есть корот­

332

Из молока надо сделать сыр

кая фраза, которую говорит герой или героиня, до это­го двенадцать страниц текста, что означает эта фраза, и после этого еще двадцать страниц текста о том, что она имела в виду, произнося эту фразу. Причём у Дос­тоевского, когда он начинает писать эти двенадцать страниц, смысл один, а когда он кончает писать эти двенадцать страниц, смысл другой. И артист или арти­стка балдеют, потому что фраза простая, сыграть её вроде легко, а вот как собрать весь тот смысл, который вкладывает в неё автор? И выясняется, что для этого надо изучить всю эту огромную книгу, изучить ещё и остального Достоевского. Чтобы понять то, о чём го­ворят герои Достоевского, надо прочитать огромное количество книг, которые читали его герои. Тогда воз­никает понимание, что за тем, что ты говоришь, стоит целая жизнь, стоят целые пласты человеческой жизни и русской культуры, корни которой уже утрачены. И это всё надо каким-то образом пытаться познать. И тогда ты понимаешь, что сам театр это не просто не­кое нервное говорение чужих слов, а это познание жизни вместе с великими авторами. И ты должен со­вершить некое подобие той работы, которое совершал автор, рождая эти слова, чтобы родить богатство смы­слов, в них заключённое. Проза даёт нам возможность охватить мощные пласты жизни в глубоком объёме, и, чтобы понять это, нам приходится, когда мы, напри­мер, репетируем «Братья и сёстры», ехать в северную Деревню. Когда мы репетируем «Жизнь и судьбу», ко­торую собираемся в феврале привезти в Пикколо, то в течение трёх лет нам приходится вести исследователь­скую работу, погружаться в архивы, читать массу книг, ехать в Аушвиц1, где был концентрационный гитлеров­ский лагерь. Это довольно мощное потрясение. Пона­добилось поехать на север и смотреть территории бывшего ГУЛАГа, где были сталинские лагеря. То есть

1 Освенцим.

333

*Лев Додин. Путешествие без конца*

проза, с одной стороны, даёт глубину, с другой сторо­ны, требует от артистов совсем другой внутренней от­дачи и масштаба познания. Причём, я подчёркиваю, мы всегда ставим прозу, мы никогда не ставим инсце­нировок, то есть заранее написанной пьесы по прозе. Нет такого, чтобы я заранее написал инсценировку, потому что, как только напишешь инсценировку, ро­ман превращается просто в плохую пьесу, и артист опять видит своё имя и только тот текст, который он говорит. Больше его ничего не касается. Поэтому, ко­гда мы начинаем репетировать роман, мы его в репе­тициях проигрываем полностью. Семьсот страниц — семьсот страниц, естественно, что-то более подробно, что-то менее подробно. Мы вообще работаем этюдами, пробами. И потом по ходу проб мы сами вместе с арти­стами собираем всё то, что наиболее важно и наиболее интересно возникло в ходе наших проб, в ходе нашего познания. Вот здесь, я знаю, когда-то была фабрика, где йогурты делались, это производное от молока. Сле­дующий продукт после молока. А если дальше продол­жать взбивку, потом выжимать, выжимать, то получив ся сыр. И чем больше выжимать и чем дольше давать ему развиваться, тем лучше получается сыр. Старый, плотный, тяжёлый, настоящий сыр. По сути, это ана­лог нашей работы над прозой. Ну иногда, может быть, получается слишком пахучий сыр, это другое дело. Иногда недостаточно пахучий. Это уж как получится. И потом, пьесы пишутся, за исключением двух драма­тургов, мне кажется, для того чтобы они ставились в театре, то есть, учитывая условия театра. Во Франции есть даже такой термин «хорошо сделанная пьеса». Это значит, она отвечает абсолютно всем законам дра­матургии. Когда-то в старых театрах была рампа — та­кой передний нижний свет, сегодня в современных те­атрах, к счастью, её нет. И вот старые русские артисты про такие пьесы говорили: «Положи эту пьесу на рам­пу — она сама сыграет». Потому что никаких усилий

334

Из молока надо сделать сыр

предпринимать не надо. А проза не рассчитана на сце­ну. Она вся противоречит сцене: огромное количество разных мест действия, огромное количество персона­жей, и волей-неволей ты изобретаешь некие новые те­атральные средства, потому что вынужден изобразить то, что написано не для изображения на театре. Таким образом, ты вроде получаешь новые проблемы, но с другой стороны, обретаешь и новую свободу. Она при­учает тебя, человека театра, артиста, режиссёра, чи­тать и драматургию, особенно если это большая драма­тургия. Великая драматургия как часть великой прозы есть часть великой литературы. Два великих драматур­га: Шекспир и Чехов — это, мне кажется, два величай­ших драматурга нового времени, и они, по сути, сочи­нили два совершенно особенных театра, и если к ним добавить еще древнегреческую трагедию, то это будет три основных театра в истории Европы. И каждая пье­са этого театра таит в себе такое же богатство смы­слов, объёмов, глубин, противоречий, как любая боль­шая проза. От опыта работы с прозой тебе становится если не легче, то, во всяком случае, понятнее, что нуж­но пробиваться к глубинам этого смысла, которые со­всем не так просты, как кажется, когда просто читаешь реплики. И, наконец, обретя свободу обращения со сценой, с театральным языком в прозе, ты понимаешь, что эту же свободу надо развивать, имея дело с драма­тургией. Тем более что, скажем, Шекспир, у которого в театре, как известно, вообще все декорации обозна­чались просто записками, тоже нарушает все законы современной сцены и требует абсолютной свободы. Может быть, большей, чем любая проза. Я так много говорю о знании, которое должен искать артист, пото­му что, я думаю, это одна из очень серьёзных проблем. Мы в театре очень часто играем про то, чего не знаем, и про то, в чём не понимаем. Потому что в актёрской профессии есть ужасный недостаток — артист всё вре­мя говорит чужие слова. И он так привыкает говорить

335

*Лев Додин. Путешествие без конца*

чужие слова, что забывает часто, что за ними должны стоять его собственные мысли. Я как-то был в одной крупной французской театральной школе и, отвечая на вопросы, спрашиваю: «Чем вы сейчас занимаетесь?» Они говорят: «Мы делаем инсценировку по произведе­ниям Достоевского». — «Что за инсценировка?» — «Ну, там из разных романов, наш режиссёр сделал». Они на­чинают вспоминать: «Кажется, из „Идиота“, кажется, „Братья Карамазовы", кажется, „Преступление и нака­зание" или нет, кажется, есть. Да. И кажется, „Бесы“. Очень интересная инсценировка». Я говорю: «Дейст­вительно интересно. Ну, и что вы прочитали сейчас, работая над этой инсценировкой?» Они говорят: «Мы прочитали инсценировку, которую написал наш ре­жиссёр». Я говорю: «Да, я понимаю, а роман „Идиот" вы прочитали?» Они говорят: «Вы не понимаете, мы не ставим роман „Идиот“, просто там есть куски из „Идиота“. Мы все эти куски в инсценировке прочита­ли». Я говорю: «А роман „Братья Карамазовы\*\* вы про­читали?» Они удивились моей тупости и говорят: «Вы не понимаете. Мы не ставим „Братья Карамазовы\*\*, мы ставим инсценировку нашего режиссёра, в котором есть кусок из „Братьев Карамазовых\*\*. Мы эту инсцени­ровку прочитали». В общем минут сорок пять такого абсурдистского разговора, пока наконец до них что-то дошло, и после встречи ко мне подошли три студента и сказали: «А какую книгу Достоевского вы всё-таки рекомендовали бы прочесть?» И они были готовы за­писать эту одну книгу Достоевского. Так что мы часто недооцениваем свою неграмотность и свою некультур­ность. Я прошу прощения, что, может быть, говорю не очень приятные вещи, но это я говорю не про вас и не про нас, а про других. Вообще, что бы ты плохого ни говорил артисту, режиссёру про театр, он всегда будет соглашаться, потому что он всегда понимает, что это к нему не имеет никакого отношения, это всегда про других. <...>

336

Из молока надо сделать сыр

«Жизнь и судьба» — это действительно один из ве­личайших русских и, думаю, один из величайших евро­пейских романов двадцатого века. И не только потому, что он говорит о двух главных тоталитарных системах, которые родил двадцатый век, а потому что он вскры­вает главную проблематику, почему двадцатый век ро­дил тоталитаризм. И он обнаруживает национализм как главную проблему и главный продукт двадцатого века. А сегодня мы убеждаемся, что и для двадцать пер­вого века национализм всё более и более становится основной проблемой. И я боюсь, что он принесёт два­дцать первому веку ещё немало трагедий. Всегда кажет­ся, что главные трагедии — в прошлом. Ужас в том, что главные трагедии всё-таки впереди, и чтобы понимать, что нас ждёт, надо обязательно обращаться к тому, что было. Мы очень не любим вспоминать неприятные для нас вещи, в том числе и в России, иногда особенно в России, но и во всём мире, и в Европе для себя непри­ятные вещи вспоминать не любят. И вообще уже много лет мне казалось очень важным заняться этим рома­ном. И так случилось, что я должен был набирать свой новый актёрский курс. У нас несколько иная система театрального обучения, чем в Италии. У нас один мас­тер набирает учеников и со своими помощниками до­водит этот класс до выпуска, до конца пятого курса. Для меня такой способ принципиален, потому что мне кажется, что театр — это, прошу прощения за риско­ванное сравнение, своего рода религия.

Мне кажется, что первая работа молодого будущего художника должна задавать ему точку отсчёта на всю его будущую художественную жизнь, должна стать его самой главной работой или, во всяком случае, одной из главных его работ на долгие годы. Выбрать такого рода идею всегда очень непросто. И вот, набирая но­вый курс, я решил, что он с самого начала и до конца будет посвящён занятиям великим романом Василия Гроссмана. Ни один студент до поступления в теат-

1. Заказ № 2753

337

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ральный институт этой книги не читал. И про всё, что там рассказывается, они слыхом не слышали, потому что, во-первых, они историю в школе, как и литерату­ру, изучали плохо, тем более, что в театральный инсти­тут редко идут отличники. Обо всём, что связано со Сталиным, у нас вспоминать не любят, это такая, как бы сказать, нежеланная тема. Значит, первое, что нуж­но было, — погрузить ребят в их собственную исто­рию, в историю, из которой они вышли, из которой вышли их родители, историю их родины, историю два­дцатого века. И для этого прочесть эту книгу. Кто-то прочитал просто потому, что его попросили прочесть. А кто-то стал читать и не смог, потому что не привык читать такие большие и сложные книги. И тут прихо­дилось нарушать права человека и заставлять читать. Но я думаю, что иногда это в театре важно — нарушить право человека. Единственное место, где это важно, наверное. Потому что наша природа очень ленивая, а театр — это всегда преодоление лености природы. Че­ловеку не хочется испытывать сильные чувства. Про­сто изобразить, что он что-то испытывает, ему хочет­ся, а испытать — не хочется. Это требует огромной воли. И значит, надо натренировать эту природу пре­одолевать себя. Для этого иногда приходится застав­лять, за что потом иногда человек бывает благодарен. Прочтя роман, они были потрясены. Тем, что такие книги бывают, что было всё то, о чём они не знали. И просто там много страниц, над которыми рыдаешь. Цель театра, собственно, — потрясение. Не просто за­ставить подумать, не просто рассказать историю, и уж тем более — не развлечь, а дать возможность или заста­вить зрителя испытать потрясение. А чтобы потрясти зрителя, нужно испытывать потрясение самому арти­сту. И чем больше потрясений он испытывает в ходе создания той или иной работы, того или иного спек­такля, тем больше шансов, что испытает потрясение

338

Из молока надо сделать сыр

тот, кто потом войдёт в этот спектакль со стороны зрительного зала.

А затем началась целая жизнь с этим романом, це­лая исследовательская работа. Мы все эти тысячи стра­ниц стали играть, пробовать. Для этого потребовалось погрузиться в архивы, прочитать огромное количество документов. Один молодой человек даже в архив КГБ проник. До сих пор не знаю, чего это ему стоило. По­требовалось прочитать огромный пласт литературы, и русской, и европейской. И Солженицына, и Шаламова, и Кёстлера, и Оруэлла — всех тех, кто, так или иначе, всерьёз поднимает проблемы двадцатого века. И это всё писатели, которых ребята не читали. И никогда бы не прочли, если бы не эта работа. Я уже говорил, что для этого потребовалось поехать и в Аушвиц, потому что есть сцены, которые происходят в немецких кон­центрационных лагерях. Но не только для того чтобы узнать, как это было на самом деле, а для того, чтобы испытать потрясение. И когда у одной девочки на ка­кое-то время почти отнялись руки и ноги от того ужа­са, что она увидела, и от реальности ужаса, который человек может творить с человеком, то это, конечно, сказалось потом во многом на её работе, я думаю, ска­жется ещё в её жизни. Нам понадобилось полететь на Дальний Север и найти остатки сталинских лагерей, чтобы опять испытать потрясение и понять, как это было в реальности. Мы не имеем права фальшиво рас­сказывать о ГУЛАГе или Аушвице, это уже оскорбле­ние человека, человечества и самого себя. Так в тече­ние этих четырёх с половиной лет рождалось это наше создание. В какой-то момент мы ввели в эту работу ряд ведущих артистов театра и через четыре с половиной года после начала занятий Гроссманом сыграли пре­мьеру в Париже, а затем российскую премьеру на Даль­нем Севере, в городе Норильске, потому что этот го­род вырос на костях жертв ГУЛАГа. Мы продолжали работу над спектаклем, уже играя сам спектакль. Когда

339

*Лев Додин. Путешествие без конца*

я сюда ехал, меня просили хоть как-то сформулиро­вать, что я вкладываю в слово «театр». Я не очень люб­лю прямые формулы, но мне хотелось бы, чтобы из того, что я рассказываю, возникало ощущение, какой театр мне кажется важным и интересным. Для меня те­атр — это мощнейший способ и средство познания жизни, человека и самого себя. О чём бы мы ни расска­зывали, мы рассказываем прежде всего о самих себе. Изучать себя и делать богатой свою жизнь, богатой в смысле ощущений — это одна из задач театра и одна из главных задач школы. Когда меня спрашивают: «Чего вы хотите от своих артистов?», — я говорю: «Чтобы они глубоко и остро чувствовали». Глубоко и остро ощущали жизнь, всё происходящее вокруг себя соотно­сили с собой и ощущали то, что происходит с ними. А если ты остро ощущаешь жизнь, то обнаруживаешь огромное количество вещей, требующих сострадания. Это то, чего лишена сегодняшняя жизнь, — сострада­ние. И в этом смысле, мне кажется, театр должен про­тивостоять сегодняшней жизни, снова и снова возвра­щая человека к состраданию. Состраданию к другому, а в театре, когда мы сострадаем другому, мы сострадаем самим себе. Потому что мы вдруг обнаруживаем, что его проблемы — это наши проблемы, и таким образом мы ощущаем свою связь и близость с другими людьми. Всё то, что в сегодняшней жизни очень быстро теряет­ся. Мы обмениваемся электронными письмами, разго­вариваем по мобильному телефону, но мы очень редко вглядываемся в глаза друг другу. А театр даёт такую возможность. Но, естественно, та работа, о которой я рассказываю, это, по сути, тренинг и воспитание чувств и способность испытывать эти чувства, и спо­собность испытывать сострадание. Но чтобы твои чув­ства оказывались заразительными для зрителя, они должны находить точные пути выражения. Ты можешь волноваться, а твои связки сипят, сглатывают слова и ничего не могут выразить. Они не передают твоё вол­

340

Из молока надо сделать сыр

нение. Тебя может трясти от волнения, а твоё тело за­жато, напряжено, некрасиво, и чем больше ты волну­ешься, тем больше зажимаешься. Значит, рядом с воспитанием чувств должен идти огромный комплекс технологического воспитания. Артист должен идеаль­но владеть своим телом. У него должно быть так разви­то тело, чтобы оно естественно выражало его естест­венные чувства, чтобы это было остро и наиболее выразительно. Он не просто должен красиво говорить, он должен говорить человечески, естественно. Но его связки должны дрожать вместе с дрожью его нервов и уметь брать нужную ноту. Потому что даже если в спек­такле не звучит ни одной ноты музыки, это музыка. Это музыка человеческих страстей, музыка человече­ских взаимоотношений, и это тончайшие ноты, нотная система. Только в опере эти ноты написаны гениаль­ными композиторами, а в драме мы должны сами эти ноты найти, сочинить и уметь в каждом спектакле их заново рождать. Я убеждён, что драматический театр это вершина всех искусств. Я убеждён, что драматиче­ский артист должен уметь всё: и петь, и танцевать, и играть на музыкальных инструментах, читать ноты, по­нимать, как строится музыкальный ансамбль, ходить по канату, делать сальто. И всё это не потому, что это может понадобиться ему на сцене, а потому что на са­мом деле сцена тоньше каната. По ней ходить опасней. И у артиста должно быть развито чувство опасности и чувство смелости. И он должен мочь играть в оркест­ре, потому что театр — это еще более сложный ор­кестр. В театре все ноты общие. Тогда возникает на­стоящий большой театр. Это не значит, что все спектакли будут успешные. Чтобы что-то получалось, что-то обязательно должно не получаться. Всё одинако­во хорошо получается только у сапожников — у них есть форма, по которой они тачают свои сапоги, а в театре нет такой формы. И чем больше у тебя не полу­чается, тем, может быть, лучше, потому что, значит,

341

*Лев Додин. Путешествие без конца*

есть многое, чего надо добиваться. И чем больше ты будешь ставить перед собой задач, чем выше эта зада­ча, тем больше будет не получаться. И это замечатель­но, потому что будет куда идти. Как я люблю говорить, как только ты чего-то достиг, ты сразу обнаруживаешь, что ещё можно достигнуть, потому что, дойдя до гра­ницы чего-то, видишь, что ничто не кончается, всё продолжается. Томас Манн замечательно говорил: «Вся история настоящего художника — это сплошная цепь неудач». То есть твоя удача оборачивается неуда­чей, и таким образом у тебя есть стимул работать даль­ше. И сохраняется твоё ощущение ученичества в искус­стве.

**НИТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ'**

ЛИХТЕНВАЛЬС. Книжка будет состоять из интер­вью, разговоров с разными режиссёрами. Я провожу разговор с вами, это мой единственный разговор, все остальные проводят другие. Книга выйдет в издатель­стве Routledge, которое выпустило книжку Марии Шевцовой о вас и вашей режиссуре, так что это интер­вью выйдет на английском в США и в Соединенном Королевстве.

ДОДИН. Тогда это ответственный акт. Мне прият­но, что именно вы со мной разговариваете.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Я не знаю, насколько вам это ин­тересно: сейчас я преподаю в университете Калифор­нии, а вообще-то в основном работал театральным ди­ректором. Я был директором многих театров в Англии.

ДОДИН. И мы где-то работали вместе?

ЛИХТЕНВАЛЬС. Нет, я бы вас запомнил. Я работал в 1981-1992 годах. Много ваших спектаклей видел в Глазго и в Бредфорде. Можно начать наш разговор?

ДОДИН. Я бы с удовольствием поболтал бы о чём-нибудь другом.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Я работал с Давидом Боровским, Любимов у меня делал английскую версию «Гамлета».

ДОДИН. В каком городе, где?

1 Беседа с профессором Калифорнийского университета Питером Лихтенвальсом 18 ноября 2007 года. МДТ — Театр Европы, Санкт-Пе- . тербург. Переводит Д. Д. Додина.

343

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ЛИХТЕНВАЛЬС. В Лестере, а потом этот спектакль ездил по всему миру. Я помню, что в восемьдесят вось­мом году сделать это стоило миллион фунтов. Это был очень дорогой проект. В Англии денег было не найти, я их нашёл в Японии.

ДОДИН. А сегодня в Англии можно найти такие деньги на драматический спектакль?

ЛИХТЕНВАЛЬС. Нет, невозможно. Тогда просто время было такое.

ДОДИН. Я вас поздравляю, я тоже всегда испыты­вал интерес к Любимову, и эта работа Боровского была замечательной.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Хочу сказать, что его работа в ва­шем «Дяде Ване» тоже замечательная, я вчера посмот­рел спектакль. Когда Боровский работал в моём теат­ре, все понимали, что гений не только Любимов, что вместе они составляли одну гениальность.

ДОДИН. Боровский был замечательный, мне его очень не хватает. И как художника, и как человека, и как друга.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Мне кажется, что во всех, кто ко­гда-либо с ним встречался и тем более работал, он живёт.

ДОДИН. Довольно редкая вещь для театрального человека — всех соединять.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Я хотел задать вопросы в четырёх разных областях, но первый вопрос о Театре Европы. Хотел спросить, что же это такое для Малого драмати­ческого, почему это интересно Малому драматиче­скому — быть Театром Европы? Что это значит для труппы?

ДОДИН. Театр Европы это, собственно, просто ста­тус, который присуждается Советом Европы и Гене­ральной ассамблеей Европейского союза театров.

ЛИХТЕНВАЛЬС. И мне кажется, в вашем случае это в высшей степени заслуженно.

344

Нить человеческой общности

ДОДИН. Спасибо. Не мне судить, насколько заслу­женно, но для нас это достаточно принципиально по нескольким причинам. Во-первых, я убеждён, что рус­ский театр — неотъемлемая часть европейского театра. Вроде все качают согласно головами, но мне кажется, далеко не все это понимают и далеко не все в это ве­рят. И мне кажется, что у нас при всех различиях всё-таки общая театральная история, что русский те­атр очень естественно продолжает многое, что рожда­лось в Европе, а Европа, я убеждён, особенно послед­ний век очень активно питалась тем, что породил к жизни русский театр. Во-вторых, это надо на деле ут­верждать, поэтому для меня очень важна наша работа в мире. Мы практически объехали весь мир, кроме Ан­тарктиды, и самое главное обнаружение для нас, для зрителей, для артистов, что язык театра действитель­но один из самых универсальных языков попытки че­ловеческого взаимопонимания... Никто не будет смот­реть семь часов «Братья и сёстры» из познавательных целей: как жили и умирали советские колхозники. И никто на «Дяде Ване» не изучает быт русских поме­щиков. В театре интересно только то, что рассказыва­ет обо мне. О каждом сидящем в зрительном зале. И когда на всех этих спектаклях в противоположных точках мира люди и плачут и смеются в одних и тех же местах, это значит, что наши беды и наши радости в главном абсолютно одинаковы. Это как бы баналь­ность, но весь ужас и трагизм нашей жизни в том, что эту банальность надо снова и снова утверждать и дока­зывать, потому что в России часто говорят: «Ну что вы едете туда? Что они поймут в этих спектаклях про нашу жизнь?» А в Европе каждый раз, когда мы начина­ем в каком-нибудь городе в первый раз играть, все бо­ятся, и любой директор театра, привозя нас, чувствует себя первопроходцем, потому что не знает, будут ли это смотреть. К сожалению, люди думают сами о себе гораздо хуже, чем они есть. Поэтому все мы кажемся

345

*Лев Додин. Путешествие без конца*

себе гораздо более отличающимися друг от друга, чем это есть на самом деле. Это происходит и в личност­ном плане, и театр даёт возможность обнаружить, что при всей силе, значительности и уникальности моей личности почти все её переживания отзываются ещё в ком-то другом. Так и на национальном уровне. А в наше время, когда национализм продолжает быть од­ной из главных трагедий эпохи, это обнаружение общ­ности становится особенно важным. Поэтому, заканчи­вая ответ на ваш вопрос, скажу, что для нас принципиально быть Театром Европы в Европе и не менее принципиально быть Театром Европы в России.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Я именно поэтому начал с этого вопроса. Я просто помню, что, когда был директором театра, мадам Тэтчер очень ясно дала нам понять, что если мы хотим привозить зарубежных режиссёров ста­вить спектакли с нашими актёрами, то мы можем при­гласить поляка, но ни в коем случае никого из России. Мы могли пригласить русского режиссёра поставить что-то, но тогда бы мы никогда больше не получили го­сударственного финансирования. Это исходило из её точки зрения в связи с проблемой войны в Афганиста­не. И я помню, было ощущение, что очень тяжело про­должать диалог культур, когда кажется, что так многое в мире этому мешает. Я задал вопрос про Театр Евро­пы, потому что это может быть какая-то гарантия, что диалог культур между Россией и Европой будет продол­жаться, что бы ни происходило у политиков.

ДОДИН. Очень хочется надеяться и верить, потому что, отвечая на эту реплику, я могу сказать, что пони­маю и даже разделяю в основном чувство Тэтчер отно­сительно советской агрессии в Афганистане. Но дело в том, что для людей русской или советской, как тогда говорили, культуры это было потрясением и трагеди­ей, я думаю, значительно большей, чем для Тэтчер. И если потом войска были выведены в результате «пе­рестройки», то это случилось во многом благодаря

346

Нить человеческой общности

тому, как жила и действовала русская культура, русские писатели и режиссёры. Поэтому мне кажется, что связь культур ничто не должно прерывать. Политики почти всегда будут нас разъединять. Собственно, ради этого они и существуют. Если все объединятся, то по­литиков потребуется значительно меньше. Значит, им надо находить — как бы осторожнее сказать — идеи для разъединения. Как известно, всегда нужна маленькая победоносная война, которая чаще всего оборачивает­ся большой и не победоносной. Но дело культуры пле­сти свою нить человеческой общности. И я даже не очень люблю, когда говорят, так сказать, о диалоге культур, потому что на самом деле, мне кажется, куль­тура всё-таки одна. Что «диалог культур» — это тоже не­кий политический штамп и политическое понятие. Для Тургенева французская литература была родной литературой, а Тургенев во многом и для многих фран­цузов, я знаю, стал практически французским писате­лем. Для Фолкнера или О’Нила, мне кажется, Достоев­ский, судя по тому, что они сами писали про это, и главное, судя по их произведениям, стал частью их соз­нания. Точно так же, как... кто сегодня в Европе может сказать, что Чехов для них русский драматург? Ну, ко­нечно, понятно, что по происхождению он русский, но он давно уже общее достояние Европы. И так же в театре. Понимаете, русский театр возник под огром­ным влиянием французского, потом — немецкого, а по­том родил Станиславского, который оплодотворил весь мировой театр на весь двадцатый век. А следом Мейерхольд, без которого не было бы, я думаю, ни Брехта и ничего сегодняшнего в современном театре. А я знаю, что в моей режиссуре многого не было бы без спектаклей Брука. Никто из нас, я думаю, сегодня не может сказать, что Брук это представитель англий­ской культуры. Он сам уже давно работает во Фран­ции, но никто при этом не скажет, что он представи­тель французской культуры. Брук — действительно

347

*Лев Додин. Путешествие без конца*

мощнейшая концентрация современной европейской культуры, которая включает в себя уже и африканские, и японские корни и так далее. И когда я думаю о своих учителях, то Брук естественно входит в число тех, без кого я был бы каким-то другим. Точно так же, как мы были бы совсем другими без Брехта. Конечно, он ро­дился на немецкой почве. Как Гамлет — на датской. Но кто может сказать, что Гамлет датчанин или даже анг­личанин? Мне кажется, разговор этот в какой-то мере продолжение первого вашего вопроса. Очень важно помнить, что все лучшие моменты жизни театра связа­ны... как бы сказать... Родившись корнями на этой кон­кретной земле, он связан с воздухом всего окружающе­го мира. Я думаю, что во многом сегодня проблемы театра европейского так же, как и русского, а я уверен, проблемы на самом деле общие при кажущемся внеш­нем различии, в том, что сегодняшний театр очень часто забывает корни, из которых он вырос, делает ис­кусственные попытки обрезать корни культуры и кор­ни жизни. Быть современным или новым важнее, чем быть всегдашним. Пьеса Роберта Болта называется «Человек на все времена». Это замечательная формула. Уверен, что театр должен стремиться быть искусством как частью культуры, а культура это — «на все време­на». Когда мы говорим только о сегодняшнем дне, только, как бы сказать, на сегодняшнем сленге и толь­ко о том, что сегодня общеупотребительно, мы, как ни странно, перестаём развиваться, потому что, убеждён, развитие культуры это всегда прибавление к предыду­щему и изменение предыдущего, а не отказ от предыду­щего. И от предыдущего, и от окружающего.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Я хотел спросить про это, потому что то, о чём вы говорите, ведёт во все направления сразу. Потому что ваш театр Малый драматический — это замечательный театр, который родился в результа­те невыносимого совпадения, что именно вы и именно эти замечательные артисты именно в эти времена все

348

Нить человеческой общности

встретились и работаете вместе. И мне кажется, один из важных моментов в вашей работе, в работе вашего театра — это ансамбль. Ансамбль — это ответствен­ность, это, в некотором смысле, в плохом и хоро­шем, — супружество. Вначале страсть, ты влюбляешься, а через некоторое время или страсть не меняет граду­сы и умирает, или она только углубляется и меняет свое качество. И если страсть всё-таки углубляется, ме­няет свой градус, то дорога становится гораздо слож­нее, чем в самом начале. Например, так было с моим супружеством. Потому что каждые десять лет люди, с которыми ты живёшь и работаешь, всё-таки очень сильно меняются. И чтобы оставаться вместе, нужно каждый раз принимать решение, принимаешь ли пере­мену близких людей, продолжаешь ли эту дорогу. Это непросто. Мне кажется, один из ваших личных подар­ков Европе, если хотите, — миру, что мы стали пони­мать ансамбль как такую привязанность друг к другу на­всегда. И мы стали понимать, что ансамблевость даёт живое качество спектакля. Я не знаю, сможете ли вы поговорить о сложностях и плюсах этого. Я надеюсь, что я вам не подсказал то, что я хочу услышать.

ДОДИН. Нет, я с удовольствием слушаю, потому что вы замечательно формулируете, и мне тоже нра­вится, как бы сказать, этот эротико-сексологически матримониальный аспект. Театр действительно есть что-то сродни любви, и если думать, что спектакль — это некое дитя, то, конечно, вне любви по-настоящему живое, талантливое и счастливое дитя рождается ред­ко. Бывают, конечно, чудеса, когда в результате изна­силования рождается что-то не вполне уродливое. Или в результате брака по расчёту бывает удачный ребенок. Но всё-таки мне кажется, что дитя любви всегда можно услышать и отличить. И это действительно такая мощ­ная проблема.

ЛИХТЕНВАЛЬС. И мне кажется, что эта проблема, эта тема сочится из всех ваших спектаклей. Именно

349

*Лев Додин. Путешествие без конца*

любовь. Для меня из всего, что я смотрел, прежде все­го ощущается любовь, тема любви.

ДОДИН. Спасибо. Это, так сказать, совсем немало­важно. Проблема ансамбля... на самом деле эта пробле­ма, я попытаюсь объяснить, но немного шире, она, мо­жет быть, одна из самых важных и, может быть, таких кризисных для сегодняшнего театра. Конечно, во всём есть элемент великого случая. Всё относительно, пото­му что с большинством артистов мы не просто случай­но встретились, всё-таки большинство артистов это мои ученики разных лет. То есть мы начали с ними общаться... с некоторыми мы начали общаться более тридцати лет назад. Конечно, за это время можно было друг другу надоесть. С большинством из них мы встретились, когда они были ещё детьми и в физиоло­гическом, и тем более в художественном смысле слова. Значит, некие принципы театра и некие основопола­гающие понимания театра они впитывали с молоком матери, во всяком случае, театральной матери... теат­рального отца. Мне кажется, это очень важно, мы чрезвычайно недооцениваем проблему школы в совре­менном театре. Сколько я в последнее время со школа­ми европейскими ни сталкивался, в основном сегодня это попытка дать будущим художникам — артистам, ре­жиссёрам — возможность поучиться всему понемножку у всех понемножку. Но нельзя родиться от... как бы сказать... от десятка отцов сразу. От кого-то одного надо родиться. Некий акт зачатия должен произойти. Видите, мы продолжаем заходить в рискованные срав­нения. Но групповой секс редко приводит к какому-ни­будь зачатию или, во всяком случае, зачатию с памя­тью о том, почему это случилось и во имя чего. Проблема ансамбля это не только вопрос технологии, это... здесь я буду использовать совсем не модную сего­дня терминологию, это вопрос существования души. Когда писатель пишет книгу, если он всё-таки писа­тель, а не просто модный беллетрист, сочиняют его

350

Нить человеческой общности

мысль, его воображение, его душа. И мы говорим о ду­ховном мире Толстого, Достоевского, Чехова. Если те­атр претендует быть художником, искусством равным писательскому, то у него должна быть душа, как у писа­теля, композитора, художника. Но театр не создаётся одним человеком, даже очень талантливым. Всё равно на сцене присутствует всегда больше одного человека. Значит, возникает вопрос компании. Воспользуюсь ещё одним непопулярным, немодным сегодня словом — коллектив. Должна возникать некая коллективная, ком­панейская, если угодно, семейная душа. Если мы гово­рим о любви, то любит всё-таки душа, а не только наши гормоны. Так же, как и ненавидит. Рождение компанейской, коллективной, семейной души это, соб­ственно, и есть главная проблема театра. И главное чудо театра. Я возвращаюсь к нашим артистам. Чрез­вычайно важно то, что они получили некое общее зер­но в самом начале своего пути. Потому что понятно, какое зерно начинает давать всходы. С точки зрения житейской довольно непросто долго быть вместе, но очень увлекательно. Непросто, потому что мы меняем­ся, и увлекательно, потому что мы меняемся. Мы не только становимся другими, мы развиваемся. Развива­ясь, открываем новое друг в друге и в себе. И мы обна­руживаем бесконечность возможностей познания в себе себя и друг в друге. Так же как есть бесконечность познания той литературы и той проблематики, кото­рой мы занимаемся. Одно дело, когда мы три месяца позанимались какой-то пьесой, её сыграли и бросили. Другое дело, когда живём с «Братьями и сёстрами» два­дцать лет. Мы живём с ними не потому, что зарабаты­ваем этим деньги, хотя мы зарабатываем этим деньги, а потому что мы всё время обнаруживаем новые и но­вые возможности этого материала, этого текста, этих проблем. Обнаруживая эту бесконечность, вдруг пони­маем, что эту бесконечность мы можем обнаруживать только друг с другом. И прервав отношения, сотрудни­

351

*Лев Додин. Путешествие без конца*

чество друг с другом, мы прервём эту возможность, за­кончим эту бесконечность. Благодаря этому нам всё-та­ки пока — тьфу, тьфу, не сглазить! — друг с другом небезынтересно. Это очень важно. Конечно, всё это реально, если ты не стоишь на месте, а пытаешься всё время искать новое. Точно так же, как любое поколе­ние, вырастая, чувствует, что ему не хватает — как и в семье — молодёжи, молодого духа, новых идей, смены, молодых исполнителей молодых ролей в спектакле, не просто случайно пришедших со стороны, а понимаю­щих и чувствующих примерно в том же направлении, в каком понимают и чувствуют они. Таким образом, воз­никает не только моя производственная потребность как режиссёра в новом поколении, а потребность стар­шего поколения в новом поколении. Сегодня в театре собралось уже, наверное, четыре или пять поколений моих учеников. Между ними происходит и внутреннее соревнование, но всё время укрепляется и развивается внутренняя связь. Со спектаклем «Жизнь и судьба» в театр вошло совсем новое поколение. С немалыми внутренними амбициями, должен сказать. У каждого нового поколения амбиции увеличиваются. И всё-таки они чувствуют связь и некую зависимость от предыду­щих и в какой-то мере им это нравится. И если даже самый молодой герой нашей труппы хочет внутренне, я вижу, переиграть одного из самых старших героев нашей труппы, то потому, что тот ему очень нравится. И это очень важно, чтобы были объекты, если хотите, преклонения, объекты уважения и чтобы существовала эта связь. Я всё веду к тому, что живой театр это дело длинное, долгое. Станиславский назвал свою лучшую книгу абсолютно гениально: «Моя жизнь в искусстве». Не «моя работа в искусстве», не «моя деятельность», не «моя профессия — театр». Моя жизнь. Если есть ка­кая-то религия, на которой я бы хотел, чтобы базиро­вался наш театр и всякий живой театр, так это на том, что театр — не только профессия. Это гораздо больше

352

Нить человеческой общности

профессии, в общем, это образ и способ жизни или просто жизнь, сама жизнь. Причём это не значит, что развитие такого театра — процесс абсолютно непре­рывной радостной гармонии, так не бывает. Это про­цесс конфликтный, сложный, и каждый день кажется, что всё рушится. И все друг друга подводят. И, тем не менее, пока есть это ощущение, пока есть память, что есть, чему рушиться, есть понимание того, что всё ру­шится, ты понимаешь, что ты должен пытаться сохра­нить. И всё равно, вне сложностей, вне драм, вне тра­гедий не может развиваться живое в искусстве. Поэтому мне чужд сегодняшний, вот такой, как бы ска­зать, проектный способ создания театра, когда даже не спектакли мы репетируем, рождаем или создаём, а про­сто реализуем некие проекты, ради этого проекта со­бралась компания, и чем отлаженнее и точнее по мину­там всё делается, тем больше кажется, что проект удался. Сегодня и в русском театре модно собраться на короткий период, взять режиссёра, который, точно из­вестно, что сделает и как сделает, взять группу арти­стов, где про каждого известно, как и что он сыграет, потому что уже известно, что он такое хорошо играл. Дать точное количество времени: пять недель, шесть недель, восемь недель, — и в нужный момент, как с конвейера, сходит нужная продукция. Но с конвейера сходит конвейерная продукция, массовая, ширпотреб. Мы, по крайней мере, должны быть хорошими ремес­ленниками в старом, средневековом смысле этого сло­ва. А настоящий ремесленник не мог ответить на во­прос, когда он закончит свой труд, потому что он даже не всегда, начиная делать, знал, что получится в ре­зультате. Мне кажется, театр должен сопротивляться многим вещам современного уклада.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Я не думаю, что у вашей труппы так уж много денег, но я знаю, что очень многие теат­ры во всем мире мечтают сейчас о таких репетицион­ных условиях, как у вас. И всё-таки для таких репети-

1. Заказ № 2753

353

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ционных условий нужен спонсор: это может быть правительство, частный спонсор, корпоративный.

ДОДИН. Меня немного смущает, что о нашем теат­ре говорят, как о неком таком явлении, на которое приятно смотреть, но следовать которому всё равно невозможно и необязательно, понимаете? Мне хоте­лось бы самим существованием нашего театра способ­ствовать бунту художников театра против складываю­щегося положения вещей. Мы чрезвычайно привыкаем подчиняться общепринятым условиям. Всё-таки театр, как и всякий художник, выигрывает тогда, когда он в самом главном, в художественном смысле, в какой-то мере диссидент. Он нарушает правила, преодолевает их, бунтует. Когда я пришёл в этот театр, это был ма­ленький театр, который в основном работал даже не в городе, а в области. Он должен был по плану, а у совет­ских театров был жёсткий план, выпускать не меньше пяти-шести премьер в год. И должен был играть в год пятьсот сорок представлений, то есть почти каждый день по два спектакля. И только если ты исполняешь эти условия, можешь получить свою грошовую зарпла­ту, которую все тогда получали. И получить от государ­ства ту субсидию, которая обеспечивает возможность изготовления декораций. Но если на декорации одного спектакля уходит больше денег, то на другой спектакль остаётся гораздо меньше. Грубо говоря, один спек­такль будет роскошным, а другой — бедным. Это к тому, что сейчас существует некоторое приукрашенное представление об условиях существования советского театра, дескать, государство так поддерживало, что ты мог себе позволить всё, что угодно. Ничего подобного. И надо было в этих условиях сначала хоть что-то сде­лать настолько серьёзное, чтобы вызвать новый уро­вень уважения к театру. Чтобы после добиваться изме­нения организационной ситуации. И самое главное — не столько денег, сколько свободы в манёвре. Ушло не­мало времени, чтобы доказать: один спектакль,

354

Нить человеческой общности

рождённый за год, лучше, чем пять, слепленных в ко­роткий срок. Всё это начиналось в советские годы, ко­гда за этот один спектакль ещё приходилось бороться, потому что ему по идеологическим и политическим со­ображениям не разрешали жить. И единственное, чем можно было защититься, это только опять... как бы сказать... уровнем, качеством, заразительностью, когда и хочется отрубить голову, но как-то жалко. Вот как Д’Артаньяну и Арамису было жалко убить Миледи, она была качественная блондинка, понимаете? Надо было этой качественности добиваться, чтобы убить тебя было немножко жалковато. А сегодня, скажем, когда мы уже находимся при более свободном экономиче­ском режиме, чуть-чуть более рыночном, всё равно де­нег, которые нам даёт государство, при том, что спаси­бо огромное, что оно их даёт, всё равно никогда бы не хватило на ту работу, которую мы делаем и на то, как мы её делаем. Значит, надо находить и спонсоров, а спонсор — это что такое? Это люди, которых надо ув­лечь нашим способом жизни в театре. Не просто про­сить денег, а убедить, что принимать участие в работе театра увлекательно, правильно и почётно. А с другой стороны, надо понимать, что такая длительная жизнь спектакля, оказывается, экономически выгодна. Мы можем долго работать над новым спектаклем, потому что нам продолжают приносить доходы наши старые спектакли. И минимум пятьдесят процентов того, что мы тратим на создание премьеры, мы зарабатываем сами. Я использую экономические термины, которые плохо понимаю, но я люблю читать в газетах финансо­вые новости, хотя для меня это что-то на иностранном языке, но мне очень нравится выражение: «длинные деньги» и «короткие деньги». Вот, мне кажется, что всё-таки театр должен искать и зарабатывать «длинные деньги».

ЛИХТЕНВАЛЬС. Вы говорите, что театр должен приносить «длинные деньги», а в США и Германии

355

*Лев Додин. Путешествие без конца*

уже научно доказано, что, когда люди регулярно ходят в театр или регулярно ходят в музей, они столько не болеют, они не ходят к врачам, они не берут больнич­ный на работе. В США и Германии правительство убе­ждено, если оно вложит деньги в театр, то можно не вкладывать столько денег в медицину. И ещё доказали статистики, когда школьники и студенты регулярно хо­дят в театр и в картинные галереи, их успеваемость, их умственные способности растут на десять процен­тов. Но, к сожалению, правительство США нас не слу­шает.

ДОДИН. Ну, правительство везде мало кого слуша­ет. Хотя вода камень точит. Так что, я думаю, важно капать. И ещё раз подчеркну: не примиряться.

ЛИХТЕНВАЛЬС. Какая связь между театром и исто­рией, и есть ли какая-то ответственность театра перед историей?

ДОДИН. На мой взгляд, конечно, связь самая непо­средственная. Что остаётся от самой истории и в исто­рии? Культура, искусство. Мы говорим о какой-то исто­рии, которая когда-то была, а на самом деле мы говорим о том представлении, которое у нас выработа­ла, воспитала и спровоцировала культура, то есть, пре­жде всего, искусство. Конечно, мы читаем Талейрана или воспоминания Черчилля. Но то, что написал Тол­стой о Наполеоне или Александре I, или то, что напи­сали о войне Ремарк, Хемингуэй или Виктор Некрасов, для нас становится гораздо подлинней самой истории. Не говоря уж о том, что при всём нашем уважении к теории Дарвина о происхождении человека мы прежде всего читаем Библию, которая, конечно, настолько же священная книга, насколько великое создание искусст­ва. На самом деле это различить часто бывает доволь­но сложно. Хотя, может быть, я кощунствую с точки зрения служителя той или иной конфессии, но я гово­рю то, во что почти религиозно верю. Историю древ­ности мы знаем прежде всего через Гомера. И как бы

356

Нить человеческой общности

ни был силён Интернет, где, ткнув куда-то пальцем, мы можем найти любой факт в любой момент, всё равно, как только мы открываем страницу Толстого, Манна, Фолкнера, Солженицына, Абрамова или Гроссмана, мы вдруг начинаем ощущать дыхание истории в её абсо­лютной непосредственности, величии, ужасе и связи с нами. И таким образом искусство, не просто интерпре­тируя, а создавая историю более реально, чем набор фактов, в какой-то мере провоцирует и отвечает за ис­торию, которая случится. В этом смысле, я думаю, культура чрезвычайно ответственна и за историю, и перед историей. Потому что неверно описать то, что было, или то, что происходит, это значит во многом исказить, испортить и разрушить то, что есть, и то, что будет происходить потом. Другое дело, что показа­ния искусства далеко не всегда правильно читают, не слышат многих предостережений искусства. Но рано или поздно всё равно к ним возвращаются. Чехова в своё время обвиняли в аполитичности, в равнодушии к общественным явлениям, говоря по-советски, — мелко- травчатости. Причём в этом его обвиняли даже совре­менники. Как часто о нём писали: в нём холодная, ча­хоточная кровь. А сегодня понятно, что он произвёл точнейший анализ того, что происходило с русским ве­ком и с человеком в этом веке. И если с умом читать Чехова, можно понять очень многое о том, что проис­ходит в сегодняшнем обществе. Поэтому мне иногда забавны прямые приспособления Чехова к сегодняш­нему времени. Я имею в виду не костюмы, можно иг­рать в джинсах, можно играть в сюртуках, это роли не играет. Дело в сужении проблематики. Чехов обнару­живает огромную сложность отношений и неразрыв­ную взаимосвязь между людьми, подчас трагическую. И всё-таки, при всём своём трагизме, в чём-то об­надёживающую, потому что эту взаимосвязь разорвать невозможно. Поэтому когда мы, пользуясь Чеховым, говорим: «А! Всё мерзость и все мерзость!» — то на са­

357

*Лев Додин. Путешествие без конца*

мом деле мы просто никак его не используем. Мы «Стейнвейном» забиваем гвозди. И мне кажется, в этот момент искусство (или так называемое искусство, так называемый театр) начисто теряет ответственность пе­ред историей и создаёт новую лживую историю. Её соз­дают не только официоз и официальные построения тех или иных политиков, но и люди искусства, когда они заменяют познание, анализ чувством и сердцем не­кой догмой и неким заранее решённым логическим по­строением, заранее определённым диагнозом, когда ответы на все вопросы известны. По сути, не задаётся никаких вопросов, сразу даются ответы. Здесь радика­лизм вдруг очень легко соединяется с официозом, при всём внешнем их противоречии. Потому что и те, и другие говорят: «Я знаю, это должно быть вот так и так». А художник может только говорить: «Я не знаю, я пытаюсь понять то, что почти понять невозможно, но вот я двигаюсь, пытаюсь что-то понять». В движении, в попытке что-то понять и есть его вклад в искусство, в жизнь и в историю. Скажем, Чехов, который публично заявлял о своём атеизме и считался атеистом, пишет наихристианнейший рассказ «Студент», где физически ощущаешь: то, о чём говорил Христос, соединяется с сегодняшним днём и с каждым живущим сегодня чело­веком. Я убеждён, что Чехов сам не знал, как это у него получилось. Сегодня мы часто отвечаем на вопро­сы, как это получилось, с огромным апломбом и убеж­дением, что замечательно, что мы знаем, как это полу­чилось. Знаменитое пушкинское: «Что моя Татьяна учудила — вышла замуж», — это мощный код искусства, которое вдруг выходит к самым неожиданным ответам на точно поставленные вопросы. И такой неожидан­ный ответ всегда есть, по сути, новый вопрос... Исто­рия — это, собственно, цепь непрерывных вопросов, и если бы мы понимали это, мы бы гораздо осторожнее к истории относились, и к той, что была, и к той, что мы делаем каждый день.

358

Нить человеческой общности

ЛИХТЕНВАЛЬС. Для меня спектаклями «Братья и сёстры», «Жизнь и судьба» ваша труппа как будто впи­сывает сейчас в историю истории людей, которые в истории никогда не были записаны, которые прошли незамеченными, а сейчас вы пытаетесь записать их судьбы обратно в историю, которая игнорировала эти жизни. Я думал, может быть, вы ещё таким образом по­нимаете ответственность перед историей.

ДОДИН. Вы лучше меня формулируете. Это напря­мую вытекает из того, что я пытался сказать, потому что история, которую пишет искусство, в отличие от истории, которую пишут историки, это прежде всего судьбы людей. История как предмет политиков опери­рует большими числами. А большие числа никого не трогают. Когда-то ужасались, что в битве убиты сотни, потом ужасались, что в битве убиты тысячи, потом ужасались, что в битве убиты десятки тысяч. Потом ужасались, что от бомбы могут погибать сто тысяч. По­том мы читаем, что во Второй мировой войне погибли десятки миллионов. И мы так ко всему незаметно при­выкаем, что любое большое число нас уже не поража­ет, наоборот, даже служит знаком качества события. А единственное, что нам может вернуть ощущение ре­ального ужаса перед тем, что было, и ужаса перед тем, какую трагедию составляет человеческая история, и желание что-то изменить, предотвратить, это судьба одного отдельно взятого человека. Потому что я себя могу идентифицировать, я — читатель, я — зритель, только с отдельно взятым человеком. Знаете, когда го­ворят: «Сталин и Гитлер уничтожили миллионы лю­дей», — то у многих есть соблазн: «Какие великие люди всё-таки, как им это удалось?» А когда мы говорим: «Сталин, Гитлер или любой другой диктатор, политик уничтожил вот этого человека, который был тебе род­ным, уничтожил родного тебе человека», — ты уже не можешь сказать: «Он великий», потому что он уничто­жил твоего родного человека. История Электры может

359

*Лев Додин. Путешествие без конца*

воспеваться как история верности, которая ничего не прощает и которая героически мстит за неверность, а может восприниматься как трагедия дочери, у которой убили отца и которая сама убила мать. Трагедия одно­го преступления рождает другое преступление. Траге­дия эстафеты преступлений. И в этом смысле мы не только говорим, что тот или другой человек был жерт­вой истории, но мы ещё пытаемся сказать, что каждый человек, будучи жертвой истории, во многом и сам её творил, и он не только жертва, но он во многом и соз­датель истории, которая иногда уничтожает его само­го. И эта мысль, мне кажется, очень важна...

ЛИХТЕНВАЛЬС. Я хотел ещё про память у вас спросить. О взаимосвязи между памятью и театром. Мне кажется, что когда вы ставите такие спектакли как «Братья и сёстры» или «Жизнь и судьба», в некото­ром смысле вы озвучиваете тех, кто всё это пережил. Ведь даже если они живы, у них нет силы и власти вы­сказаться, или вы просто предоставляете слово мертве­цам. Уметь вовремя прислушаться к нашим мёртвым, мне кажется, иногда бывает важнее всего. Это одно из самых сильных впечатлений, которое я вынес из ваших спектаклей, которые связаны с историей, с войной.

ДОДИН. Вы не только спрашиваете, но и отвечае­те. Я с удовольствием слушаю, для меня это важнее во­просов, интереснее. Я, быть может, повторюсь, мне ка­жется, что искусство или попытка искусства, даже если оно говорит о предельно сегодняшних вещах, всё рав­но говорит о чём-то в контексте, не побоимся сказать, вечности. Даже сугубо современный спектакль, ска­жем, «Дом» того же Абрамова, который вы не видели, это как бы третья часть «Братьев и сестёр», когда он появился на свет, это было просто современное произ­ведение о тех годах, в которых мы жили. Но сказать что-либо о сегодняшнем дне, о сегодняшней жизни вне связи со вчерашним, с позавчерашним и с вечным, это

360

Нить человеческой общности

ничего не сказать. Искусство это не просто инстру­мент памяти, хотя это один из инструментов памяти, а без памяти нет человека. Это, собственно, и отличает человека от многих животных. Это память, которая не только в сердце и физических ощущениях, но и в моз­гу, и эта память может быть сформулирована. Но са­мое главное — это ещё инструмент установления взаи­мосвязи и неразрывности того, что сегодня, с тем, что было вчера и что будет завтра. Забытая вчерашняя или позавчерашняя гибель кого-то обязательно обернётся гибелью кого-то сегодня или завтра, через день. Поэто­му мы не просто отдаём дань памяти раскулаченным, уничтоженным культом Сталина, а мы говорим о нас сегодняшних, которые продолжают их судьбы и от ко­торых так же немало зависит, как зависело от тех. Но то же самое происходит не только в наших спектаклях, связанных непосредственно с русской или советской историей. Когда мы играем «Дядю Ваню», мы говорим прежде всего о себе. Но о себе, продолжающих не только определённые традиции, многие из которых уже разрушены, а круг проблем, драм, трагедий, кото­рые на самом деле не так уж отличают нас от людей че­ховского времени, иначе Чехов не был бы самым со­временным драматургом сегодня. И когда мы играем «Лира», мы говорим о себе как об отцах и о себе как о детях, и о наших отцах, с которыми мы конфликтова­ли, и о наших отцах, которые в юности конфликтова­ли со своим отцами, и о себе как об отцах, которые конфликтуют со своими детьми. И понимаем, что всё равно продолжаем искать выход из замкнутого круга человеческой истории, человеческой психологии, че­ловеческой природы. И я думаю, что это самое главное и самое интересное, ради чего стоит заниматься теат­ром. Это не только возможность исследовать свою жизнь (прежде всего мы всё-таки исследуем свою соб­ственную жизнь), но и шанс обнаружить в ней связь со всеми предыдущими и будущими жизнями. То есть, в

361

*Лев Додин. Путешествие без конца*

той или другой мере попробовать осознать себя в мас­штабах вечности. Собственно, религия и искусство — вот две возможности осознания себя в масштабах веч­ности. И когда мы отказываемся от этой потрясающей возможности, от этого потрясающего удовольствия и говорим: «Мы ни на кого не похожи, мы пришли ниот­куда и уходим в никуда, мы абсолютно особенные, мы другие», — то на самом деле мы отказываемся от искус­ства. И разрушаем культуру, думая, что сопротивляемся деструктивности происходящего, оказываем огромную услугу самым радикальным и деструктивным силам и в нашей природе, и в нашем социальном окружении.

**БУДИТЬ ЧЕЛОВЕКА В ЧЕЛОВЕКЕ'**

ДОДИН. Мы очень рады, что снова приехали в Ар­хангельск, потому что в какой-то мере отсюда, с этого города, с этих краёв, началось путешествие нашего те­атра, рождение нашего театра таким, какой он сегодня есть. Вчера мы встречались с Северным хором, и я вспомнил, как, страшно сейчас сказать, сколько лет на­зад (это был семьдесят седьмой год) мы с передовой группой студентов приехали, чтобы найти Пекашино. Мы тогда не знали, что Пекашина как такового на све­те нет и слово «Веркола» тоже не слыхали. С молодой отчаянностью, которая сродни глупости, но и сродни смелости, мы пустились на поиски Пекашина. Нас ни­кто не ждал в Архангельске. До поездки мы командиро­вали домой к Абрамову девочек с курса с тем, чтобы договориться, что мы к нему приедем в деревню. Мы так хитро рассчитали, чтобы послать девочек, да по­красивее, это способ проверенный, но тут просчита­лись. Они пришли хорошо одетые, на высоких каблу­ках, что у него вызвало особый гнев. Ему, видимо, представилось, что они на этих каблуках, в этих одеж­дах, приедут к нему в деревню, и он их просто выгнал, даже не сказав, что его деревня по-другому называется. Приехав в Архангельск, мы пришли в обком комсомо­ла, других мест, где ещё можно спросить, мы не знали:

1 Встреча со зрителями перед спектаклем «Братья и сёстры» в Цен­тральной библиотеке города Архангельска. Декабрь 2007 года.

363

*Лев Додин. Путешествие без конца*

«Как нам добраться до Пекашино?» И там нам впервые объяснили, что такого места нет, но потом мы всё-таки добрались до Верколы. Но это долго рассказывать. Вот, собственно, с этого момента началось рождение первых «Братьев и сестёр». И сейчас для нас снова приехать в Архангельск и спустя двадцать три года по­сле рождения привезти «Братья и сёстры», поверьте, значит очень много. Мы взволнованы и рады, что это оказалось возможным, мы несколько раз пытались это организовать, и всегда что-то мешало. Прежде всего, если говорить красиво, экономические проблемы, а если говорить вульгарно, то просто деньги, вернее, их отсутствие. Теперь мы сочинили большой проект путе­шествия «Братьев и сестёр» по России, и один из пер­вых городов, куда мы решили и смогли приехать, — Ар­хангельск, тем более, что это связано с Абрамовским фестивалем. Я вчера вошёл в номер, взял папку, прочи­тал девиз фестиваля: «Будить человека в человеке» и подумал, насколько Абрамов был не только совреме­нен, а насколько был впереди своего времени, насколь­ко он сегодняшний. С годами всё понятнее, что самое страшное это не просто гибель человека, а гибель че­ловека в человеке и, значит, человечного в человечест­ве. Это, мне кажется, при его жизни недостаточно по­нимали, относя Абрамова к привычному советскому и литературоведческому разряду писателей-деревенщи- ков. Как будто есть писатели-морефлотцы, писатели военные, писатели мирные, писатели войны и мира. Он был большим писателем, и сегодня это становится ещё понятнее и ещё трагичнее, потому что по-настоя­щему он, как мне кажется, остаётся в России недочи­танным и даже непрочитанным. Это, к сожалению, свойство нашей страны. Мы легко радуемся плохому, легко развиваем и даже признаём национальным дос­тоянием то не лучшее, что у нас есть, и небрежно от­носимся к подлинным ценностям, которые имеем, и очень поздно их различаем.

364

Будить человека в человеке

ВОПРОС. Нам говорили, что спектакль имеет меж­дународные театральные награды, как этот спектакль воспринимают иностранцы?

ДОДИН. Да, есть награды, я сейчас не помню ка­кие. Мы сыграли спектакль более чем в пятидесяти го­родах Европы и мира, практически во всех европей­ских столицах, в Японии, в Южной Корее, в Австралии. Пять или шесть раз мы приезжали с ним в Париж, и не исключено, что в 2009-м году снова при­везём его в Париж. Спектакль принимают на Западе точно так же, как его в России принимают. Плачут там, где плачет российский зритель, и смеются там, где смеётся российский зритель. Может быть, иногда российский зритель плачет больше, иногда больше плачет западный, потому что есть какие-то вещи, кото­рые для нас при всей трагичности чуть более привыч­ны и знакомы, а для них совсем уж потрясающи. Вооб­ще мы переполнены предрассудками, впрочем, как и весь мир. Нам всё время кажется, что мы непознавае­мы, у нас всё совсем особенное, наши беды никто по­нять не может, радости никто не может разделить. Это совсем не так. Мы гораздо более одинаковые, чем это иногда нам самим бы хотелось и чем мы это представ­ляем. Первый раз мы играли «Братья и сёстры» в Аме­рике, в Сан-Диего, это город на Западе Калифорнии. Его считают городом богатых пенсионеров, потому что там замечательный климат, и на премьеру пришли дамы в мехах и мужчины в смокингах. Конечно, мы по­рядком струхнули, представив себе га реакцию, когда высыпят на сцену наши товарищи в ватниках и в соот­ветствующих нарядах. Ничего, через десять минут по­сле начала доставались платки кружевные, и возникал полный контакт. Мы сыграли в Сан-Диего тридцать че­тыре полных представления, то есть шестьдесят во­семь спектаклей. В течение полутора месяцев мы там играли, и был полный зал. Нам катастрофически не хватает знания друг друга, знания друг о друге, подлин­

365

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ного знания. Нам это всё заменяют газеты, где чаще всего пишут неправду, политика, которая заморачива- ет голову. На самом деле люди во всём мире страдают одинаково. Естественно, что мера унижения, мера бо­лезни может быть разная, и нам часто кажется, что у нас такая мера, что её никто не способен понять. Но на самом деле люди везде несчастны. И чем больше они снимают о своей жизни счастливых фильмов, тем на самом деле они более несчастны. Потому что это значит, что чувство несчастности глубоко загоняется внутрь, всё время говорится: «Всё хорошо, всё хоро­шо». Америка этим отличалась, теперь мы этим отли­чаемся, по телевидению всё время говорят: «О кей, о кей, о кей», а на самом деле человек всегда чем-то уни­жен, от чего-то зависим, подавлен кем-то, чем-то или своими собственными комплексами. И почти всегда подавляем и унижен обществом, как бы справедливо оно вроде бы ни было устроено, потому что всегда взаимоотношения человека и общества чрезвычайно сложны, ещё сложнее отношения человека с самим со­бой. Я не верю, что человек может высидеть семь ча­сов в зале театра, чтобы на чужом языке, пусть даже с титрами, смотреть, как живут или как жили советские колхозники в сорок пятом, в сорок шестом, сорок де­вятом годах. Ну, можно посмотреть пятнадцать минут и быстро про всё понять. Человек семь часов смотрит про собственную жизнь. И чем больше жизнь, которую видишь на сцене, не похожа по внешним признакам на мою собственную жизнь, тем легче я обнаруживаю внутреннее сходство. И в результате я смотрю про себя.

Это длинный ответ на короткий вопрос, но мне ка­жется, это очень важно. Сегодня мы снова как-то очень энергично пытаемся отделиться от всего окру­жающего мира и активно подчёркиваем, что мы не ев­ропейцы, что неправда, потому что, если мы не евро­пейцы, то кто же мы? Очень важно доказывать,

366

Будить человека в человеке

напоминать и подтверждать, что мы — часть одной ве­ликой общности, которая называется человечеством, и что все так называемые политические проблемы, это ничтожная часть того, что есть главного между людь­ми. Политики так любят разъединять людей, потому что, если бы люди были объединены, политики были бы не нужны или нужны гораздо меньше. Люди гораз­до легче, чем нам представляется, сострадают друг дру­гу, потому что, сострадая друг другу, они начинают со­страдать себе. Это один из мощных эффектов театра. Настоящий театр для меня — это тот, который вызыва­ет потрясение в душах людей, который вызывает со­страдание. Сострадание к тому, к чему иногда мы не ус­певаем, забываем или отучаемся сострадать в жизни. Это, собственно, и делает нас людьми — сострадание. И этого сострадания в мире гораздо больше, чем нам кажется. И поскольку мы встречаемся в связи с фести­валем Фёдора Александровича, ещё раз убеждаешься, насколько он европейский писатель. Хотя это история русской северной колхозной деревни, со всеми подроб­ностями и знаниями, какими могли быть у человека, который через всё это прошёл, вся глубинная пробле­матика, все страсти: любовь, ненависть, обманутые на­дежды, ложные ожидания, подавление предрассудками подлинных чувств — всё это абсолютно универсальные проблемы, легко читаемые и вызывающие соразмыш- ление и сочувствие во всём мире.

(Зачитывает записку с вопросом.) «Почему в самом на­чале своего творческого пути вы обратились к Абрамо­ву?» Ну, конечно, не в самом начале, хотя я и был то­гда достаточно молод, но всё-таки кое-что сделал. До того была классика. Абрамов был одним из первых со­временных писателей, которых мне захотелось поста­вить. Когда-то, совсем ещё мальчишкой, я сделал инс­ценировку «Последнего срока» Распутина, она нигде не пошла, я был слишком молод, никому это не было нужно. И я помню, что ещё задолго до «Братьев и

367

*Лев Додин. Путешествие без конца*

сестёр», когда я маялся в поисках диплома и желания что-то сделать, я пришёл в какой-то театр с предложе­нием поставить «Пелагею и Альку». На меня посмотре­ли с огромным удивлением, потому что никто не читал тогда эту прозу. Ранний Распутин и Абрамов поразили меня концентрацией правды. Так случилось, что я очень много ездил по России, вообще любил путешест­вовать, любил узнавать страну, одно время увлекался геологическими экспедициями. Объездил всю Сибирь и довольно много повидал. Я привык читать советскую литературу, в которой правды порой днём с огнём не сыскать, и вдруг такая концентрация правды, похоже­сти на то, что я видел, это первое. А самое главное, я вдруг удивился, что про сегодняшнюю жизнь, про ту, которую я знаю, которая рядом с нами, можно напи­сать не только правдиво, что само по себе уже удиви­тельно, но можно написать так же глубоко и серьёзно, как писали про ту, какую-то прошлую жизнь. Когда чи­тал Чехова, Толстого, казалось, что, видимо, та жизнь была сложнее и умнее, тоньше, если про неё так писа­ли. А наша, видимо, какая-то плоская, одномерная, и оттого про неё писать можно только так, как пишут. И вдруг оказалось, что про самую простую, рядом с то­бой протекающую жизнь можно написать с очевидной правдой. До сих пор поражаюсь, каким образом Абра­мов сумел войти в легальную советскую литературу, по­тому что там описана страшная правда о полной анти­человечности строя. Я могу это объяснить только недобросовестностью цензоров, уж очень большие книги были, их прочитать от начала до конца было трудно. А с другой стороны, он написал об этом с та­кой мерой общечеловеческого гуманизма, с такой ме­рой сострадания и с такой мерой глубины постижения этих людей, когда простой деревенский парень Миха­ил или простая деревенская женщина Варвара стано­вятся действительно героями большой литературы, носителями огромных страстей и мощнейших внутрен­

368

Будить человека в человеке

них противоречий. И «Пелагея», где сосредоточены и страсть матери, и огромное самосознание и самолю­бие, и неиссякаемое рабское начало, и почти героиче­ская мера борьбы за себя и за свою семью. С этого мо­мента для меня исчезла разница между современной литературой и так называемой классической. Я понял, что дело не в том, когда что написано, а дело только в том, что и как написано. Сейчас, скажем, мы играем много Чехова, несмотря на слухи, что он устарел, «ус­тал» — критики ввели новое определение: «Чехов ус­тал». Они не устали, а Чехов устал. Особенно русский Чехов устал, иностранцы его ещё как-то понимают, а мы не можем. Несмотря на это и на то, что молодежи якобы не до Чехова, идут чеховские спектакли с огром­ным успехом, пониманием. Огромное количество мо­лодёжи на спектаклях. Это опять длинный ответ на ко­роткие вопросы. Вот так как-то вызвал интерес Абрамов. Первый вариант «Братьев и сестёр» был сде­лан со студентами. Набрав курс с Аркадием Иосифови­чем Кацманом, замечательным педагогом театрального института, мы искали материал для первого студенче­ского спектакля. Мы долго ни на чём не могли остано­виться. И вдруг я прочитал третью книгу «Братьев и сестёр» — «Пути и перепутья». Она только что вышла (первые книги я читал раньше). Я прочёл и был абсо­лютно опрокинут такой мерой правды и такой мерой трагичности. Помню, я уезжал куда-то, мне кажется, на режиссёрскую лабораторию с Марией Осиповной Кне- бель. Меня провожала Танюша, моя жена, и я с под­ножки поезда кричал: «Позвони Аркадию Иосифовичу, пусть читает „Пути-перепутья“!» Через несколько дней я вернулся, и неделю спустя мы дали ребятам читать роман. Это, конечно, тоже была очень нелёгкая исто­рия, потому что никто из них в жизни три романа под­ряд не читал. Когда мы говорим про необразованную молодежь, то это выглядит так, будто когда-то она при­ходила из школы в институт образованная. Она почти

1. Заказ № 2753

369

*Лев Додин. Путешествие без конца*

всегда приходила, испытывая в основном ненависть к чтению, потому что никто так не умеет отравлять ин­терес к литературе, как школа. И заставить студентов прочитать подряд три больших книги о деревне — до­вольно нелёгкое упражнение. Сегодня они этого, ко­нечно, не помнят, напротив — вспоминают, с каким эн­тузиазмом читали. На самом деле, они это делали немножко под угрозой расстрела, в переносном смыс­ле. Когда мы поняли, что это им действительно труд­но, то прочитали им вариант инсценировки «Две зимы и три лета». Они что-то услышали, что-то их задело, они стали читать прозу Абрамова. И вот потихоньку, потихоньку это вызвало у них интерес, а потом мы ста­ли заниматься романом, и ничего не получалось. Год отзанимались с ними, и ничего не получалось. И я был просто в каком-то шоке: всё, что они ни пробуют иг­рать, мы называем это этюдами, ужасно слова звучат. И мне вдруг Аркадий Иосифович говорит: «Ты всё-та­ки зря нас втравил в это, потому что плохая литерату­ра. Видишь, как ни говорят слова, а слушать их невоз­можно». И действительно я чувствую, что невозможно слушать — фальшивые слова. Неужели я так ошибся, и это плохой писатель? А потом вдруг подумал: может быть, мы чего-то не понимаем? Чего-то не знаем? От этого и возникла идея поехать в то самое Пекашино, которое, как оказалось, не существует. И вот возникла эта первая экспедиция в Верколу. А мы ещё очень не хотели ехать в деревню, где живёт Абрамов, поскольку он нам запретил приезжать. Нас принял тогдашний секретарь обкома партии, сейчас забыл его фамилию. (Подсказывают из зала: «Поздеев».) Да, Поздеев. Очень интересный человек, такой невысокий, но очень креп­кий. Он выслушал нас, я был с группой из четырёх ре­бят, посмотрел: «Я думаю, вам надо всё-таки ехать в Верколу, там вам будет хорошо». Он набрал какой-то помер и сказал: «К вам приедут ребята из Ленинграда, они немножко сумасшедшие, надо, чтоб им было хоро­

370

Будить человека в человеке

шо». И надо сказать, что власть довольно крепкая была, нам было там действительно неплохо. Поселили нас в монастыре, он был в основном разрушен, в ма­ленькой его части была школа для умственно отсталых детей, они были на каникулах, и нас как умственно не­полноценных поселили в их комнаты, так что мы попа­ли по адресу, что называется. Там не было электриче­ства, мы жили при свечах и костре. Конечно, это было чудовищное зрелище — этот разрушенный монастырь. Это тоже всё были определённые уроки жизни для всех нас. Я никогда не забуду, как мы бродили по этим развалинам, зашли в какое-то пространство, которое, видимо, служило для этих несчастных ребят своего рода спортзалом. Сейчас даже страшно рассказывать... Там висела на стене перевёрнутая вниз головой икона Божьей Матери, и ей в глаз была вбита большая желе­зяка и завёрнута. Мы поняли, что это было баскетболь­ное кольцо. То есть, значит, эти ребята на уроках физ­культуры каждый раз били мячом в лицо Богоматери. Это так зря не проходит. Сегодня там, к счастью, сно­ва монастырь, все очень религиозные стали, в том чис­ле и те, кто тогда правил. Мы учили северные русские песни, разговаривали со старухами, ну, так их называ­ли в деревне, — старушки, старухи. Просили их петь, они не пели, потом нам объяснили, что петь, не вы­пив, это как-то легкомысленно. Поэтому мы всегда приносили с собой «маленькую», нас было много и ещё несколько старух, поэтому выпивка была символиче­ской, но оказывается, если пригубишь капельку, уже можно петь. Тут уже никто ни за что не отвечает, по­тому что выпили. Молодые про этих старух говорили: «Опять завыли», — деревенская молодёжь русские пес­ни иначе как нытьём не называла. Мы видели танцы и песни, которые молодые у себя в клубе на танцах ис­полняли, и как-то очень многое вообще поняли. Для ребят это было потрясением — и человеческим, и худо­жественным. Я не могу сказать, что сразу после этого

371

*Лев Додин. Путешествие без конца*

стало получаться, но после этого мы поняли, что дей­ствительно есть некая природа чувств, в которую надо попасть, которую надо в себе вырастить. Мы стали иг­рать спектакль чуть-чуть на северном говоре, что сна­чала вызвало у Фёдора Александровича резкое непри­ятие, потому что он говорил: «Я не диалектный писатель, я русский писатель, я не пишу на диалекте». Я говорю: «Да, вы не пишете на диалекте, но вы са- ми-то говорите с определённой музыкой, и эта музыка воплотилась на ваших страницах. Вы её можете не слышать, потому что она для вас естественна». И надо сказать, что как только мы заговорили чуть в музыке северной речи, очень многое стало получаться. Ка­кой-то секрет для нас открылся. И оказалось, что слова замечательные. Вот так жизнь целой группы людей на­шего театра стала связана с Абрамовым.

(Просматривает записки с вопросами от зрителей.) Во­просы все простые. Мы поддерживаем связь с Пине- гой, мы много раз были там. В театре мы сначала вы­пустили спектакль «Дом», который, к сожалению, уже показать вам не можем, потому что ушёл из жизни Ни­колай Лавров, игравший главную роль Михаила, и без него как-то у нас рука не поднимается попробовать иг­рать этот спектакль, хотя вчера мы попросили север­ный хор спеть «Не бела заря», это была главная запев­ка этого спектакля, и я смотрю — у всех артистов слёзы на глазах. И потом они ко мне подходят: «Как жалко, что мы не играем „Дом“». И вот, сыграв «Дом», мы с женой поехали на Пинегу в гости к Фёдору Александ­ровичу и целый месяц пробыли в Верколе. Были заме­чательно интересные дни, потом мы приезжали уже с большой группой артистов, когда начали работать над спектаклем, который вы завтра увидите. Так что у нас несколько больших визитов было на Пинегу. Сегодня мы со многими продолжаем переписываться, дружим, кто-то приезжает к нам в гости, но конечно, жизнь изъедает связи, это вы знаете по себе, их не так про­

372

Будить человека в человеке

сто поддерживать, и сил уже меньше. Мы хотели этой зимой туда съездить, но не удалось организационно. И им труднее стало приезжать к нам, многие состари­лись, билеты дороже стали. Сегодня из Петербурга в Архангельск почти как из Петербурга в Париж авиаби­лет стоит. Мы переписываемся. Людмила Владимиров­на (Крутикова-Абрамова) каждый год ездит в Верколу, даже в этом году совсем больная туда ездила. И завтра на спектакль должна приехать целая группа верколь- чан, мы сговорились, помогли им приехать, надеемся, что приедут и родственники Фёдора Александровича. У него есть племянник Володя, и Митя Клопов, его друг, художник, и замечательная женщина из абра­мовского музея. Нет, кое в чём мы себе не изменяем всё-таки.

(Читает записку с вопросом.) «Расскажите о детских ролях в „Братьях и сёстрах"». Ну что детские роли? Мы ездим цыганским табором, потому что история се­мейная и играть без семьи — значит обкорнать её, по­этому с самого начала возникла проблема, что нужна детская компания. Сначала это воспринималось теат­ром в штыки. Правда, у нас уже был «Дом», там двое детишек — дети Лизки. А тут уже целый цыганский та­бор возник. В самом начале мы находили детей просто на улице, и это были в основном дети трудных родите­лей, трудной судьбы, полубеспризорные. Они очень подходили к абрамовским детям, потому что творили чёрт знает что и на сцене, и за кулисами. Им очень нравилось в театре, потому что он в какой-то мере ста­новился их домом. Через спектакль прошло несколько поколений. Иногда приходит взрослый дылда и гово­рит: «Здрасьте, Лев Абрамыч, вы меня не узнаёте?» Я говорю: «Конечно, узнаю». — «Ну, не узнаёте». — «Ну, не очень узнаю». — «Я играл в “Братьях и сёстрах”». Мало кто из них пошёл в артисты, но для большинства это что-то значило и во многом как-то из­менило жизнь. Есть у нас одна артистка, которая вы­

373

*Лев Додин. Путешествие без конца*

росла из роли младшей сестрёнки Пряслина. Дети вы­растают, мы набираем новых. Это то, что постоянно меняется в спектакле.

(Читает записку.) «А как вам нынешняя путинская правда?» А я не знаю: это газета такая, да? Я не знаю такого понятия, к счастью или к несчастью. Про план Путина я ещё что-то слышал, но ровно столько, сколь­ко о нём написано и сколько всем известно.

(Читает записку.) «Не боитесь ли вы работать с сильными актёрами, возможно, они подавляют вас?» Подавили уже просто до ужаса. (Смех.) На самом деле это наслаждение работать с сильными актёрами, их всегда не хватает, притом что у нас замечательные ар­тисты. Наслаждение видеть, как они развиваются и превращаются в очень мощных артистов.

(Читает записку.) «Не было ли у вас желания стать кинорежиссёром?» Да нет, особо не было. У меня друг есть, с которым мы вместе начинали, вот он пошёл в кино, а я как-то в театре. У меня было пару раз жела­ние что-то снять в связи с тем, что я делал в театре, в частности несколько раз возникала идея снять «Братья и сёстры», но каждый раз это, к сожалению, срыва­лось, прежде всего по идеологическим обстоятельст­вам. Сейчас какие-то идеи время от времени возника­ют, но всё-таки это другая профессия.

(Читает записку.) «Лев Абрамович, о нравственном здоровье было сказано Львом Толстым». Да, я согла­сен, очень много сказано. К сожалению, всё равно мало прочитано. То есть когда-то в юности, когда мы ещё только в самиздате прочитали «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, казалось, что, если когда-нибудь эту книгу издадут в Советском Союзе, — тогда понятия «Россия» практически не было, — то жизнь изменится, что-то навсегда уйдёт и что-то навсегда придёт. А по­том книгу издали, это великая книга, и у меня такое ощущение, что её просто не прочли. Это часто с нами происходит. Мы многого могли бы избегнуть: стольких

374

Будить человека в человеке

ошибок в нашей истории, стольких их повторений. Нам не хватает мужества, в том числе и абрамовского мужества, взглянуть своему времени и своей истории в глаза, увидеть в ней правду, осознать свою собствен­ную вину в этой правде. Мы во всём любим винить власть, забывая, что это та власть, которой мы позво­ляем над собой быть. Значит, винить мы должны преж­де всего сами себя. Из-за страха повиниться мы боимся взглянуть на то, что с нами в действительности проис­ходило и происходит. И те высочайшие нравственные критерии, которые предъявлял человеку и человечест­ву, в том числе и российскому, Лев Николаевич, нами охотно цитируются, теми (кто ещё способен их цити­ровать, их становится всё меньше), но очень неохотно принимаются всерьёз.

(Читает записку.) Тут вопрос на целую беседу. «Уже более четверти века говорят о кризисе театра. Ощу­щаете ли вы его, видите ли вы его черты в современ­ном театральном процессе?» Ну, я не убеждён, что это самый животрепещущий вопрос для большинства ауди­тории, хотя на самом деле о кризисе театра говорят уже не четверть века, а я думаю, уже, наверное, не­сколько веков. Собственно, как только возник театр, так и говорят о его кризисе. Потому что всегда то, что есть сегодня, не устраивает. Хотя в истории театра, как и в истории литературы, как и в истории живопи­си, в истории культуры есть некие пиковые моменты, когда вдруг в культуре сосредотачиваются мощь обще­ства и интерес общества, и все проблемы общества. Я думаю, что это моменты подъёма исторической и об­щественной жизни. Так было в Древней Греции, когда в театре концентрировалось самое главное для этого общества. Недаром приходили на целые дни смотреть древнегреческую, тогда не «древне», а просто грече­скую, современную греческую трагедию. Приходили в театр на целый день с запасом еды, вина, смотрели, ду­мали, и это становилось одним из основных событий

375

*Лев Додин. Путешествие без конца*

жизни. Был шекспировский период в эпохе театра. И, конечно, есть период рождения Художественного театра, ещё один великий этап. Всегда соединялось: или рождался великий театр, и он тянул за собой рож­дение великих драматургов, или рождались великие драматурги, что тащило за собой рождение великих те­атров. И бывали полосы, когда с театрами было что-то не в порядке. Культура вообще всегда очень отражает то, что происходит в обществе. Когда совсем замирает или сильно искажается, или сильно теряет культуру культура, это всегда знак того, что в целом в обществе что-то не в порядке. Такие периоды часто случаются. Мне кажется, один из таких периодов и сегодня, дейст­вительно кризис театра и довольно сильный кризис мировой культуры в целом. Мир так быстро меняется, что человек и человеческие гуманитарные исконные свойства за этими переменами не успевают. Прогресс знаний, прогресс информации не становится прогрес­сом в развитии человека. Вообще прогресс — вещь весьма относительная, потому что количество знаний увеличивается, а объём души не увеличивается, и, на­верное, увеличиться не может. Он может только в ка­кие-то моменты скукоживаться. Мне кажется, что сей­час очередной период, когда душа скукоживается. Она не успевает за всем тем, что происходит, и при всём техническом и информационном прогрессе мир озве- ревает. Человечество легко теряет какие-то основопо­лагающие гуманитарные свойства. Это такая большая, мне кажется, планетарная проблема. И с разных сто­рон человека подстерегают разные опасности и соблаз­ны. Когда-то казалось, что с тоталитаризмом поконче­но, в связи с гитлеризмом, сталинизмом стало понятно, к какому краху это приводит. А сегодня снова огромная тяга к тоталитаризму. В Южной Америке це­лое движение, новые слои общества приходят к вла­сти, и снова возникает надежда, что, если всё отнять и по-новому поделить, то все станут счастливы и богаты.

376

Будить человека в человеке

Это то, о чём написал Платонов в «Чевенгуре», многие из вас, наверное, читали. У нас есть спектакль по «Че­венгуру». Кроме того — огромная волна национализма, который во многом определил трагедию двадцатого века, и сегодня понятно, что во многом определяет трагизм двадцать первого века. С одной стороны, вро­де Европа объединяется, что фантастически интерес­но, хотя у нас об этом принято писать сквозь губу, скептически. С другой стороны, сопротивляясь этому объединению, вырастает национализм, и этот национа­лизм, ну, вы знаете, что он делает: взрывает тысячи людей, уничтожает всех без разбору. Древние формы убийства и самоубийства, самые архаичные верования вдруг снова становятся актуальными. Но чрезмерно разбогатевшее общество потребления, о котором мы только читали когда-то в книгах, а сегодня оно пришло и в Россию, пусть ещё в самом первозданном виде, тоже диктует человеку абсолютно ложные ценности. Внушает человеку потребности, которых у него нет, потому что человеку не надо каждый день менять оде­жду, а фирмам, которые производят одежду, надо её продать, поэтому надо внушать, что каждый день одеж­ду надо менять, менять, менять. Значит, нужно гнать­ся, гнаться, гнаться за чем-то. Возникает другая опас­ность, тоже очень сильная, когда опять, как при тоталитаризме, не до культуры, так и при этой потре­бительской гонке становится не до культуры. И сего­дня с культурой в целом дело обстоит очень плохо. Случайно ночью, как раз перед отлётом почему-то не спалось, я ткнул пальцем в телевизор, и там какая-то передача... я не понял, там какой-то спор идёт, ток-шоу какое-то, разговорное шоу, разговорная программа. «Это нормально, что люди безграмотные или не нор­мально?» И серьёзно социолог отвечает: «Да, нормаль­но, такое время, люди теперь неграмотные. А если гра­мотно начнёшь писать эсэмэски, то вообще никогда их не закончишь». И это, конечно, очередной виток безу­

377

*Лев Додин. Путешествие без конца*

мия, и мы вроде бы легко с этим примиряемся. И лю­ди, которые так думают, занимают очень мощные по­зиции, творят масс-медиа, то есть массовые средства информации, газеты, телевидение, которое насквозь посвящено бескультурью, глупости и дурноязычию, за редчайшим исключением. Иногда я читаю статью о се­риале: «Нет, там неплохо играет такой-то». Потом я случайно включаю телевизор, урывками смотрю сери­ал: «Это называется неплохо играть? Это вообще назы­вается не играть». То есть профессия девальвируется, а сегодня большинство знает только тех артистов, ко­торые играют на телевидении. А я смею вас уверить, что девяносто девять процентов артистов, которые иг­рают на телевидении, не артисты, они занимаются со­всем другой профессией. А в массовое сознание упор но внушается понятие, что они артисты и есть. Они дают интервью, высказываются о том, как они играют, с кем они живут и почему, как будто это так сложно объяснить. Кажется, что у нас это чисто коммерче­ское, но с другой стороны, это в чём-то и идеологиче­ски не бессмысленное промывание мозгов и оболвани­вание народа, который таким образом превращается в население и просто в потребителя некого продукта. Недаром, когда я читаю интервью руководителей теле­видения, главных редакторов, гендиректоров, они всё время употребляют слово «продукт», «продукт», «про­дукт». Никто из них только не говорит, что продукт гнилой, тухлый. Если это продукт, то я бы распростра­нил на телевидение Закон о защите прав потребителя, когда за обман и некачественный товар можно потре­бовать штраф. Правда, по новому закону о потребите­ле тебе могут, если машина оказалась с браком, дать другую такую же машину. Но если тебе дадут другую та­кую же передачу, лучше тебе не станет. Поэтому здесь этот закон не очень подходит. И всё время это объяс­няют запросами народа, вроде народу это нравится. При всём том, что существуют рейтинги, я думаю, что

378

Будить человека в человеке

на самом деле это глубокая неправда, мы играем спек­такли, которые, по логике телевизионных начальни­ков, не должны народу нравиться и особенно уж долж­ны быть неинтересны молодёжи. А я вижу, что приходит молодёжь и не выходит из зрительного зала с тех же «Бесов», иногда сидя на полу, потому что нет мест. Значит, молодёжи нужны «Бесы». Но если от них будут изо дня в день, начиная с годовалого возраста, ждать, что они идиоты и что им ничего, кроме идиот­ского, не надо, то, может, со временем они и станут идиотами, и им действительно станет ничего не надо. Это очень опасно. И сколько бы ни говорили люди, что они это делают, потому что рейтинг таков, я уве­рен: они это делают, потому что это им самим нравит­ся, это у них такой вкус, и это они сами такое народо­население. И потому что это им выгодно не только коммерчески. И с этим, конечно,, связаны проблемы театра. Когда теряется общая культура, очень трудно сохранить культуру театра: как убедить артиста, что надо учиться, если он видит, что вот знаменитость, ко­торая ничего не умеет, а она знаменитость. Как убе­дить артиста, что надо долго и сложно работать над обнаружением подлинной мысли или хотя бы над ка­ким-то приближением к мысли Достоевского, если он видит, что вот тебе — никаких мыслей, и всё в поряд­ке. Это очень непросто доказать. И постепенно, мне кажется, теряется и культура чтения, и культура пони­мания сложных мыслей, и культура формулирования этих мыслей, поэтому всё больше становится так назы­ваемого невербального театра, то есть театра, опери­рующего не словом, а некими внешними образами, иногда интересными, но чаще крайне неопределённы­ми, когда можно понять так, а можно иначе, а можно никак не понять, но что-то вроде бы они выражают. А сформулировать мысль люди уже практически не мо­гут. И темнота, и непостижимость становятся знаком большого искусства, хотя это скорее знак язычества,

379

*Лев Додин. Путешествие без конца*

потому что всё-таки большое искусство всегда было сложным и трудно постигаемым, но всегда постигае­мым в той или иной мере. А просто тёмное, это всёта- ки не художественное, а языческое, и возврат к этому вневербальному, немому, языческому началу, мне ка­жется, большая опасность для театра, для культуры и для литературы в том числе. Единственная надежда, что человечество всё переживало и каким-то образом переживёт и это, хотя каким — представить трудно. Но будем надеяться, есть же высшие силы, есть провиде­ние, оно же что-то имеет в виду и должно нам как-то помочь.

**ЖИЗНЬ - ЗАРАЗИТЕЛЬНА'**

***(Участники поздравляют Додина с днём рождения.)***

ДОДИН. Спасибо большое. Расскажите, вы вчера смотрели спектакль, раньше были на репетиции, мне интересны ваши впечатления.

УЧАСТНИК. Я под очень сильным впечатлением, я здесь родился, учился, я давно не видел такого настоя­щего театра. Это эпос большой, я плакал. Собственно, для чего делается спектакль? Чтобы смеяться и пла­кать. Я буду в подробностях рассказывать артистам то, что я видел. Кто-то сказал, что спектакль опоздал во времени, это глупость, потому что жизнь и судьба че­ловеческая не могут опоздать, они всегда про нас.

ДОДИН. Я хотел бы, чтобы спектакль опоздал во времени, но в нашей стране как-то невозможно опо­здать.

УЧАСТНИК. Из-за того, что я видел репетицию, для меня объём этого спектакля больше, чем для зрите­лей. Я знаю, что у вас за каждым словом, за каждым движением. Ну, не за каждым, мы не все пробы виде­ли. Мне даже зрителей жалко иногда из-за того, что они не знают того, что там внутри. Спектакль закон­чился в тишине, аплодисменты — лишнее. Они разру­шают.

ДОДИН. Было пару раз, когда долго не начинали хлопать, мне нравятся такие моменты... С другой сто-

1 Семинар режиссёров России, организованный СТД. 14 мая 2008 года. Малый драматический театр — Театр Европы.

381

*Лев Додин. Путешествие без конца*

роны, наступает некая разрядка, катарсис, зритель хо­чет аплодисментами что-то выразить.

УЧАСТНИК. Как спектакль воспринимают на Запа­де, мы-то на себе знаем, а как они?

ДОДИН. Парадокс в том, что они про нас понима­ют всё лучше, чем мы понимаем на самом деле. Это нам кажется, что мы про себя понимаем всё, а они, дескать, ничего. Очень хорошо понимают, смотрят за­мечательно, во Франции билеты на ступеньки продава­ли. Они ещё слышат свои какие-то вещи. Там ведь есть проблемы двадцать первого века, когда национализм стал душой эпохи, и спектакль говорит уже не столько про прошлое, про сегодняшнее, но ещё и про будущее. Франция вся в проблемах национализма, борьбы с на­ционализмом. Французский национализм поднимает голову, рядом с этим национализм мусульманский. Тра­диционная французская культура ставится под сомне­ние. Мы играли в Театре Бобиньи, одном из авангард­ных театральных центров, он находится в пригороде Парижа, в одном из так называемых «красных поясов», бульвар Ленина, дом один. Это был раньше коммуни­стический муниципалитет, сейчас там социалисты. Это один из пригородов, где были волнения, где поджига­ли машины, где много мусульманской молодёжи. Но ведь это молодёжь, родившаяся и выросшая во Фран­ции, закончившая французские школы, сдавшая экза­мены по Вольтеру, Руссо, Золя и так далее, то есть про­шедшая все уроки французской культуры, и оказалось, что эти уроки не способны превратить их во францу­зов и в чём-то не способны превратить их в цивилизо­ванных людей. Точно так же, как наши уроки литерату­ры, где «проходят» Толстого, Чехова, Достоевского и Гоголя, не способны превратить их в цивилизованных людей и в людей русской культуры. То есть проблемы на самом деле общие, не только наши фундаменталь­ные мусульмане, а просто наши православные не способны превратиться в людей русской культуры. Воз­

382

Жизнь —

заразительна

никают какие-то коренные вопросы, о которых проро­чески пишет Гроссман. Когда говорят, что это пробле­мы прошлого, то это наивно, не только потому, что мы сегодня снова живём в дни, когда от свободы мы снова очень далеко, может, не так далеко, как были в те годы, но достаточно далеко. Снова восхваляются ком­мунизм и фашизм одновременно, легенды о советской власти восстанавливаются, снова разжигается нена­висть к соседним нациям, тем же эстонцам. Слушаю весь этот бред, который несётся по всем нашим теле­станциям, — нет правдивой информации. Но есть ещё и общецивилизационный трагизм — везде так или иначе завоевания цивилизации ставят под сомнения. И это очень чувствуют французы, поэтому и говорят: «Мы смотрим про себя, про свои проблемы». У них в этом году вышло новое издание Гроссмана огромным тиражом — тридцать тысяч экземпляров, это для Фран­ции очень большой тираж, все наши последние тира­жи издания «Жизни и судьбы» — не больше трёх ты­сяч. И они издали огромную книгу об истории этого романа, издали его военные дневники, которые у нас до сих пор не изданы, — замечательная книга. Так что там огромный взрыв интереса к этому автору, которо­го они стали воспринимать как европейского писателя. В этом смысле они снова опередили нас. Это великая философская, метафизическая история, жизнь и судь­ба — они вечны. Всякое общество человека подавляет. Каждую секунду человек совершает свой выбор, а в ка­ких условиях он его совершает, второй вопрос. Об­стоятельства могут меняться, но каждый шаг — это наш выбор, и отказ от выбора это тоже выбор, в этом есть общечеловеческий трагизм романа. Тут многое со­шлось. Отзвук на спектакль возникает очень сильный. Мы его играли в Норильске — там была российская премьера. Было сорок семь градусов мороза, и всё-таки это нелёгкий российский город. С одной стороны, у них есть опыт ГУЛАГа, потому что весь город на кос­

383

*Лев Додин. Путешествие без конца*

тях. С другой стороны, традиционно не очень об этом принято вспоминать, потому что, если всё время вспо­минать, то вроде жить невозможно, и, конечно, там, как и во всей России, есть свои течения, свой фашизм. Притом что они встретили нас довольно мощно: вста­вали в конце спектакля, приходили к нам бывшие зэки и плакали, но я видел в зале и довольно мрачные лица. Но это спектакль не о ГУЛАГе, это лишь один из ру­чейков. Конечно, если где-то есть ГУЛАГ, то каждый из нас в ГУЛАГе, если есть где-то гетто, то каждый из нас в гетто, если кто-то еврей, то значит, каждый из нас еврей. Мне кажется, это не только про ГУЛАГ и не только про гетто, и не только про антисемитизм. Это всё важные темы, в конце Танюша говорит: «Человек всё время надеется и всё, что слышит, пытается истол­ковать, что это на пользу нас, евреев». И она делает жест, соединяя всех нас. У Ахматовой есть: «Каждый поэт по определению еврей», то есть — гонимый. Если гонят евреев или гонят грузин, то значит, в этот мо­мент все становятся грузинами, потому что, если мож­но гнать одного, обязательно можно гнать другого, третьего, четвёртого, пятого. Человек волей-неволей выбирает между гонимыми и гонителями, вся природа человека вроде бы устроена так, чтобы быть ни тем, ни другим, а приходится всё-таки выбирать. К несча­стью, большинство выбирает участие в гоне, и в этом тоже есть закон природы.

УЧАСТНИК. Нам интересно, ведь мы видели репе­тиции, и мы с ребятами спорили, как вы будете скла­дывать эти отдельные истории, разное предполагали. Вчера, когда посмотрел, мне вспомнились слова Набо­кова о Гоголе: «Две параллельные линии не пересека­ются, но у Гоголя они пересекаются. Колонны в воде отражаются, и в колебаниях волн они пересекаются». Это, по-моему, к вашему спектаклю имеет отношение, у вас параллельные истории так эмоционально пересека­ются, что становится и ясно, и это впечатляет: слом

384

Жизнь —

заразительна

Штрума и смерть Абарчука, всё это собирается в еди­ное целое в финале, композиционно это просто потря­сающе сделано. Эта полифония — просто удивительно, спасибо...

УЧАСТНИК. В спектакле, на самом деле, не еврей­ский вопрос. Сегодня могут кого угодно назначить евреем.

ДОДИН. Недавно мы давали открытый урок в цен­тре Михаила Барышникова. Он открыл театральный центр и очень трепетно к этому относится. Мы были первой русской группой, которая там выступала. Три урока там показывали, и три раза он по три с полови­ной часа просидел, не отрывая глаз от студентов. Я был потрясён, ему интересно, он замечал, как на этот раз что-то изменилось, что они делают по-друго­му. Он, конечно, очень независимая фигура, ни разу не возвращался в Россию и не собирается приезжать в Россию, но, тем не менее, если он идёт в ресторан, то в «Русский самовар», который когда-то организовал вместе с Бродским. Он, конечно, уже часть другой культуры, другого мира и всё равно знает все подроб­ности, все разговоры, все изменения, все анекдоты со­ветско-русские. От этого никуда не уйти. Какая страна заразительная, жизнь заразительная, заразная и зарази­тельная.

***(Додин спрашивает режиссёров об их впечатлениях после присутствия на сценических репетициях «Варшавской мело­дии», идёт обсуждение работы студентов, играющих в спек­такле, проблем драматургии Леонида Зорина и пр.)***

УЧАСТНИК. Я люблю смотреть, как артисты выхо­дят на поклоны (возвращаюсь к Гроссману). Обычно я знаю, что те, кто в эпизоде работает, мучаются, выхо­дя на поклон. Есть группа артистов ведущих, которые играли главные роли в этом спектакле, у них на лицах: «Мы отработали, мы вышли на поклон». А остальные выходят на поклон, потому что их режиссёр заставил. Здесь я вижу, что люди сопричастны общему делу и,

1. Заказ № 2753

385

*Лев Додин. Путешествие без конца*

выходя на поклон, они продолжают исполнять роль. Каким образом добиться того, чтобы человек, испол­няющий небольшую по объёму роль, не относился к ней как к маленькой роли, а действительно продолжал чувствовать себя участником какого-то процесса?

ДОДИН. Это ведь вопрос обо всём процессе на са­мом деле. Если артист участвует во всём процессе репе­тиций... Когда-то как делалось? — Сетка составлялась и сейчас, наверное, составляется. Вызываем на репети­цию по эпизодам и по сценам. Мы последнее время практически этим не пользуемся. Я понимаю, это не­просто, надо иметь свой театр, надо стать в нём хозяи­ном, но мало быть хозяином, надо сделать это привыч­ным, чтобы понимали, что это не просто каприз режиссёра. Во-первых, потому что мы в любой момент репетиции можем из одного места броситься в другое, потому что мы вдруг установили связь этого с этим. Во-вторых, если мы меняем что-то здесь, то это обяза­тельно будет означать перемену и у всех других. Зна­чит, мы вместе обсуждаем. Я могу пару раз, например, Петра (Семака. — Ред.) вызвать к себе в кабинет о чём-то поговорить, иногда это делаю, не очень часто, иногда нужно что-то принципиальное вправить по внутренней линии. Но вообще всегда мы всё обсужда­ем вместе, это непросто, и для артистов главных ролей тоже. А если мы всё обсуждаем вместе, то свою точку зрения выражает и участник, пробующий эпизодиче­скую роль. В ходе всего как-то возникает ощущение об­щего дела. И они видят, сколько иногда бьёшься над эпизодом. Мы сменили, наверное, семь французских королей в «Короле Лире». Но я знал где-то про себя, что, в конце концов, я вызову Игоря Иванова, просто хотелось проверить всех, кто мог бы играть неболь­шую роль, — и не получалось! Хотя «что играть» мы придумали в самом начале, в первом году репетиций. А сыграли это только в последний месяц перед премье­рой, когда появился Иванов на этом месте, человек,

386

Жизнь — заразительна

который действительно может на равных вступить в борьбу с Лиром и забрать у него девочку. Иванов, кото­рый приходит на репетицию, зная, что до него пробо­вали семь артистов, и у них не получилось, приходит не на эпизод, а на роль, которую сыграть очень слож­но. Я его прошу: «Посидите, посмотрите, отчего не по­лучается. Я надеюсь, что у вас получится, давайте по­пробуем». Это делается не на одном спектакле, это делается раз за разом, когда люди привыкают, что это важно и что это заметно. И что режиссёр замечает. Если я делаю замечания главным исполнителям, я де­лаю замечания и не главным. Скажем, шофёром в «Жизни и судьбе» мы занимались больше, чем некото­рыми монологами Штрума. То, что у Курышева получа­ется само собой, у мальчика не получается годами. Всё равно по-настоящему ещё не получилось. У нас был Сергей Юрский на «Короле Лире», у него спектакль вызвал энтузиазм, но среди прочего он говорил, какой Иванов замечательный: «А когда после трёх часов спектакля он в сценическом костюме вышел на по­клон, то я просто расплакался». Это культура того теат­ра, которая сегодня вроде забыта: человек сыграл и едет зарабатывать деньги дальше. Они выходят от име­ни целого, они понимают, что это целое. Когда у вас в руках театр, надо, мне кажется, не бояться это насаж­дать. Мы ведь стесняемся часто. «Что мы будем вызы­вать людей зря?» Надо не стесняться. У нас даже муж­чины пробовали Гонерилью и Корделию. Дайте попробовать всем, к этому надо приучать и самого себя. У меня был момент, когда с курса «Братьев и сестёр» несколько человек пришли в театр, я тогда еще не был главным режиссёром. Делал «Дом» и зата­щил их в театр по этому случаю: Игоря Иванова, Серёжу Бехтерева. Я не был главным, мне надо было вести себя тактично, и так я благодарен за очень мно­гое Ефиму Падве, который давал мне ставить спектак­ли. И вдруг мне мои ученики говорят: «Вы стали нам

387

*Лев Додин. Путешествие без конца*

прощать то, чего никогда бы не простили в институте, вы перестали на нас сердиться тогда, когда бы вы обя­зательно сердились бы в институте, вы нас разлюбили, перестали вызывать нас на репетиции. В институте мы же на всех репетициях бывали». Они считали, что я их не пускаю на репетиции. Поскольку они ещё не знали правил театра, они хотели, чтобы соблюдались прави­ла института. А я знал правила театра, и мне было не­ловко. И я понял, что могу действовать так же, как в институте. Я стал вызывать своих студентов, и сразу стало обидно другим. «А почему меня не вызывают?» — «Приходите тоже на репетицию». Психология челове­ческая и актёрская так запутана. Артист амбивалентное существо — он может быть и очень включён, и очень выключен, и очень доверчив.

Когда я, скажем, первый раз репетировал в опере, там две замечательные актрисы, которые исполняли партии сестёр: Электры и Хризотемис. После репети­ции большой общей сцены я разговариваю с исполни­тельницей роли Электры, Хризотемис отходит в сто­рону. Начинаю что-то говорить Хризотемис, Электра отходит. Я злюсь, считая, что они демонстрируют, что им неинтересно то, что касается партнёра. Поскольку одна — немка, другая — финка, всё звезды, неловко, я сдерживаюсь. Раз сдерживаюсь, два сдерживаюсь, на третий раз, конечно, не сдерживаюсь. «А что отходи­те? — спрашиваю. — Это же вас обеих касается, это же ваша общая сцена. Я говорю, а вы не слушаете, что же, триста раз повторять?» — «Лев, мы думали, что нелов­ко слушать то, что говорят другой артистке, я с удо­вольствием буду слушать, мне интересно, особенно, если ты делаешь замечание ей. Я думала, что я не имею права это слушать». Мы часто даже не представ­ляем себе, что в головах творится. Это же театр до Станиславского, они слыхом не слыхали, что можно что-то разбирать вместе. «Можно?» — «Пожалуйста!» Они сидят и разбирают.

388

Жизнь —

заразительна

УЧАСТНИК. У нас в Башкирии тенденция есть — молодая режиссура не хочет связываться с труппой, становиться главными режиссёрами, легче ставить так. И отношение к режиссёру как к обслуживающему пер­соналу: поставил спектакль, а больше никуда не суйся. А на Западе какое отношение к режиссёрской про­фессии?

ДОДИН. Примерно такое же. Только окна моют чище. Когда есть репертуарный театр, есть место ре­жиссёру. В настоящем репертуарном театре есть посто­янная труппа, эта труппа развивается, и там всегда что-то определяет режиссёр. Поскольку в Европе все пришли к американской модели — разового производ­ства, даже в театрах с постоянной труппой такое же положение — на сезон есть репертуар, режиссёр прихо­дит на те пять-шесть недель, за которые ставится спектакль, после этого его договор кончается, и он уез­жает. Конечно, в какой-то мере обслуживающий персо­нал. Ну, есть крупные режиссёры, известные, и, тем не менее, даже их права очень ограничены. Поскольку на таком же контракте артисты, то это сборище равных и, как любят они говорить: «Это твоя проблема, а это моя проблема. Ты должен мне сказать, что я должен сделать, а я должен суметь это сделать». Иногда это де­лается профессионально, в девяноста процентах случа­ев это делается очень непрофессионально.

УЧАСТНИК. Вот такую «Жизнь и судьбу» им точно не сделать.

ДОДИН. Они очень тяготеют к этому. Скажем, Дек­лан Доннеллан, который делал у нас «Зимнюю сказку», у него есть маленький театр Cheek by Jowl, он глава этого театра, но нет постоянной труппы, на это нет де­нег, да и артисты не хотят быть в постоянной труппе, потому что это не выгодно и опасно. Любое предложе­ние рекламы на телевидении даёт денег больше, чем десять лет работы в труппе. Мне недавно рассказал Пи­тер Брук, а потом это же — Деклан. Он ставил «Отел-

389

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ло», афроамериканец играл Отелло. У Брука есть свой­ство влюбляться, особенно в африканцев, японцев, в общем — не европейцев. Он увлекся этим артистом, придумал идею постановки с ним, начал работу, но не подписал контракта с ним. И вдруг этому артисту сде­лали предложение на телевидении, и он моментально ушёл. Питер Брук был в шоке, такое случилось в пер­вый раз в его жизни. Буржуазные, денежные ценности удушили театр. Чего нет в Германии, где тоже есть буржуазные ценности и телевидение, но это обеспечи­вает наличие репертуарного театра, театральных тра­диций, постоянной труппы, приличного жалованья, со­циальной защищённости. Поэтому сегодня немецкий театр впереди планеты всей. Там истово и серьёзно ра­ботает театр, потому что работает система сохранения его культурных и социальных ценностей. В конститу­ции Германии записано, что государство несёт ответ­ственность за развитие культуры нации.

Конечно, когда режиссёр — приходящий работник, то к нему относятся как к приходящему работнику, всё оказывается в руках директора или продюсера, вся опера сейчас оказалась в руках директоров тире про­дюсеров. Всё превращается в большую машину. Кроме того на Западе жесточайшие профсоюзные правила, которые тоже ограничивают режиссёра. Правда, всё равно талантливые спектакли возникают в любых си­туациях.

***(Участники семинара делятся трудностями театрально­го дела в своих городах и регионах: театрами руководит ди­ректор, а режиссёры не могут отстаивать свои права, им трудно объединиться.)***

Я, к сожалению, тоже не шибко сильно обществен­ный деятель, нужна фигура, которая имела бы общест­венный темперамент, но вот художники театральные в какой-то момент объединились, смогли. Была целая ко­горта: Давид (Боровский. - Ред.), Эдик (Кочергин. - Ред.), Бархин, Шейнцис — группа очень активных лю­

390

Жизнь —

заразительна

дей. И они добились очень многого, в том числе доби­лись авторских прав, чего нет нигде в мире. Ре­жиссёры всё это пропустили. Режиссёры авторских прав на спектакли не имеют, что вообще-то фантасти­чески несправедливо. Авторские права давали бы не только денежные выигрыши, они давали бы и некие права надзора. Пока режиссёр практически не имеет никаких прав. Как только он уходит из театра, все его права на спектакль кончаются, со спектаклем можно делать всё, что угодно... Россия дала пример консоли­дации театральных художников, даст пример и ре­жиссёрам.

**ВТОРОЙ ПЛАН - ЖИЗНЬ'**

КАЛЯГИН (осветителям). Можно включить свет, чтобы зал видеть?

ДОДИН. А то все уйдут, а я и не замечу. (Смех.)

КАЛЯГИН. Дорогие друзья, сегодня последний ве­чер занятий нашей школы. Мы счастливы, и нам груст­но и печально, что так быстро всё происходит. Это вторая театральная школа Союза театральных деяте­лей, её участники — актёры, студенты из двадцати девя­ти стран, говорящие на русском языке. Это талантли­вые люди, которые остро чувствуют недостаток кислорода. Эта школа — одно из главных детищ Союза театральных деятелей России для всех, кто связан с русским языком. Здесь был каждодневный труд, за вре­мя обучения мы сделали четыре очень хороших спек­такля. Здесь выступали большие мастера театрального искусства. Сегодня перед вами человек, которого я обожаю, перед которым я преклоняюсь, он друг мой, единственный человек, с моей точки зрения, который понимает в театре всё. Сейчас Лев Абрамович скажет: «Я ничего в театре не понимаю». Так и должно быть. Это великий режиссёр, философ театра, и поэтому я счастлив, что наше обучение заканчивается таким зна­ком восклицания — Лев Абрамович Додин. (Аплодисмен­ты.)I

1 Выступление на семинаре СТД России. 28 июня 2008 года. Звени­город. Россия. Ведёт встречу народный артист России А. Л. Калягин.

392

Второй план — жизнь

ДОДИН. Добрый вечер, спасибо, что вы готовы слушать, хотя уже поздний час. Спасибо Александру Александровичу за его добрые слова, хоть они напряга­ют и вас, и меня. Мне хочется сказать спасибо Алек­сандру Александровичу и СТД за то, что возможность такого семинара существует. Ко мне в театр несколько раз в год приезжает компания, состоящая из ре­жиссёров России, стран СНГ и тех мест, что называют «ближним зарубежьем». Я понимаю, что есть проблема русского языка, русскоязычной жизни, тем не менее нам важно всё-таки помнить, что есть общие пробле­мы, общие трудности на всех языках. Мы довольно много ездим по миру, и я чувствую, как одинок чело­век, а творческий человек — особенно, потому что ему дана способность это одиночество осознать и пытаться выразить. Я вообще убеждён, что человек способен преодолеть всё, кроме, наверное, самого себя. Тут вот есть предел.

...Давайте начнём диалог, мне интересно, какие про­блемы вас мучают, тревожат, о чём вы думаете, какие вопросы задаёте себе и своей профессии. А я, отвечая, попытаюсь объяснить, какие вопросы я задаю себе и своей профессии.

* О чём вы сейчас не можете молчать?
* Ваш любимый драматург.
* В двух словах об импровизации.
* Как вы работаете с художником?
* Расскажите о вашем театре, о том, как вы рабо­таете с артистами.
* И как туда попасть.
* Сломать актёра — как вы относитесь к этому поня­тию, режиссёры часто говорят, что актёра надо сло­мать.
* Какие у вас критерии при отборе актёров?

ДОДИН. Я начну, как ни странно, с последнего во­проса, потому что мне кажется, что через него и к дру­гим прийти естественно. Это самый сложный вопрос в

393

*Лев Додин. Путешествие без конца*

профессии, тем более что я не только режиссёр, но и педагог, и это для меня часто бывает важнее и инте­реснее. Во всяком случае, первого для меня не существ вует без второго. Я думаю, что уже давно не занимался бы режиссурой, если бы не занимался педагогикой. Се­годня, кстати (в театре этого не помнят), исполняется двадцать пять лет со дня подписания приказа о назна­чении меня главным режиссёром Малого драматиче­ского театра. (Аплодисменты.). Это произошло очень давно, и в тот момент я не хотел быть главным ре­жиссёром. Я был тогда достаточно юн, но мне каза­лось, что юность прошла, прошло время, когда надо было начинать главным, и я видел такое количество искалеченных судеб режиссёров, которые становились советскими начальниками, видел, как это трудно, мне не хотелось становиться советским начальником, по­этому я старался избежать этой участи и отказывался. Согласился только потому, что к этому моменту в теат­ре уже была группа моих учеников. Прежний главный режиссёр, Ефим Михайлович Падве, чрезвычайно та­лантливый и человечный, позволял мне приглашать моих учеников для участия в спектаклях, которые я в театре ставил. Эта компания учеников меня в театр за­манила. Потом в театр приходили новые выпускники моего курса в театральном институте, театр развивал­ся — поколение за поколением новых учеников. Поэто­му выбор артиста для меня начинается, по сути, при наборе на курс. Это один из самых сильных моментов и приключений в жизни. Я убеждён, что наша профес­сия приключенческая. Кто-то на горных лыжах летает, фантастические прыжки совершает — я этим не зани­маюсь, но когда смотрю на это, то даже завидую, а по­том думаю: «Нет, пожалуй, то, чем я занимаюсь, более экстремально». Каждый из нас, кто всерьёз занимается театром, на самом деле — суперэкстремал, потому что каждую секунду мы имеем дело с человеческими стра­стями, с крайними ситуациями. Ведь хорошая литера­

394

Второй план — жизнь

тура — это литература крайних ситуаций, которая берёт человека в момент излома, в момент решения са­мых главных вопросов бытия: смерти, любви, ненавис­ти. Значит, мы всё время живём в мощнейшем мире страстей, если нам удаётся всерьёз в него погрузиться. И набор курса это тоже огромное приключение, пото­му что волей-неволей ты становишься судьёй, решаю­щим судьбы людей. Ты чувствуешь себя немножко гос­подом богом, а это очень опасно для человека, потому что как только ты в это поверишь, сразу становишься на самом деле дьяволом и даже хуже того. А человек очень легко верит в то, что он господь бог или что-ни­будь в этом роде. Вроде ты выбираешь будущее моло­дых, но с другой стороны, ты выбираешь и своё буду­щее, потому что выбираешь тех, с кем тебе не только пять лет вместе идти (я обычно на своем курсе учу пять лет), а тех, с кем ты потом будешь идти по жизни. Сегодня в нашем театре есть компания артистов, с кем мы вместе более тридцати лет идём бок о бок. С неко­торыми даже больше. И мы до сих пор не только не опротивели друг другу, что было бы естественно, но, мне кажется, только сейчас начинаем что-то понимать друг о друге и всерьёз верить в ценность друг друга. Жизнь накапливается сложнее, чем хорошее вино.

Набор на курс у нас — сложная система. Это не ус­ловные три тура. Это много встреч, и при каждой мы обязательно, что бы человек на площадке ни делал, просим его подойти к столу, и задаём хотя бы один во­прос про его жизнь, вообще про жизнь. Иногда этот вопрос оказывается решающим. Человек может чего-то не уметь сделать на площадке, юный человек себя час­то уродует, пользуется дурными примерами. Так это было всегда. Молодой человек подвергается воздейст­вию среды, и понять, где он сам и есть, бывает очень непросто. Когда он подходит к тебе и начинает отве­чать на вопрос, которого никак не ждал, потому что все идут показаться, какими они хотят быть, какими

395

*Лев Додин. Путешествие без конца*

они хотят выглядеть, он задумывается. И это первый момент, когда что-то начинаешь понимать про челове­ка. Способность озадачиться, задуматься, растеряться это способность столкнуться с проблемой. Если я вижу, что человек задумывается, меняет немножко го­лос — ведь человек приходит выступать и настраивает свой голос для выступления — и вдруг человек говорит своим голосом, тогда видишь способность человека реагировать, думать и вообще к чему-то отнестись. Одна из самых трудных проблем в нашей актёрской и режиссёрской профессии — это способность к чему-то отнестись. Мы все произносим одни и те же слова, все говорят «событие», «оценка». А потом смотришь спек­такль, где нет ни одного события и ни одной оценки. Я посмотрел спектакль, где играют симпатичные мне артисты, и вдруг вижу, что ни одной перемены у них нет. Они проживают длинную историю, ни на секунду не задумываясь, что эта секунда катастрофически отли­чается от следующей секунды. А это, собственно, и есть искусство театра, когда каждая секунда абсолютно другая. Вот эта способность на минуту соотнестись с обстоятельствами, с мыслью, на минуту замолчать и потом продолжить говорить другим голосом, другим тоном, другим дыханием, с другим сердцебиением и другим пульсом — самое ценное. Потому что мне инте­реснее всего, насколько в человеке развито человече­ское. Насколько его личность готова к развитию. Она может быть ещё в зародыше, человек даже может сам ещё не осознавать, что это за личность, но она способ­на меняться, жить, развиваться. Мне кажется, ярко вы­раженной одушевлённости сегодня становится всё меньше, её неловко проявлять, как бы немодно. Жизнь очень быстро мчится, надо успеть вскочить на поезд. Не до одушевлённости. А на сцене, в отличие от всех технологических искусств, действует безотказно толь­ко одно — подлинные движения души. Это, собствен­но, то, чем занимался всю жизнь Константин Сергее­

396

Второй план — жизнь

вич Станиславский. Вся его жизнь была борьбой за эту живую секунду живой, трепещущей жизни человече­ской души на сцене. Этого добиться всегда бывает чрезвычайно трудно. Это чудо. Сегодняшний театр часто действует энергетикой моторной, движением, пластикой, в моде невербальный театр, люди всё труд­нее понимают смысл слов. Когда я иногда включаю те­левизор, то первое, от чего вздрагиваю, как бессмыс­ленно произносятся слова. Ощущение, что люди перестают понимать смысл сложносочинённых пред­ложений. Предложения, которыми мы говорим, стано­вятся всё более короткими, а компьютерный язык ещё лаконичней. А вся большая литература это сложно вы­раженная, вернее, бесконечно выражаемая и неспособ­ная себя выразить мысль. Так у Толстого, а особенно — у Достоевского, с его сложносочинёнными предложе­ниями, которые начинаются с одной мысли, потом возникает другая, потом — третья, и всё закачивается уже десятым поворотом мысли. Я помню, как мучи­тельно трудно и бесконечно интересно было погру­жаться в слово Достоевского в работе над «Кроткой» с Олегом Борисовым.

Есть такое понятие — второй план, чаще всего это понимается так: человек говорит одно, а думает о дру­гом. Немирович-Данченко в одном из своих замеча­тельных писем сформулировал: «Второй план — это вся человеческая жизнь, которая сказывается в каждой секунде его проявлений». Вот я сейчас говорю, машу руками, за этим стоят очень простые вещи: то, что у меня был большой перелёт, вчера прилетел в Петер­бург, сегодня — в Москву, устал, но это всё частности, это, конечно, надо с артистом разбирать, артист дол­жен это знать, но за этим стоит и другое. Я начал раз­говор с двадцатипятилетия моей работы в Малом дра­матическом театре в должности художественного руководителя, а за этим стоит вся моя жизнь. И как её проявить в одной фразе? Это и есть то, ради чего сто­

397

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ит заниматься театром. Когда выбираешь артиста, то ищешь человека, который способен на серьёзное глу­бокое погружение в этот второй план, в жизнь.

Я, конечно, не понимаю фразы «ломать артиста». Я убеждён, что ничего и никого ломать нельзя, даже посуду ломать плохо, потому что она результат челове­ческой жизнедеятельности. А уж человека тем более ломать нельзя, это терминология из фашистско-сталин­ского подхода к человеку. «Человек-винтик», «чело­век-машина». «Гвозди бы делать из этих людей, крепче бы не было в мире гвоздей». Эти стихи вы, наверное, не знаете, а когда-то они были девизом жизни. Ломать человека — преступление, тем более, ломать артиста, потому что артист — это художник. Помочь развивать­ся артисту — необходимо, дать ему возможность разви­ваться — необходимо. Иногда даже потребовать от него, чтобы он развивался — необходимо. Но не ло­мать, потому что, если ты его сломаешь, то ничего, кроме обломков, не останется. Нельзя иметь дело с об­ломками. Может быть, ваши режиссёры неточно фор­мулируют смысл того, что они хотят сказать. Вообще наша профессия — вещь губительная, и актёрская, и особенно режиссёрская. Она вербальная и чувствен­ная. Мы говорим о том, что чувствуем, но передать свои чувства мы можем словами, поэтому так важно этим словом владеть. Если я говорю: «Ты должен себя сломать», — я что-то говорю преступное, сознательно или бессознательно. Можно только попытаться себя развить. Я бы даже сказал, что нельзя себя изменить, и я думаю, что не надо себя менять. Развить, найти но­вые возможности, обнаружить в себе то, что в тебе есть, но ты об этом не знаешь. Это, мне кажется, самое интересное не только в нашем деле, но и в жизни. По­этому наше дело такое интересное. Занимаясь в этой школе, сочиняя свою «Зримую песню», свои спектак­ли, вы, наверное, много нового в себе обнаружили, ка­ждый попробовал что-то для себя новое, узнал в себе

398

Второй план — жизнь

какую-то иную творческую возможность. Мне кажется, это самое замечательное в жизни и самое замечатель­ное в нашей профессии. Нас тянет в театр почти фи­зиологическая потребность прожить ещё какие-то жиз­ни, удлинить свою жизнь. Артисту говорят: «Как ты на сцене переживаешь! Откуда ты силы берёшь?!» Никто не понимает, что чем больше ты переживаешь на сце­не, тем больше удлиняешь свою жизнь, потому что ис­пытываешь то, не испытывая чего человек как раз и гибнет. Человек гибнет, скукоживается, самоуничтожа- ется от неиспытываемого. Испытанное расширяет че­ловеческую жизнь, удлиняет её. Артисты Малого теат­ра в Москве, старого, дореволюционного, очень долго жили. В жизни им нервы никто не трепал, как сегодня треплют, знаменитая Федотова в день спектакля запре­щала по своей улице ездить извозчикам, потому что ей нужно было сосредоточиться. Её кухарка шла на один край улицы, а горничная — на другой. И все извозчики знали, что у Федотовой спектакль, по этой улице ехать нельзя. Нервы тратились только на сцене, а уж там тратились, судя по описаниям, на всю катушку. И арти­сты доживали до восьмидесяти-девяноста лет, потому что это плодотворная трата нервов, которая делает жизнь почти бесконечной.

Говоря об этом, я в какой-то мере говорю и о на­шем театре. Всё-таки Константин Сергеевич гениально назвал свою книгу — «Моя жизнь в искусстве». Искусст­во было образом и способом его жизни. Если почитае­те художественные дневники, которые он вёл, то ис­пытаете большое наслаждение, это одна из лучших литератур, которые я читал. Вы увидите, как идёт жизнь человека, где всё, что искусство, есть жизнь, а всё, что жизнь, есть искусство. Любое впечатление жизни, которое записывает, он сразу перерабатывает, осмысляет как возможность художественного проявле­ния, художественной фантазии, воображения. А всё,

399

*Лев Додин. Путешествие без конца*

что происходит в его художественной жизни, нераз­рывно связано с каждой секундой его существования.

Идея нашего театра связана с ощущением театра как образа жизни, поэтому нам интересно работать над тем, как вы спросили: «По поводу чего я не могу мол­чать». Театр — это попытка размышлять над тем, что тебя волнует, и что-то сказать по поводу того, о чём трудно молчать. По поводу того, что человеку живётся трудно, что жизнь человека конечна... Вся большая ли­тература связана с жизнью и смертью, человек коне­чен, а хочет быть бесконечен. От этого он может так сильно любить и так страстно ненавидеть, от этого со­вершает чудеса доброты и жестокости, потому что ему кажется, что чем больше он убьёт окружающих, тем дольше проживёт сам. К счастью, это не так, но к не­счастью, ему так кажется. На эту тему трудно молчать. Человеку трудно жить, человек одинок, человек муча­ется сам с собой и мучает другого. Человека мучает об­щество. Человек не способен осознать свою историю, не способен к покаянию, хотя мы говорим, что живём в самой православной стране. Человеку почти невоз­можно покаяться, ощутить свою собственную вину, а не соседа.

Национализм — одна из острейших проблем сего­дняшнего мира, Гроссман еще в шестьдесят первом году написал, что «национализм стал душой эпохи», имея в виду сороковые годы прошлого века, а читает­ся, словно это написано сегодня. Весь национализм, с которым вы сталкиваетесь там, где вы живёте, это все­гда неспособность почувствовать собственную вину. Это всегда желание считать, что виноват сосед, что ви­новат кто-то другой. Особенно, если он хоть чуть-чуть иной, чем ты. Вот весь этот круг вопросов нам интере­сен, это нас волнует. Мощь театра в том, что он откры­вает новое в артисте и новое в зрителе. В театре зри­тель сострадает тому, чему бы никогда не сострадал в жизни, потому что он вдруг обнаруживает некие дру­

400

Второй план — жизнь

гие смыслы, некие другие ценности, другой способ от­ношения к человеку. Если говорить о задачах театра, то по-настоящему мы занимаемся тем, что обязаны вы­зывать сострадание. Тем более что сострадания в мире становится всё меньше. Может, его всегда было мало, просто не было телевизора, который бы так это дока­зывал. Никто ещё не испортил себе аппетита у телеви­зора. Какие бы новости мы ни смотрели во время ужи­на, никто, отодвинув борщ, не скажет: «В глотку после этого не лезет». Борщ доедается. Не срабатывает со­страдание. Мы должны вызывать сострадание. Это можно делать и через смех, и через слёзы. Мы должны вызывать чувства, которые человек редко испытывает в жизни, в этом всегда был праздник театра, даже в древней Греции. Театр не умирает, вообще, мне кажет­ся, что всё продолжается, что когда-то началось. Но я убеждён, что хороший театр делается ценой невероят­ных усилий. Другое дело, что эти усилия радостны, по­тому что всё остальное скучно. Это замечательное дело, но оно требует огромной самоотдачи. Может, я скажу крамольную вещь, но мне всегда неловко иметь целью просто — поставить хороший спектакль, это- детская задача. А вот что-то понять, узнать, чего рань­ше не знал, это интересно. (Рассказывает про работу над романом «Жизнь и судьба» Гроссмана.)

Мы обладаем удивительным свойством гордиться тем, чего надо стыдиться, и не замечать того, чем мож­но и чем мы обязаны гордиться. Сталина официально именуют «государственным эффективным менедже­ром», оказывается, так сегодня звучит палач. Если мы должны пытаться давать возможность потрясения зри­телям, мы должны искать потрясения сами. Одна из са­мых страшных опасностей нашей профессии это при­выкание к потрясению. Сегодня мы на сцене убили, вчера мы на сцене умерли, завтра при нас на сцене умерли — не будешь же каждый раз при этом потря­саться! И мы теряем свою собственную личность, это

1. Заказ № 2753

401

*Лев Додин. Путешествие без конца*

огромная опасность. Поэтому, начиная новую работу, я каждый раз пытаюсь придумать, как её повернуть так, чтобы она казалась первой в жизни. Сейчас у нас радо­стные обстоятельства: идёт летний дождь, вы находи­тесь в новой компании, в замечательном месте, вокруг природа — это всё стимулирует новые ощущения того дела, которым вы занимаетесь. Пусть они останутся с вами. (Бурные аплодисменты.)

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЙСТВО СЕГОДНЯ'**

Спектакли молодого режиссёра Льва Додина, став­шие заметным явлением в театральной жизни Ленин­града, любителям сценографии интересны вдвойне. Додин любит и умеет работать с художником, доверяя ему, охотно предоставляя свободу действий. Результат показывает: созданное художником неотделимо от спектакля в целом. В сотрудничестве с Додиным осу­ществлены одни из лучших спектаклей Э. Кочергина. Успешно работают с режиссёром художники М. Кита­ев, И. Билибина. Предлагаемая запись беседы Льва До­дина с искусствоведом Ольгой Савицкой — размышле­ния о том, какими путями создаётся спектакль.

О. Савицкая. Возникает ли у вас представление об изобразительном облике спектакля, его пространствен­ном решении уже на уровне идейно-образного замыс­ла? Какие задачи ставите вы перед художником в нача­ле работы?

Л. Додин. Вопрос замысла — это вопрос взгляда на театр. Декорация — одно из единств, театр составляю­щих. От неё ждёшь того же, что и от искусства в це­лом. Здесь общего правила не вывести, но есть два воз­можных принципа. Первый — в «рассказывании» пьесы как частной истории, что отнюдь не уменьшает её значимости. Театр выступает в роли рассказчика; соответственно, и оформление создаётся как бы для

1 Впервые опубликовано: Творчество, 1979, 9.

404

Татральное действо сегодня

частного случая и обладает, так сказать, «повествова­тельной» интонацией — от события к событию, от акта к акту. Второй, более близкий мне принцип — отдель­ная история — повод для разговора о мире в целом. От­сюда и представление о декорации как о «модели мира». И в этом случае создавать «оформление» значит конструировать некое специфическое пространство. Питер Брук считает: главная возможность сценическо­го искусства — делать невидимое видимым. По-моему, это наиболее точное определение одной из ведущих тенденций сегодняшнего театра. В своё время критик Кугель, говоря о постановке «Гедды Габлер», упрекал Мейерхольда в том, что, повесив гобелены «а-ля Со­мов», поставив диваны, покрытые белоснежной шку­рой, сделав многостворчатое, как в великолепной оранжерее, окно с вьющимися тропическими расте­ниями, режиссёр стилизовал не ту обстановку, в кото­рой Габлер живёт, а ту, о которой она мечтает. Мейер­хольду советовали выстроить душный филистерский мирок, в котором лишь из-за второго или третьего пла­на сверкает край свободной, сказочно прекрасной кра­соты. Время изменило требования к внешнему облику спектакля и доказало правоту режиссёра. Мейерхольд как бы предвосхитил находки современной сценогра­фии. Ныне оформление стремится стать своего рода «ландшафтом души», местом проживания «внутренних связей» пьесы.

О. САВИЦКАЯ. Успехи сценографии во многом свя­заны с открытыми ею возможностями «делать невиди­мое видимым». Латышский художник Фрейберг соз­даёт свои спектакли как архитектуру — обиталище духа. Весь пафос таких, казалось бы, конкретных, вещест­венных композиций Китаева — в их внутренней одухо­творенности. В далёких от внешнего правдоподобия произведениях зрителю предлагается узнать свой глу­боко личный мир и свои проблемы. Не так ли?

405

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Л. ДОДИН. Ещё недавно театр боролся за узнавае­мость. Этим были прекрасны спектакли театра «Совре­менник», ранние постановки Эфроса, пьесы Володина. Радостно было обнаружить на сцене себя во всех жиз­ненных проявлениях: как одет, какой жаргон, какие за­боты. Радостно было осознать, что моя сиюминутная жизнь может являться предметом искусства. Завоева­ние в этой области произошло, и, как всегда, завоёван­ное и тиражированное обнаружило свои опасные гра­ни. Узнаваемость обернулась «похожестью». Наверное, сейчас нужен уже иной уровень «узнавания», когда важ­нее — обнаружение душевных связей, общих для чело­вечества проблем. Речь идёт о ценности нашей духов­ной жизни и ощущении её как жизни вечной. С этим связан рост обобщающего и наивно-чувственного нача­ла. Поэтому в постановке «Розы Бернд» Гауптмана, пьесы, в которой рассказана несложная история наив­ной крестьянской девушки, обманутой барином и до­ведённой до преступления, нам хотелось найти черты древней саги; искали пространство, в котором «удоб­но» должны протекать события внутренней, невиди­мой, но, тем не менее, реальной жизни. В пьесе Чапе­ка «Разбойник» по ремаркам место действия — дача в лесу; окна её зарешёчены, вокруг — каменная ограда. Однако для нас тяжёлые стены и решётки не имеют ничего общего с теми ценностями, что пытается сохра­нить Профессор: покоем, старческой мудростью. В его позиции есть своя правота. Да ведь и в жизни мы ата­куем не конкретные стены, а нечто невидимое и, тем не менее, неприступное. Так родилась идея создать мир, хрупкий вдвойне. Ведь ценности Профессора столь же легко подвержены разрушению, как и ценно­сти Разбойника — счастье мгновенного обладания, од­ного мига бытия. Кочергин повесил на сцене ажурные птичьи клетки; вместо птиц в них были лампочки. Без решёток лампочки легко разбить, но разве могут защи­тить их тонкие прутья птичьей клетки! На площадке —

406

Татральное действо сегодня

маленькие качели. Действие протекает в «качающем­ся» пространстве; обе стороны — и те, кто нападает, и те, кто защищается, — менялись местами. Пространст­во будто само располагало к этой «перемене мест». Не­обходимо было понять позиции как Разбойника, так и Профессора, узнать себя в каждом. Отсюда и задача де­корации: втянуть зрителя в сценический мир, увлечь работой ума и сердца. Способы вовлечения могут быть разными. Иногда цель достигается через раздражение, первичное неприятие увиденного. Например, спек­такль может начинаться с некоего разрыва между пря­мой — бытовой — логикой и пространством, в котором развивается действие. В работе с Кочергиным над спектаклем «Живи и помни» нам хотелось найти «про­странство трагедии», соответствующее масштабу внут­ренней жизни пьесы. В повести Валентина Распутина события происходят в деревне Атамановке. На сцене же мы видим не конкретную деревню, а венец русской избы, словно распоротой огромным столбом, за ним — то ли иконостас, то ли лес, то ли нары. Материал — дерево. Средство — свет, движение и... всё действие спектакля. Для того чтобы композиция, созданная ху­дожником, стала деревней Атамановкой, требуется до­казательство спектаклем. Идеальная ситуация, когда оба ряда — конкретный, бытовой, и обобщённый — в финале смыкаются и каждый зритель осознаёт себя лично приобщённым к проблемам всего мира.

О. САВИЦКАЯ. Сегодня мы много говорим о мета­форе на сцене. В создании её участвуют несколько сил: актёр, режиссёр, художник... «Распределение ролей» в этом динамическом единстве бывает различным: оформление может «обозначать» место действия, мо­жет стать «аппаратом для игры актёра». В первое вре­мя художники, открыв возможность делать «невидимое видимым», наделив вещественный мир сцены жизнью и действием, готовы были проиграть спектакль чуть ли не целиком. В «Жанне д'Арк» Блумберг постепенно на­

407

*Лев Додин. Путешествие без конца*

полнял среду предметами, и когда она «загрязнялась» полностью, то мысль, действие были завершены, окон­чены. Сегодня, как мне кажется, существуют иные, бо­лее усложнённые отношения между спектаклем и оформлением. Какой вам видится динамика этих отно­шений?

Л. ДОДИН. В хорошей драме в результате взаимо­действия двух сил возникает третья, происходит каче­ственный скачок. Наверное, таковы отношения спек­такля и оформления. Сценография «Жанны д'Арк» обладала ясностью и исчерпанностью формулы. Худож­ник и театр должны были пройти этот период. «Недо­росль» Кочергина обладает, казалось бы, теми же при­метами: игрушечный деревянный домик постепенно разваливается, и к финалу все стенки его лежат на полу. Но нам хотелось, чтобы в соединении с действи­ем спектакля «история кукольного домика» превраща­лась в историю иных масштабов. Жизнь внутри этой деревянной игрушки обладала огромной животной энергией — она как бы распирала её изнутри, выпле­скивалась за стены дома, в поле, в беспредельную ширь страны. Огромный Митрофан взлетал на детской люльке уже над Россией. Здесь комедия должна была переходить в драму, пространство — получать иное ка­чество.

В «Истории лошади» (режиссер Георгий Товстоно­гов, художник Эдуард Кочергин) никаких внешних из­менений со средой, за исключением финала, не проис­ходило. Но в ходе спектакля казалось, что вещественный мир живёт — мы чувствуем, как он сжи­мается, дрожит, дышит, но не под действием внешних влияний, а в силу собственного напряжения, внутрен­них драматических противоречий. Для меня — это об­разец действенной сценографии во внутреннем смыс­ле. Кочергин великолепно владеет бытом и бытием пространства, умеет уловить все его свойства — от фи­зиологического до философского.

408

Татральное действо сегодня

О. САВИЦКАЯ. Иными словами, несколько лет на­зад действие спектакля и «действие» оформления шли как бы параллельно. Сегодня, как правило, отношения сложнее, среда и актёр «освещают» друг друга пе­рекрёстным светом. Таким качеством, как мне показа­лось, обладают некоторые эпизоды спектакля «Живи и помни». Например, сцена поездки героини в Карду. На опущенный четырёхугольник деревянного венца на­брасывают тулуп, садится Настёна. И — обрушивается на зал музыка, в прямом луче света кружится снег, лег­ко раскачивается венец. Словом, традиционный образ любовной поездки в метель. В спектакле он рождался из союза актёрской игры, постановочных средств, му­зыки. Ни в одной из составляющих, за исключением музыки, не было ни страсти, ни открытой эмоциональ­ности — чуть замедленны, почти как во сне, движения актрисы; чуть заметны покачивания тяжёлого деревян­ного венца. Однако всё вместе создавало ощущение стремительного полёта, когда охваченный страстью человек и снежные стихии по размаху не уступают друг другу...

Сегодня сценография не только «врывается» в об­ласть актёрского творчества, но и сама охотно исполь­зует человека в своих целях. Спектакли Лидера бук­вально «строятся на людях»: волочащиеся сети-

шлейфы ведьм образуют среду «Макбета»; люди в бе­лых халатах, занявшие ряды амфитеатра-операцион­ной, — таково оформление постановки «Пока бьётся сердце»; в «Веранде в лесу» метафора «наряд леса» прочитана дословно — действие происходит среди де- ревьев-дев, актрис в струящихся одеяниях. В «Ревиз­ской сказке» Кочергина призрачные фигуры, фантомы и миражи, возникают из той же материи, что и одежда сцены, вспыхивают языками оплывших свечей, качают белыми колпаками. Но не возникает ли подчас «подме­на ролей», замещения актёра — постановочным эф­фектом?

409

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Л. ДОДИН. Если актёр не может играть, то никакие постановочные решения ему не помогут. Без жизни актёра нет ничего. В том же эпизоде поездки в Карду без актрисы венец может раскачиваться сколько угод­но — это ничего не будет значить. В своё время меня потряс спектакль «Милый лжец» во МХАТе с Кторо­вым и Степановой. Актёров помню, а что стояло на сцене — нет. Помню и постановку «Короля Лира», в ко­тором тихий голос Скофилда усиливался грохотом же­лезных листов. Это не значит, что декорация за него «играла». Просто созданному актёром образу придавал­ся вселенский масштаб.

Не поддержанная актёром декорационная установка теряет смысл. Тогда возникает всего лишь блестящий монтировочный эффект. В спектакле «Свои люди — сочтёмся» Кочергин задумал как бы два пространства: один, маленький, мир в другом — большем. В финале этот малый мир должен был рушиться. Всё было рас­считано, выстроено, на генеральной репетиции пред­стало — красиво, эффектно, но слишком нарочито и малосодержательно. Стали искать, чем оправдать этот ход. Актёры пробовали срывать вещи со стен, броса­лись на них, раскидывали — всё оказывалось чрезмер­ным. Наконец, они, взявшись за руки, просто шли на стены, и те рушились, будто падая перед героями ниц. Факт оживления постановочного эффекта стал одно­временно фактом биографии персонажей: мир, создав­ший Липочку и Подхалюзина такими, каковы они есть, герои сами разрушали.

В финале «Татуированной розы» героям, чтобы встретиться, нужно было пробираться друг к другу сквозь пространство, завешанное бельём. Они срыва­ют его так, что деревянные прищепки с треском летят в воздух. Если актёры играют вяло, то вся эта «борьба с простынями» выглядит постановочным трюком. Не­обходимо, чтобы исполнители осознали верёвки с

410

Татральное действо сегодня

бельём как все преграды мира, через которые необхо­димо прорваться, во что бы то ни стало.

Действие должно рождаться в актёре! В спектакле «Мастер и Маргарита» героиня раскачивается на маят­нике. Масштаб полёта, его грандиозность определил художник, но ведь желание полёта, его рождение — это забота артиста! Если его нет, то заразительность, эмо­циональность действия уменьшается во много раз. Вме­сто живого процесса остаётся всего лишь блистательно найденный знак. В спектакле «А зори здесь тихие...» эпизод «бани» жил за счёт простейшего постановочно­го хода и прекрасной игры актёров. Это был не оживлённый трюк, а акт высочайшего искусства. Нель­зя же сказать, что художник сыграл за актёра.

О. САВИЦКАЯ. Боровский не играет за актёра, но и не ограничивается простым предложением того или иного постановочного решения. Его оформление про­воцирует исполнителей на единственно возможный поступок, действие, существование. В спектакле «Пе­рекрёсток», поставленном по мотивам произведений Василя Быкова «Сотников» и «Круглянский мост», про­странственное решение является словно материализа­цией коллизии, характерной для Быкова: выбор физи­ческого пути совпадает с выбором нравственным — пойти оврагом или болотом равносильно геройству или предательству. На сцене выстроены две идущие крест-накрест дороги, два пути, повисшие над опущен­ным планшетом. Актёры могут двигаться только по ним, иначе — оступишься и упадёшь. Их физическое су­ществование и одновременно суть драматического кон­фликта определены простым и точным решением сце­нографа.

Л. ДОДИН. Сегодняшний актёр должен любить сложную по задачам установку художника. Когда актёр, привыкший жевать бытовую жвачку, говорит, что он за жизнь человеческого духа и поэтому ему не до слож­ных мизансцен, — он грубо искажает законы, открытые

411

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Станиславским. В спектакле «Бесплодные усилия люб­ви» мы на собственном опыте убедились, что происхо­дит не подмена внутреннего действия внешней дина­микой, а провокация чувства. Оформление, созданное художницей Билибиной, состоит из трапеций, каче­лей, канатов, так что значительную часть спектакля актёры играют в воздухе. Раскачиваясь на качелях, на­ходясь на перекрёстке, актёр лишается возможности быть приблизительным. Он вынужден найти единст­венно точный ход и единственно подлинное дыхание. Ведь правда дыхания есть зачастую правда существова­ния артиста на сцене. Наша задача — погрузить актёра в такие физические условия, чтобы он внутренне мо­билизовался. Физические действия у Станиславского, физическое самочувствие у Немировича-Данченко, в какой-то степени биомеханика Мейерхольда — всё это разные пути и разные степени приближения к одной цели. Ведь даже в каждодневном быту мы испытываем значительные физические нагрузки, а в театре концен­трация внутренней и физической энергии должна быть намного выше!

Критики отмечали, что многие работы сценогра­фов обладают почти физиологическим воздействием на зрителя. Немалую роль, как мне кажется, играет точное, собранное, «мобилизованное» и мобилизую­щее пространственное решение. Чем сильнее сцено­графия «обязывает» актёра к ясности и выразительно­сти каждого движения и жеста, тем сильнее и — чувственнее — воспринимает это зритель.

О. САВИЦКАЯ. В пору становления киноискусства шли бурные споры — в чём отличие театра от кино, в чём их специфика? Упрощённо вывод этой полемики звучит так: на экране вещь значима почти в той же мере, что и актёр. Камера наделяет предметный мир движением, смыслом, ценностью. Человек же целиком принадлежит театру. Сегодня в свете успехов сценогра­фии материальный мир сцены способен вступать в

412

Татральное действо сегодня

сложные смысловые и физические отношения с актёром, даже может, так сказать, проявлять инициа­тиву в этих отношениях. В чём же тогда сегодняшняя специфика театра, специфика существования вещи на сцене?

Л. ДОДИН. За театром, как это отмечалось и в дис­куссиях прошлых лет, остаётся исключительное, толь­ко ему присущее достоинство сиюминутного воздейст­вия на зал. Зритель видит не отпечаток события, а само событие. Если же говорить о вещественном мире сцены и экрана, то в кино вещь, как мне кажется, явля­ется «незыблемой» реальностью. Предмет остаётся равным себе. Театр же, как известно, способен вовлечь любую вещь в стихию игры. Так будет в фарсе, так бу­дет и в трагедии. Например, в спектакле «Братья и сёстры» простая крестьянская телега, не меняясь тех­нологически, становилась то столом, то частью празд­ничного обоза с хлебом, то пристанищем любви, то преградой. По законам реальности — все перечислен­ные предметы различны. Они были бы различны и в кино. По закону театра — «превращения» телеги оказы­ваются возможными благодаря игре. В сегодняшнем театре — и в этом заслуга сценографов — оформление уже не «образ» места действия, не пассивный «аппарат для игры актёра», а сложное единство многих элемен­тов, осуществляющееся благодаря игре.

**ДЕБЮТ - ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ'**

«Аврора» писала об одном из выпускных курсов Ленинградского института театра, музыки и кинемато­графии и о его дипломном спектакле «Братья и сёстры» по роману лауреата Государственной премии СССР Ф. А. Абрамова, поставленном Л. А. Додиным и А. И. Кацманом. Прошло время, и вчерашние студенты стали актёрами. Рассказать об их профессиональных дебютах мы попросили одного из педагогов курса ре­жиссёра Льва Додина, в спектаклях которого вчераш­ние студенты сыграли свои первые на большой сцене роли.

* Об учениках говорить всегда очень трудно. Труд­но по многим причинам. С одной стороны — боишься оказаться излишне пристрастным, как, знаете, родите­ли бывают пристрастны к своим детям. С другой — всё как раз наоборот... Наверное, ни к кому не предъявля­ешь таких высоких требований, как к ученику, от него зависит, насколько полно воплотятся в жизни твои на­дежды, твои собственные мечты, твои представления о том, какими должны быть театр и актёр в нём.

Наконец, ещё одна сложность, касающаяся именно курса. Для нас с Аркадием Иосифовичем Кацманом он по-прежнему представляет собой единое целое. Пусть ребята вот уже почти три года как разбрелись по раз­ным театрам, для нас они все те же «братья и сёстры»,

1 Впервые опубликовано: Аврора, 1983, № 2.

414

Дебют — профессиональный

каждый из которых отвечает за себя не только перед собой, но и перед другими, несёт ответственность пе­ред общими воспоминаниями, перед общими мечтами. Да они и сами, собственно, так и живут, до сих пор де­лятся друг с другом проблемами, репетиционными сложностями, встречаясь после премьер, предъявляя друг другу самый суровый счёт, наконец, просто не пропуская праздников друг друга. Им, конечно, трудно, очень трудно, как и всем, кто начинает, но, может быть, и чуть-чуть полегче — за спиной у них человече­ская слитность.

И говорить сегодня было бы естественнее и легче о них всех. Вместе.

Но разговор пойдёт лишь о трёх дебютах, о трёх встречах после институтской скамьи.

Когда встречаешься с учеником в новом качестве — коллеги, невольно всплывает в памяти момент самой первой встречи — вступительных экзаменов, этих тяжёлых испытаний и для абитуриентов, и для педа­гогов.

Мы работали над «Домом» Ф. А. Абрамова в Ленин­градском Малом драматическом театре. В репетициях участвовали двое из наших выпускников, и я с удивле­нием и ужасом вспоминал, как четыре года назад судь­ба одного из них — Серёжи Бехтерева — могла сло­житься по-иному: он не был бы принят в вуз, и сейчас мне не пришлось бы с ним репетировать.

После третьего тура, думая об окончательном соста­ве курса, мы с Аркадием Иосифовичем разложили вее­ром фотографии возможных претендентов. (Мы всегда просим поступающих ребят принести лучшие свои фо­тографии, чтобы даже заглазно общаться не с фамили­ей, а с человеком.) Из двух тысяч, которые мы прослу­шали на вступительных экзаменах, осталось уже человек тридцать-тридцать пять. А нам, по условиям институтского обучения, нужно выбрать только два­дцать пять, от силы двадцать семь. Этот окончатель­

415

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ный этап отбора самый трудный, выбирать приходит­ся среди тех, кого ты сам как бы уже признал имеющим право учиться.

Отложив в особую стопку большинство фотографий (кандидатов, казавшихся нам безусловными), мы при­нялись перекладывать то туда, то сюда, то в основную колоду, то в сторону фотографию молоденького, бело­брысого юноши, фамилию которого без конца забыва­ли. Впрочем, на обороте фотографии фамилия написа­на — Бехтерев!..

Его способности не вызывали у нас сомнения, но уж больно юным, неоформленным каким-то казался он то­гда; то в нём мелькнёт что-то, то исчезнет. Честно ска­зать, мы боялись в нём возможной инфантильности, это такое опасное и, к сожалению, часто встречающее­ся нынче «заболевание» среди актёрской молодежи.

К счастью, наше окончательное решение оказалось положительным.

К счастью, не только для Серёжи. Уже примерно через год Бехтерев стал у нас общепризнанным лиде­ром. Лидером не потому, что лучше других играл (об этом говорить было рано), но прежде всего в человече­ском, духовном смысле.

Сергей оказался трепетным человеком, отзывчивым на душевную тревогу, на душевный порыв другого. Он из тех людей, которые всё воспринимают очень лично и немедленно примеривают на себя. Знаете, иногда го­воришь: «Ребята, нужно сделать то-то и то-то...» Никто, в общем, не возражает, но когда ты выходишь из клас­са, все встают и расходятся по своим делам. А Сергей начинает делать. И так во всём.

Думаю, такая отзывчивость — одно из редчайших ка­честв, свойство одарённого человека. А вне человече­ской одарённости, убеждён, нет и не может быть одарённости художественной.

Достаточно легко и органично Серёжа продолжает удерживать авторитет и теперь — уже в театре. Несмот­

416

Дебют — профессиональный

ря на молодость, для театра почти непривычную, его охотно и естественно восприняли в качестве ассистен­та режиссёра спектакля «Дом». И надо сказать, он чрезвычайно помог нам и в инсценировании абрамов­ского романа, и в репетиционном процессе.

Театр — не институт, здесь жизнь коллектива стро­ится сложней, иногда вовсе по-другому. К проявлениям активности, да ещё со стороны новичка, тут подчас от­носятся с подозрением (чего, дескать, ты добиваешься лично для себя?)... И преодолеть эту мнительность можно только заинтересованностью, подлинной заин­тересованностью в деле, некажущейся. Окружающие эту подлинность всегда чутко чувствуют.

С той же самой пронзительной отзывчивостью, с какой он существует в жизни, Сергей Бехтерев сыграл своего Григория в абрамовском «Доме», одну из пер­вых ролей на сцене Ленинградского Малого драмати­ческого театра.

Его Григорий — человек, остро ощущающий чужую боль, невзгоду, горечь. Мне кажется, в этой роли Серёжа нащупал истоки своей, как любят говорить критики, будущей актёрской темы, очень непростой, требующей постоянного душевного напряжения. Риск­ну сформулировать её как тему добра человеческого, его незащищённости и его неиссякаемости.

Говоря всё это, я совершаю определённый педаго­гический грех — осознав эти свои свойства, актёр мо­жет, подчас бессознательно даже, начать наигрывать эту доброту, превратить её в манеру, в манерку. Можно было бы здесь об этом и не говорить, но очень легко в нашей профессии достоинства могут превращаться в недостатки.

Вообще, в профессии нашей всё переплетено очень сложно. Другой выпускник этого курса — Игорь Ива­нов играл в «Доме» Егоршу. Игорь, что называется, диаметрально противоположен Сергею и в человече­ском плане, и в актёрском.

1. Заказ № 2753

417

*Лев Додин. Путешествие без конца*

К нам на курс он пришёл человеком взрослым, сло­жившимся. С биографией. Сержант пограничных войск, многое повидавший и испытавший, необычайно уверенный в своих силах, а главное — преисполненный энергии для реализации этих сил.

Энергичность — свойство прекрасное, заразитель­ное и гораздо более внятное, чем душевная тонкость, которая зачастую бывает скрыта. К тому же — блестя­щие внешние данные: рост, голос, выразительное лицо... В общем, с момента появления Игоря среди абитуриентов у нас не было никаких сомнений в том, что он поступит.

Скажу больше, мы буквально ухватились за него, по­тому что сегодня в театре, пожалуй, ни на что нет такого дефицита, как на эту способность излучать энергию. А тут энергия била ключом, заражала и под­чиняла. Словом, его фотография сразу легла, так ска­зать, в основную колоду.

Начался процесс обучения, и мы (педагоги и сокурс­ники), и сам Игорь немало натерпелись от этого его замечательного качества. Будучи необузданной, энер­гия его обрушивалась на нас порой как стихийное бед­ствие. Впрочем, больше всего он страдал от неё сам.

Даёшь, например, курсу какое-то задание... Один де­лает немного, другой — больше, кто-то ничего не дела­ет, Игорь же всегда замахивается на нечто невероят­ное, грандиозное и тратит огромное количество сил, чтобы сделать то, чего, по сути дела, сделать нельзя. Чаще всего эти немыслимые начинания кончались ни­чем, Игорь расстраивался, огорчался, доходил до от­чаяния.

К счастью, никакая работа не делается зря. В конце концов, эти, на первый взгляд безрезультатные, поры­вы тоже принесли свои плоды: упрямство уступило ме­сто упорству и терпению, энергия стала управляемой, Игорь, наверное, просто взрослее, а сквозь мускули­

418

Дебют — профессиональный

стую мужественность внятно проступила душевная тон­кость.

Словом, когда возник вопрос о постановке «Дома», у меня не было никаких сомнений, что Егоршу может и должен сыграть именно Игорь Иванов.

Чисто по-человечсски их многое объединяло. Егор- ша тоже из породы весёлых, заразительных, энергич­ных людей. Но история его жизни печальна: он рас­плескал свою жизнь и в финале потерпел жестокое фиаско, вернувшись в родное село потрёпанным, плю­гавым мужичонкой. Ещё гоношащимся, ершащимся, но внутренне всё сильнее осознающим пустоту и напрас­лину прожитой жизни.

Задача, вставшая перед Игорем, была вроде бы про­ста: ему предстояло сыграть человека, довольно близ­кого себе по стихийным проявлениям, и в то же время чрезвычайно сложна — нужно было осознать эту энер­гию как повод возможной беды.

Ко всему прочему двадцатипятилетнему Игорю предстояло сыграть Егоршу, которому уже за сорок. Здесь одной характерностью не обойдёшься. Здесь нужно тончайшее психологическое понимание. В рабо­те над ролью очень помогла свойственная Игорю уве­ренность в своих силах. И безжалостность к ним, к этим силам.

Простой пример. По ходу спектакля Игорю нужно было играть на трубе. Так он довёл весь театр букваль­но до белого каления, пока не освоил эту трубу: играл с утра до вечера везде, где можно, и всё, что можно. Но мы понимали: он дело делает, для дела старается.

Мне кажется, судьба Игоря Иванова будет нелёгкой судьбой. Он человек неудобный и неуёмный. Он чело­век истовый, и это прекрасно.

Я очень рад за ребят — рад тому, что в самом начале их профессионального пути они погрузились в литера­туру сложную, подлинно художественную и человече­ски значимую. Было бы преувеличением сказать, что

419

*Лев Додин. Путешествие без конца*

материал ролей исчерпан ими до донышка, вряд ли это вообще возможно. Главное, я вижу, как от спектак­ля к спектаклю их роли становятся всё глубже и инте­ресней. И Сергей, и Игорь продолжают работать над ними, хотя «Дом» прошёл уже более ста раз. Такое от­ношение к делу и есть, может быть, главное доказа­тельство действительной профессиональности их де­бюта.

Повезло с литературой и другой нашей выпускни­це — Наташе Акимовой. В прошлом сезоне мы с ней вместе (именно — она и я!) дебютировали на сцене прославленного Ленинградского академического Боль­шого драматического театра имени М. Горького в спек­такле «Кроткая» по рассказу Федора Михайловича Дос­тоевского: она как актриса, я как режиссёр.

Снова хочется вспомнить пору вступительных экза­менов. Наташа уверенно дошла до третьего тура. Мы уже строили в расчёте на неё кое-какие курсовые пла­ны. Настал день последнего испытания. Мы ждём появ­ления Акимовой на учебной сцене, а Акимовой нет как нет, хотя по расписанию фамилия её значится в пер вой десятке.

Начинаются выяснения: где? что случилось? куда пропала?.. Кто-то говорит, что утром видел её, она приехала задолго до начала экзамена и тут же куда-то умчалась...

Мы расстроены, рассержены, разгневаны, принима­емся остальным абитуриентам читать нотацию о дис­циплине, корим себя за то, что так жестоко ошиблись в Наташе, но делать нечего — продолжаем принимать экзамен дальше... смотрим последнего по списку чело­века... Акимовой нет...

Приступаем к подведению итогов... Вдруг в аудито­рию влетает запыхавшаяся, раскрасневшаяся Наташа и трагическим тоном, который никак не вяжется с её юной, нежной (даже безмятежной) внешностью, начи­нает нам рассказывать, как утром, придя в институт,

420

Дебют — профессиональный

она обнаружила, что забыла амулет — куклу какую-то или зайца (я уж и не помню точно), с которым она ус­пешно прошла два тура. Ну и, стало быть, без которого не могла явиться на третий. Помчалась домой, а хозяй­ка, у которой она снимала комнату, уже ушла на работу. В общем, всё это время — с утра до вечера — Акимова ломилась в закрытую дверь.

Она рассказывала нам, убеждённая, что эта, по сути дела, детская история должна вызвать в нас такое же трагическое ощущение, как и у неё... И тем самым, мо­жет быть, выдержала третий тур. Стало ясно, та нерв­ность и непосредственность в отношении к окружаю­щему миру, которые она нам продемонстрировала не столько в игре, сколько в поведении своём, — это ка­кие-то редкие и ценные качества человеческой и буду­щей актёрской индивидуальности.

Ощущения эти полностью подтвердились в Наташи­ной Лизке в абрамовских «Братьях и сёстрах». Абсо­лютная распахнутость навстречу миру, готовность сле­довать первому душевному побуждению, по-детски точное чувство справедливости — такая Лизка жила и дышала на сцене Учебного театра на Моховой.

Впрочем, от человеческой импульсивности до им­пульсивности художественной большая дорога, и прой­ти эту дорогу Наташе было непросто. Прекрасное по­нятие «детскость» так близко к инфантильности, открытость — к легкомыслию, а следование первому ду­шевному движению — к малой ответственности за свои поступки. За всё это мы немало тиранили Наташу в те­чение всех четырёх лет, и трудности эти, и, конечно, сама жизнь у хороших людей складывающаяся обычно отнюдь не легко, обогащали Наташину порывистую душу.

И вот после годового перерыва мы снова встрети­лись в деле. Хорошо до сих пор помню собственное волнение перед началом работы над этим спектаклем. Что же говорить об Акимовой — Кроткая ко всему про­

421

*Лев Додин. Путешествие без конца*

чему была для неё первой ролью на ленинградской профессиональной сцене. А всё «прочее» — это Досто­евский, БДТ, Олег Борисов — один из крупнейших со­ветских актёров — в качестве партнёра... Нет, Наташа не оробела перед обстоятельствами, она как-то легко и просто, естественно — вот самое подходящее слово — вошла в дело. Не подстраиваясь под непривычное ок­ружение, не теряя себя, она сосредоточенно и серьёзно; много читая и думая (где уж тут легкомыс­лие!), делала то, чему училась все предыдущие четыре года. И одержала первую свою такую важную победу.

Эту верность представлениям, полученным в школе, верность, обретённую в начале пути, хранить в себе очень нелегко. «Это вам не школа», — говорят подчас молодым, молодые торопливо кивают согласно голова­ми и выкидывают опыт ученичества за борт. И не заме­чают, что вместе с этим опытом порой летят за борт искусства они сами.

Нет, Наташа не исчерпала все возможности роли и не решила всех её загадок. А Кроткая — загадочнейшая из всех загадочных героинь Достоевского. Даже внима­тельно прочитав рассказ, мы не можем сказать, какая же она на самом деле... Неизбывная чистота и хруп­кость, бескрайняя мука и отчаяние — полюса, в кото­рых живёт этот фантом Достоевского. Целый ряд сложнейших по душевным движениям и по сцениче­скому языку задач Акимова осуществляет подчас бле­стяще, но главное — она завоевала право играть роль, в которой можно и нужно расти бесконечно.

И я верю, сама сложность этой задачи и трудности, не побоюсь сказать, муки, которые ждут Наташу в её пути (а взрослеть и сохранять в себе детство, мужать и не терять хрупкости мучительно нелегко), помогут ей в этом росте. Ибо муки эти обогащают нас опытом страдания. Опытом столь печальным для человека и столь необходимым для художника.

422

Дебют — профессиональный

К счастью, уже первая проба «братьев» и «сестёр» в искусстве — работа над прозой Фёдора Александровича Абрамова, над прозой, круто замешанной на правде, на любви, на боли, на ненависти, дала возможность курсу ощутить дефицит этого душевного опыта и невозмож­ность для художника что-либо совершить без него.

Судя по первым встречам с нашими выпускниками уже в театрах, они помнят это своё начало и приняли его за точку отсчёта.

Спектакль — всегда очень личное дело. Он рассказы­вает о твоих ощущениях жизни, о твоих радостях и страданиях. А участвуют в спектакле десятки людей. Значит, об их радостях и страданиях спектакль тоже должен говорить. А если у нас с ними и радости и стра­дания о разном, если нам не понять друг друга, если мои слёзы для кого-то из них смешны, и наоборот? О, тогда не получится настоящий спектакль, театраль­ное действо, рождённое единой коллективной душой.

И, не желая ни в коем случае обидеть других люби­мых мною артистов, я всё-таки не побоюсь сказать: в «Кроткой» мне было бы труднее без Наташи Акимо­вой, «Дом» не получился бы или получился каким-то другим спектаклем, если бы не Сергей Бехтерев и Игорь Иванов, их беззаветная вера и настроенность на общую со мной человеческую волну, если бы не муже­ство и безраздельное душевное соучастие других моих учеников — Татьяны Шестаковой и Николая Лаврова. С ними встретились мы впервые пятнадцать лет назад.

«Учитель, воспитай ученика, чтобы было, у кого по­том учиться». Рискну добавить; чтобы было с кем рис­ковать, с кем решаться на опыты, с кем пускаться в са­мый нелёгкий путь.

Хороший ученик, ставший твоим коллегой, твоим союзником, — это прежде всего воплощённая требова­тельность к себе самому, — быть последовательным, со­хранять заданный однажды уровень критериев, не идти на компромиссы, которыми ты так стращал своих

423

*Лев Додин. Путешествие без конца*

учеников. «Что-то вы какой-то мягкий стали, в институ­те вы этого бы никогда не спустили», — сказал мне как-то после репетиции Игорь Иванов.

И потому, если меня спросят: с кем я хочу работать, вспоминая многих прекрасных артистов, о встрече с которыми мечтаю, я прежде всего сказал бы — с учени­ками. С учениками, ставшими коллегами и союзни­ками.

**ЗАМЕТКИ НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ'**

Совершенство как идея, как высший стимул и кри­терий творчества, совершенствование как постоянная, если хотите, производственная необходимость усколь­зает от нас.

Называем хорошими плохие спектакли, зачастую вполне искренне, потому что довольствуемся отдель­ными импульсами, отдельными компонентами, может быть, и в самом деле привлекательными (острая про­блема поставлена, или артисты не наигрывают, или ат­мосфера юности разлита в воздухе и т. д.), но не при­ведёнными к художественной и идейной целостности, к гармоническому единству профессиональных, нрав­ственных и духовных основ.

А плохими называем лишь те, которые по причине профнепригодности вообще находятся вне сферы ис­кусства.

«...Нельзя быть специалистом-виртуозом»

Недавно смотрел спектакль одного уважаемого теат­ра. В контексте нашего театрального процесса это было заметное явление. По крайней мере, выше при­вычного среднего уровня. Артисты демонстрировали спокойное, уверенное, добротное мастерство. Были и режиссёрские решения, показавшиеся мне интересны-

1 Впервые опубликовано: Театр, 1983, № 5. С. 100-107.

425

*Лев Додин. Путешествие без конца*

ми. Вроде бы толковать не о чем: хороший спектакль, да и только.

Но недоставало главного: особого нервного напря­жения, предельной самоотдачи артистов, и, соответст­венно, зрителей. Одни поигрывали, другие посматри­вали. Хотя, увлеченные внешней отлажен ностью действия, и те, и другие, наверное, и не осознавали его потаённую вялость, его как бы недоказуемую, но явст­венно ощутимую приблизительность.

И вдруг незадолго до финала актриса, игравшая доб­росовестно, чисто и, я бы сказал, приятно во всех от­ношениях (но не более того), словно переродилась. Возможно, от сознания, что выходит к одной из самых прекрасных, сложных и знаменитых сцен в мировой драматургии. Её охватило неожиданно сильное внут­реннее волнение, и она как бы почувствовала себя уче­ницей. В том смысле, в каком всякий художник являет­ся учеником по отношению к жизни и к искусству. Это мгновенно передалось зрителям. Резко изменилось ка­чество взаимного контакта, что всегда трудно опреде­лить словами, но что всегда безошибочно и благодар­но улавливают по обе стороны рампы.

В тот момент актриса не просто выполняла установ­ки режиссёра, не просто играла, а достигала чего-то неизмеримо более значительного, чем могут позволить самые точные установки и самая техничная игра. Ина­че говоря, это и было то нервное напряжение, та пре­дельная самоотдача, которые представляются мне как бы законом художественности.

Могут возразить: вот вы ратуете за напряжение, за какие-то сверхусилия, а ведь мы, напротив, боремся за актёрскую раскрепощённость. Как Станиславский за­вещал.

Но та раскрепощённость, о которой столько гово­рил и которой так упорно добивался Станиславский, есть раскрепощённость напряжения.

426

Заметки на каждый день

Только стремясь взять большую высоту, можно об­рести подлинную свободу. Между тем наши стремле­ния раскрепоститься нередко абстрактны: без замаха, без затрат. И потому вместо раскрепощённости царст­вует на сцене расслабленность или даже расхлябан­ность. Вместо того чтобы преодолевать препятствия, мы их обходим. Игнорируем или имитируем их пре­одоление.

Из обихода исчезло, став чем-то старомодным, по­нятие «муки творчества». Всякая сложность, трудность репетиционного процесса, всякая неудавшаяся репети­ция воспринимаются чуть ли не как чрезвычайное про­исшествие. Сразу же следуют охлаждение, неверие в ус­пех, ощущение артистов, что режиссёр не знает, чего хочет, или ощущение режиссёра, что артист не подхо­дит к роли. Всё, что не получается быстро, резво, лихо, становится сомнительным. Но убеждён: настоя­щая радость связана именно с муками. Сама мучитель­ность творческого процесса, неизведанность подхода к задаче должны доставлять нам наслаждение. Может быть, потому, что наши творческие муки так поверхно­стны, так мало в нашей сегодняшней работе и настоя­щей, глубокой радости.

Когда в Ленинградском Малом драматическом теат­ре состоялась читка инсценировки «Дома» по Фёдору Абрамову, большинство артистов принялось эдак по-мастеровому говорить о достоинствах инсцениров­ки, прикидывать, как материал будет скроен и слеплен в спектакле. Меня такой оборот дела оскорбил, потряс до того, что я просто взорвался, хотя со мной такого обычно не бывает. Люди услышали очень правдивое, напоённое жизнью произведение, а выходит, техноло­гический разговор — единственное, на что их хватает. Выходит, содержание им безразлично; оно имеется, за­дано автором, артистам же остаётся лишь позаботить­ся о том, как сыграть, как исполнить.

427

*Лев Додин. Путешествие без конца*

«Как вы эту сцепу будете строить?» — спрашивает артист режиссёра чуть ли не на первой репетиции. Противоестественный вопрос! Он не интересуется тем, что здесь происходит, или про что здесь рассказы­вают, или как это в жизни бывает. Он не говорит, ка­кие воспоминания, ассоциации возникают у него само­го. Он берёт быка за рога: как будете строить? Не он будет жить этим, творить это, а я буду строить. Я буду строить, а он будет исполнять.

Одна из самых больших бед нынешнего театра, даже в лучших его проявлениях, — исполнительство. Могу назвать достаточное количество классных испол­нителей, которых по сути дела нельзя назвать творца­ми. Многие из них более чем популярны, образуя как бы телевизионную и кинематографическую сборную страны. Но меня они отталкивают своей холодностью; их собственной боли, определяющей характер, направ­ленность, смысл творчества, я не ощущаю. Сегодня они мастерски исполнят Чехова, завтра — анти-Чехова. Им всё равно, что исполнять. Б. В. Алперс называл это незаинтересованным мастерством. Можно назвать это и усреднённым мастерством. Или — в зависимости от степени таланта — усреднённым ремеслом. (В первом случае есть хотя бы виртуозная имитация жизни. Во втором — театральщина, бьющая в глаза фальшь.)

Твардовский как-то сказал: «В поэзии нельзя быть специалистом-виртуозом». Увы, в нашем деле «специа- листов-виртуозов» хватает. А поэзии — мало. И «неспе­циальной», одухотворённой, живой виртуозности — тоже.

Более того. Пожалуй, ни одна из творческих про­фессий не освобождает в такой степени от самостоя­тельного мышления, как профессия лицедея. Она даёт возможность «прикрыться» готовым литературным текстом, то есть чем-то рождённым и оформившимся до тебя, без твоего участия. Не ты ведь написал, а кто-то. И тебе достаточно как бы только озвучить на­

428

Заметки на каждый день

писанное. Достаточно лишь верно интонировать роль, произнести её с некоторым искусным притворством, позволяющим добиться впечатления естественности, — и всё в порядке.

Скажут: артист — профессия зависимая. Назначат на роль в пьесе, которая тебе не нравится, — куда же де­нешься. Ведь далеко не всякий может позволить себе отказаться. Но даже и в таких случаях надо, мне кажет­ся, заставить себя искать в роли хотя бы крупицу прав­ды, отталкиваясь от своих жизненных наблюдений, стремиться к подлинности. Пусть результат будет ми­зерным, пусть твоя правда потонет в общей неправде пьесы. Зато ты сможешь сказать себе: я сделал ещё один шаг в бесконечном пути познания.

На той, первой репетиции «Дома» я настаивал, что до начала репетиций для нас, артистов и режиссёра, содержание как бы ещё не сложилось. Оно только предлагается к обсуждению, познанию и возрождению театром. На это содержание надо обрести право. Его надо выстрадать, и только тогда оно сможет стать со­держанием спектакля, а не просто пересказанным, до­ложенным зрителю литературным сюжетом.

Если крепким режиссёром сегодня называют того, кто обладает умением из любого материала быстро и наверняка построить спектакль (что же это за ре­жиссёр, говорят, если у него уже три репетиции про­шло, а сцена ещё не построена), то я предпочёл бы на­зываться режиссёром некрепким.

Среди абитуриентов и студентов театральных ин­ститутов одарённых людей, как правило, очень много. Среди выпускников — гораздо меньше. Потому что их часто учат всему чему угодно, кроме главного. Учат ли­цедейству, но не художническому восприятию мира. Учат исполнять, а не творить. Профессия как бы огра­ждается от непосредственных жизненных впечатле­ний, живая человеческая личность вроде бы не учиты­вается.

429

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Это приводит к появлению артистов, неспособных подняться над бытовым самочувствием. А значит, и не­способных сыграть что-либо художественное. Потому что всё художественное — всегда внебытовое. (Разуме­ется, я имею в виду не культуру сценического изобра­жения быта; она-то как раз весьма неразвита. Речь о со­стоянии души и мысли.)

Самое опасное, что даже абитуриенты, вроде бы со­всем ещё зелёные, наивные, открытые новому, па по­верку тоже нередко поражены этой болезнью. Они ви­дят перед собой бесчисленное множество примеров бытового самочувствия в искусстве, в качестве зрите­лей незаметно привыкают к этому, начинают воспри­нимать это как норму, и впоследствии становится неве­роятно трудно доказать им, что искусством надо не заниматься, а жить.

Через любые огорчения, страдания, отчаяния ар­тист должен проходить художником. У большинства же, к сожалению, прохождение жизненных и профес­сиональных препятствий оборачивается не духовным обогащением, а если так можно выразиться, «бытовы­ми мозолями». В результате вместо желания сказать о чём-то возникает желание промолчать. Или огрыз­нуться.

С этим связана и грубость актёрских приёмов. Прав­да, не совсем верно употреблять слово «приём». Точ­нее — «грубость инструментария». Если организм арти­ста — его исполнительский инструмент, то зачастую у этого инструмента напрочь отсутствуют те или иные обертоны. Обычно артисты воплощают жизнь грубы­ми большими кусками, набор которых весьма немного­числен. Но поскольку эти куски всякий раз по-разному складываются, монтируются, то возникает иллюзия, будто и жизнь в разных спектаклях разная. Хотя на самом деле она одна и та же. Лишённая той конкретно­сти, той остроты физических проявлений, сквозь кото­

430

Заметки на каждый день

рую только и может проступить на сцене сверхфизиче- ское, внебытовое, духовное.

«Вы должны жить везде, куда бы вас ни бросила мизансцена»

Мы потеряли вкус и навык к физической жизни ар­тиста на сцене. Мы в этом страшно приблизительны. Мы отучились добиваться художественного аналога физического процесса.

Уместно вспомнить педагогические опыты, обнару­живающие поистине неиссякаемые возможности актёрского организма. Например, у артиста на секунду возникает подлинный кровоподтёк, потом исчезает. Или глаза начинают слезиться от воображаемого лука. Или от воображаемого валидола сердечные сосуды рас­ширяются. Всё это оказывается возможным в художест­венной действительности. Когда вся физическая при­рода артиста включена в действие.

В сущности, это — коренной Станиславский. С тем лишь уточнением, что коренного Станиславского мы всё время «укорачиваем». А время только всё более утончает его основополагающие требования.

У артиста, который не знает путей совершенствова­ния своего психофизического аппарата, не занимается тренингом ежедневно, как музыкант — гаммами, тан­цовщик — станком, у этого артиста на месте сорванной кожи вырастает броня, которую ничем не пробьёшь.

Когда я ставил «Недоросля» в Театре драмы и коме­дии на Литейном, один артист отказался входить через окно, как я ему предложил. Он объяснил, что такого рода физические действия от лукавого, а он привык воплощать жизнь человеческого духа. Так и сказал, гордо и убеждённо: привык воплощать. Дело не в том, была ли моя мизансцена удачна. Дело в том, что мно­гие артисты до сих пор убеждены, что воплощать

431

*Лев Додин. Путешествие без конца*

жизнь человеческого духа лучше всего сидя на стуле. Говорить, как говорится, ходить, как ходится, — един­ственная приемлемая для них форма естественности и органичности. Им невдомёк, что, скажем, у Фонвизина и Достоевского — совершенно разная природа естест­венности и органичности. (Точнее, они это понимают как угодно, но только не в применении к собственной профессии.) Им невдомёк, что всякий крупный автор диктует свою, особую музыкальность, свой ритм, свою пластику слов и движений. И если режиссёр не будет добиваться этого от них во что бы то ни стало, он ни­чем не «прикроет» этот недостаток, никогда не со­берёт все компоненты спектакля в нечто живое и цело­стное. (Не это ли имел в виду Мейерхольд, говоря, что режиссёру надо прежде всего учиться музыке, музы­кальному мышлению.) О полифонии спектакля не мо­жет быть и речи, если артист не откликается, не жела­ет откликаться на то обстоятельство, что музыка Чайковского диктует ему один способ существования, а музыка Шнитке другой. Таким же образом усредняют, заглушают и наших замечательных сценографов; сколь­ко верных и прекрасных слов сказано о сценографии Эдуарда Кочергина, но в его декорациях зачастую иг­рают так, будто их нет или будто их можно заменить другими.

В профессии, как и в жизни, всё взаимосвязано. От­сутствие психофизического тренинга, закре- пощённость и грубость актёрского инструментария ме­шают и общению с действительностью. Утрачивается не только умение что-то выразить, но и умение что-то увидеть, воспринять.

Почти в то же время мы репетировали в Учебном театре ЛГИТМиКа «Бесплодные усилия любви», где студенты-дипломники чуть ли не летали на трапециях. Делали они это легко, но не только в гимнастической подготовке корень вопроса, а в том, что, дойдя до оп­ределённого психофизического состояния, до опре­

432

Заметки на каждый день

делённой степени погружаемости в атмосферу будуще­го спектакля, они уже не могли существовать иначе. На репетициях они сами «просились» на канаты и на тра­пеции, ибо для них эта форма превратилась в абсолют­но естественное, единственно возможное средство вы­разительности.

Если театр требует от нас создания такой художест­венной реальности, которая говорила бы о реальности жизненной острее, объёмнее, масштабнее, чем позво­ляет бытовое самочувствие, бытовое видение, то нам требуется чрезвычайная гибкость, пластичность. Как в прямом, так и в переносном смысле. Без этого мы не сможем сохранять в нежизнеподобных сценических ус­ловиях подлинность жизненных ощущений. Как гово­рил мой замечательный учитель Б. В. Зон, «вы должны жить везде, куда бы вас ни бросила мизансцена».

«Дистанция провинциала»

В сущности, всякий подлинный театр есть театр ду­ховных движений, искусство поэтическое, способное сделать невидимое видимым, неявное явным. В этом — точка пересечения всех больших мастеров режиссуры; от Станиславского до Стрелера, от Мейерхольда до Брука. И, пожалуй, не найдётся сегодня человека, кото­рый взялся бы это отрицать на словах. На деле же сло­ва поверяются нашей готовностью предъявлять к себе и к театру высочайшие требования. И прежде всего го­товностью ориентироваться не на «ситуацию», а на вечные ценности. Искусство ведь возникает только там, где, говоря о конкретном, мы говорим о вечном.

Мы привыкли к определению искусства как способа познания действительности, но всякий раз забываем, что это и впрямь так; что рождение нового произведе­ния не отчёт о том, что ты хорошо знаешь, но откры­тие новых пространств, открытие твоих собственных

1. Заказ № 2753

433

*Лев Додин. Путешествие без конца*

взаимоотношений с современностью и через неё — с историей человечества.

Ставя «Кроткую» в БДТ, мы не задавались вопро­сом, в чём злободневность этого произведения, в чём его созвучность нашему времени. Ведь если хочется ставить — значит, волнует. А если волнует — значит, уже современно. Классика тем и прекрасна, что гово­рит о вечных, «последних» вопросах бытия. Что же ка­сается Достоевского, то он только этими вопросами и оперирует. В этом, наверное, и суть его «реализма в высшем смысле».

Между тем познание пьесы как особого мира, как художественной реальности зачастую подменяют «трактовкой», как бы вынимая, выуживая из пьесы ка­кой-то один мотив. С другой стороны, не имеет смысла и то псевдотрадиционное прочтение (а точнее говоря, изложение), в котором отсутствует личностное начало и автора, и интерпретатора.

Что же является «золотой серединой»? Думается, только погружение в жизнь пьесы, то есть воссоздание её во всём объёме, в живом взаимодействии всех её уровней — бытового, духовного, социального, психоло­гического.

Вот почему всегда остерегаюсь заранее формулиро­вать сверхзадачу. Мне кажется, всякая формула, выве­денная до непосредственной работы, сковывает, огра­ничивает. Естественно, впрочем, что движение невозможно без руля и без ветрил. То есть должно быть ясное предощущение основной мысли, основного настроения, основного сценического хода. Так, напри­мер, я стараюсь не начинать репетировать до того, как готов макет декорации. Но и работа над макетом — тоже этап познания. Обычно я работаю с Эдуардом Ко- чергиным; мы с ним долго не говорим ни о каких фор­мах, а только о сути того, что видится нам в материа­ле, порой даже записываем круг тем, обнаруженных в нём, составляем как бы каталог наших ощущений, про­

434

Заметки на каждый день

воцируем друг друга... Убеждён, что макет, как и каж­дая роль, как и весь спектакль, должен не «выстраи­ваться», «не организовываться», а рождаться.

Когда я ставил «Кроткую», довольно рано возникло ощущение, что это по существу литургия. Литургия, со­вершающаяся в полупустой, неуютной квартире боль­шого петербургского дома, двор которого обращен в бездонное «чухонское» небо. (Потому, кстати, резанула меня впоследствии фраза одного рецензента: «Додин вставил в спектакль молитвы». В том-то и дело, что ни­чего не «вставлялось». Так до сих пор и думаю: что это: нечуткость критика или недостаточная органич­ность ткани спектакля?) Соединяя все эти мотивы — квартира, двор, Петербург, вечность, — Кочергин соз­дал пространство спектакля, лазурно-голубовато-гряз­новатый храм одиночества. Замкнутый, отделённый от всех и вся. И вместе с тем легко переходящий, как бы превращающийся в улицу; недаром стена уводит ку­да-то вверх, может быть, к высокому потолку, а может быть, к самому небу... Не стану описывать работу Ко- чергина подробно, скажу только, что он, на мой взгляд, с замечательной точностью выразил то, что я называл для себя литургическим началом.

Но, воплощённое в макете, само это слово — «литур­гия» — зазвучало на репетициях очень нескоро, где-то на исходе второго месяца работы с артистами. Оно было произнесено лишь тогда, когда возникла уверен­ность, что оно явится для актёров обозначением того, что в них самих зародилось.

Это ни в коем случае не педагогический приём (дес­кать, подвести артистов к тому, что сам уже знаешь). В работе с ними и для тебя, режиссёра, начинается со­вершенно новый этап познания, который может уве­сти тебя очень далеко от первых импульсов, от предва­рительных ощущений. И только если замысел твой был органичен, ты, в конце концов, сможешь выйти к тому, с чего мысленно начинал. Ибо замысел есть, в

435

*Лев Додин. Путешествие без конца*

сущности, итог работы. Замысел и есть результат. А процесс рождения и воплощения спектакля есть про­цесс рождения и воплощения замысла.

Два этих процесса — рождение и воплощение — еди­ны, неразрывны и не переходят один в другой, как это часто понимают («ну, теперь давайте воплощать»), а сосуществуют, содержатся один в другом. В этом смыс­ле чисто методологическое, по необходимости услов­ное разделение Станиславским «работы актёра над собой в процессе переживания» и «в процессе вопло­щения» оборачивается порою большой путаницей в на­шем сознании.

Эта путаница приводит к целому ряду проблем, которые мы подчас даже не считаем необходимым решать.

Так, мы «научились» обходиться без такого необхо­димейшего элемента творческого процесса, как выра­щивание в себе зерна роли. Да и то сказать, зачем нам это нужно, если мы не собираемся подниматься до уровня того же Достоевского (Чехова, Щедрина), а «трактуем» его, снижаем до собственного уровня.

Здесь опять же приходится подчеркнуть, что мно­гое зависит от артистов. Так часто слышишь от них: это я не могу, это не моё. Так часто они ждут лишь тво­их, режиссёрских усилий, не желая понять, что по-на­стоящему «проверить» режиссёра можно только при условии встречных усилий.

Студент, играющий в нашем спектакле Ивана Кара­мазова, в процессе постижения образа, в процессе по­исков его зерна, на наших глазах превращался в друго­го человека. Изменилось его лицо, изменился стиль его жизни. Работа над ролью дала ощутимый нравст­венный, духовный результат. Скажут: это — студент, че­ловек очень юный, ему как бы и положено формиро­ваться, расти. Но в таком случае зрелому художнику это необходимо вдвойне. Хотя, конечно же, и вдвойне труднее. Особенно это трудно в работе над современ­

436

Заметки на каждый день

ным материалом. Ведь в отличие от классики, он зара­нее кажется настолько знакомым, привычным, что вроде бы достаточно лишь «воспроизвести» его. Меж­ду тем современность, пожалуй, еще острее нуждается в процессе познания, в незаёмном, неожиданном виде­нии. Или, как говорил Феллини, в «дистанции провин­циала». (Однажды Росселлини обвинил его в провин­циализме, и Феллини ответил: «Назвать художника провинциалом — это значит дать ему самое лестное оп­ределение, какое только возможно. Положение худож­ника перед лицом реальности должно быть именно по­ложением провинциала. Это значит, что его должно привлекать то, что он видит, и в то же время он дол­жен находиться на каком-то расстоянии от этого».)

Когда я впервые прочитал «Последний срок» В. Рас­путина, книга произвела на меня сильнейшее впечатле­ние. Может быть, и были какие-то сиюминутные при­чины обострённого восприятия; может быть, я в тот момент в чём-то и преувеличил достоинства книги, увидел в ней то, что можно было увидеть и раньше, в других произведениях. Но, так или иначе, до этой встречи я как-то плохо представлял себе, что о нашей сегодняшней жизни можно писать с такой жёсткой правдивостью, с такой пронзительной узнаваемостью.

Меньше всего думалось о реалиях сугубо деревен­ских. Ибо за этой укоренённостью героев Распутина в деревенском укладе обнаруживалось мощное духовное начало, благодаря которому история об умирающей старухе и её спивающихся сыновьях резко взмывала ввысь и становилась историей о вечных проблемах че­ловеческого бытия.

Всё то, что я привык считать принадлежностью классической литературы (отчего и любил ставить классику, прежде всего классику), оказалось возмож­ным в литературе современной. И тем самым вопросы, поднимаемые Распутиным, приобрели для меня осо­бую ценность и остроту. Они дали особую радость по­

437

*Лев Додин. Путешествие без конца*

чувствовать себя участником непрерывного движения истории. И захотелось ставить современников, осваи­вать новую художественную среду. Так возникли спек­такли по «Живи и помни» того же Распутина, «Братья и сёстры», «Дом» по Ф. Абрамову.

Если вспомнить нашу со студентами поездку на Пи­негу, в деревню Веркола (во время работы над спектак­лем «Братья и сёстры», который, как и другие спектак­ли в Учебном театре ЛГИТМиКа, мы поставили с Аркадием Кацманом), то здесь главной задачей было вовсе не «коллекционирование» этнографических под­робностей деревенской жизни, говора, песен и т. д. Хотя всё это мы оттуда привезли. Нас интересовал мир северной деревни, именно мир, который мы пре­дощущали как нечто неведомое и особенное. Была по­требность приобщиться к этому миру, далёкому и близ­кому, потребность открыть его для себя, разгадать, пропитаться им.

«Дом» требовал такой же поездки. Но театр не учеб­ное заведение, вывезти артистов хотя бы на две-три недели почти невозможно. Поэтому вначале я попы­тался «привезти» деревню в театр. В ход пошли магни­тофонные записи, рассказы, киноленты, были у нас и гости с Пинежья...

Никогда не забуду, как Вера Быкова (она играет Ев- докию-великомученицу) слушала записанную на плёнку беседу с одной деревенской жительницей, во многом похожей на её будущую героиню. Запись была старая, плохая, что-то всё время потрескивало, шипело, но Бы­кова, казалось, не замечала этого. Она была настолько погружена в мелодику неведомой ей речи, с такой жад­ностью впитывала чужую судьбу, которая должна была стать и её судьбой!.. Потом она слушала ещё и ещё раз, и мы в тот вечер не стали с ней ничего обсуждать, «проходить». И без того было ясно, что подсознание артистки включено, и что она находится в том состоя­нии творческого напряжения, которое непременно вы­

438

Заметки на каждый день

ведет её к чему-то непредсказуемому и единственно верному.

И всё же в целом нам ещё не хватало живого зна­ния. Пришлось уговаривать артистов, занятых в спек­такле: давайте поедем всё-таки. Некоторые не хотели: мол, чего мы, артисты областного театра, в деревне не видели. А я чувствовал, что это необходимо. Но с дру­гой стороны — все взрослые люди, у всех забот более чем хватает. Ты им — о вредности бытового самочувст­вия в искусстве, а они, даже и соглашаясь с тобой, — о том, что заедает быт. И если развивать эту дискуссию, то ещё неизвестно, чьи аргументы окажутся сильнее... Но, слава богу, поехали. Правда, не все, а прямо ска­жем, немногие. И не в Пекашино, где происходит дей­ствие «Дома» (слишком это далеко), а в деревню Бе­лая, расположенную на границе Ленинградской и Вологодской областей.

В этой деревне живут один старухи, мужчин нет; большинство погибло на фронте, а кто уцелел на вой­не — уже умер. Почему-то и в деревнях мужчины умира­ют раньше женщин. Видимо, у женщин всё-таки боль­ше жизненных сил, стимулов и обязанностей перед жизнью. И вот эти старухи, живущие одной компани­ей, замечательно поют старые русские песни. И ещё у них там... свой театр. Хотя это не совсем точно сказа­но. Они, может быть, и слова этого толком не знают. Они играют друг для друга и для тех, кто приезжает к ним, своего рода импровизации; сценки из своей жиз­ни, а также о том, что когда-то кто-то им рассказывал или когда-то кто-то из них читал. Играют, рождая по ходу текст. Например, сценка про некоего «мужа заго­релого», который приехал с Чёрного моря. (Одна из старух надевает на голову дырявый чёрный капроно­вый чулок — вот вам и загорелый муж.) На местном ма­лоцензурном диалекте обращается этот «муж» к «жене», которая, пока он был в отпуске, что называет­ся, не теряла времени даром... В такие минуты старухи

439

*Лев Додин. Путешествие без конца*

живут очень весело, хотя, в общем-то, им очень одино­ко.

Конечно, в глубины их жизни за то время, что мы там были, погрузиться невозможно, да и не в этом была наша цель. Удивиться ей, ощутить её особую, я бы сказал, эпическую ясность, строгость, мужествен­ность, неожиданно соединённую с чувствительностью, даже сентиментальностью, — вот к чему мы стре­мились.

Конечно, многие из артистов бывали в таких или похожих деревнях, видали таких или похожих старух, но общение происходило на бытовом уровне, художни­ческое видение не было разбужено и сконцентрирова­но, а потому им виделся только верхний слой. А в де­ревню Белая они приехали с определённой творческой задачей. И в результате та особая природа чувств, ко­торая на первых репетициях давалась нам с таким тру­дом и которая постигалась, хотя и добросовестно, но умозрительно, стала душевной потребностью. Эта «эк­зотика» оказалась вдруг узнаваемой, близкой. Артисты (среди них было немало пожилых) обнаружили в био­графии, в душевном опыте этих старух много родст­венного тому, что переживали когда-то сами, что знали из истории. Наконец, как ни странно, мы обнаружили схожесть этой неизвестной нам жизни с нашей жиз­нью, городской. Хотя, конечно, в деревне многое ощу­щается и проживается по-другому — в силу иного про­странства, иных связей с землёй, природой, трудом. Во всяком случае, здесь меньше недомолвок, «подтек­стов», механика общения проще и жёстче...

Разумеется, каждый раз не поедешь насыщаться ма­териалом. Но, так или иначе, всегда необходимо вы­звать у актёров эту искру удивления, первооткрытия. При этом — подчеркну ещё раз! — чем более знакомым кажется тебе предмет, тем важнее отыскать эту новиз­ну взгляда.

440

Заметки на каждый день

«Самое прекрасное, что мы можем испытать, — это ощущение тайны. Она-то и есть источник всякого под­линного искусства и всей науки. Тот, кто не испытыва­ет этого чувства, тот, кто не умеет остановиться и заду­маться, охваченный робким восторгом, тот подобен мёртвому, и глаза его закрыты». Мне очень нравятся эти слова Альберта Эйнштейна.

«Я есмь...»

Итак, в работе над спектаклем всегда есть два пути: можно заняться организацией выбранного материала (и только), а можно погрузиться в познание его. Пер­вый путь ведёт, в лучшем случае, к добротно скроенно­му зрелищу. Второй — путь поиска — к рождению «но­вой действительности». Наверное, первый путь тоже вполне досгоен, профессионален. Но мечтаешь всегда о втором. А тогда каждая репетиция должна становить­ся исследованием... Для меня при этом обычен метод многовариантности. То есть прежде чем остановиться на том или ином восприятии сцены и, соответственно, найти её рисунок, мы с артистами пытаемся отыскать наиболее верный вариант поведения героев и делаем множество проб. (Можно, впрочем, называть их и этю­дами, но я не люблю академических терминов в рабо­те. Большинство наших театральных терминов, с од­ной стороны, так заплесневело, а с другой — так по-разному толкуется, что удобнее придумывать свои.)

Сознательно варьируя обстоятельства, в которых наши герои должны действовать, постепенно, — зачас­тую только на последних репетициях — приходишь к единственно верному внутреннему мотиву, справедли­вому именно для этого героя, действующего именно в этом спектакле. Бывает, что итогом здесь становится как раз то самое первое решение, которое было найде­но на самой первой пробе. Однако это не значит, что

441

*Лев Додин. Путешествие без конца*

искали зря. Оставшись тем же по своей, так сказать, формальной логике, это решение преображается по внутренней сути. То, что раньше было верным, но пло­ским, приобретает объёмность.

Мейерхольд говорил, что премьера — первый этап деградации, разложения спектакля. Если, конечно, не использовать — постоянно! — возможности его роста. То же имел в виду и Станиславский, говоря, что есть театр с замечаниями (после каждого спектакля) и есть театр без замечаний...

Перед открытием очередного сезона проводили ре­петицию спектакля «Дом». Вечером должно было со­стояться пятьдесят первое представление. Всё, каза­лось, играно-переиграно. Между тем репетировали пять часов, а успели пройти только несколько картин, обнаружив в них неизведанное ранее. Это не значит, что в корне изменилась интерпретация, форма. Нет, ни одна мизансцена не претерпела изменений, но мно­гие нюансы внутренней жизни героев получили более острые и подробные обоснования.

Приведу в пример самую первую сцену. Всё начина­ется с того, что Михаил Пряслин встречается со свои­ми братьями после многолетней разлуки. Михаил их когда-то вырастил, он для них брат-отец. На первых репетициях мы пробовали подчеркивать радость встречи. Но за время разлуки в жизни Михаила про­изошли изменения, эту встречу осложняющие. Причём братья этого не знают. Учитывая это, мы решили сыграть встречу «наоборот». Чтобы главным было ощу­щение тревоги, беды, нависшей над Михаилом. Оказа­лось, и это невозможно: самой встречи как бы не про­исходит (радость всё-таки должна быть). В третий раз пробуя, решили соединить эти два ощущения, и опять не то: радость и беда просто-напросто соседствуют друг с другом. Потребовалось много проб, чтобы созна­ние беды вросло в плоть ощущений артиста, играюще­го Михаила. То есть, чтобы он мог заняться первым

442

Заметки на каждый день

планом — встречей, не думая о втором плане, который сам бы говорил за себя и корректировал первый. Уже играя спектакль, мы радовались, что обнаружили воз­можность воплотить это. И вдруг накануне пятьдесят первого представления открыли для себя новые, уг­лублённые соотношения обоих планов. (Замечу, между прочим, что внутреннего критика, сидящего в нас, ре­жиссёрах и артистах, для поддержания жизни в спек­такле — на любой его стадии — всё-таки недостаточно. Для этого, на мой взгляд, нужен завлит: критик — в идеале — бескомпромиссный, даже беспощадный, чело­век из театра и в то же время как бы со стороны, имеющий право первого суждения задолго до первого общественного просмотра и на любой стадии жизни спектакля. Таковым для меня был Михаил Стронин, с которым мы вместе работали в Ленинградском ТЮЗе. К сожалению, сейчас он расстался с театром...)

Ещё один пример. На репетициях спектакля «Свои люди — сочтёмся» в Ленинградском ТЮЗе тоже мучи­тельно рождалось начало. Пьеса, как известно, начина­ется монологом Липочки. И хотя часто в театре его ре­шают как монолог скучающей девицы, нам слышались здесь ярость, протест, бунт. Действительно, а не «ус­ловно» взорваться в первую же минуту сценического действия очень непросто. Долго мы делали подробные пробы, уточняющие обстоятельства этого сумасшедше­го дома, который сотворил из своего жилища отец, до­ведя до яростного самочувствия всех домочадцев. Из этих проб возникла своеобразная картина — этюд на «пред-жизнь», — которая потом вошла в спектакль. И всё равно, даже при этом появившемся разбеге, взять нужный темпо-ритм не удавалось. И вот, помню, мы проделывали такой опыт: сыграв всю историю, дойдя до финала, немедленно, без остановки возвраща­лись к началу. Чтобы артисты ощутили (физически, всем своим организмом, а не на словах), что с откры­тием занавеса надо не начинать, а продолжать жить.

443

*Лев Додин. Путешествие без конца*

В одной из таких проб мы уловили уровень необходи­мого нам напряжения начальной сцены.

Надо сказать, пробы эти — те же черновики, в той или иной степени необходимые любому художнику. Черновик может быть и очень грязным. И это очень важно учитывать в построении репетиционного про­цесса. Артист должен иметь право на неудачу в двух, трёх, многих пробах. И он сам, и его партнёры, и ре­жиссёр должны верить, что неудачи — неотъемлемая часть познания той жизни, о которой будет рассказы­вать спектакль. Свобода артиста в процессе, знание, что процесс важнее результата, что результат где-то впереди, что проба делается не для того, чтобы обяза­тельно хорошо сыграть, «показаться», а чтобы дейст­вительно что-то обнаружить в себе и в материале, соз­нание, что отрицательный итог есть тоже своего рода достижение, — всё это мне представляется необходи­мым условием работы.

Мы часто говорим о необходимости второго плана. В принципе его очень легко изобразить, и многие ар­тисты довольно лихо умеют это делать. Но мы забыва­ем, что, по Станиславскому, второй план — это вся че­ловеческая жизнь твоего героя. Её надо накопить. Вот зачем нужны многочисленные пробы, беседы, наблю­дения, впечатления, поездки. Всё то, что даёт ощутить себя в широком человеческом и эстетическом контек­сте. Обычно из процесса работы над спектаклем этот момент бывает изъят, а восполнить его не может ни­что. Часто тут ссылаются на отсутствие времени. Я же убеждён, что в результате это затраченное время оку­пается с лихвой.

Работа над «Недорослем» в Театре драмы и коме­дии на Литейном заняла девять месяцев. По этому по­воду в театре, как легко догадаться, острили. Но для того, чтобы открыть заново пьесу, снять с неё хресто­матийный глянец, необходимо было вжиться в мир классицистской комедии вообще. Только таким обра­

444

Заметки на каждый день

зом можно было усвоить (особенно с малознакомыми, «не своими» артистами) тот духовный контекст, в ко­тором пьеса возникла, тот тип мышления, который не­когда был естественным, и кажущуюся (в силу неведе­ния) отдалённость которого от нас нелегко было преодолеть. Зато «Свои люди...» были поставлены за два месяца. Срок, казалось бы, небольшой для крупно­го театра, впервые обратившегося к Островскому. Но его вполне хватило. Работа протекала с артистами, об­щий язык с которыми был найден давно; для Ирины Соколовой, Георгия Тараторкина и других анализ не был тем этапом, после которого возникает вопрос: «Ну, а что дальше? Как мы это будем играть?»

...Когда в чувственном запасе артистов оказывается вся жизненная суть произведения, им легче действо­вать от лица своих героев в любых обстоятельствах. Понять новые обстоятельства и ситуации означает для них — сыграть их. Наступает то редкостное состояние, о котором Станиславский говорил: «Я есмь...». Когда не существует отдельно проблемы воплощения. Когда «я понимаю» становится равнозначно «я проживаю».

«Спящая красавица»

Вернёмся к началу. Для того чтобы достигнуть рас­крепощённости в двуедином процессе осознания и проживания роли, необходима особая мера напряже­ния, предельная самоотдача. Необходима система творческих, духовных перегрузок. Перегрузки, как уве­ряют некоторые современные психологи, способны высвободить поистине бесконечные запасы нашего ор­ганизма. Они, эти запасы, дремлют в нас и могут так и умереть невостребованные. А. Эфрос уже писал об ар­тистах, смотрящих в антракте хоккей, и о хоккеистах, никогда в перерыве между таймами не смотрящих спектакль. Физическому напряжению и уровню самоот­

445

*Лев Додин. Путешествие без конца*

дачи в спорте наше художественное напряжение, наша духовная самоотдача, увы, как правило, не соответст­вуют.

Люблю вспоминать, как однажды на генеральную репетицию «Братьев и сестёр» явилась не то сборная хоккеистов СССР, не то команда ЦСКА (что, впрочем, почти одно и то же). Перед этим нас предупредили, что после первого акта, то есть где-то в девять, начале десятого, они должны будут уйти, потому что в десять у них отбой, так как завтра — матч. Нельзя сказать, что это нас обрадовало и вдохновило, но уйдут, так уйдут. Каково же было наше удивление, а потом и удовлетво­рение, когда в антракте хоккеисты уговорили тренера и заявили, что досмотрят этот, как выразился один из них, «концерт» до конца. И досмотрели.

Думаю, что наших гостей в тот вечер возбудило не столько художественное достижение, сколько мера энергии, которую излучали молодые артисты. Конеч­но, это во многом была энергия юности. И можно от­нести её на счёт возраста, не более того. Но нечто подобное я постоянно испытывал и на репетициях «Кроткой» в БДТ, общаясь с Олегом Борисовым. Я очень серьёзно готовился к встрече с этим мастером и всё-таки был потрясён мерой его внутренней моби­лизованности. Каждая проба совершалась им как един­ственная и последняя. Хотя и он, и я, и все мы знали, что она не будет последней, что это всего лишь один из многих черновиков.

Думаю, что эта способность как бы отринуть опыт, накопленные знания и умения, способность снова и снова начинать всё сначала многое определяет в твор­ческой природе Борисова и позволяет ему достигать тех высот, которые всем нам известны.

Даже в самые трудные периоды репетиций, когда цель, казалось, совсем ускользала, легче становилось жить оттого, что, входя в очередной раз в репетицион­ный зал, я видел там Борисова, пришедшего заранее и

446

Заметки на каждый день

проверяющего со своей юной партнёршей Наташей Акимовой то, что было найдено накануне. Этот союз мастера и дебютантки (мастера, готового отринуть са­мочувствие мастера, и дебютантки, готовой во что бы то ни стало добиться мастерства) стал камертоном всей работы над «Кроткой».

В последнее время много говорят о старых арти­стах. Действительно, свойственная возрасту педантич­ность, придирчивость к каждому моменту, обострённая восприимчивость, может быть, просто — драматиче­ское, но так необходимое художнику — чувство времен­ности настоящего, одухотворяют артиста и его жизнь в профессии. И когда старейшина Малого драматиче­ского Евгения Баркан, репетируя роль матери в «Живи и помни», два часа, пока я работаю с другими артиста­ми, занятыми в её сцене, греется на солнышке (по предлагаемым обстоятельствам её героиню, ослабев­шую после болезни, выводят на улицу, и она сидит в сторонке, подставляя лицо солнечным лучам); когда она два часа, без преувеличения, по часам, не выходит из физического самочувствия или когда она вместе с другой немолодой актрисой, Светланой Григорьевой, снова и снова готова обсуждать и пробовать маленький диалог из их небольших ролей в «Доме», которые ста- нут-таки всерьёз заметными в спектакле, возвращается надежда, что «искусство в себе» всё-таки существует.

К счастью, возрастные каноны относительны. Срав­нительно молодой Николай Лавров в том же Малом драматическом на глазах вырастает в большого актёра. И, может быть, одна из главных причин этого — безу­держная, безоглядная щедрость, с которой он всякий раз тратит свою энергию в деле. Среди артистов разви­та сейчас осторожность, оглядчивость, защитная реак­ция: я потрачусь, а неизвестно, что ещё получится. Конечно, можно проиграть. Но и проигрывая, в ре­зультате выигрываешь. Убеждён: ничто не обогащает в нашем деле так, как затрата. Говоря обо всём этом, я

447

*Лев Додин. Путешествие без конца*

вроде бы ухожу в вопросы этические. Но, не боясь ока­заться банальным, снова скажу: вне действительно оду­хотворенной этики не рождается и одухотворенная эс­тетика.

Когда, бывает, уже начинаешь репетицию, а следом за тобой, вразвалочку или запыхавшись, валит толпа артистов, которые только что прибежали с «халтуры» или только что просматривали газету или болтали о том, о сём, а теперь, пожалуйста, в любой момент гото­вы взлететь (только скажи им, куда и зачем), меня ох­ватывает тоска, уныние и желание оказаться как мож­но дальше от этой «взлётной полосы».

В последнее время проводят физические опыты по определению подлинников картин мастеров, замеряя какими-то специальными приборами ту энергию, кото­рую картина излучает. Результаты этих опытов показы­вают: подлинник излучает энергию, подделка, даже са­мая изощрённая, — нет. Какова же степень боли, ярости, мучений, вложенных мастерами в свои полот­на, если спустя столетия всё это имеет некий матери­альный, физический эквивалент. Наверное, наивно (но, как всё наивное, это вызывает особую грусть) вспоминать сегодня о том, что для того только, чтобы растереть краски в мастерской Рублёва, ученикам над­лежало несколько дней поститься. Прикосновение к этим краскам в духовно нечистом состоянии было уже преступлением перед будущей картиной. Леонардо да Винчи разрабатывал целую обрядовую систему для вос­питания своих учеников. А в проекте программы той студии МХТ, которую организовывали Станиславский и Мейерхольд, одни из первых пунктов гласил: «Те­атр — скит, актёр — раскольник». Если отрешиться от религиозной терминологии, к этим словам следовало бы отнестись серьёзно.

Пожалуй, что ни одна сфера творчества не подвер­жена такой мощной атаке суетности, как наша. Промы­сел с поистине божественной изощрённостью соеди-

448

Заметки на каждый день

нил необходимость поэтического взлёта и жестокого, не тобой установленного расписания, согласно которо­му этот взлёт должен произойти. Потребность в душев­ном обнажении — с постоянной публичностью. Причём публика далеко не всегда разделяет твой па­фос и твои устремления. Прославленная коллектив­ность нашего театрального искусства тоже, бывает, не сахар, ибо коллектив этот зачастую случаен или ты слу­чаен в нём. Да и в неслучайной компании периоды ду­шевной активности чаще всего не у всех совпадают. Нередко мы вынуждены играть не то, что хочется, не там, где хочется, не с тем, с кем хочется. Казалось бы, всё в нашем деле сговорилось мешать пробуждению спящей красавицы — поэзии. И всё же — «не смеет по­вседневность и не должна глумиться над искусством». В том случае, впрочем, если мы хотим пытаться созда­вать нечто, имеющее отношение к этому понятию.

29 Заказ № 2753

**СТАРЫЕ СЛОВА'**

Как-то в поликлинике на одном из стендов броси­лись в глаза слова: «Любить больных и обладать тем высокоразвитым чувством, которое хорошо определя­ется старым термином — милосердие», — абзац из клят­вы медицинской сестры. Случайно остановился у стен­да, случайно прочёл, и, как это часто бывает, случайно прочитанная фраза потянула за собой цепочку раз­мышлений.

Старое слово это оказалось невозможно заменить другим каким-нибудь словом. Почему? Слово «милосер­дие», подумалось, старый этот термин, довольно чуждо звучащий в косноязычном тексте современной клятвы, хранит в себе, наверное, веками копившийся духовный опыт человечества. Новое слово так запросто не со­чинить.

По Далю, милосердие — сердоболие, сочувствие, любовь на деле, жалостливость, мягкосердечность, го­товность делать добро всякому, но, сколько ни ройся в толковых словарях, в полном объёме понятие это не расшифровать даже на многих страницах. Потребуется знание истории, философии, способность понять и ощутить боль людей, не знавших ещё ничего о мило­сердии и родивших его в муках собственного нелёгко­го опыта, идущих во имя милосердия на смерть. Сло­вом, быть готовым принять эту эстафету.

1 Впервые опубликовано: Аврора, 1986, № 5.

450

Старые слова

Свой последний роман Фёдор Абрамов назвал ста­рым, часто употребляемым словом «Дом». Впрочем, иногда употребляемым в отрицательном смысле: «его только свой дом интересует», «кроме дома ей ничего не надо», или учрежденческое «дом быта», «дом сани­тарного просвещения» и так далее и тому подобное.

Просто «Дом» — не общежитие, не квартира, а «дом», человек строит его для себя и своих детей, на­следует его от своих предков, жить в нём собирается всю жизнь и потому бережёт его и хранит. Человек хо­чет, чтобы его дом был хорош, а для этого и рядом должно быть хорошо. Потому что он не уйдёт отсюда, слишком много сил вложено в эту землю, в эти брёвна, в эти кирпичи. Это его земля, его дом.

Прошлым летом в Сибири, в деревне Чистое Поле Красноярского края, познакомился я с Владимиром Ивановичем Хреновым, директором большого совхоза, кавалером ордена Ленина, двадцать лет жизни потра­тившим всего лишь на то, чтобы сделать совхоз свой рентабельным. Впрочем, это «всего лишь» принесло Хренову массу болезней, сделавших его инвалидом. Первым в этих краях стал Хренов строить для своих рабочих новые кирпичные дома, первым провёл водо­провод и централизовал отопление, и желающих полу­чить квартиру в этих «коттеджах» немало, а вот стро­ить свои дома почему-то не хочет никто. Боятся осесть, сердцем сокрушается Владимир Иванович: не хотят брать на себя обязательства перед землёй, боят­ся пускать корни. Завтра захочется в другое место — поднимется и уйдёт. И ничто его на этой земле не держит.

«Для меня вся страна домом была», — говорит в спектакле МДТ старый коммунар Калина Иванович Ду­наев. «А страна, она из домов состоит, да, из деревян­ных, которые человеком рублены», — отвечает Михаил Пряслин. Так одно простое слово становится средото­чием многих коренных проблем сегодняшнего дня. По­

451

*Лев Додин. Путешествие без конца*

тому что художник рассматривает сегодняшний день с точки зрения вечных категорий нравственности. И вот уже тянутся к нему слова — земля, род, любовь, и все они ведут к душе — «главному дому», который создаёт и хранит самого человека. Душа человеческая (ещё со­всем недавно и это слово нечасто употреблялось в на­шей жизни) должна иметь корни, а не место для про­писки; для исполнения своего предназначения должна питаться верой и иметь поле духовного применения, а не просто место работы и штамп в паспорте.

Роман «Дом» в первой же рецензии упрекали в ог­раниченности, в заземлённости и даже в том, что о бригадном подряде в нём не рассказано. Как будто большая литература сочиняет брошюры по обмену пе­редовым опытом. Впрочем, и бригадный подряд тогда только начинался, но в книге он, конечно же, уже дол­жен был восторжествовать...

Прошло семь лет со дня выхода этой книги, шестой год на сцене Малого драматического театра идёт наш спектакль, а старые слова звучат всё актуальнее и акту­альнее.

У нас часто говорят: литература должна не плестись в хвосте событий жизни, а идти впереди, не популяри­зировать готовые решения, а ставить вопросы, подни­мать проблемы, открывать в жизни самые болевые точки её. Ой, как легко это говорить, как нелегко де­лать. Как непросто подчас принимаются эти откры­тия, — сколько требуется от художника терпения, му­жества, подлинной веры в то, что обнаружил действительно существенное. Абрамов обнаружил су­щественное не в тех или иных хозяйственно-производ­ственных прорехах, тревожное он увидел в главном — что делается сегодня с душой человека. Он взглянул на человека с вечной точки зрения высокой литерату­ры — гуманизма: жизнь делают, создают, губят или со­храняют люди, с домом на земле, с домом в душе, и от того, какие это дома, зависит, каким будет наш общий

452

Старые слова

большой дом. Люди без роду, без племени не создадут ни род, ни племя. Таким неважно, что было до них, а после них — хоть потоп. Вот и нет детей, нет последо­вателей, нет учеников. Только отпрыски, только под­чинённые, только учащиеся. Учащиеся отпрыски...

Набирая в прошлом году новый актёрский курс в Ленинградском институте театра, музыки и кинемато­графии, я, как всегда, задавал поступающим много во­просов. О жизни, об истории, о литературе. О том, что видят вокруг, о чём думают будущие художники. Пиком был день коллоквиума — собеседования, помо­гающего преподавателям познакомиться с культурным уровнем абитуриентов.

С одиннадцати утра до двух ночи тянулся длинный день вопросов и ответов. Всю ночь после этого, утвер­ждают дома, я во сне непрерывно махал руками, как будто отмахивался от чего-то страшного, прущего на меня. Думаю, это не фантазии родных — кое-чем я был действительно потрясён: «Горе от ума» написал Фонви­зин, Радищев — знаменитый юрист, славянофилы — древние племена, жившие на границе России и Фин­ляндии. Молодой человек, родившийся и проживший двадцать лет в Киеве, не может назвать ни одной киев­ской достопримечательности; девушка, проучившаяся семь лет в музыкальной школе, не знает ни одного про­изведения Бетховена, кроме «Лунной сонаты», первую часть которой разучивала; «специалист по политин­формациям» у себя в школе — он сам себя так аттесто­вал — путает всё на свете, нет, видимо, стержня, на ко­торый он мог бы нанизать нахватанные из газет сведения. Были, конечно, и другие ребята, но и эти — не двоечники, у них в аттестате хорошие оценки, а в характеристиках — хорошие слова. Просто не пророс­ло, хочется надеяться: ещё не проросло в их душах то, что делало бы нужным для них самих груз знаний, ко­торыми их пытались снабдить в школе. Наконец мы махнули рукой на эрудицию, общие вопросы и повели

453

*Лев Додин. Путешествие без конца*

разговор о самом близком — кто мама, папа, что они делают, какие у ребят отношения с родителями. И опять — неожиданность. Вопросы о родителях вызы­вают странную реакцию: а что такое? зачем спрашива­ют? в анкете всё написано... Не знаю я, кем папа рабо­тает, или говорит — шофёр, а что возит — не знаю, куда ездит — не ведаю; мамин завод производит что-то станочное; папа по национальности русский, мама — тоже вроде русская, а почему фамилия украинская, кто был в роду из украинцев — не знаю, не спрашивал, не задумывался, не интересовался...

* Откуда вы знаете эту старую русскую песню, кото­рую только что спели на втором туре? (Пели, в основ­ном, народное, так как пронесся слух, что я люблю на­родные песни.)
* Бабушка напела.
* Когда? — Перед экзаменами. — А откуда бабуш­ка? — Из деревни. — Из какой? — Не знаю. — Бабушка жива? — Да. — Живёт с вами? — Да. — И вы не знаете, из какой она деревни, из какой области, вы ведь тоже оттуда родом? — Не знаю я! (так и слышится: «Чего вы ко мне пристали?»)

Вот тебе и на, не знают не только чего-то, что надо находить, учить, изучать, запоминать и так далее, не знают, что рядом, что внутри, что не требует никакого усердия, а только простого человеческого интереса, желания понять, откуда ты, что положило начало тво­ей жизни, что есть, наконец, ты сам. Вот с этого отсут­ствия интереса к своим близким, к самому себе как к личности, с отсутствия уважения к своему «я» начина­ется неуважение к близким, к роду, к родине, к её куль­туре, к её духу, её истории, которую делают такие, как ты, твои братья и сёстры — по фамилии, по крови, по человечеству.

С этого неуважения самого простого в человеке на­чинается бесчеловечность. И о каком уж тут человече­ском братстве может идти речь!..

454

Старые слова

«Братья и сёстры» называется главная книга Фёдора Абрамова, его тетралогия о роде Пряслиных, о север­ной деревне Пекашино, о земле нашей, прошедшей сквозь революцию, войны, мирное время, земле такой стойкой и такой ранимой. Огромная историческая эпо­пея. Историческая не потому, что рассказывает об им­ператорах, императрицах, их фаворитах и фаворит­ках, а потому, что глубоко и всерьёз говорит о людях, через сердца которых проходит история, ценой жизни которых эта история делается, которые и есть сама ис­тория.

Да, морщинами на лице Михаила Пряслина написа­на биография сорока лет нашей страны. Но не меньше морщин в его сердце, хотя, может быть, и не умрёт он от инфаркта, и не из его лексикона это такое частое сегодня страшное слово.

Мне казалось, что мои молодые абитуриенты — не­иссякаемые оптимисты. Они так истово затвердили, что всё, согласно исторической закономерности, раз­вивается к лучшему, исторически отжившее сменяется исторически прогрессивным, и процесс общественно­го развития неуклонно идет вперёд, что готовы всю свою жизнь спокойно просуществовать при сём про­цессе. Нечто чрезвычайно важное не попало в круг их сознания. История делается людьми. Отнюдь не толь­ко великими. Прогресс собирается по крохам. И каж­дая кроха стоит многих усилий. С каждым добрым по­ступком, даже самого скромного свойства, добра в мире прибывает, и история делает крохотный шаг впе­ред. С каждым злым делом зла в мире прибавляется, и прогресс замедляется, иногда надолго. Человек не вин­тик, в его силах сказать «нет», когда все испуганно под­дакивают, сказать «да», когда все отрицательно качают головами.

Вот и оказывается, ту историческую справедли­вость, которая обязательно потом восторжествует, приближает — пусть на вершок (вёрсты складываются

455

*Лев Додин. Путешествие без конца*

из вершков) — Михаил Пряслин, когда идёт по деревне с письмом в защиту председателя колхоза Лукашина, пострадавшего за помощь жителям этой самой дерев­ни. И мешает этой справедливости свершиться, отда­ляет её такой же простой деревенский парень, друг юности Михаила — Егор Ставров. Что, казалось бы, за­висит от одного Михаила или одного Егорши, когда вся деревня попряталась по домам? Ан нет, утверждает Абрамов, отступничество совершает каждый в отдель­ности,, и только это делает возможным отступничество всей деревни. И грех этот — страшный, несмываемый грех (ещё одно хорошее старое слово) — лежит на всех и на каждом.

Так же, как на всех и на каждом — подвиг, который творила эта деревня в годы войны, в те страшные че­тыре года, когда воротили одни бабы без мужиков всё то, что воротили раньше с мужиками, когда кормили фронт, хранили землю, детей, те самые дома, за кото­рые воевали там, на фронте.

Творила подвиг вот эта хрупкая, полуграмотная, но «с высшим образованием души» председательница Ан­фиса Петровна Минина и офицерская вдова Варвара Иняхина, бунтующая и в работе, и в гульбе; и осиро­тевшая без сыновей старая великанша Марфа; и ма­ленькая Анна, не знавшая бед за спиной своего огром­ного мужа Вани-Силы и в один день, одной похоронкой превращённая в старуху с пятью детьми на руках; и старший сын её Мишка Пряслин, в четырна­дцать лет взваливший на себя тяжкий груз ответствен­ности за дом, семью, а в семнадцать — единственный мужик в деревне... И так надо было бы перечислять без конца, ибо мир состоит из каждого, а каждый — тоже целый мир. Огромный сложный мир человеческой души, где сильное перепутано со слабым, большое с ма­леньким, простое со сложным. Уж кто-кто, а Абрамов знает, что всё связано со всем (ещё одна давняя ис­

456

Старые слова

тина, которую мы незаметно из раза в раз норовим обойти).

Чего стоит, например, эпизод последней встречи Михаила с Варварой, недавней его любовью, с которой разлучила их жестокая деревенская мораль. Где случа­ется эта встреча, этот последний взлёт души обоих? На рынке. На рынке, где истово торгует Михаил мясом своей Звездони, коровы — кормилицы и спасительни­цы семьи в голодные годы войны. Мясо нужно продать подороже, чтобы купить новую корову, от успеха этой «торговой операции» зависит жизнь его младших братьев и сестёр, а торговец из Михаила плохой, и по­могает ему Варвара, делает почин, покупает мясо, на­хваливает его бабам, и за её простыми словами слы­шит Михаил: Варвара та же, и он для неё — тот же, и пусть всё равно рухнула его надежда — не наторговал он на новую Звездоню! — но «долгожданная радость об­рушилась на него. Она его любит! Любит! А он-то всё время ломал голову: как назвать то, что у них было? Блажь, каприз безмужней бабы? Нет, нет, и Варвара любила его. Варвара носит его серебряное колечко, то самое колечко, которое было у него... И пусть они ни­когда, никогда больше не встретятся так, как встреча­лись раньше, но она с ним, она у него в сердце...

Гроза не стихала. Конь бежал уже вскачь. И молния, молния чертила свои калёные письмена вокруг него».

Нет, мужество нужно писателю не только для того, чтобы поднять масштабную тему, а чтобы вот так про­сто показать: нет границы между высоким и низким. Не думающие о простом, не знающие ему цену, и в сложном будут неискренни, неестественны.

И, может быть, от непонимания этого, от ощуще­ния разлада этих понятий молодёжь порой не способ­на разглядеть высокое и подчас теряет уважение к тому простому и великому, что есть жизнь человека.

Всё переплетено в жизни. Велик мир и тесен, всё в нём рядом, не соседи мы здесь, а братья и сёстры, и от

457

*Лев Додин. Путешествие без конца*

того, крепко или нет помним мы эту истину, лучше или хуже становится наша жизнь.

Вот так — от пинежских берегов, от деревни Пека- шино, от братьев и сестёр Пряслиных — к братьям и сёстрам России, к небывалой истории небывалой стра­ны движется проза Абрамова, заставляя заново ощу­тить, осознать смысл старых, но вечных понятий. По­тому первозданный смысл обретают слова: земля, вода, хлеб, человек, род,

братство,

дом.

Думается, именно это ощутили и потому так на­пряжённо молча расходились после одной из репети­ций «Братьев...» десятиклассники (знакомые учителя уговорили пустить два класса на прогон). Хочется ве­рить, не просто спектакль увлёк их, а поразил сам предмет разговора, правда, которую человек чувствует, даже если он её не знает, правда, с которой ему стано­вится лучше, с той самой правдой сущей, правдой, «прямо в душу бьющей, да была б она погуще, как бы ни была горька» (Твардовский), прикасаясь к которой, познавая сё, человек начинает познавать свою принад­лежность ко всему.

«Задача писателя — поддерживать в духовной форме свой народ», — писал Абрамов.

Каждую декаду мы играем свою абрамовскую трило­гию. Девять дней в месяц весь театр обязан быть в ду­ховной форме, чтобы вести разговор о главных вопро­сах бытия. Но парадокс в том, что нельзя быть в форме только девять дней в месяц. Не выдержишь, соврёшь, сорвёшься. И приходится каждому в отдель­ности и всем вместе тянуть и тянуться к лучшему все двадцать четыре часа всех тридцати дней месяца, что­

458

Старые слова

бы братство пекашинское обретало на сцене реальный эмоциональный смысл. Хоть и трудно это почти до невозможности. Но слово Абрамова, слово большого художника поднимает коллектив и даёт ему точку отсчёта.

В одном из тестов, который мы давали нашим аби­туриентам, был вопрос: «Что больше всего поражает ваше воображение, что вас волнует?»

Большинство ответов гласило: очень много злых, хотелось, чтобы люди были добрее друг к другу; не хва­тает нам внимания к человеку.

Никто из ребят не употребил слово «милосердие», они не знают его или непривычны к нему. Но бьётся всё же в их молодых сердцах великая жажда добра, не утолён в них этот прекрасный голод, а, значит, хочет­ся верить, — произнесут они когда-нибудь и это старое слово, ибо почувствуют себя наследниками, хранителя­ми, продолжателями духа человеческого, а без созна­ния этого не может быть художника, интеллигента, че­ловека.

Десять лет назад пришли к нам в институт такие же мальчишки и девчонки и проснулись к жизни как граж­дане, как художники, как дети своего времени и своей страны, и объединились друг с другом в стремлении ду­мать и говорить о главном. А помогло им в этом, по­звало их в жизнь живое, вечное слово Фёдора Абрамо­ва, большого русского советского писателя, чьё слово пробудит к жизни и позовёт к художественным сверше­ниям этих новых, будущих...

**ЗАЧЕМ РЕЖИССЁРУ КОМПАНИЯ?'**

Корр. Театр в последнее время существенно меня­ется. Эти изменения принципиально, качественно влияют на театральную экономику, психологию, эсте­тику. Процесс идёт достаточно сложный. Каковы будут его результаты, покажет время. Но уже сегодня мы на­блюдаем некоторые новые тенденции — о них и стоит поговорить.

Ни для кого не секрет, что сегодня режиссёр без «компании единомышленников» встречается гораздо чаще, чем режиссёр с «компанией». Максимум, что мо­гут позволить себе режиссёры, — это утвердить «компа­нию» на территории одного спектакля в чужом театре.

Может быть, в силу вполне объективных причин модель театра единомышленников и все связанные с нею эстетические понятия утеряли смысл?

Л. Д. Театр единомышленников — не одна из воз­можных моделей театра, а единственно возможная, если говорить о театре как о художественном явлении, а не просто как о некоем бюрократическом или ком­мерческом предприятии. Любую книгу, любое печат­ное слово привычно именуем литературой, в то время как есть литература, есть беллетристика, а есть просто чтиво. И если сегодня возникает ощущение, что театр единомышленников и «связанные с ним эстетические

1 Впервые опубликовано: Театральная жизнь, 1986, № 18 (беседу вела Полина Богданова).

460

Зачем режиссёру компания?

и этические понятия утеряли смысл», это говорит о том, что теряет смысл наше театральное дело, в нашем театральном мире что-то сегодня крайне неблагополуч­но, забываются коренные истины и те нравственные основы, на которых всегда зиждилось искусство, а уж русское сценическое искусство тем более. Это говорит о том, что театр перестаёт быть искусством, становит­ся чем-то вроде беллетристики или даже просто чтива, удобоперевариваемой продукцией для не слишком взы­скательной публики.

Любые хорошие понятия от частого употребления обрастают коростой ложных толкований. «Единомыш­ленники» для кого-то звучит — люди думающие едино, то есть одинаково, кто-то острит — это люди, у которых на всех одна-единственная мысль, кто-то с радостью повторяет старую хохму о «террариуме еди­номышленников». Оставим предрассудки заблуждаю­щимся, юмор острословам, цинизм — циникам. «Едино­мыслие» в русской культурной традиции всегда понималось как единоверие — единая вера в наличие некоей духовной истины, поиски этой истины стоят немало духовных усилий, требуют от человека жертв и самоотречений, накладываемых любой верой. Нако­нец, требуют человеческой общности, ибо в одиночку ни найти, ни утвердить эту истину — невозможно. По­скольку речь идёт о театре, результат поисков, естест­венно, будет выражен в художественной форме: роль, спектакль, театр и так далее, но в основе, повторяю, суть духовная субстанция. Поэтому, кстати, компании «звёзд», малоудачливых и начинающих артистов, соби­рающихся с оригинальной идеей «поставить хороший, очень хороший спектакль, доказать всем», никак к еди­номышленникам причислены быть не могут. Реван­шизм не почва для единомыслия. Духовное начало — именно оно даёт возможность как-то подавить привыч­ный лицедейский раж, профессиональный эгоцен­тризм или просто меркантильность. Удаётся подавить

461

*Лев Додин. Путешествие без конца*

надолго, и тогда возникает театр на время и рождается спектакль на мгновение — возникает роль или удачная сцена. Убеждён, в создании любого спектакля, отме­ченного искрой таланта, был момент, когда для всех его участников рождение спектакля было самым важ­ным делом в жизни. Наивный этот максимализм не обеспечивает удачи, но единственный делает её воз­можной.

Естественно, в чужом театре, имея дело с группой разобщённых, пусть даже добросовестных профессио­налов, добиться этой духовной общности, нащупать хотя бы основы для неё трудно чрезвычайно.

Давным-давно в совсем чужом тогда для меня Малом драматическом театре я репетировал «Разбойника» К. Чапека. Не получалось абсолютно всё, и я готов был пасть в бездну отчаяния от ощущения, что меня никто не понимает, а главное — не хочет понимать. Потом в театре появился Николай Лавров, с ним я до этого ра­ботал в ТЮЗе, ещё раньше он учился в студии на кур­се, где я преподавал. Лавров понимал меня, я его, у нас был общий язык, общие воспоминания, мои ассоциа­ции что-то для него значили, его волнения что-то зна­чили для меня. Одна роль в спектакле, роль Профессо­ра, на которую был назначен Лавров, стала получаться. Успех — штука доказательная, а душевная общность — вещь заразительная, и вот другим артистам захотелось хоть чуть-чуть и того и другого, атмосфера дела стала меняться, что-то в работе начало получаться. Это был очень неровный спектакль, трудно принимаемый зри­телями, но была в нём разлита уже отрава единомыс­лия, быть может, хотя бы предчувствие его, и поэтому был «Разбойник» дорог мне, артисты год от года люби­ли его всё больше. Во всяком случае, следующую свою затею в МДТ мне было осуществлять гораздо легче. Те­атр чуть-чуть поверил, что в поисках чего-то можно что-то найти. Хотя когда началась работа над «Домом», слишком сложная, непривычная и по тем временам ни­

462

Зачем режиссёру компания?

как не гарантирующая успех, все проблемы возникли снова. Неверие и нежелание искать возродились с но­вой силой. И если бы не остатки этого яда единомыс­лия, если бы не тот же Лавров и «примкнувшие к нему» Сергей Бехтерев, Татьяна Шестакова, Игорь Иванов, другие мои ученики разных поколений, не ви­дать этой работе конца, не бывать сегодняшнему дому МДТ.

Если что-то и получается в чужом театре, то это все­гда — на грани чуда. Не окажись в БДТ Олега Борисо­ва, не окажись во МХАТе Иннокентия Смоктуновско­го, Екатерины Васильевой, — не знаю, чем бы закончились мои опыты. С этими артистами у нас по­лучилось нечто художественное потому, что в работе возникло пусть временное, пусть на пространстве толь­ко этого спектакля, пусть сложное и иногда конфликт­ное, но единомыслие.

Когда-то в молодости казалось: можно в любом теат­ре поставить всё, что угодно. Главное иметь так назы­ваемое «решение». Теперь понимаю: важнее человече­ской субстанции в театре ничего нет. Театр — коллективный художник. И ему нужна коллективная ху­дожественная душа.

Корр. А между тем социологи, проведя широкий опрос в среде режиссуры, пришли к утверждению, что положение «разового» постановщика — не просто вы­нужденное, но и наиболее приемлемое для многих. Возможность широкой творческой реализации в раз­ных театрах, предоставляемая сегодня режиссёрам, рассматривается ими как бесспорное преимущество. Таким образом режиссура перестраивается, меняя стиль и психологию работы.

Меняются и сами театры. Из прежних замкнутых «цитаделей» многие, в первую очередь — ведущие коллективы, превращаются в мобильные, подвижные творческие организмы, так сказать, «открытые театры», активно приглашающие на постановки

463

*Лев Додин. Путешествие без конца*

режиссёров разных творческих индивидуальностей, строящие свою организационную и художественную деятельность на принципе многообразия.

А как вы, будучи главным режиссером театра, счи­таете, разрушает ли приглашенная «со стороны» ре­жиссура единство и целостность театра?

Л. Д. Убеждён, что каждый режиссёр, если он дей­ствительно режиссёр, то есть стремится к созданию ка­ких-то подлинных художественных ценностей, собст­венных сценических миров, не может не хотеть собственного дела, собственного театра. Многие серьёзные нынешние режиссёры: Анатолий Васильев, Кама Гинкас, Леонид Хейфец, если им предложить вы­бор между своим и чужим, выберут своё. Другое дело, что, может быть, кто-то из них не захочет связывать себя с большим старым театральным организмом. Если бы они могли возглавить маленькие, но свои новые те­атры, насколько богаче стала бы наша театральная жизнь. Мы иногда выдаём существующее за желаемое, в то время как это существующее в корне противоре­чит желаемому.

Режиссёр может и должен ставить спектакли где угодно, но при этом он должен иметь свой дом, свою семью, пристанище, куда каждый раз возвращаешься. Работа в чужом театре каждый раз сначала — это рабо­та на истощение. И истощение может заканчиваться трагически.

Это не означает, что нужно замыкаться в своём те­атре, себя держать и других не пущать. Я приглашаю режиссёров в свой театр прежде всего потому, что ощущаю нравственные обязательства перед людьми своего поколения и поколения более молодого. Познав немало сложностей в собственной режиссёрской судь­бе, понимаю, как они переживаются другими.

Когда театр приглашает режиссёра «со стороны», нужно понимать, что это акция или преследующая цели взаимообогащения — как это было, например, в

464

Зачем режиссёру компания?

БДТ, когда Георгий Товстоногов пригласил Эрвина Аксера на постановку «Карьеры Артуро Уи» Бертольда Брехта. Или же серьёзная помощь художнику в его раз­витии, как было, например, у Каарела Ирда с Яаном Тоомингом и Эвальдом Хермакюла, как было у меня и других молодых и не очень режиссёров во МХАТе. И тогда, главное, не подавить индивидуальность ново­го художника, дать ему выразить себя, быть может, в формах далеко не зрелых, но зато своих. В любом слу­чае, если коллектив талантлив, он способен войти во взаимодействие с представителем другого художествен­ного мира. А если не талантлив, то ему вообще ничего не грозит.

Корр. В среде главной режиссуры сегодня существу­ет и другая точка зрения на проблему приглашения по­становщика со стороны. Некоторые руководители те­атров требуют от приглашённого режиссёра «шумного успеха», «сенсации», ждут режиссёров-«победителей», а не единоверцев.

Театр, предоставляя возможность постановок раз­ным режиссёрам, диктует им не только определённые производственные условия, но и определённое творче­ское мировоззрение, вырабатывает новые художест­венные критерии. Одним из таких критериев стано­вится высокая результативность работы, «успех». Отсюда утверждается феномен «хорошо сделанного спектакля».

Л. Д. Тут, по-видимому, речь идёт не о театре как художественном явлении, а о театре как коммерческом предприятии. Так получилось, что нам в наследство достались две театральные системы. Одна — это старая система императорских театров со сложным творче­ским бюрократическим аппаратом. Вторая — это ком­мерческая, где всегда критерием был «успех». Мы как-то особенно «талантливо» соединили оба эти не лучших варианта и получили сегодняшний театраль­ный организм с очень непростой бюрократической ма-

1. Заказ № 2753

465

*Лев Додин. Путешествие без конца*

шиной и коммерческой озабочённостъю, которая, ду­маю, даже не снилась предприимчивым антрепренёрам прежних времен. Во всяком случае, вряд ли кто-нибудь из них мог помыслить о том, что труппа из пятидесяти актёров может сыграть шестьсот спектаклей в год. А именно такова сегодня плановая цифра многих ле­нинградских театров. Приглашение режиссёра на по­становку тоже начинает порой определяться этими же бюрократическими характеристиками. Во главу угла ставится не поиск нового, не риск, не надежда на от­крытие. Вряд ли сегодня найдётся новый Теляковский, который позволил Мейерхольду провалить в Александ­ринке несколько спектаклей подряд, пока тот, нако­нец, не прорвался к своему первому шедевру. Режиссёр сегодня должен выиграть во что бы то ни стало, и вы­играть быстро, а не то надоест главному или артистам, которые, поскольку они аборигены, а значит, и могут больше временно проживающего на данной террито­рии постановщика. В этих условиях режиссёр зачастую вынужден не работать, а крутиться, не искать, а торо­питься и не нащупывать общий язык, а подлаживаться. «Открытый театр», о котором мы все мечтали и на ко­торый так надеялись, ведёт в этом случае к тому, что все режиссёры и все театры становятся постепенно одинаковыми. Все должны уметь работать вместе со всеми. Теряется такое понятие, как творческая особен­ность художника или коллектива в целом.

Процесс создания спектакля — это не сборка уже имеющихся кирпичиков, а акт рождения, в котором все составляющие должны вступать в переработку. Мои представления о «Головлёвых», например, в про­цессе репетиций претерпели колоссальные изменения. Но моя гастроль во МХАТе с «Господами Го­ловлёвыми» — это ведь почти три сезона общения с те­атром. Три сезона тяжёлой, кропотливой работы, по­иска контактов, пристроек. Поэтому это уже не «гастроль» — это акт взаимопроникновения. И если

466

Зачем режиссёру компания?

МХАТ способен давать такую возможность — значит, несмотря на многие сложности, это живой театр. Та­ким образом, от вопросов конкретно-организационных мы закономерно переходим к вопросам методологиче­ским, теоретическим. Я погружаюсь в материал лите­ратуры, жизни, не зная результата. Только предчувст­вую его, ищу и исследую. Или иду к результату. Подчас напролом. Театру коммерческому первый путь проти­вопоказан. Недаром сегодня так много стали рассуж­дать о зрителе, его восприятии. У театра появилась опасность идти на поводу у этого восприятия. Настоя­щий же, серьёзный художник работает в конфликте с этим восприятием. Серьёзный художник стремится к открытию неизвестного. Художник от коммерции стре­мится к тиражированию однажды найденного.

«Хорошо сделанная пьеса» или «хорошо сделанный спектакль» всегда были синонимом ремесленного ис­кусства. А сегодня это начинает выступать как крите­рий художественности. В нашем театральном сознании постепенно происходит некая подмена понятий. Нель­зя не обратить на это внимание.

Для меня сегодня одна из серьёзных проблем в теат­ре — это преодоление производственности: как сде­лать, чтобы театральный организм сверху донизу был не фабрикой по производству спектаклей, пусть даже ярких, сенсационных, а творческим, художественным организмом?

Если искать определения для театра, который меня сегодня волнует, то более точного, чем «художествен­ный», найти трудно. Этим словом Станиславский и Не­мирович-Данченко когда-то гениально определили суть своих намерений. В наше время художественный те­атр — одна из наиболее актуальных и трудно решаемых задач. Решаться она должна в каждом шаге театра, на всех уровнях его деятельности. Начинать, конечно, следует с репертуара. Нельзя, чтобы репертуар лгал. Вообще лжи не должно быть ни в одном из звеньев ра­

467

*Лев Додин. Путешествие без конца*

боты. Ведь вопрос о художественности театра — это ещё и вопрос о нравственности театра.

Решить проблему художественности в каждом кон­кретном случае сложно, прежде всего потому, что это зависит от тех конкретных людей, которые, быть мо­жет, всю жизнь проработали в театре и никогда не считали художественную сторону деятельности теат­рального организма единственно важной. А ведь необ­ходимо именно художественное сотворчество всех производственных звеньев, всех цехов. Например, до­биться реального пара или запаха бани на спектакле «Братья и сёстры» — это задача технологическая, тут требуются знание и умение. Но чтобы эти знания и умения мобилизовать, требуется убеждённость людей в том, что выполнить такую задачу необходимо, требует­ся их художественная увлечённость. Отдельная удача в театре может возникнуть случайно, вопреки чему-то. А вот закономерное, искомое не может быть «вопре­ки», а бывает только «благодаря», «в связи». Театр про­цесса — это совсем не то, что производственный театр регулярно создаваемого спектакля.

Сейчас в нашем театре мы планируем перестройку закулисных помещений. Помещение у нас очень ма­ленькое, и всё же мы мечтаем создать что-то наподо­бие барокамеры, где артисты готовились бы к выходу на сцену. Такое помещение с особой атмосферой, где всё напоминало бы артисту, что здесь должен произой­ти переход от обычного состояния к состоянию твор­ческому. Рождение творческого самочувствия для арти­ста всегда было важной проблемой, а сегодня — особенно. Как добиться того вдохновения, которое по Пушкину «есть расположение души к живейшему при­ятию впечатлений, следовательно, к быстрому сообра­жению понятий»?

Как добиться этого состояния в процессе репети­ций? Как сохранить его на спектакле? Думаю, ре­жиссёры, занимающиеся театром процесса, могли бы

468

Зачем режиссёру компания?

рассказать об этом много разного и интересного. У ка­ждого, наверное, вырабатываются свои собственные приспособления, собственная методика.

Корр. Ваши поездки с артистами в абрамовские места, на Каспийское море, должно быть, тоже пресле­дуют эту цель — создание углублённого самочувствия, творческого состояния, вдохновения?

Л. Д. Да, пожалуй, основная цель таких поездок — это желание отрешиться, уйти от привычного, поста­вить себя в условия как бы очищенного творчества. Нужно удивить артиста, разбудить его психофизиче­скую природу. «Ощущай!» — было девизом нашего ре­петиционного лагеря на Каспийском побережье, где мы пытались жить в условиях, близких к условиям жиз­ни героев романа Уильяма Голдинга «Повелитель мух».

Сегодня повсеместно возникает опасность имита­ции в творческом процессе. Глубокое погружение в ходе репетиций — одна из главных забот Станиславско­го — сегодня становится редкостью.

Акт творчества — это глубокий и серьёзный психо­физический процесс, и протекать он может только в особых условиях. Каким образом эти условия создают­ся — вопрос второстепенный. Каждый режиссёр нахо­дит здесь свой путь. Основное заключается в том, что­бы заставить работать глубинные силы человеческого организма. Ведь театр органической жизни самым не­посредственным образом обращается к человеческой природе, используя её как материал, и как объект и как конечную цель творчества.

Бедные артисты думают, что можно создать роль за три часа репетиций. Наивные люди. За эти сто восемь­десят минут даже сымитировать нечто, имеющее отно­шение к человеческой жизни, трудно. А создавать что-то можно только в результате подробного, уг­лублённого творческого исследования. Ничего другого взамен никто придумать не в состоянии. Меняются

469

*Лев Додин. Путешествие без конца*

проблемы, стили, эстетика — сама суть театра остаётся неизменной.

Прочитайте стенограмму репетиций «Трёх сестёр» Немировича-Данченко, и вас охватит удивление. Так долго заниматься физическим самочувствием! Скажите сегодня актёру: «У вас на очках иней!» — как он на вас посмотрит! А вот Тузенбах пришёл с мороза, Хмелёв разрабатывает это в целый психофизический этюд.

Стилистика чеховской речи... Она тоже становится предметом долгих уроков-репетиций. Сколько уровней затрагивается в работе над спектаклем. Где сегодня они — эта тщательность и глубина?

Не случайно в одной из последних статей Марии Осиповны Кнебель прозвучала тревога по поводу уко­ренившегося отношения к нашему труду как к делу об­легчённому. Мало сказать, что тревога эта небезосно­вательна. Театр в последнее время всё дальше и дальше уходит от диалектики процесса, подменяя его чисто ремесленными приёмами.

Думаю, как бы ни хотелось режиссёру Анатолию Ва­сильеву работать «быстрее», он не может погрешить против закономерностей длительного, подробного, мо­жет быть, мучительного созревания художественного произведения. Это и делает его сегодня режиссёром достаточно уникальным.

Процесс первичен. Мы забываем этот уникальный тезис Станиславского. С другой стороны, никакой про­цесс не гарантирует результата. Что получится в ито­ге — мы знать не можем. Удачный спектакль, серьёзный спектакль — такое же непредсказуемое чудо, как и серьёзная, большая книга, как настоящая музыка. Не оттого ли, что мы стали слишком хорошо знать, как всё делается, мы вообще утеряли истинные крите­рии удачи и неудачи. Удача — редчайшее исключение, неудачный спектакль — нормальное явление в театре. Легко повторяющаяся удача — вещь подозрительная.

470

Зачем режиссёру компания?

Корр. Вы рассматриваете отдельный спектакль в едином процессе жизнедеятельности театрального ор­ганизма. С этой точки зрения, неудачный спектакль действительно явление нормальной творческой жизни.

Театр процесса, как вы говорите, ориентируется на будущее, поскольку обязательно предполагает опре­делённую долгосрочную художественную программу. Театр результата, пока назовём его так, целиком и пол­ностью сосредоточен в настоящем, и здесь неудачный спектакль — провал, проигрыш.

Ваша позиция имеет под собой не только некие со­временные культурные основания, но и традицию. Не случайно вы так охотно обращаетесь к классическим примерам, к Станиславскому. «Открытый театр», родившийся недавно, тоже апеллирует к разным аргу­ментам, в том числе к тому, что современный театр за­кономерно развивается вширь, активизируется, стано­вится более мобильным, усиливает внутри себя взаимодействие, взаимообмен — идёт процесс интегра­ции. Да и вообще жизнь становится стремительней...

Л. Д. Думается, мы слишком часто ссылаемся на эту «стремительную» жизнь, пресловутые ритмы. Театр действительно начинает подстраиваться под них. Но при этом перестаёт быть тем, чем он должен быть.

Сегодня, когда на поверхности жизнь бурлит и мчится стремительно, а в глубине её происходят слож­ные социальные, духовные процессы, как никогда важ­но анализировать именно глубинный слой. Нужно ста­вить вопрос о судьбе духа. Можно ли при этом бояться серьёзности, бояться противостоять этому так назы­ваемому ритму. Чем стремительнее становится жизнь, тем серьёзнее, спокойнее, достойнее должен стано­виться театр. «В эпоху быстрых темпов художник дол­жен думать медленнее».

Не случайно сегодняшний театр страшно беллетри- зуется. Часто получается так, что даже какой-то мастер­ски сделанный спектакль — не более чем приятная бел-

471

*Лев Додин. Путешествие без конца*

лстристика. У Кеннета Тайнена хорошо сказано о том, что всякое серьёзное произведение должно обязатель­но содержать в себе определённую долю скуки. Настоя­щая, серьёзная книга — это отнюдь не лёгкое увлека­тельное чтение. Легка и увлекательна только беллетристика. Та модель «увлекательного театра», ко­торая продолжает утверждаться сегодня, может далеко увести нас от действительных целей искусства.

Меня упрекают порой в страсти к длинным спектак­лям. Что делать, я уверен: сегодняшнего зрителя нуж­но надолго и основательно «выбить» из его привычно­го течения жизни, из его будничного ритма. Зрителя, который заскочил в театр после работы, надо заста­вить понять, что ничего с ним не произойдёт в некоем высшем духовном смысле, если он не отключится от поверхностного слоя жизни, не захочет глубоко погру­зиться в реальность, разворачивающуюся на сцене. Для меня сегодня идеал театра — это не тот, который легко укладывается в моё привычное течение жизни, а тот, что вырывает меня из него, ставит под сомнение, требует что-то в нём пересмотреть.

Корр. Вы любите возвращаться к тем произведени­ям, которые уже были вами поставлены. Так возника­ют вторые редакции, и они, как я понимаю, являются не просто механическим перенесением спектакля с од­ной сцены на другую, а принципиально новой версией, откорректированной и ещё раз продуманной, прожи­той. А как идут на такие повторы актеры?

Л. Д. Вторая редакция всегда бывает полнее пер­вой. Проходит время, какой-то отрезок жизни. И снова кажется, что жажда постижения истины не утолена, правда не обнаружена. Настоящая большая литература неисчерпаема. Возвращаться к ней можно бесконечно. Это и есть выражение принципов театра процесса, бесконечного процесса познания.

А что касается актёров, те из них, которые так же, как и я, заинтересованы в познании истины, идут на

472

Зачем режиссёру компания?

новые поиски охотно. Конечно, требуется немало му­жества, чтобы отказаться от наработанного, но тем сильнее эффект преодоления.

Нужна особая постоянная мобилизация сил. Где взять внутренние резервы для этой внутренней моби­лизации? Только в вере, в вере и ещё раз в вере. Вне веры в театре не может родиться ничего.

Корр. Ну а если попробовать сформулировать эту, как вы говорите, «веру»? В чём она заключается?

Л. Д. Набрав новый курс в ЛГИТМиКе, я сказал: «Мы будем вместе с вами учиться театру, которого нет, и, может быть, никогда не будет, которому научить и научиться в полной мере невозможно. Мы будем все вместе учиться мечте, если можно так сказать». Часто актёров учат на каких-то конкретных примерах, высо­ких образцах. Иногда — на своих собственных. Всё это очень сомнительно, потому что любой живой пример можно опровергнуть. И только идеал неопровержим, потому что достичь его невозможно.

**ПЯТЬ ВОПРОСОВ ЛЮДЯМ КУЛЬТУРЫ'**

1. Ровно полвека назад, в дни травли Пастернака, Лидия Чуковская записала в дневнике: «...справедливо ли счесть национальным, позором то, чего не ощущает на­ция? Вообще не ощущает? Ведь для народа такого явления - Пастернак - просто нет». Актуален ли этот вопрос сего­дня? Если актуален, то в связи с чем и почему?
2. *«Русские люди, когда они наиболее полно отражают своеобразные черты своего народа, — апокалиптики или ни­гилисты. Это значит, что они не могут пребывать в сере­дине душевной жизни, в середине культуры, что дух их уст­ремлён к конечному и предельному». Солидарны ли вы с этим умозаключением Бердяева? Отвечает ли оно опыту первых лет XXI века? Не кажется ли вам, что «своеобразные черты» этого опыта «наиболее полно отра­жают» как раз те, кто очень даже может «пребывать в середине»?*
3. Можно ли, оценивая события последних двух де­сятилетий, говорить о безответственности российской интеллигенции? На что вы надеетесь, оценивая её ны­нешнее состояние? Способна ли она вернуть утрачен­ные позиции, или произошла необратимая смена вех?
4. Противоборство радикальных и консервативных течений в искусстве — свойство естественного художе­ственного процесса — сегодня не носит характер отчётливый и плодотворный. Сервильные авангарди­сты имитируют протестное сознание, вялые традицио­налисты — «волю к культуре»; никто никого не слы-

1 Впервые опубликовано: Театр, 2008, № 31.

474

Пять вопросов людям культуры

шит, при том что и те и другие слиплись в одной тусовке. Что вы думаете об этом?

1. Какие художественные впечатления наших дней вас воодушевляют или по крайней мере побуждают к сочувственному размышлению и диалогу?
2. Я думаю, национальный позор именно в том, что общество не ощущает, не сознаёт его как позор. Если же вы ощущаете, сознаёте себя нарушителем закона чести (понятие забытое, почти исчезнувшее в нашем обиходе), то всё-таки остаётесь честным человеком. Вы понимаете, что сделали нечто такое, чего делать нельзя. И это понимание — залог раскаяния, шаг к ис­куплению позора.

. Когда Золя писал «Я обвиняю», вряд ли его читали (а тем более — с ним соглашались) миллионы француз­ских крестьян. В их сознании и Золя, и Дрейфус отсут­ствовали. Тем не менее дело Дрейфуса было позором всей Франции. Впоследствии французы сумели это осознать. Хотя и до сих пор — не в полной мере. Как не в полной мерс сумели осознать и то, что с ними произошло при Петене.

Послевоенная Германия — особый, редкий пример последовательной заботы о том, чтобы историческая память нации не угасла. Война кончилась 63 года на­зад, но немецкое общество по-прежнему прикладывает много усилий, чтобы не были сфальсифицированы, от­ретушированы позорные страницы его истории. В стране воздвигают памятники национальному позо­ру. Расширяют в школах курс истории гитлеризма как истории позора Германии. Я прочитал недавно об от­крытии железнодорожной ветки, принадлежащей ком­пании, которой уже очень много лет. По этому случаю компания открыла и музей, экспозиция которого по­священа тому, как по той же дороге транспортировали евреев в концлагерь. Почему бы к торжествам не при­урочить что-нибудь более оптимистичное, воспеваю­

475

*Лев Додин. Путешествие без конца*

щее, например, достижения местных «стахановцев», строивших эту ветку? Почему победу надо отмечать го­рем? Чтобы она не имела привкуса других «побед».

Денацификация в Германии началась с глубочайше­го экономического и морального упадка. Конечно, Америка сделала мощный шаг, сочинив для повержен­ной страны план Маршалла. Но послевоенное «эконо­мическое чудо» Германии, начавшееся с чужой подачи, стало затем именно немецким, и его творили люди уже нового сознания. Новые немцы понимают: то, что с ними случилось при Гитлере, не просто несчастный случай, а нечто заложенное в природе их народа, в природе геополитического положения Германии. Они понимают: тонкий слой общества, который способен смотреть назад и думать, что будет впереди, обязан воздействовать на массу, которая всегда готова пойти и в ту и в другую сторону.

Процесс самообновления, самоочищения — не разо­вая акция. Он продолжителен и волнообразен. Очеред­ная волна возникла двадцать лет спустя после войны; студенческие волнения в ФРГ, в отличие от Франции, были отмечены не столько левым радикализмом, сколько требованием к старшему поколению не умал­чивать всей правды о том, что случилось с Германией в недавнем прошлом. Этот процесс продолжается и те­перь, после воссоединения страны (ведь в её восточ­ной части, в ГДР, денацификация была проведена очень формально: вина была возложена в основном на Западную Германию).

Очищения без чувства вины не бывает. Не бывает очищения без раскаяния, без покаяния. Покаяние — ог­ромное благо. Любому человеку и любому обществу есть в чём покаяться. Но на подлинное покаяние дале­ко не каждый человек способен. И далеко не каждое общество.

Вопрос, которым задавалась Лидия Корнеевна Чу­ковская, будет актуален до тех пор, пока наше общест­

476

Пять вопросов людям культуры

во не сумеет по-настоящему узнать и осознать собст­венную историю. И не только историю последних восьмидесяти лет, которую замолчали, не-доосмысли- ли, едва начав о ней говорить, и которая сегодня опять внятно перевирается. Но и более далёкую, уходя­щую вглубь веков. Мы плохо представляем себе, как возникла Россия и как она развивалась. Многие аспек­ты её развития (даже после Карамзина и других исто­риков, стремившихся к подлинности) остаются темны, многие акценты — смещены; там, где должен стоять плюс, стоит минус — и наоборот. И до тех пор, пока наше историческое самосознание не прояснится, нас будут ждать новые трагедии и новые — иногда очень длительные — периоды отчаяния. Об этом замечатель­но писал Солженицын. Его идея самоограничения и покаяния наций прекрасна по своей нравственной силе. Но мы до неё не доросли. Как и до многого другого.

1. Мне кажется, слова Бердяева, как всякое обобще­ние, лишь относительно верны. Я бы даже сказал, что он (и не только он) говорит не о тех людях, которые «наиболее полно отражают своеобразные черты сво­его народа», но о тех, кто заметно отражает, кто наиболее заметен. Если иметь в виду людей заметных, публичных, утверждение Бердяева по-прежнему спра­ведливо.

Взять, к примеру, политиков, которым вступление Украины в НАТО представляется чуть ли не концом света. Чем не тяга к апокалипсису?! Политики и любят возбуждать в себе — и в других — апокалиптическое са­мочувствие. Им так интереснее. Им так понятнее, для чего они нужны, для чего нужна сильная власть. Вооб­ще я убеждён, что политики во всём мире приносят го­раздо больше вреда, чем пользы; если всё спокойно, то о них никто не помнит, и это им не нравится.

Кроме того я не вижу существенной разницы между нынешними апокалиптиками и нигилистами. Концом

477

*Лев Додин. Путешествие без конца*

света пугают и те, и другие. Причины называются раз­ные, но по существу, пытаясь сопротивляться чему-то утвердившемуся или утверждающемуся, они делают это с позиции полного отрицания.

В России люди мыслящие (в том числе и настроен­ные демократично), мне кажется, всегда придавали преувеличенное значение крайностям жизни, пренеб­регая тем, что составляет её середину. Вспомним хотя бы Горького с его обличениями мещан, дачников и всякого рода ужей, угнездившихся там, где «тепло и сыро». На самом деле жизнь творится именно средин­ным слоем, который мы недооцениваем и по-прежнему не знаем. По-прежнему живём, «под собою не чуя страны».

Я далёк от того, чтобы петь оду российской провин­ции, но зачастую её душевная жизнь куда более полна, чем жизнь той привилегированной касты, которая сама себя называет элитой общества и которой мнит­ся, что её точка зрения всё в этом обществе определя­ет. Я прочитал в газете о социологическом исследова­нии, которое заказал ЦИК. По данным ВЦИОМа в стране, с одной стороны, отмечается рост граждан­ской активности на выборах. С другой — катастрофиче­ское падение доверия ко всем институтам власти. И ес­ли ещё несколько лет назад ЦИКу доверие оказывало больше 50 процентов опрошенных, то сегодня Думе, которую мы так единодушно выбрали, — чуть больше 30 процентов. Значит, это молчаливое и вроде бы по­корное, «рабское» большинство, пришедшее на выбо­ры в каком-то фантастическом количестве, на самом деле имеет ещё какую-то точку зрения, которая пока не вышла на поверхность. Но, тем не менее, как-то зреет. Как? Позволяет ли её созревание смотреть в будущее с оптимизмом? Или с пессимизмом? Однозначного отве­та ни у кого нет.

Я думаю, мысль Пушкина, сказавшего, что единств венный европеец в России — правительство, и сегодня

478

Пять вопросов людям культуры

в какой-то мере справедлива. Потому что даже в своих консервативных решениях правительство, боюсь, ока­жется либеральней многих чаяний народа, если эти чаяния начнут выражаться свободным голосованием.

Чтобы продержаться восемьдесят лет (в масштабе истории срок ничтожный), советской власти понадо­билось истребить около ста миллионов российского населения. Миллионы крестьян, которые считались та­кими неевропейскими, с их общинным сознанием, сти­хийной тягой к коммунизму и многовековой задавлен­ностью крепостным правом, тем не менее стали оказывать коммунистической власти сопротивление; как только поняли, что она лишает их права на част­ную собственность. То есть не даёт им стать крестьян­ством европейским. Весь класс крестьянский был унич­тожен. А ведь по традиции интеллигенция считала этот класс достаточно инертным и реакционным... В результате появился класс-мутант: советские колхоз­ники, с которыми по сей день никто не знает, что де­лать. Получив землю, они не хотят её обрабатывать. В 1977 году, готовясь к «Братьям и сёстрам», мы впер­вые приехали в Всрколу. Лето. Белые ночи. Нам гово­рят: кошмар какой-то; в белые ночи раньше, до рево­люции, до раскулачивания, все работали; надо было косить сено: у каждого ведь было по несколько коров, лошадей, а сегодня — ни у кого, вот никто и не работа­ет. Так нам жаловались разумные пинежские колхозни­ки. Но вот наступает 1992 год — попытка буржуазной реформы. И я встречаюсь с теми же людьми. Спраши­ваю: ну как, теперь жизнь налаживается? Отвечают: да кошмар какой-то; приходится ночами не спать, сено косить. Теперь ведь надо корову иметь, иначе не про­живёшь.

То есть то, что раньше было естественным, сегодня стало наказанием. Природное чувство выкорчевано. Крайности — апокалиптические, нигилистические — разъели (и всё ещё разъедают) срединный слой, орга­

479

*Лев Додин. Путешествие без конца*

нику нормальной жизни. Середина восстанавливается дольше, труднее всего, и сегодня быть в середине очень непросто.

В Петербурге появляются всё новые вывески ресто­ранов, кафешек, магазинчиков. Так пробуждается на­родная энергия. (Стоит осознать, что нормализация экономической жизни — тоже проявление народной энергии, которую мы привыкли замечать лишь в экс­тремальных обстоятельствах, когда она выплёскивает­ся на баррикады.) Исследования показывают: больше сорока процентов населения России хочет и готово за­няться частным предпринимательством. Это среднеев­ропейский показатель. Но осуществляют своё стремле­ние только два и девять десятых процента. Что в десять раз меньше, чем в Европе. Между стремлением и реальностью — огромный разрыв.

Средний класс — люди не только определённого достатка. Это люди, осознающие свои права и свою значимость в государстве. Американский средний класс знает, что он всё равно самый главный. Защи­щающий стабильность. И он понимает, что если ска­жет «нет», то к нему очень даже прислушаются. Поэто­му любой миллиардер (быть миллиардером в Америке — прекрасно и при том всё равно чуть-чуть не­ловко) занимается филантропией и пиаром своей фи­лантропии. У нас пока этого нет, потому что нет тех, перед кем неудобно. И потому, что всякое нуворишест- во лишено исторической памяти. Сегодня, впрочем, уже возникают состоятельные граждане, стыдящиеся безответственности и беспамятства. Мне кажется, по­степенно всё-таки происходит отбор.

Я всё удивляюсь, с какой быстротой относительно молодые люди, выпускники вузов советских восьмиде­сятых и начала девяностых годов, осваивают то, чему их в этих вузах не учили. Как они ориентируются в но­вых областях знания и добиваются фантастических ре­

480

Пять вопросов людям культуры

зультатов в новой реальности. Это ведь тоже проявле­ние народной энергии...

Середина и усреднённость — разные понятия. Ус­реднёнными по своим личностным качествам, ориен­тированными преимущественно на ширпотреб, могут быть и апокалиптики, и нигилисты. И если сегодня в сфере культуры главным критерием успешности явля­ется рейтинг, «продукт», который потребляют миллио­ны, а не десятки или сотни, то это заблуждение общее, свойственное и главам правительств, которые предпо­читают ходить на поп-концерты, а не в драматический театр. И, соответственно, серединной части населе­ния, которому реклама промывает мозги. Реклама, мощнейший вид пропаганды, настоятельно убеждает, что главное — быть как все. В то время как подлинная ценность — быть самим собой. И искать понимания не у всех, а в близком, соприродном тебе кругу. Всё равно когда-нибудь эволюция сознания принесёт свои плоды, и то, что можно увидеть в зале на 400 человек, будет априорно стоить публике дороже, чем то, что происхо­дит в зале, где помещаются тысячи. А пока такой прин­цип действует только на аукционе «Сотби».

1. Вы спрашиваете о российской интеллигенции... Всё-таки исторически сложившееся понятие — «русская интеллигенция», объемлющее людей не по националь­ному признаку, а в силу совокупности определённых духовных качеств, которым они наследуют. (Слово ' «российская» в последнее время стали употреблять, как бы стесняясь слова «русская», поскольку его захва­тили ура-патриоты, шовинистические слои, желающие отделиться этим словом от «русскоговорящих». Но от этого слово «русский» хуже не стало. Как бы фашисты ни компрометировали всё, что связано с понятием «не­мецкий», всё-таки это им не удалось. В чём немалая за­слуга и тех, кого они считали «немецкоговорящими»: от Эйнштейна до Фейхтвангера и Рейнхардта.)
2. Заказ № 27S3

481

*Лев Додин. Путешествие без конца*

Так вот, русская интеллигенция — именно как исто­рически сложившееся понятие — уничтожена.

Начиная с 1918 года, главным своим противником, кроме крестьянства, напомню еще раз, советская власть ощущала интеллигенцию. Уничтожала и уничто­жила её. Аристократическую, либеральную, западниче­скую, почвенническую, народную... — всякую, под ко­рень. (Об этом, как и об уничтожении крестьянства, сегодня опять помалкивают; говорят о репрессиях 19S7 года, когда были уничтожены десятки тысяч пар­тийных руководителей, тот слой, который до этого со­вершал преступления против собственного народа. Трагична судьба и этих убиенных, но всё-таки есть раз­ница между невинными жертвами террора и теми его жертвами, которые сами были по локоть в крови. Бе­рию казнили не за те преступления, которые он совер­шил, а за то, что он был якобы английский шпион. Ты­сячи палачей доживали и доживают свою жизнь пенсионерами союзного или республиканского значе­ния. А в результате — полуправда, отсутствие воли со­временного общества к полной правде о себе.)

Советская власть, особенно в первую половину сво­его существования, отличалась мощным внутренним чувством опасности, и поэтому постепенно взрастила «советскую интеллигенцию», которая по определению не могла быть продолжателем дела русской интелли­генции. Не могла быть интеллигенцией на самом деле.

Потому что русская интеллигенция всегда была не­зависима от государства. Это не значит, что она была непременно против государства. Но земские врачи, университетская профессура, адвокатура, писатели и художники госслужащими не были и от государства за­висели только в тех случаях, когда преступали закон.

Советская власть уничтожила слой людей, которые могли от государства не зависеть. Да, многие совет­ские интеллигенты, будучи на службе у государства, пытались сохранить в себе что-то от русской интелли­

482

Пять вопросов людям культуры

генции. Отстоять свою духовную независимость. Ино­гда им это удавалось: и служить, и отстаивать (Эфросу, Любимову, Ефремову, несмотря на то, что власть ста­ралась приручить их). Но всё равно их лишали возмож­ности оставаться теми, кем они хотели быть. Я убеждён, что советская власть изнемогла в борьбе с русской культурой и русской интеллигенцией. Но и русская культура, и русская интеллигенция изнемогли в борьбе с советской властью. И тоже рухнули.

Мой учитель Борис Вульфович Зон молодым чело­веком делал этюды в Москве во время Октябрьской ре­волюции. Закрывал окна и шторы, чтобы перестрелка в Кремле не отвлекала его от этюдов. Зон был учени­ком Комиссаржевского, Станиславского — людей той культуры. При всём ужасе, загнанности, кошмаре, ко­торый за годы советской власти отпечатался в глазах Зона, мой учитель нёс в себе что-то от них. Волей-не­волей несли в себе что-то от них и мы, его студенты. Но своим студентам мы можем передать уже гораздо меньше: старую культуру постепенно выжгли, основу её выжгли. И нравственную — тоже.

Обвинение в «абстрактном гуманизме» преследова­ло меня на протяжении всей жизни; мои и не только мои спектакли запрещали или пытались запретить именно по этой причине. «Кому театр сочувствует?!» — излюбленная риторика, проверенная казуистика совет­ского держиморды. А когда запрещают сочувствовать этим, и этим, и этим, то люди привыкают никому не сочувствовать. И это по сей день пронизывает поры нашего общества, нашей психологии и нашего искус­ства.

Сегодня можно говорить, что существует россий­ский интеллектуальный слой. Слой людей, занимаю­щихся интеллектуальным трудом. А плотного слоя лю­дей, отстаивающих нравственные принципы как главное дело своей жизни, сегодня, мне кажется, как это ни грустно, уже не существует. Есть некие остатки,

483

*Лев Додин. Путешествие без конца*

некая память. Не более того. Сегодня даже религиоз­ные деятели самых разных конфессий в своих речах почти никогда не употребляют слов «любовь», «состра­дание». Самое доброе слово, которое они употребля­ют, — «терпение». Так называемая толерантность. Ну, дескать, потерпите, чёрт возьми!..

Но ведь Бог не учил: «Терпи». Он говорил: «Любт.

1. Мне кажется, сегодня в искусстве нет реального противоборства радикальных и консервативных тече­ний. Перепутаны все знаки. Что есть радикальное? Что есть консервативное? Что такое авангард сегодня?

Модернизм столетней давности и вышедший из него авангард искренне верил, что несёт новые ценно­сти, разрушая ценности старые. Но на этом пути часто оказывался бессилен перед искушениями поистине дья­вольскими. Почти весь авангард приветствовал совет­скую власть. Мы забываем об этом в силу того, что она же его и уничтожила (советская власть навязывала нам не только врагов, но и друзей). Мы сострадаем ему как жертве её бесчеловечности. Но он стал жертвой и соб­ственных иллюзий, собственного отчуждения от «слишком человеческого».

С формальной точки зрения меня впечатляют кар­тины, скажем, Филонова. Но мировоззренчески они для меня неприемлемы. При том, что я понимаю под­линность его устремлений, отражающих объективные процессы жизни и искусства. Если же говорить о так называемом радикальном искусстве наших дней, то я не вижу в нём ни подлинной веры, ни подлинной изо­бретательности. Поэтому оно для меня абсолютно кон­сервативно.

Я разговаривал с нынешним художественным руко­водителем театра Драматен. Он говорит: так хочется вернуться к тем ценностям, которые, приходя в Драма­тен, хотел утвердить Бергман. Я спрашиваю: какие ценности? Он отвечает: прежде всего — осмысленно выраженный театром и артистами драматургический

484

Пять вопросов людям культуры

литературный текст. Осмысленная актёрская игра. Предоставленная зрителям возможность погрузиться в жизнь, о которой театр рассказывает. Чтобы и зрите­ли, так же как артисты, сосредоточились на постиже­нии смысла драматургии, объёмного, общечеловече­ского смысла. Театр должен каждым своим спектаклем нести общечеловеческое послание.

Я думаю, если сегодня выступить с таким манифе­стом, он будет самым радикальным из всех возможных. Но такой манифест есть полное отрицание того, что преобладает сегодня в драматическом театре, который перестал быть драматическим. Который сдался под на­пором постмодернистских уверений, что слово пусто, что оно утеряло своё значение и воздействие. Да, именно сдался, сделался прост как мычание.

Торжество невербального театра не что иное, как отказ от сложности и развёрнутости мыслительного процесса, от выработанной всей культурой человечест­ва способности выражать мысль посредством слова. Мы привычно твердим: «Мысль изреченная есть ложь», но забываем или не знаем открытия психологов и фи­лологов, что несформулированная мысль не существу­ет. Слово и выражаемые им мысль-чувство, чувст­во-мысль, — всё-таки один из главных способов общения человека с человеком, соединения себя с дру­гим. Я надеюсь, нас ожидает возвращение слова. А вме­сте с ним — возвращение значимости человеческой жизни. Её смысла.

А весь сегодняшний радикализм построен на одном принципе: все слова ничего не значат, и есть один только смысл: человек — дерьмо. И всё — дерьмо. Мо­жет быть такая метафора, сякая метафора, двадцать те­левизоров на сцене, сто телевизоров. Может быть ог­ромный экран, без которого уже не обойтись, поскольку зрителей отучили вглядываться в человека сомасштабно ему, им непременно подавай такого, кото­рый увеличен в тысячу раз, так что и человеком уже

485

*Лев Додин. Путешествие без конца*

быть перестал. А в результате всех этих титанических ухищрений одно и то же, одно и то же: человек — дерь­мо, и всё — дерьмо. И кто громче эту великую истину протрубит, тот и круче.

1. Спектакль Арианы Мнушкиной «Мимолётности». Великая дама французского театра, пройдя и модер­низм, и авангардизм, и восточную экзотику, и овладев всем этим как инструментарием, с новой мощью верну­лась к человеку. Исследуя и представляя человека и в мельчайших подробностях, и в грандиозной панораме его взаимодействия с другими людьми. Эти восемь ча­сов «Мимолётностей» наполнены разнообразнейшими нюансами, драгоценными секундами жизни. Во всей полноте впечатление не передать. Скажу лишь об од­ном. Там есть платформы, по сцене их передвигают люди. А другие люди, персонажи, находящиеся на этих платформах, продолжают жить своей жизнью. Так вот, мне врезалось в память, как смотрят на персонажей, как включены в их жизнь те, кто платформы двигает. Вообще в том спектакле столько выразительных глаз!..

А ведь в последнее время так редко запоминаешь, какие глаза у людей на сцене. Да и в жизни мы замеча­ем их всё реже.

**ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ**

А

Аббадо К. 126, 215

Абрамов Ф. А. 6, 10, 12, 70-71, 83-85, 87, 89, 91, 97, 121, 227-229, 237, 327, 330, 357, 360, 363-364, 367-370, 372, 414-415, 423, 427, 438, 451-452, 455-456, 458-459 Абушахманов А. А. 204 Айтманов Ч. 248 Акимова Н. В. 420-423, 447 Аксер Э. 465 Александр I 356 Александров Б. А.

Александров М. И. 76, 169, 176

Александрова Е. Н. 6, 76

Александровский С. А. 182

Алешковский Юз 74

Алперс Б. В. 428

Андреев О. П. 4

Арбузов А. Н. 38

Арье Е. М. 8

Афиногенов А. Н. 213

Ахмадуллина Н. М. 77

Ахматова А. А. 313, 384

Б

Бараш М. 76, 134, 136

Баркан Е. А. 447

Барро Ж.-Л. 239

Бархин С. М. 390

Барышников М. Н. 385

Бах И.-С. 176

Бахтин М. М. 303

Белинский В. Г. 296

Белов В. И. 10, 12

Бергман И. 484

Бердяев Н. А. 474, 477

Бетховен Л. Ван 453

Бехтерев С. С. 46, 49, 387, 415-417, 423

Билибина Н. Ю. 404, 412

Блумберг И. 407

Блэр А. Ч. Л. 278

Богданова П. Б. 460

Болеславский Р. В. 63

Болт Р. 348

**487**

Лев Додин. Путешествие без конца

Борисов О. И. 71, 298, 397, 422, 446, 463

Боровский Д.Л. 76, 164, 181, 281, 305, 307, 309, 343-344, 390, 411

Боярская Е. М. 182, 209

Браун Г. 278

Брежнев Л. И. 279

Брехт Б. 304, 347-348, 465

Бродский И. А. 385

Брук П. 10. 25, 57-58, 156, 158, 212, 240, 241, 323, 347-348, 389-390, 405, 433 Быков В. В. 411 Быкова В. П. 8, 438

В

Вагнер Р. 215 Вайда А. 240 Вайс Е. К. 7 Вампилов А. В. 147 Васильев А. А. 464, 470 Васильева Е. И. 71, 463 Васильков Ю. X. 76, 169 Василькова И. М. 169, 174 Вахтангов Е. Б. 10 Вилар Ж. 323 Винчи Л. да 448 Висконти Л. 295 Власов С. А. 259 Войнович В. Н. 33 Волкострелов Д. Е. 182 Володин А. М. 298, 406 Вольтер Ф.-М. А. де 382 Высоцкий В. С. 279

Г

Гаврилин Ю. Ю. 4 Галан Ш. 240

Галендеев В. Н. 49, 76, 169, 198, 205, 292, 301

Галин А. М. 149

Галич А. А. 38

Гауптман Г. 406

Гаянов О. А. 29

Гварниери А.-М. 93

Гвоздков В. А. 204

Гельман А. И. 8

Гельфанд Е. М. 204

Гёте И.-В. 79, 279

Гинкас К. М. 464

Гоголь Н. В. 382, 384

Годунов В. А. 204

Голдинг У. 9, 16, 192, 469

Голубицкий Б. Н. 204

Гоман А. В. 246

Гомер 356

Горбачёв М. С. 32-33 Горький М. 478

**488**

Гофмансталь Г. де 125, 126 Грасси П. 331 Грибоедов А. С. 120 Григорьева С. В. 447 Григорян А. С. 204

Гроссман B.C. 212, 260, 265, 283, 285, 313-316, 337, 357, 383, 385, 400-401 Грязнов П. А. 182, 209 Гусинский В. А. 213

д

Давыдов Е. М. 176

Даль В. И. 450

Дарвин Ч. 356

Джойс Дж. 325

Дитятковский Г. И. 28

Дмитриев О. Г. 6, 76

Додина Д. Д. 77, 141, 265, 277, 343

Доннеллан Д. 241, 242, 389

Достоевский Ф.М. 5, 58, 66, 70, 84, 101, 110, 121, 148, 152, 153, 157, 186, 191, 227, 236, 263, 297-298, 303, 331-333, 336, 347, 351, 379, 382, 397, 420, 422, 432, 434, 436 Дрейфус А. 475 Дружинина С. В. 76 Дубровин М. Г. 40, 44, 289-290

Е

Евтушенко Е.А. 291 Ельцин Б.Н. 242 Есдаулетов P.O. 204 Ефремов О.Н. 211, 298, 483

3

Загидуллин Р. М. 204 Захарьев В. Л. 76 Зиновьев А. А. 33 Золя Э. 382, 475

Зон Б. В. 24, 36, 38-39, 44, 61, 74, 213, 284, 287, 291, 433, 483 Зорин Л. Г. 385 Зускин В. Л. 290

И

Иванов И. Ю. 386-387, 417-419, 423-424, 463 Ирд К. 465

К

Кадочников П. П. 37

Калашников В. В. 77

Каледин С. Е. 28, 110, 111, 113

Калягин А. А. 392

Кантор В. Д. 6

Карамзин Н. М. 477

Кацман А. И. 28, 50, 83-84. 89, 228, 255, 369, 414, 438 Качалов В. И. 298

**489**

Лев Додин. Путешествие без конца

Кедров М. Н. 18 Кёстлер А. 339 Китаев М. Ф. 404-405 Клеопина Е. В. 182 Клечевска М. 76 Клопов Д. М. 373 Кнебель М. О. 19, 369, 470 Козловский Д. В. 182 Колотова Н. А. 76, 169 Комиссаржевский Ф. Ф. 37, 483 Коняев И. Г. 212 Кордонский Ю. М. 76 Корш А. Ф. 160

Кочергин Э. С. 12, 76, 92, 109, 390, 404, 407-410, 432, 434-435

Кошкарёв А. Ю. 28

Круз Т. 289

Крупин В. Н. 10

Крутикова-Абрамова Л. В. 373

Крымов Д. А. 8

Крэг Г. 184, 197, 309

Кторов А. П. 57, 410

Кубрик С. 288

Кугель А. Р. 405

Курышев С. В. 29, 313, 387

Л

Лавров Н. Г. 8, 23, 44, 56, 89, 96, 100, 102, 210, 423, 447, 462-463

Ландау Л. Д. 5

Лапина Е. А. 76

Ласкин А. С. 245

Леонидов М. Л. 28, 148

Лидер Д. Д. 409

Липкин С. И. 260

Литвинова Р. М. 253

Лифшиц Е. М. 5

Лихтенвальс П. 343-360

Луговкин Д. С. 182

Лука С. ди 76, 82, 95, 114, 120, 134

Любимов Ю. П. 344, 483

М

Малка У. М. 182 Манн Т. 325, 342, 357 Маршалл Г. 476 Маттила К. 300-301

Мейерхольд В. Э. 40, 44, 58, 92, 169-170, 172, 309, 327, 347, 405, 412, 432-433, 442, 448, 466 Мещанинова В. Н. 204 Миллер А. 58 Митчел К. 141 Михоэлс С. М. 290, 304 Мнушкина А. 319-320, 322-325, 486 Мольер Ж.-Б. 146 Морева Ю. А. 28

**490**

Морозов М. Л. 28, 148, 204 Морозов С. А. 204 Мочалов П. С. 296, 304

**н**

Набоков В. В. 384 Наполеон 187, 356 Некрасов В. П. 356 Некрасов Н. А. 224

Немирович-Данченко В. И. 13, 60, 62-63, 99, 328, 332, 397, 412, 467, 470

Никифорова М. М. 28 Николаев И. И. 182 Ноэн С. 141

О

Огибина А. А. 4, 6 Окуджава Б. Ш. 279 Олби Э. 158 Оленева М. А. 204 Олеша Ю. К. 216 Оливье Л. 149 О’Нил Ю. 347 Оруэлл Д. 339

Островский А. Н. 139, 240, 445 Охлопков Н. П. 19

П

Падве Е. М. 387, 394 Папа Григорий 258

Пастернак Б. Л. 226, 253, 264-265, 474

Персиваль Л. 281

Пётр I 73, 187, 303

Петрушевская Л. С. 236

Петен А. Ф. 475

Пивкин С. И. 182

Пикон-Вален Б. 319-330

Плана Д. 76, 81

Планшон Р. 146, 323

Платонов А. П. 66, 70, 377

Плотников Н. С. 295, 299

Подскрёбкин А. С. 204

Поздеев В. П. 370

Полицеймако В. П. 37

Пономарёв 246

Порай-Кошиц А. Е. 76

Прадо А. 76, 105, 112, 136

Пруст М. 325

Путин В. В. 224, 374

Пушкин К. 76, 137

Пушкин А. С. 298, 468, 478

Р

Радищев А. Н. 453

**491**

Лев Додин. Путешествие без конца

Распутин В. Г. 327, 367-368, 407, 437-438

Рассказова Т. Д. 28

Рейнхардт М. 481

Ремарк Э.-М. 356

Римский-Корсаков Н. А. 176

Ромм М. И. 295

Росселлини Р. 437

Ростропович М. Л. 287

Рублёв Андрей 448

Румянцева Д. Е. 182

Руссо Ж.-Ж. 382

С

Савицкая О. Н. 404-412

Савсу Ж.де 76

Садовский П. М. 240

Салтыков-Щедрин М. Е. 71, 167, 258, 436

Сахаров А. Д. 27

Секирин Л. И. 284

Селезнёв В. С. 76, 169

Селезнёва И. С. 50, 198, 199

Семак П. М. 54, 213, 259, 386

Серов А. Э. 204

Симак Б. 76, 109, 137

Скофилд П. 410

Смелянский А. М. 19

Смирнов Р. В. 13

Смоктуновский И. М. 71, 107, 109, 295, 304, 463 Соколова И. Л. 445

Солженицын А. И. 70, 339, 357, 374, 477

Соломонова Е. С. 182

Солоухин В. А. 10

Сомов В. Е. 405

Сталин И. В. 291, 338, 359, 361

Станиславский К. С. 10, 18-25, 36-39, 44, 58, 60-63, 73, 86, 91, 102, 108, 130, 154, 160, 173-174, 184, 197, 201, 211, 256, 268-269, 271, 297, 302, 304, 308-310, 313, 327, 328, 332, 347, 352, 388, 397, 412, 426, 431, 433, 436, 442, 444-445, 448, 467, 469-471, 483 Старостина А. С. 182 Стейнбек Дж. 158 Степанова А. И. 57, 59, 410 Стефанаки М. 76, 136 Страсберг Л. 256 Стрелер Дж. 299, 331, 433 Стронин М. Ф. 76, 443 Стуруа Р. Р. 304 Сундстрем Л. Г. 295 Сушкевич Б. М. 18

Т

Тайнен К. 296, 472 Талейран III. М. 356 Тарасова А. К. 298-299 Тараторкин Ю. Г. 445

**492**

Твардовский А. Т. 458 Теляковский В. А. 466 Тенякова Н. А. 213 Товстоногов Г. А. 19, 211, 408, 465 Толстая Т. И. 253

Толстой Л. Н. 73, 158, 187, 220, 224, 351, 356-357, 368, 374, 382, 397

Толубеев Ю. В. 296

Тооминг Я. 465

Трифонов А. Т. 52, 55

Тургенев И. С. 347

Тычинина И. В. 28

Тэтчер М. 346

Тюнина Г. Б. 297

У

Уильямс Т. 16, 99 Уткин Д. А. 182

Ф

Федотова Г. Н. 399 Фейхтвангер Л. 481 Феллини Ф. 295, 437 Филонов П. Н. 484 Фильпггинский В. М. 8, 28 Фокин В. В. 170 Фолкнер У. 327, 347, 357 Фоменко П. Н. 297 Фоминых Д. А. 204 Фонвизин Д. И. 432, 453 Фрейберг А. 405 Френкель М. А. 13 Фрил Б. 80

Фурсенко А. А. 246, 247, 258 X

Хейли А. 158 Хейфец Л. Е. 464 Хемингуэй Э. 68, 356 Хермакюла Э. 465 Хмелёв Н. П. 470 Ходасевич В. Ф. 47 Хомутянский Ю. А. 169 Хренов В. И. 451 Хрущёв Н. С. 74

ц

Цнобиладзе Г. Т. 182

ч

Чайковский П. И. 432 Чапек К. 406, 462 Червинский А. М. 54 Черкасов Н. К. 295-296 Черневич И. С. 28

**493**

Лев Додин. Путешествие без конца

Чернова А. А. 176, 182 Черчилль У. 356

Чехов А. П. 5. 25, 56-58, 66, 76, 80, 110, 114, 121, 129-130, 143, 144, 146, 149, 152, 157-158, 164, 165, 167, 168, 185-187, 224-225, 228, 231, 236, 279, 302-303, 323, 331, 335, 347, 351, 357-358, 361, 368-369, 382, 428, 436 Чехов М. А. 21 Чирков Б. П. 37 Чуковская Л. К. 28, 474, 476

Ш

Шаламов В. Т. 339 Шароградский А. В. 28 Шевцова М. 262, 270, 279, 343 Шейнцис О. А. 390

Шекспир У. 5, 66, 90, 122, 143, 146, 149, 152, 153, 157, 165, 183-184, 186, 228, 236, 240-241, 262, 264-265, 270, 272-275, 278-281, 297-298, 302-307, 323, 331, 335 Шеро П. 323

Шестакова Т. Б. 46, 206, 229, 423, 463

Ширалиева Н. 302

Шнейдерман И. И. 19

Шнитке А. Г. 432

Шостакович Д. Д. 215, 234

Штайн П. 57

Штраус Р. 122-124, 215

Шуберт Ф. 176

Шушковский Ю. Ю. 204

щ

Щедрин — см. Салтыков-Щедрин Щипицин С. П. 182

Э

Эйзенштейн С. М. 295 Эйнштейн А. 441, 481

Эфрос А. В. 58, 106, 198, 268, 406, 445, 483 Ю

Юрский С. Ю. 59, 387 Я

Яблочкина А. Н. 74 Янковский О. И. 15 Ярошенко Н. Н. 245

**СОДЕРЖАНИЕ**

[От редакции 5](#bookmark4)

[Предлагаем живой диалог 7](#bookmark6)

[Он наивно верит, что существует душа 18](#bookmark8)

[Абсурды мира ощущаются кожей 27](#bookmark10)

[Сплошная психофизика 35](#bookmark12)

[Всё разорвалось 59](#bookmark16)

[Опыт духовный, опыт воображения 64](#bookmark18)

[Не читайте пьесу на извозчике 76](#bookmark20)

[Театр как приключение 141](#bookmark21)

[История потрясений 169](#bookmark22)

[Процесс этот бесконечен 183](#bookmark24)

[Мы пробуем 204](#bookmark26)

[Всякая жизнь театральна 218](#bookmark28)

[Мучаем себя сами 226](#bookmark30)

[Школа сострадания 236](#bookmark31)

Судьба серьёзного театра 244

[Как присвоить великие слова 262](#bookmark34)

[Побочный продукт нашей жизнедеятельности . . . 270](#bookmark35)

[Великая заповедь — кантилена 283](#bookmark38)

Пробиться к поэзии 302

[«По ком звонит колокол» 312](#bookmark41)

Этот спектакль — настоящая революция 319

[Из молока надо сделать сыр 331](#bookmark44)

[Нить человеческой общности 343](#bookmark46)

[Будить человека в человеке 363](#bookmark48)

[Жизнь заразительна 381](#bookmark50)

[Второй план — жизнь 392](#bookmark52)

Приложение

Театральное действо сегодня 404

[Дебют — профессиональный 414](#bookmark54)

Заметки на каждый день 425

[Старые слова 450](#bookmark57)

[Зачем режиссеру компания? 460](#bookmark59)

[Пять вопросов людям культуры 474](#bookmark61)

[Именной указатель 487](#bookmark63)

Л. А. Додин.

Д603 Путешествие без конца. Диалоги с миром. -

Санкт-Петербург. «Балтийские сезоны». 2009. 496 стр., 1,5 п. л. илл.

ISBN 978-5-903S68-19-8

Книга знаменитого петербургского режиссёра, ху­дожественного руководителя Академического малого драматического театра — Театра Европы Льва Додина «Диалоги с миром» открывает задуманное театром многотомное издание, касающееся актуальных про­блем современной культуры и сценического искусства в частности. В первый том вошли беседы, встречи с коллегами и зрителями, мастер-классы, лаборатории Л.А. Додина, складывающиеся в своеобразную лето­пись МДТ, поскольку датируются 1984-2008 годами. Следующие тома продолжат линию, начатую книгой «Репетиции пьесы без названия», вышедшей в «Бал­тийских сезонах» в 2004 году. В них войдут записи ре­петиций программных спектаклей мастера.

ББК 85.334(2)6

Додин Лев Абрамович

ПУТЕШЕСТВИЕ БЕЗ КОНЦА. ДИАЛОГИ С МИРОМ

Художественно-технический редактор В. С. Дзяк Компьютерная вёрстка — С. В. Арефьев Корректоры С. Мишеева, В. Сергеечева

Подписано в печать 28.11.2008. Формат 84x108'/,.. Бумага офсетная. Уел. печ. л. 28,56. Тираж 1500 экз. Заказ № 2753.

НП «Балтийские сезоны»

Тел/факс (812) 713-43-46 e-mail: [alexeeva@hocbox.ru](mailto:alexeeva@hotbox.ru)

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО «ИПП «Искусство России»

198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, д. 38/2

