



Мне почему-то в Англии многое удавалось, наверное, благодаря тому, что я пытался увлечь артистов тем, что такое "Станиславский". И это очень здорово! Когда ты приезжаешь на Запад, ты понимаешь, какая Станиславский величина, и даже не потому, что он совершил сам. Он дал колоссальный импульс к тому, чтобы думать о том, что он создал... Примечательно, но в Англии то, что мы называем "системой", называют методом. Мне это название само по себе кажется более точным (англичане очень аккуратные люди). Они ведь могли перевести system, как система, но перевели как Method – метод с большой буквы. Методов – может быть много. Принцип один – хорошо играть. А у нас была одна Система, и она не обсуждалась. В ее рамках могли быть различные методы и способы, но сама система – только одна. И в этом был тупик. А ты назови ее по-другому. Назови – методом, и станет безумно интересно. И этим методом Станиславского интересно работать. Когда начинаешь с увлечением им заниматься, зарубежные артисты с удовольствием к нему тянутся.

Любая репетиция, любой выбор спектакля, для меня – это маневр, если выражаться военным языком, а это важнее, чем та же самая война. И мне очень близко понятие "тоталитарный" театр или, если хотите, театр строгой дисциплины, под которой я подразумеваю способность режиссера и артистов договориться о предельном взаимоуважении и усилиях по отношению к материалу, который они вместе исследуют. И это, наверное, самый здоровый способ взаимоотношений. Поэтому я старюсь выбирать материал, у которого можно чему-то научиться или дать возможность научиться кому-то... Театр, в моем понимании, – носитель предельно организованного начала, он организован до мельчайших подробностей. Искусство и неорганизованность, – это две противоположные вещи. Искусство может быть скучным – не скучным, старым – не старым, нужным – не нужным, но неорганизованным быть не может.

– **Что же для вас является определяющим в выборе материала?**

– Я могу вам совершенно откровенно сказать, почему я, например, выбрал для постановки в Москве "Игру снов" Стриндберга. Я очень хорошо помню, как это решение ясно сформулировалось: для меня это бездонный материал. Меня увлекает форма пьесы, в ней есть "тайность". Вообще, когда драматургом предложена хорошая форма, которая просто "фонтанирует" содержанием и переливается смыслами, то очень интересно поставить ее так, чтобы хотя бы что-то было эквивалентно самой пьесе, не все целиком, что очень сложно (такой задачи и не ставишь). Но найти для себя пути раскрытия на сцене заложенного в пьесе очень хочется.

Наверное, в этом и состоит прелесть постановок пьес подобного рода, в попытке за драматургическими дебрями раскрыть их смысл... Я могу добавить только одно: материал выбран не просто в качестве эксперимента, а в качестве эксперимента, который можно осуществить через артистов. Я "слышу" историю, но как ее "озвучить" через исполнителя – это задача. Но материал, безусловно, "переливается". Пьеса требует, я бы сказал, определенного навыка, потому как материал иносказательный (что диктует сам Стриндберг), драматург говорил, что театр был и всегда останется прибежищем для образованных людей. Это определяет сам автор. И он, безусловно, пишет для людей просвещенных. И

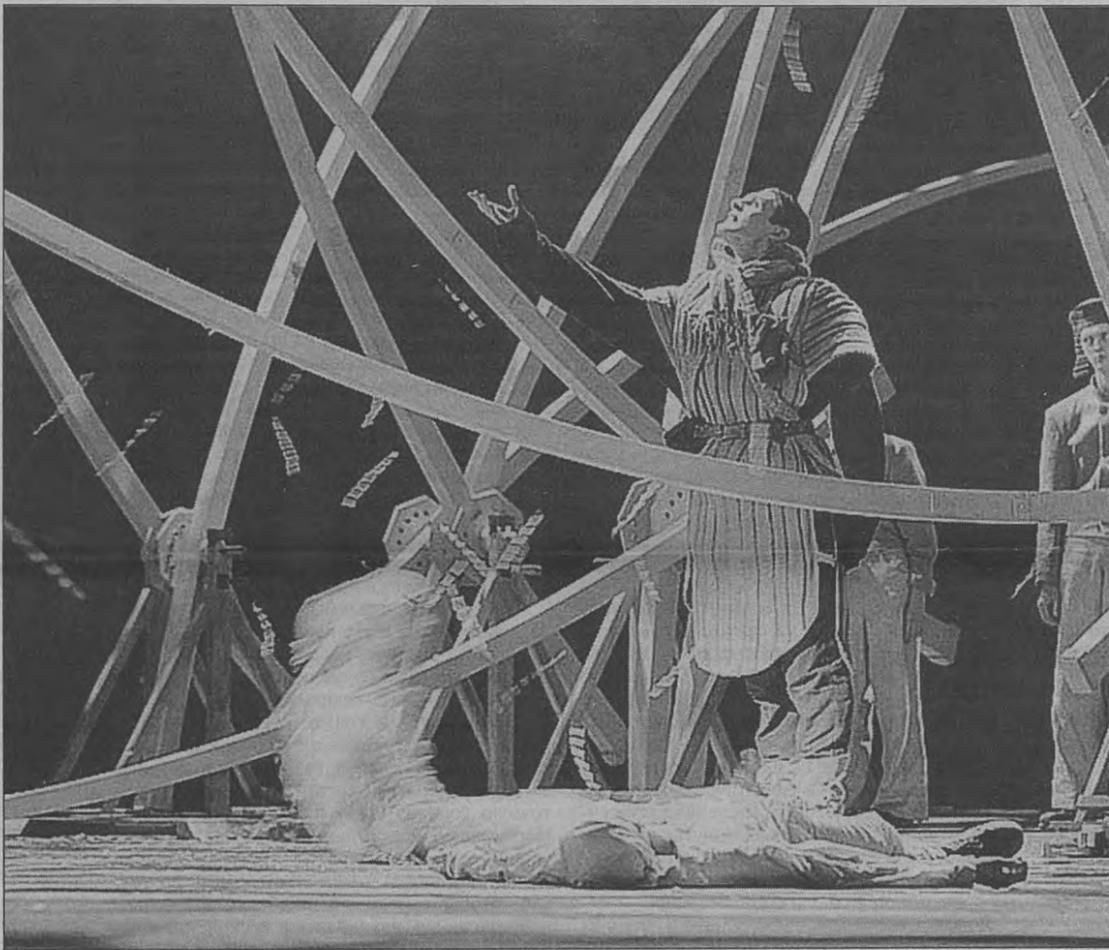
здесь ему очень сложно "изменить". А с "Отцом" была другая история. Там (во всяком случае, для меня) существуют какие-то невероятные вещи, что кажется, ты просто с ума сойдешь, когда их откроешь. И в случае со всеми остальными моими постановками в вопросе выбора материал, в основном, всегда превалировал (и до сих пор превалирует), я бы сказал, эдакий человеческий азарт.

Спектакли Дитятковского бережат культурную память и фантазию зрителя. В "Игре снов" он строит действие на недосказанностях, недоговоренностях, ускользаниях. Зыбкая, подобная сновидениям, призрачная и тонкая ткань спектакля, как в сети улавливает зрителя, погружая его в спутавшийся с реальностью мир снов, давая пищу его воображению и способности души откликнуться на воспоминания детства, загадочное слово, знакомый звук, едва слышимый шорох, завораживающий

падов, идешь по обозначенным меткам. И через два часа ты уже так устал, что даже не мог предположить, что бывает так тяжело, но ты идешь и бываешь стопроцентно вознагражден за эту усталость тем, что получаешь взамен. У тебя уже сил нет, ты не все успел посмотреть, где-то сократил дорогу, даже свернул с намеченного пути. Но все равно ты благодарен за то, что шел этим маршрутом. Поэтому, по большому счету, ставить хочется для того, чтобы что-то понять, узнать и увидеть. Пьеса мертва в прочтении. Она уникальна, но уникальна только как нечто, являющееся лишь поводом для дороги. И ты выбираешь материал, который станет поводом для пути. Поначалу только выбран маршрут, каким ты пойдешь. Когда ты знаешь, что пьесе надо поставить так и так, и получится то-то и то-то, это (на мой взгляд) – сущий нонсенс. Может быть, в музыкальном театре и возможно

Простой звук шагов в спектакле Дитятковского может придать совершенно новое звучание всей сцене. В "Короле-Олене", когда Клариче длет о своей любви Дерамо, влюбленный в нее Леандро издали прислушивается к их разговору. Вся гамма чувств этого персонажа, слушающего, хоть и ложное, но признание своей невесты в любви другому, режиссер передает через хруст снега под его шагами. Они то удаляются, то приближаются, то замирают, то прислушиваются, то одобряют, то протестуют, абсолютно точно транслируя в зал перепады душевных переживаний героя, добываясь при этом необыкновенного комического эффекта.

Дитятковский способен извлекать "театральные звуки", абсолютно из всего, с чем сопрягается. Из скрипа половиц, из шума ветра, из падающей на сцену тени, из тонкого луча света, из незаметной детали костюма,



плеск волн... А в "Короле-Олене": то, как из тумана выплывают образы брейгелевских полотен, то на лице Анджели как на фотографии неожиданно проступают черты ибсеновской Сольвейг, то Дерамо показается похожим на таинственного и печального Людвига Баварского, то рассказчик Чиголетти (заместительное лицо) вдруг напоминает персонаж Феллини из "Амаркорда", как и кружевные хлопья снега заставит вспомнить снегопад из того же фильма. И все эти ассоциации возникают легко, подсудно, произвольно. Режиссер ничего не навязывает зрителю. Он просто делится с ним своими ощущениями по поводу исследуемого текста.

– **Вы ставите, чтобы понять?**
– Только. Вы были когда-нибудь в горах? Когда я ставил в Англии, я часто на уик-энд уезжал в горы. Приезжаешь, берешь карту, в которой намечены разные маршруты. Близкие, далекие, разные. И ты выбираешь один: на час, на два, на десять часов (есть и такие) и думаешь: "О! Здесь должно быть очень интересно!". Но ты не знаешь, что тебя ожидает. А когда ты выбрал маршрут, то берешь в руки карту и идешь с ней по всем этим бесконечным лугам, пастбищам, горам, вдоль всевозможных водо-

такое, когда ты знаешь, что и как должно быть. Но мне кажется, что – это тоже бред. Потому что театр все-таки искусство визуальное. Самую главную его задачу, я бы определил, как поиск зримых эквивалентов. Театр должен быть зримым и содержательным. Этим он интересен. А самое сложное – борьба с привычными представлениями. Если пьеса впечатляет при прочтении, то надо сделать так, чтобы она впечатляла визуально. И этого необходимо добиваться. Когда я пошел учиться режиссуре, на меня самое сильное впечатление произвели слова моего учителя Александра Александровича Музиля: "Вы всегда должны понимать, почему это хорошо и почему это плохо!". Он нас учил с первого момента отвечать, если вам это нравится, то почему? Режиссер должен обязательно давать себе отчет: почему нравится, почему смешно, почему грустно. Он должен понимать механизм восприятия и не только его. Самое интересное от изучения механизма восприятия перейти к постижению (исследованию, пониманию) механизма воздействия на тебя подобного материала. Почему он воздействует на тебя именно так. Есть в театре вещи, которые воздействуют на людей определенным образом.

из того, как артист держит в руках тот или иной предмет. Он любит подробности, но не бытовые. Одним штрихом он задает атмосферу всей сцене. В "Игре снов" маленькие девочки-балерины, греющиеся за кулисами, держа в руках жестяные кружки с кипятком, так трогательны и бесприютны, узнаваемы и загадочны, что говорят не меньше о человеческой жизни, чем постоянно повторяемая фраза дочери Индры: "Бедные люди!". Сочетание достоверности и условности – основа его спектаклей. Олени в его гоциевской постановке – гибкие юноши, легко скользящие по сцене. Ходули (на них в сцене охоты появляются артисты) сразу же задают иной ритм действию, "рапидно" его замедляют, придавая ему торжественное и одновременно комическое звучание. Они и атрибуты площадного балагана и намек на котурны. Пластическая красота спектаклей Дитятковского по своей образной выразительности может соперничать с балетом. Жест, посадка головы, поворот корпуса артиста очень важные компоненты его спектаклей. В поставленной им на сцене БДТ "Федре", скульптурная пластика тел исполнителей, выверенная графика мизансцен и чистая зву-

чания не обезображенных страстью голосов, контрастируют с разрушительной мощью скрытых за этим красивым экстерьером эмоций. И хотя строгость формы и чрезмерность чувств находятся в безупречном равновесии, между ними, как между полюсами создается мощное поле напряжения.

– **Каково ваше отношение к критике?**

– Критика уникальна тем, что она тебя просвещает. Критик – это человек, про которого ты понимаешь, что он знает больше тебя. Не лучше информирован, а именно, больше знает. Сейчас появились критики-популяризаторы, у них явные популяризаторские, организаторские способности, колоссальная энергия, умение сколачивать команды. Но зачастую некоторые из них сводят счеты с врагами и обласкивают друзей, что совершенно очевидно. Критика стала очень "заказной". Поэтому, чтобы разобраться во всей этой механике, надо смотреть не на того, кто пишет, а кто заказывает. Надо быть настоящим специалистом, знать, как на скачках: чей жокей, чья лошадь, кто скачет, кто кормил, кто платил, тогда можно по-настоящему участвовать в этих играх. И понимать, на кого ставить, а на кого нет. По большому счету сегодня и самим критикам надо разделять спектакли на те, что ставятся для каких-то определенных целей (они заказные, они денежные) и на те, что ставятся потому, что ставятся. И судить их в свою очередь с разных позиций.

А на самом деле, не нужно так уж преувеличивать роль критики. Читает ее в основном те, о ком пишут, или люди, имеющие ко всему этому какое-то отношение.

Эта беседа с Григорием Дитятковским состоялась в период репетиций в "Et cetera". Ее хотелось продолжить. Но еще раз обстоятельно побеседовать с режиссером не удалось. Началась напряженная работа над "Королем-Оленем". А после выпуска вахтанговской премьеры Дитятковский сразу же уехал в Петербург, где приступил к постановке шекспировской "Двенадцатой ночи" в БДТ (Премьера – 28 мая). Два спектакля – это большой маршрут в жизни любого режиссера, а тем более того, кто не пробегает его, а проходит шаг за шагом с настойчивостью и увлеченностью путешественника первооткрывателя. Возможно, на какие-то вопросы режиссер Григорий Дитятковский сегодня бы он ответил иначе...

Беседовала Алла МИХАЛЕВА

От редакции. Сегодня в прессе и в театральных кругах пишут и говорят о том, что именно Григория Дитятковского избрал своим правопреемником Кирилл Лавров, намеревающийся оставить пост художественного руководителя АБДТ имени Г.А.Товстоногова. К такому решению труппа в целом пока не готова. В недалеком будущем, Дитятковский наберет Студию при Большом Драматическом (курс СПГАТИ, но базирующийся на территории БДТ). Когда в 1956 году Г.А.Товстоногов возглавил театр, он получил неограниченные права и полномочия. Так началась новая история БДТ. Возможен ли сегодня похожий поворот событий? Время покажет.

● **Сцена из спектакля "Король-олень" Фото В.Луновского**