

Независимая газ. - 1998 - 18 марта - с. 7

ПРАЗДНЫЙ СЧАСТЛИВЕЦ

«Пьеса должна писаться в театре», — говорит режиссер Клим

Дарья Крижанская

ДАВАЙТЕ установим некоторые вехи вашей биографии. Вы заканчивали курс Анатолия Васильева?

— Я учился на курсе прежде всего Анатолия Эфроса, а Васильев был у нас вторым педагогом. Нас набрали в ГИТИС в 1982 году, еще до того, как Васильев создал свою Школу драматического искусства. По-моему, это принципиально важно, поскольку все, что там учился, находилось между двумя очень сильными личностями.

На самом деле оба они с точки зрения творчества имели на меня очень маленькое влияние... То есть имели, но это неправильная формулировка. Я протестую против самой постановки вопроса.

— Сформулируйте лучше.

— Я поступил случайно, у меня не было такого намерения. Просто один человек сказал мне, что человек должен заниматься не тем, чем он хочет, а тем, чем он может. Я все время выбирал другое — учился на физфаке в Харькове, потом пытался заниматься кино. Случайно оказался в ГИТИСе, один человек толкнул меня к Эфросу. Я не знал даже, кто такой Васильев. И вообще, я думаю, ученик такого-то — выражение неправильное. Это учитель определяет, кто ученик, а кто нет. И еще: ученик только тот, кто превзошел учителя. Все остальные — дети лейтенанта Шмидта. Я не знаю, превзошел ли я Эфроса или Васильева. Да к тому же есть целая цивилизация, которая на меня повлияла: я воспитан на кино. Театром я начал заниматься потому, что некий человек по имени Гриша Гладий однажды рассказал мне о Гротовском, об Арто, о Крэгге.

— Вы считаете себя мистиком? Вы слишком часто говорите про законы судьбы и про то, что «так сложилось».

— Ну, наверное... Если человек — художник, то у него должна быть судьба.

— А какие звезды сошлись для того, чтобы вы после семи лет, проведенных в подвале в Москве, приехали в профессиональный театр, у которого другие звезды?

— В этом тоже есть своя закономерность. Каждый новый период моей жизни начинался в Петербурге. Первый большой город, который я увидел, был Петербург. Я сам с Украины, родился во Львове, а детство провел под Миргородом.

— Там гоголевская лужа еще жива?

— Там особый мир, особая цивилизация... Вообще человек должен быть там, где есть энергия. Сейчас реальная энергия более близкого мне театра — здесь, в Питере, но и она, мне кажется, уходит. Такое поколение существовало в Москве в конце 80-х, и оно все погибло.

— Творчески?

— Да. Это не значит, что в Москве нет театра, — он существует, но другой, не мой. Мне кажется, я сейчас здесь нужнее. В Питере очень много талантливых актеров, чья судьба не сложилась. Это ужасает.

— Здесь отсутствует то, что называется грубым словом «раскрутка». Москва известна тем, что она успех делает и делает своих звезд.

— Театр — метафизическое, космическое, религиозное занятие...

— Вы часто произносите эти слова. Как же вы объясняетесь с актерами?

— Любими словами, лишь бы они помогали постепенному осознанию профессии. Театральный актер — это профессия, связанная с танцами, песнями, выразительной пластикой. А театр — это ритуальное явление. И у этого ритуала есть законы. Это единственное место, где человек остался наедине с самим собой — больше ничего нет, только он и время. Единственное место, где человек есть божественное явление в том виде, в котором он был задуман Богом...

— Вероятно, потому, что единственным средством театра является в конце концов актер.

— Актер — это феномен челове-

Клим — имя сценическое. В обычной жизни он — Владимир Клименко. Но так режиссера уже давно не зовут, и на театральных афишах стоит просто «Клим». Его театральные занятия в Москве, в собственной студии, вызвали жадный интерес к творческой там алхимии — лабораторным поискам и пробам. Потом Клим выбрался из подвала, покинул столицу и перебрался в Петербург работать в государственных театрах. В Театре на Литейном поставил «Луну для пасын-

ков судьбы» Юджина О'Нила; в Театре сатиры ставил «Версальский экспромт» по Мольеру, но этот замысел остался незавершенным; в Театре имени Ленсовета выпустил «Прелюд» по Сомерсету Моэму «Близился век золотой...». Сейчас выпустил премьеру — снова на Литейном — пьесы Уильяма Конгрива «Любовь за любовь». На фестивале «Золотая маска»-98 Клим получил специальный приз критики — за спектакль «Луна для пасынков судьбы».

— В спектакле есть ощущение земли?

— Нет. В спектакле есть ощущение земли?

вы понимаете, что такое земля: почва, которая дает людям пропитание и жизнь на уровне физического существования. И какую большую роль эта земля играет в пьесах О'Нила, в судьбах героев «Луны для пасынков судьбы».

— В спектакле есть ощущение земли?

— Нет. В спектакле есть ощущение земли?

— А если мы забудем слова «судьба, Бог, так сошлись звезды», то вы ощущаете тягу к англоязычной драматургии или это был выбор театралов?

— О'Нила я предложил потому, что была актриса; в остальных случаях я беру то, что мне дают. Например, все обиделись на «Золотой век», но я полюбил Моэма,



Мистическое пространство Клим. Фото Михаила Гутермана

рез миф познавать самого себя. Театр — это некий путь, некое восхождение; акт бессмысленный, как альпинизм, с точки зрения прагматической. Но мне очень нравится им заниматься.

— Тогда получается, что вы снимаете с любого театрального феномена эстетическую нагрузку, поскольку в примитивных цивилизациях игра служила только практическим целям.

— А мы и так живем все время в обряде и в ритуале, служа эстетическим и внеэстетическим целям одновременно. Как же вы можете вырваться из обряда, если он заложен в том, как создан мир, как вы сами созданы.

— То есть каждый ваш спектакль — это ритуал и обряд?

— Да нет, не мой. Каждое мгновение жизни — это ритуал, а мой спектакль — просто часть этой жизни. И вообще спектакль не мой, спектакль — это прежде всего актеры. Я исхожу из актеров и из того, что пьеса должна писаться в театре.

— Что вы понимаете под выражением «пьеса должна писаться в театре»? Вы не берете для постановки драматургию, которая уже существует?

— Конечно, я беру только мифы, потом вместе с актерами и на конкретных актеров как бы заново пишу эту пьесу. Не я это придумал, так еще Шекспир и Мольер поступали. «Луна для пасынков судьбы» общее с О'Нилом имела только миф. Собственно, два автора — О'Нил и Фолкнер характеризуют цивилизацию, называемую Америкой.

— Они, к сожалению, не характеризуют эту цивилизацию.

— Не надо путать миф с реальной жизнью. Миф означает закон, и законом американской цивилизации — а не реальной жизни — остаются Фолкнер и О'Нил. Про О'Нила говорят, что он грубый. Но я сельский житель, я знаю, про что он пишет.

— Если вы сельский житель, то

ние космоса. Вам даже свежеструганое дерево нужно как фактура материала, для игры бликов света на ней, для светлой ноты успокоенности, которая при этом рождается. А не как некая грубая физическая реальность или конструкция.

— Правильно. Но вы понимаете, почему дерево — свежее, почему в начале второго акта герой стругает его рубанком? Это же фолкнеровский мотив — ощущение грядущей смерти. А оно, в свою очередь, связано с восприятием героини, вернее, индивидуальности актрисы, играющей эту героиню. Сама актриса — как земля. Только феномен Ольги Самошиной, которая играет Джози, феномен этой неповторимой, уникальной актрисы, и позволяет ставить эту пьесу.

— Последнее время О'Нил как-то вышел из моды у себя на родине. Среди театральных людей в Америке распространено мнение, что его тексты тяжело произносить со сцены, что они громоздки, непластичны, что все эмоции в его пьесах названы словами, выражены длинными монологами, в которых нет дыхания, и потому актеру нечего играть, кроме мелодрамы.

— Думаю, я это преодолел. Насколько я знаю, английское название пьесы переводится как «Луна для тех, кто родился не по доброй воле». Для нежелательно родившихся. Понимаете, человек становится художником не по доброй воле. Он становится художником потому, что не находит связей с реальным миром. Только теряя эту связь, он начинает безумно любить мир, поскольку самое сильное чувство — это чувство потери.

Каждый спектакль имеет какой-то магический смысл — я ведь тоже потерял землю, на которой стоял. Я уехал из Москвы в никуда — конечно, аналогии с о'ниловской пьесой были. Актер как бы перерождается в каждой новой роли, а режиссер — в каждом спектакле.

которого раньше даже не читал. Спектакль по Конгриву — как бы заново созданная пьеса вокруг эпохи Реставрации, вокруг того времени, которое напоминает наше. Это комедия, я никогда комедий не ставил.

— Возвращаясь к вашему Золотому веку — семи годам в московском подвале... Почему эта жизнь закончилась?

— Ну, закончилась и закончилась... Это было специфическое явление, оно называлось «Мастерская Клим» и существовало на содействии людей, а теперь законы существования изменились. Подвал ведь не был театром в обычном смысле. Туда приходили люди, которые говорили: «Мы не хотим играть в театре», то есть в государственном театре. За редким исключением это были профессиональные актеры. К сожалению, все развалилось, когда в результате наших экспериментов мы пришли к невероятным результатам. А названия я выбирал просто: брал первую книжку, которая была под рукой.

— Это были программные произведения: «Персы», «Слово о полку Игореве», «Ревизор», «Гамлет». А жизнь в подвале функционировала по профессиональным законам: люди вызывались на репетицию, не опаздывали? Или же это были законы компании — все друзья, все равны?

— Нет, я компаний вообще не люблю. Законы были профессиональные. Но по мере наступления нищеты становилось все труднее эти законы удерживать. Между нищетой и высокими помыслами существует ловушка. Без денег искусства нет. Это заблуждение, что художник должен быть голоден или несчастлив. Художник — счастливый человек, и эта счастливость праздная. Я — праздный счастливчик со всеми вытекающими отсюда последствиями: с жестокостью по отношению к другим, эгоизмом. Но если я не буду репетировать, я умру.