

11-12-03 (май)
Дитятковский Григорий



Григорий ДИТЯТКОВСКИЙ:

«Искусство не может быть неорганизованным»

Мой собеседник – Григорий Дитятковский. По обстоятельствам жизни он идеально воплощает тип режиссера поколения сорокалетних. Учился, начинал и живет в Петербурге (именно Северная Пальмира на протяжении последнего времени является главной кузницей режиссерских кадров страны). Ставит в разных городах России и за рубежом...

Впрочем, этими внешними признаками его типичность и ограничивается. В остальном Дитятковский обособлен и независим. Занимается тем, что для него по-настоящему важно. Ставит только то, что ему самому интересно. Существует наподобие острова омываемого водами современного театрального мейнстрима, но живущего самостоятельной неподвластной ветвям моды жизнью. При этом он не является неким театральным анахоретом. Каждая его новая работа, начиная с того момента, как в 1996 году он выпустил свой знаменитый «Мрамор» И. Бродского, удостоенный «Софитов» во всех возможных номинациях, оказывается в центре внимания и завоевывает престижные театральные премии. Он поочередно получает то «Софиты», то «Золотые Маски», как и артисты, занятые в его спектаклях. Его приглашают на постановки многие театры, в том числе и столичные.

– Принято считать, что молодые режиссеры не хотят взваливать на себя бремя ответственности главного режиссера, предпочитая ставить в разных театрах. Вы сами выбрали образ жизни режиссера-кочевника, или так сложились обстоятельства?

– Я не верю в то, что есть такой режиссер, который бы не хотел иметь «свой» театр. Но предложить человеку в нынешних обстоятельствах стать главным режиссером, – это ничего не предложить. На сегодня понятие «мой» театр – сугубо «денежное». «Мой» – это, когда ты несешь ответственность абсолютно за все, где все начинается не просто с вешалки, а с зарплаты гардеробщика. Ныне главный режиссер (или художественный руководитель) – полноправный хозяин в театре, он рассчитывает деньги, решает, кому и сколько надо платить, кому-то (кого необходимо удержать) – больше, а кому-то – меньше. Поэтому лично у меня отношение к этому (пока) сугубо созерцательное. Я не могу представить себя человеком, который может нести полную ответственность за людей (то есть платить им), так как не владею необходимыми средствами. Да, и не понимаю в этом ничего. И даже, когда заключаю контракты с театрами в Петербурге, Новосибирске, Москве – редко знаю, сколько стоит спектакль, говорю это вполне искренне. Я являюсь человеком, которому заказывают работу. И не потому, что я осознанно выбрал именно такой путь, а потому, что сегодня для себя не вижу другого, реального пути.

Мне вообще кажется, что институт главных режиссеров остался по инерции, в наследство от того времени, связи с которым уже нет. И слово потеряло смысл. Театр в России всегда был делом государственного значения. Обучение режиссеров, подготовка главных режиссеров, были госзаказом. Их учили, дабы затем разослать по разным театрам и го-

родам страны. С третьего курса существовала договоренность, что я поеду в Саратов. Но моя жизнь сложилась (счастливо для меня) иначе. Лев Абрамович Додин пригласил меня к себе в театр, и диплом я делал у него в Ленинграде. При всех сложностях и особенностях этого уникального коллектива мне удалось прожить там 10 лет.

Хочу ли я сам быть главным режиссером? Это то же самое, что спросить: хочешь быть царем? В самом вопросе, есть что-то ложное, далекое от правды. Это то же самое, что быть банкиром без денег. Художественный руководитель или главный режиссер – человек, к которому сходятся все нити. И надо отказаться от фальшивой ситуации. «Свой» театр, это – когда делаешь его на «свой» деньги. А просто идти в штат, отвечать непонятно за что, наследовать здание, артистов не имеет смысла: получается ни то, ни се. Это вымышленная проблема. Конечно же, быть главным режиссером в БДТ и во Пскове, не одно и то же, но близко к тому. Никто не хочет быть тем, чего нет.

Театр, в котором я воспитывался, был «служивым». Поэтому словосочетание – главный режиссер – в моем сознании отпечаталось как должность, на которую назначают. Он выполняет чьи-то задачи. Прежде его бесконечно вызывали в партком, ему спускали сверху инструкции. Все было

однозначно: кого забирали на «воронках», а кого приглашали руководить театром. Я учился в то время, когда понятие главный режиссер было прямо по Булгакову: никогда не просите, вас вызовут. Позовут и скажут: ты должен, ты родине пригодился. Но я никогда не связывал себя со всем этим. Мне казалось, что я не из тех людей, которых могут выбрать. И эта модель существования на театре прочно запечатлелась в моем сознании, хотя я и понимаю, что сейчас другое время. Оно действительно абсолютно другое, а пицца, на которой мы выросли, прежняя.

В нынешнем сезоне Дитятковский выпустил на московской сцене две премьеры – «Игры снов» А.Стриндберга в «Et cetera» и «Короля-Олея» К.Гоцци в Театре имени Евг.Вахтангова. Тонкие и изысканные спектакли, совершенно по-новому вскрывающие художественный мир этих двух авторов, что вообще характерно для творчества Дитятковского, режиссер никогда не берет то, что лежит на поверхности. А на поверхности – мрачный и психологически переусложненный Стриндберг и легкий, веселый и жизнерадостный Гоцци.

У «Игры снов» – на редкость легкое дыхание. Спустившаяся на землю дочь индийского бога Индры (здесь она предстает в трех лицах) обходит стороной

мрачные уголки человеческого подсознания и погружается в причудливый мир «тонких», утренних снов, настолько тонких, что за их прозрачным покровом отчетливо проступают контуры реальности. А «Король-Олень» в постановке Дитятковского оказывается печальной историей, которая никак не рифмуется ни с брызжущей весельем вахтанговской «Принцессой Турандот», ни с обаятельнейшим фильмом Павла Арсенова, выплеснувшим на экран остатки оптимизма и лирических надежд шестидесятых годов. И все же постановка Дитятковского нечужеродна этим двум (из первого ряда ассоциаций) произведениям. С вахтанговским шедевром его роднит богатство режиссерской изобретательности и всепобеждающая театральность, пронизывающая каждый дюйм спектакля. А трагическая обреченность, в игре Марины Есипенко-Анджелы, произвольно перекликается с драматизмом судьбы самой известной в России исполнительницы этой роли в том самом фильме Арсенова «Король-Олень» – Валентины Малавиной.

– Не сожалее ли вы о том, что, работая с разными артистами, вам приходится, найдя с ними общий язык, очень скоро расставаться?

– По этому поводу у меня несколько другие ощущения... Я

стараюсь, простите за выражение, не завязываться на человеческом факторе, а «держать компас» на материал. Скорее приходится сожалеть о том, что едва успел найти общий язык с артистами, а уже – надо «выпускаться». Только-только о чем-то договорились, и материал стал «жить», а уже – пора расставаться. Это, как навсегда расстаться с новорожденным ребенком. Поэтому, если и приходится о чем-то сожалеть, так о том, что спектакли недополучают от своих создателей по части родительской любви. Они как бездомные дети. Я очень часто не имею возможности следить за спектаклем. За «Мрамором» я очень внимательно следил. За «Федрой», последним спектаклем, сделанным в Петербурге, – уже меньше. Много следил за «Потерянными в звездах», и они «отдавали». Продолжаю следить за «Отцом», во всяком случае, здесь я абсолютно уверен в двух исполнителях... И за остальными спектаклями пытаюсь следить, но не получается. Как можно следить за спектаклем в Новосибирске?! Но, наверное, это как раз нормально. Это – и есть жизнь.

– А материал для постановки вы выбираете сами?

– Пока мне везет, я могу прийти в театр и сам предложить название. Несколько раз в Англии я ставил то, что просят, но, если мне самому было интересно. Мне предлагали несколько вариантов, а я выбирал из них. Я не знал артистов. И продюсеры предлагали пьесу, которая с их точки зрения должна «выразить» артистов. А я говорил: «Да, мне это близко, а это – нет». В России у меня пока не было случая, чтобы я поставил «на заказ». Но, коли будет подобное предложение, я с интересом отнесусь к нему, если почувствую себя в праве это сделать.

– Существует ли разница в работе с российскими и зарубежными артистами?

– Что касается западных артистов, они действительно по-другому устроены. Все. Потому, как мы привыкли считать (ну, скажем, в советские времена), что артист – это человек, который выходит на сцену для того, чтобы говорить правду, быть содержательным, заниматься искусством. С другой стороны (и это вечная история) в русском театре по большей части скептически относятся к профессии. Я думаю, что люди по всему миру – одинаково ленивы, одинаково трудоспособны, одинаково ответственны и одинаково безответственны. Но наряду с этим (я начал к этому очень серьезно относиться), я верю, что каждый народ обладает какими-то определенными качествами. Например, в России по отношению к труду всегда существовала очевидная доля скептицизма. У русских к труду, я бы сказал, – мистическая форма отношения. У Мандельштама замечательно сказано, что у нас есть «блуд труда».

А в той же Англии артисты, как правило, еще в школе осваивают метод работы над собой. Там существует такое понятие, как гигиена актерского труда. И мне это очень нравится. Это замечательно, когда артисты серьезно относятся ко всем предлагаемым упражнениям. Люди приходят на репетицию, и им не надо устраивать никаких разминок. Они сами занимаются профессиональным тренингом, который, осваивали с первого курса. Это первостепенная задача – передать ученикам основы индивидуального тренинга. И затем каждый день, начиная со второго курса, студент приходит на все занятия за сорок-пятьдесят минут до их начала и самостоятельно готовится к репетиции. Он приучен к тому, что должен делать это каждое утро. Вы можете себе представить какого-нибудь русского артиста, который был бы способен на это?

ЖКРМ и сцена