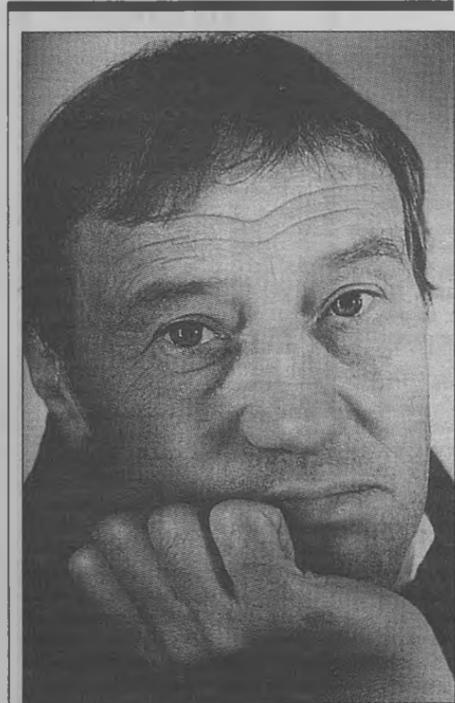


Сергей ДРЕЙДЕН:

«Другой опыт»



Дрейден Сергей

192010603 (интервью)

«Он существует сам по себе», — так было написано в одной из статей о Сергее Дрейдене. Действительно, Сергей Дрейден всегда двигался по жизни только по своей колее, однажды установив для себя планку, ниже которой не опускался никогда. Он делал и в театре, и в кино только то, на что отзывалась его душа и актерский разум. Так было и в те времена, когда он играл в репертуарных театрах, так продолжалось и потом, когда он решил уйти в свободное плавание. Причем, был период, когда эти заплывы и вовсе миновали театр. Тогда он крутил баранку или мотался с рюкзаком вместе с геологами.

Пятнадцать лет назад Дрейден приехал в Москву с моноспектаклем «Немая сцена», где умудрился сыграть почти всех персонажей гоголевского «Ревизора», вплоть до приснившихся Городничему крыс, которые «пришли, понюхали и ушли». Это был даже не совсем спектакль, а некий «джем», на котором виртуоз-джазмен демонстрировал свой высочайший класс при полном почтении к великой классике. С тех пор я старался не пропускать его спектакли, будь то золотомасочные «Отец» Стриндберга и «Потерянные в звездах» Левина, авторский спектакль-пантомима «Как все меняется» или «Мнимый больной» Мольера, поставленный Алексеем Левинским в театре имени Ермоловой. И только уникальный спектакль «Мрамор», созданный Григорием Дитятковским по пьесе Иосифа Бродского, удалось увидеть лишь в записи после ухода из жизни блистательного артиста Малого драматического театра Николая Лаврова — друга и партнера Сергея.

Поводом для нашей встречи стал выход на московский экран «Русского ковчега». На главную роль в фильме непредсказуемый Александр Сокуров пригласил столь же непредсказуемого и загадочного артиста-импровизатора Сергея Дрейдена.

— Что заинтересовало тебя в «Ковчеге»: драматургия, необычность затеи или фигура режиссера?
— Прежде всего, конечно, фигура режиссера. Но необычность проявлялась еще и в тех условиях, в которые мы оба были поставлены: мы встречались почти каждый день, сидели по три, четыре часа бок о бок за столом на студии, отработывали куски текста, разрабатывали цепь эпизодов, которые, конечно, были первоначально описаны в сценарии. А в понедельник, в выходные дни Эрмитажа, нам давалось время для того, чтобы пройти весь маршрут фильма. И мы старались максимально полезно использовать время. Но работали не только мы вдвоем, как «дуэлянты»: целый ряд эпи-

зодов параллельно разрабатывался помощниками Сокурова с актерами — исполнителями эпизодических ролей.

— Принято считать, что Сокуров «неактерский» режиссер и что обычно актер у него выполняет чисто функциональную роль?

— Я сразу столкнулся с тем, чего раньше и не подозревал в Александре Николаевиче, хотя считаю себя очень давним сокуровским зрителем и видел самые ранние его работы. Во время репетиций он играл, как мой партнер, не только свою партию, но даже тех персонажей, встречу с которыми мы готовили. При этом он всегда извинялся и говорил: «Вы же понимаете, что я не актер». Потом выяснилось, что на курсе режиссуры документального кино у Згуриди, где он учился, был предмет «актерское мастерство». Но я понял, что вовсе не образование привело его к актерским проявлениям, а что это в нем живет. Он иногда так смешно играл: остро, очень сильно! Но никогда не заходил на мою половину. Подсказывал, делал какие-то пожелания моему персонажу, проводил сравнения. Он знал кое-что из моего опыта и говорил: «Это хорошо, это вы знаете. А вот теперь попробуйте пойти туда...»

— Много ли было этих «туда», что тебе раньше были неизвестны?

— Дело в том, что все-таки это была гонка с препятствиями: передвижение некоего персонажа по целому ряду пространств, времен, цветов, запахов. Если бы это была биография какого-то человека, также «передвигаемого по времени», то, наверное, я открыл бы больше. Но я открыл другой опыт. Это было новое путешествие по жизненным параллелям, и они — на удивление — были преодолены.

— Тебя не пугала совершенно новая форма работы?

— Нет, не пугала. Меня привлекала именно эта задача: снять все в один присест, (вернее «не присест»), потому что я до этого размышлял про кино и про театр в техническом плане.

— В таком случае, не стала ли эта новая форма обычной театральной задачей: сыграть спектакль за полтора часа съемочного времени?

— Это действительно было похоже на спектакль. И я вспомнил события, которые происходили со мной в юности. В те годы снимаемые на ТВ спектакли не

шли в прямой эфир. Студия запиралась, работало несколько телекамер, было выстроено несколько помещений. Персонаж переходил из помещения в помещение, камеры тебя перехватывали, появлялись другие персонажи. Это все шло один за другим, как на поворотном круге театра. То есть все делалось разом — игрался настоящий спектакль. И это непрерывное действие снималось с кинескопа на киноплёнку. Далее эта пленка проявлялась, печаталась и обратным ходом шла на специальную телеаппаратуру, она выдавала запись в эфир. У меня даже дома лежит пленка телеспектакля по новелле Уильяма Сарояна «Откуда я родом», его снимала на ТВ Роза Абрамовна Сирота таким вот образом.

— Вернемся к «Ковчегу». Стало быть, никаких особых актерских приспособлений в этой необычной работе не предусматривалось?

— Предусматривалось понимание того, что требуется тщательная подготовка. Причем оно не нагнеталось с чьей-либо стороны. Я должен был быть безусловно готов. Это заставляло меня и перед репетициями с Сокуровым, и после них, да и когда репетиций не было вообще, брать текст, ходить в Эрмитаж и проходить весь маршрут. Даже, когда там были посетители. Я сейчас могу с закрытыми глазами пройти этот маршрут, он во мне сидит. Можешь себе представить: я ходил три месяца! По понедельникам — по пустым залам, а в остальные дни — с посетителями музея. Я понимал, что должен быть предельно собранным перед самой съемкой, должен быть в форме. Я, конечно, привык готовиться к спектаклям. Готовиться — это знать, что я могу себе позволить, а чего категорически не могу. Я осознал, что никто, кроме меня, не вытянет то, что должен сделать я.

— Представим себе ситуацию: в театре на каком-то спектакле ты вдруг споткнулся, упал, встал и, как ни в чем ни бывало, обыграл эту накладку. А здесь — упал бы ты, или декорация, или партнер, и все кончилось, весь эксперимент пошел бы прахом?

— В процессе съемки был момент, когда камера меня обогнала: за оператором тянулся длинный хвост технической группы, Сокуров, переводчица... но мы встретились глазами с Сокуровым, и он мне показал знаками, когда мне вой-

ти в кадр. Все обошлось. У меня не было страха: я сделал все, чтобы подготовить себя к «маршруту».

— Как-то с трудом верится. Говорят, что каждый раз даже перед пятидесятым спектаклем актеры мандражируют. А здесь — первый и единственный раз.

— Это тоже опыт. На рефлексию просто не было времени.

— А на импровизацию было время?

— Ограничений не было, было понятно, что я в лучшем случае могу что-то уточнить, сыграть острее, глубже, не взяв дополнительного времени. Сложность была еще и в том, что оператор — это человек другой национальности, и они с Сокуровым общались через переводчика. И любая импровизация, пусть даже удачная, могла вызвать замешательство у оператора и спровоцировать ДТП. Но однажды я невинно пошалил — в эпизоде, когда старуха Екатерина бежит по снегу зимнего сада (это метафора: императрица уходит из жизни, и мой герой при этом присутствует), я должен был войти в кадр из боковой двери. Когда после тяжелой бессонной ночи, после залов Эрмитажа, я увидел снег, мне захотелось созорничать, и я бросил снежок в сторону камеры-автора.

— А в диалогах с партнерами не пробовав импровизировать?

— Если ты заметил, многие мои партнеры в фильме — не актеры. Надо было быть очень осторожным, потому что их легко сбить с толку, они же ориентируются на мои точные реплики. В этих кусяках я был еще больше собран.

— Вопрос, который задают все. Я, примерно, на десятой минуте понял, что мне абсолютно все равно: есть там монтажные склейки или нет. А для тебя и для Сокурова это было принципиально?

— Это вопрос к Сокурову. Меня просто увлекла эта задача.

— А как зрителя это тебя сейчас волнует?

— Я никогда не размышлял на эту тему. Если художественная задача, которая меня волнует и которая на меня воздействует, каким-то способом решена, то цель достигнута! Главное, чтобы это было художественно сильно и по-человечески здорово.

— И ты и Сокуров — люди с самостоятельными, серьезными и непростыми характерами. Всегда ли вы уживались на камень?

— У нас не было ни времени, ни сил на разногласия. Тем более, что мы оба в момент производства картины, недооценивали. А ближе к финалу нас лечил один и тот же доктор.

— Иногда говорят, что играть роль «на преодолении» гораздо интереснее и результат получается значительнее. Тебе не помогло твое недоумование?

— Могу сказать, что мне в данном случае это не повредило. А насколько помогло, мне трудно судить.

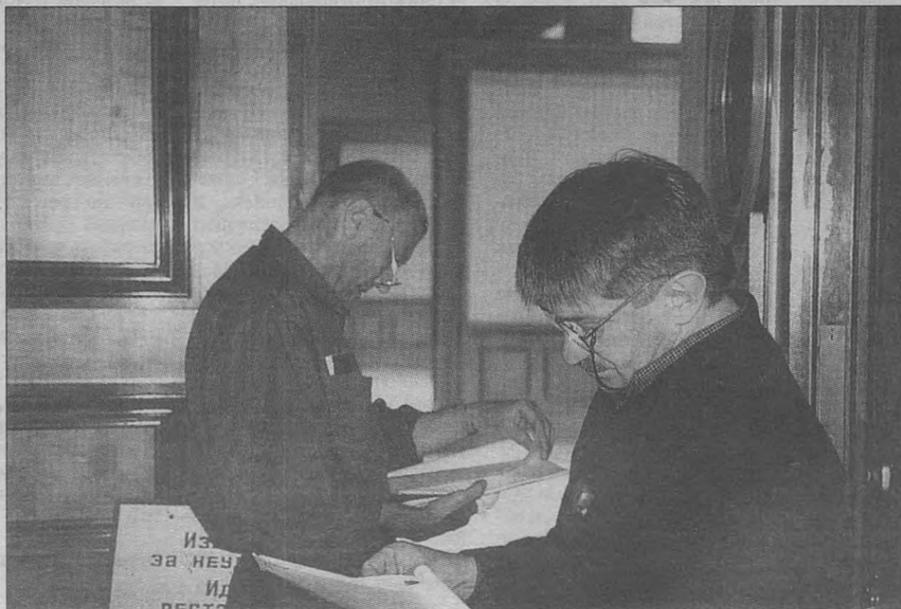
— Знаю, что все свои спектакли ты всегда переделывал, вносил что-то новое. В кино этого сделать нельзя. А стал бы переделывать, если бы появилась такая возможность?

— Я думаю, само сознание того, что это нельзя переделывать, заставляет готовиться немного по-другому и полностью выкладываться. (Речь, конечно, не идет о том, что в театре ты, зная, что можно что-то переделать, позволяешь себе бог знает что). Хотя в случае с «Ковчегом» в этом смысле была своя специфика. Сокуров мне говорил: «Не тревожьтесь, у нас впереди озвучание». Звук для него имеет колоссальное значение. Так потом и произошло: мы во время озвучания сделали очень много. Теперь такая техника, что ты пишешь один. Три дня я непрерывно записывал только свои тексты.

— Как это возможно, ведь у вас в фильме идет живой диалог?

— Но ведь озвучание происходило не в присутствии автора. Он присутствовал, что-то менял, предлагал. При этом он готовил и свою часть, прикидывал, как можно мне ответить. Впоследствии, он что-то вносил в мой текст, и рождалась новая картина. Как у Филонова, который многократно записывал свои работы. Он рисовал картинку, проходил еще один круг, записывал ее много раз, и получалась многослойная вещь.

— Ты работал в кино со многими режиссерами, есть с кем сравнивать Со-



Дрейден и Сокуров