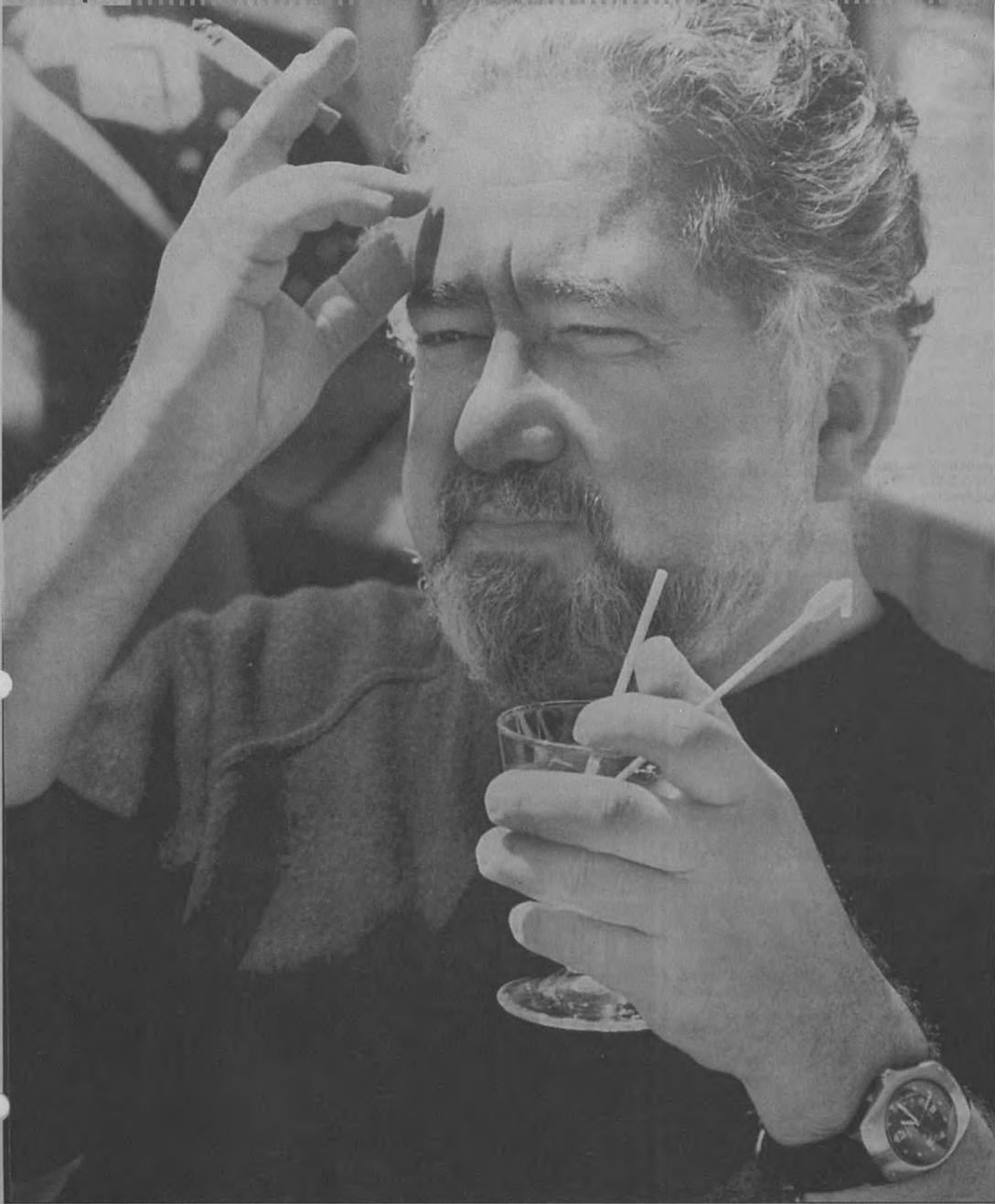


# ДЕВЮ

**Тот же Станиславский до конца жизни залезал в платяной шкаф тренировать речь, потому что ему казалось, что там лучше резонанс и точнее можно понять свой голос. Со стороны могло показаться, что это безумие, но это безумие высокого профессионала**  
режиссер театра Лев Додин — Газете

юбиляр



Лев Додин: «Чем дальше живешь, тем меньше знаешь о том, что ты хочешь сказать» Фото из архива Льва Додина

## “самый радикальный способ борьбы с рутинной — каждый раз начинать все сначала” Лев Додин — Газете

Завтра художественному руководителю Санкт-Петербургского Малого драматического театра — Театра Европы Льву Додину исполнится 60 лет. Свой день рождения он встретит за репетициями шекспировского «Короля Лира», а совсем скоро, в июне, Москву ожидают большие гастроли МДТ на сценах Театра на Таганке и «Содружества актеров Таганки». Ради разговора с **Львом Додиним** корреспондент Газеты **Глеб Ситковский** в предъюбилейные дни съездил в Санкт-Петербург.

Лев Абрамович, недавно вы приступили к репетициям «Короля Лира». Как ни странно, до этого вы в своей жизни практически не ставили трагедий. Трагического восприятия жизни в ваших спектаклях более чем достаточно, а вот трагедий нет. В чем тут дело?

Да, и в самом деле так. Пожалуй, из «официальных» трагедий я ставил только «Электру» Гюфманстала. Как-то так уж получилось, а почему — всегда очень трудно сказать. Я в свое время и о «Гамлете» думал, и о древнегреческой трагедии, но не случалось.

Иосиф Бродский говорил, что в настоящей трагедии гибнет не герой, а хор. Кажется, что это замечание напрямую относится к спектаклям МДТ: как правило, некое коллективное тело, то бишь хор, здесь важнее отдельной личности.

Наверное, вы правы, хотя я стараюсь особо не анализировать. Конечно, с каждой личностью гибнет мир. А вместе с ним — и мириады миров. Хор для меня — весьма относительное понятие. В конечном счете хор тоже состоит из отдельных личностей. Трагедия жизни в том, что гибель одного мира тянет за собой гибель другого мира. И так безостановочно. В конце концов, если взять весь цикл греческих трагедий, вы увидите, что гибель героев в предыдущих частях цикла тащит за собой смерть в последующих трагедиях. Эта цепь трагедий дает надежду на разгадку, хотя, конечно, никакая разгадка нет. Мне не очень хочется говорить о нашем новом спектакле, поскольку репетиции еще только начались, но ведь в «Короле Лире», несмотря на то что он назван именем героя (правда, в одном из фоллио эта история называется совсем по-другому), тот же самый хор персонализирован в могучих личностях. И, по сути, весь хор гибнет — вместе с центральными персонажами. Кто кого за собой тащит, кто кого провоцирует, в этом очень трудно разобраться. Здесь бесконечное число взаимозависимостей и взаимосвязок.

Насколько я знаю, роли в «Короле Лире» до сих пор окончательно не распределены. Известно, что в ваших спектаклях распределение ролей вообще происходит на довольно позднем этапе. С чем это связано?

Тому есть много причин. В молодости мне было сравнительно легко распределять роли. Молодая самоуверенность говорит тебе, что главное — это ты сам и те смыслы, которые ты имеешь в виду, а дальше оно само как-нибудь закрутится. Но с приходом опыта все больше осознаешь, что актерская личность определяет очень многое, а иногда — даже все. И с годами распределять роли становится мучкой мученической. Тыщешь пальцами туда-сюда, пробуешь разные варианты. И это

тем более странно, что, казалось бы, речь идет об очень знакомых людях, иногда даже о тех, кого знаешь с детства. И тем не менее всегда боюсь, что твои представления ограничены твоим личным опытом. Всегда интересно узнать об артисте то, чего он сам о себе, возможно, не знает.

А ведь, казалось бы, чего проще роли разбросать по труппе. Стоит выйти в фойе во время антракта, и любой зритель вам с легкостью распределит роли.

Я знаю многих таких замечательных «специалистов» по распределению ролей. Некоторые еще любят распределять по «сборной мира». Оценивают по знакомым нам итогам, и в этом есть внутренний настрой на самоповтор. Так с легкостью можно все окостенить, и дальше пойдет производственная работа, где каждый выполняет возложенные на него обязанности. Мне кажется, что когда в театре вывешивают приказ за подписью директора, да еще с печатью, в котором написано, что актер имярек — это Гамлет, то это довольно страшно. С одной стороны, артиста страшно напрягает, что на него возложены обязанности Гамлета, а с другой — он и в самом деле начинает верить, что он Гамлет, поскольку это подтверждено приказом. Все наше дело состоит из очень тонких материй, и каждая мелочь имеет значение. Когда мы начинаем поиск все вместе, то никто не думает о своей роли, а каждый думает о целом. Это чрезвычайно важно для спектакля. Мы слушаемся в пьесу, и мы при этом непредвзяты, мы чрезвычайно свободны. Когда артист пробует разные роли, то он гораздо безответственнее. И вместе мы обнаруживаем гораздо больше, чем можно обнаружить одному. По-моему, нельзя сказать, что такой-то актер — Гамлет, а такой-то — Полоний. В одной компании, при одном соотношении сил этот актер будет Гамлетом, а в другой — Горацем.

Это, наверное, как раз к вопросу о хоре. Только это уже и не хор, а хоровод какой-то...

Хоровод, конечно! Живое соединение человеческих личностей. Мы же в разных компаниях тоже играем разные роли: по отношению к маме и папе я сын, по отношению к кому-то я старший брат. Или отец. Или учитель. Мы все сохраняем свои индивидуальности, но когда приходят мама с папой, мы — дети. В этом вся прелесть. И поэтому так ужасно, когда мама с папой уходят из нашей жизни, — это вдобавок ко всему означает, что какая-то возможность из нас навсегда вырубается. Про некоторые свои спектакли я знаю, что там максимально точный расклад не случился. Одной-двух персон не хватало. И не потому, что не хватило талантливых артистов, но просто какие-то индивидуальности не сходятся. И тогда приходится совершать

довольно серьезную работу по возвращению чего-то... Вроде бы в этой работе иногда и достигаются каких-то результатов, но все равно она не заменяет безусловного попадания в роль.

Вы сейчас говорили о том, как актеры «пробуют» разные роли. Знаю, что в вашем театре не принято употреблять слово «репетиция», и вместо него следует говорить «проба». Надо полагать, это подразумевает импровизацию. Мне хотелось бы понять: решение спектакля у вас возникает сразу по прочтении литературного материала и лишь подвергается коррективкам по мере того, как вы работаете с артистами, или же все рождается во время «проб»?

Чем дальше живешь, тем меньше ты знаешь о том, что ты хочешь сказать. Это формула наивная, которая подходит для юности, когда тебе кажется, что ты знаешь какую-то истину: важно лишь остро ее донести, и тогда все поймут, как все обстоит на самом деле. Вопрос, дескать, только в средствах. Я с завистью вспоминаю себя молодого, потому что тогда все было понятнее — и в профессии, и в жизни. После каждого спектакля мне казалось, что я могу написать книгу о том, как надо ставить спектакли. А сейчас я ни одной главы из такой книги не напишу. Поэтому я не знаю, что я хочу сказать. Чем крупнее литература, с которой ты сталкиваешься, тем труднее это сделать.

Вы не можете выразить это из-за того, что «мысль изреченная есть ложь»? Или имеется в виду не только несовершенство человеческого слова?

Безусловно, здесь дело в слове. Любая формула все ограничивает и делает все скучным, и если ты можешь выразить суть спектакля в двух словах, то зачем тебе ставить четырехчасовой спектакль, который надо два года репетировать? Но думаю, что здесь дело не только в слове, но и в мыслях. Может быть, в подсознании томится что-то? Интереснее всего разбираться в загадке, отчего та или иная история тебя волнует. Это довольно интуитивная вещь. Иногда прочитаешь пьесу — и откладываешь. Через какое-то время ты ее перечитываешь и не понимаешь, что тебе в ней могло зацепить. А потом снова возвращаешься к ней. И иногда ты острее чувствуешь пьесу, вспоминая ее, а не перечитывая. Почему тревожит тебя та или иная история, никогда до конца точно не сформулируешь. Ты просто чувствуешь волнующую громаду проблем. Поэтому наши «пробы» — это не только поиски языка, но и поиски смысла. Ты отыщешь там один смысл, а другой — совершенно другие. Но это, конечно, при условии, что откуда вообще есть что извлекать. Если бы мы репетировали «Лира»

десять лет назад, то извлекали бы из него совсем другие смыслы. Хотя не уверен, что мы бы десять лет назад этим занялись. Но самое интересное в репетициях (хотя это всегда очень неубедительно звучит) — это заниматься собой, а не сколачиванием каркаса какой-то истории. Удачные репетиции — это те, на которых про себя удалось хоть что-то новое понять. Это радость компанейской работы с теми, кто не боится раскрываться. Репетиция — это акт очень интимный.

Существование любого театра, особенно репертуарного, — это каждодневная борьба с рутинной, губящей искусство. В МДТ изобретены какие-то свои способы борьбы?

Это действительно одна из коренных проблем. Театр паразитически однообразен по своей природе. В одно и то же время репетиции, каждый вечер — спектакль, один и тот же голос помережа, звучащий по внутренней трансляции, — иногда это доводит до отращения. Даже хочется сломать просто сам ритуал течения репетиции. Хотя ты прекрасно понимаешь, насколько важно, чтобы этот ритуал существовал, — он дает возможность духу на чем-то сосредоточиться, но в то же время закрепощает. Возникает привычка ко всему. С другой стороны, всякая попытка заниматься чем-то близким к искусству означает стараться ощущать жизнь «здесь и сейчас». Это и способность удивляться и бояться каждый раз по-новому, ни в чем не быть уверенным. Как можно бороться с рутинной? Мы много путешествуем — и во время гастролей, и тогда, когда репетируем. Это очень обновляет ощущения. Мы ездим на озеро не просто для того, чтобы ощутить, что такое озеро в «Чайке». Это еще и новые обстоятельства, которые встряхивают тебя, выбивают из привычной колеи. Выступление перед новым зрителем в чужом городе мы всегда воспринимаем как новую премьеру. Мы репетируем почти каждый раз в новом городе, и это очень освежает. А вообще самый радикальный способ борьбы с рутинной — это, как ни наивно звучит, каждый раз начинать все сначала. Нет ни опыта, ни иерархии, ни навыков, и ты сам доведен до отчаянного состояния. Начало репетиций нашего последнего спектакля мы, например, задержали месяца на два, потому что было страшно начать. Мне кажется, что это и актеров привело в «дрожательное» состояние. Но это не нарочно было мною придумано как некий трюк. Ничем «нарочным» ничего серьезного сделать нельзя, действует только то, что искренне. Все в театре очень удивились, когда вышел спектакль «Дядя Ваня», и артисты — больше всех. Мы занимались «Бесами» и откладывали премьеру до той поры, пока нас не подстегнул, брауншвейгский фестиваль, который дал нам деньги. Если бы не это, мы бы, наверное, до сегодняшнего дня репетировали.

«Бесов» вы, если не ошибаюсь, репетировали года три, да и остальные спектакли МДТ всегда очень долго готовятся к выходу. Как вам работало на Западе, где на репетиционный процесс отводится неделя-шесть?

сы, он должен быть натренирован. Действительно, перед каждым спектаклем мы проводим целый цикл тренингов. Иначе многие наши спектакли просто не сыграть. Некоторые артисты, привыкнув, уже сами спрашивают: «А где же разминка?»

Юрий Петрович Любимов, который, как и вы, довольно много работал на Западе, часто сетует по поводу подготовленности русского актера. Дескать, западный актер натренирован и профессионален, а русский артист, напротив, ленив и растренирован. У вас такое же впечатление? Мы, наверное, с Юрием Петровичем с разными артистами общались за границей, потому что для меня западный артист вовсе не является эталоном мобилизованности и тренированности. Особенно драматический артист. Оперные певцы действительно зачастую подготовлены лучше на Западе, чем у нас. Хотя в последние годы наши оперные певцы стали больше выступать на Западе, и здесь тоже возникает поколение более тренированное. Драматический артист в основном на Западе как раз посредственно обучен, за редчайшим исключением. Я, возможно, поэтому и отказывался так часто от работы на Западе, потому что боюсь встречи с чужой, случайной компанией. Для них огромной проблемой была нагрузка, которую мы им предлагали, — она просто не укладывалась в их представления.

Вы должны были ставить «Отелло» в Большом театре, но это не состоялось. Может быть, это связано с тем, что вы не слишком доверяете русским певцам? Нет-нет. Просто у меня не очень сложился контакт с этой оперой, и я решил, что лучше не надо связываться. К счастью, Большой театр это понял, и мы договорились, что придумаем что-то другое.

Лев Абрамович, у вас сейчас есть актерский курс, которым постепенно должна пополняться и подпитываться труппа МДТ. Судя по всему, научить человека быть актером (при условии, что есть природные данные, конечно) — дело вполне возможное. Возможно ли научить быть режиссером? Удавалось ли вам это?

Честно говоря, я до сих пор это плохо понимаю. В принципе это как и с хорошим артистом — можно подготовить почву для его рождения. Вложить в него максимальное количество знаний, навыков, культуры. Это все воспитывается, и на моих глазах люди совсем диковатые становились уточненными, интеллигентными. Но научить быть режиссером, наверное, все-таки нельзя. Можно научить всему, что ему надо бы знать. Но все равно потом, после окончания школы, есть что-то в человеческой природе, что сроботает или не сроботает. Другое дело, что некоторый запас знаний и навыков даст возможность и среднеодаренному человеку существовать в профессии и делать спектакли, которые будут не хуже иных прочих. Но режиссер — это все-таки шутная профессия.

Вам с возрастом стало быть режиссером легче или сложнее?



Лев Додин на репетиции своего легендарного спектакля «Братья и сестры», который удерживается в репертуаре Малого драматического театра уже почти 20 лет Фото из архива Льва Додина

Шесть недель — это максимум. Когда артисты в «Электре» узнали, что на репетиции будет отведено восемь недель, они ужасно недоумевали, чем же они будут заниматься в седьмую неделю. А для меня и восемь недель было мало, но приходилось увеличивать подготовительную работу. Кроме того, когда ставишь оперу, там многое определяется музыкой. Тебе уже не надо искать ноты. В драме мы ищем «ноты», каждый раз находя их заново. А в опере уже все написано.

Вы один из немногих режиссеров, у кого спектакли после премьеры не разваливаются, а, напротив — набирают, растут. Как это достигается?

Для нас выход к зрителю — это всегда некоторое насилие над спектаклем. Мы в момент прихода публики все еще продолжаем разбираться в пьесе. Контакт со зрителем, если все правильно сделано, заставляет гораздо интенсивнее продолжать этот процесс, и спектакль начинает набухать новыми смыслами. Его форма оказывается закреплена в тот момент, в какой нас застиг зритель, но внутри нее возникают новые смыслы — за счет того, что артисты начинают чувствовать себя увереннее. Одна из проблем нашего театра в том, что артисты часто бывают неуверенны. Я иногда даже сержусь по этому поводу, хотя понимаю, что я сам отчасти в этом повинен. На премьеры они могут волноваться так, как студенты перед первым своим спектаклем.

Я знаю, что в МДТ уделяется огромное внимание тренингам — и по сценариче, и по сценическому. Это входит в каждодневную обязанность актера? Все-таки у них и так большая занятость: утром — репетиция, вечером — спектакль. Вы знаете, я жил в каком-то Доме творчества (сейчас уже не помню где, то ли в Сочи, то ли в Яле, и с интересом наблюдаю, как по утрам в саду разминулись балетные артисты. В своих номерах распеваешь оперные. И только драматические артисты спокойно шли на пляж, а потом на завтрак... На самом деле, это жуткое несчастье драматического театра, что вроде бы технология не наступает пятки. А тот же Станиславский до конца жизни залезал в платяной шкаф тренировать речь, потому что ему казалось, что там лучше резонанс и точнее можно понять свой голос. Со стороны могло показаться, что это безумие, но это безумие высокого профессионала. У Фетте где-то очень хорошо сказано, что если бы сцена была шириной с цирковой канат, то нашлось бы гораздо меньше желающих по ней ходить. Я думаю, ощущение, что со сцены нельзя свалиться, — это на самом деле ложное ощущение, и оно очень опасно. Для того чтобы твой организм рождал новые нервные и душевные импуль-

Думаю, что сложнее. Приобретенные навыки иногда не помогают, а скорее мешают. В юности очень веришь в эффективность такой вещи, как театр. С годами понимаешь, что все относительно и можно продвинуться только самую малость.

А что вы имеете в виду под «эффективностью театра»? В голливудском смысле — насчет того, что это «кафедра, с которой можно сказать миру много добра»?

И это. Когда-то в это верилось гораздо легче. Не могу сказать, что я сейчас в это не верю, хотя слова приходят на ум какие-то другие. Не кафедра, а скорее какое-то чувствительное, в котором можно почувствовать то, чего недостает в бытовой жизни. Я по-прежнему верю, что это так, но все это в каких-то других пролопках, чем раньше.

У театра есть религиозный смысл? Думаю, что да. Боюсь на эту тему рассуждать, но думаю — да.

### газета тот, кто построил Дом

Лев Додин родился 14 мая 1944 года в Новокузнецке. Занимался в Ленинградском театре юношеского творчества (ТЮТ), окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, где учился у выдающегося режиссера и педагога Бориса Вульфовича Зона. Ставил спектакли в Ленинградском ТЮЗе, в Театре на Литейном. С 1975 года начал сотрудничать с Малым драматическим. Постановка спектакля «Дом» (1980) по Федору Абрамову стала важнейшим событием в театральной жизни страны. Додин ставит «Кроткую» на сценах БДТ и МХАТа, выпускает во МХАТе спектакль «Господа Головлевы» (1984) с Иннокентием Смоктуновским в главной роли. В 1983 году, став художественным руководителем Малого драматического театра, выпустил свой легендарный спектакль «Братья и сестры» по прозе Абрамова. Среди других заметных постановок Льва Додина — «Повелитель мух», «Гаудеамус», «Бесы», «Клаустрофобия», «Вишневый сад», «Чевенгур», «Пьеса без названия», «Чайка», «Молли Суини», «Дядя Ваня». Режиссер — лауреат двух Госпремий, премии «Триумф», высшей европейской театральной премии «Европа — театру». Спектакли Додина неоднократно получали награды на фестивале «Золотая маска».