**Технология Чуда**

**Евгений Юрьевич Сазонов***, художественный руководитель ТЮТа СПбГДТЮ, руководитель городского методического объединения детских театральных коллективов, Заслуженный работник культуры РФ.*

*Евгений Юрьевич не пропустил до нынешнего года ни одной Конференции памяти Л.А.Сулержицкого, ни одних Чтений. Но сейчас ситуация особая – больница, и потом санаторий. И даже оттуда патриарх отечественной театральной педагогики нашёл возможность пообщаться с участниками Чтений 2018. Благодаря Skypeмы услышали его обращение.*

Я очень рад Вас слышать. К сожалению, мы не видим друг друга, но что делать… Я смотрю фотографии, которые Вы размещаете в фейсбуке и так более-менее представляю себе атмосферу Чтений, которых я весь год жду, честно говоря, и не только из-за содержания, но и из-за атмосферы, которая всегда присутствует там… Здесь, потому что я сейчас здесь с Вами. Она очень ценна, эта атмосфера. Я прошу извинить меня за самоцитирование, но на одной из наших встреч у меня спонтанно вырвалось: «Если бы мы даже ничего не говорили, а просто посидели бы, помолчали и разошлись, то это тоже было бы очень важное обстоятельство для развития детского театрального творчества». Потому что атмосфера доверия, подлинности, правды, которая существует в этом пространстве, мне кажется, очень целительна.

Я не уверен, все ли знают, кто я и откуда. Я руковожу Театром Юношеского Творчества, который называется сокращенно ТЮТ. И это такое пространство, где мы пытаемся творить чудеса, чудеса рождения души… Не гримёра, не актёра, не костюмера, но человека. Рождение души… Мы в этом не оригинальны, этим пытаются заниматься немало людей. И театральные коллективы, мне кажется, в подавляющем большинстве именно эту цель преследуют.

По поводу заявленной темы мне немножко страшно, потому что тема уж больно ответственная. Чудесами у нас заведует Господь Бог. И если смертные, в том числе Ваш покорный слуга, объявляют, что всё сейчас объяснят, то это весьма подозрительно. Евгений Шварц пьесу «Обыкновенное чудо» начинает словами: «Если чудо, то необыкновенное, а если обыкновенное, то значит, не чудо». То же самое я мог бы сказать, перефразируя Шварца, о технологии: «Если технология, то какое может быть чудо? А если чудо, то какая может быть технология?» Тем не менее, лет 15 назад я почувствовал потребность как-то осмыслить – а что же мы делаем? То есть ответить на вопрос, а в чем, собственно, технология того творческого процесса, которым мы занимаемся, каковы его механизмы? Я даже статью написал на эту тему, хотя никто меня об этом не просил, это вышло как-то само – собой…

Может быть, ничего случайного на свете нет. Буквально несколько дней назад одна из моих воспитанниц, её зовут Вероника, умненькая девочка, старшеклассница, написала на своей странице такую поразительную фразу: «Когда я поступила в ТЮТ, я поверила в Бога». Я не знаю, как описать то, что я почувствовал, когда это прочитал. Я ещё раз стал думать: «Что же мы такое делаем?» Что значит «поверила в Бога»? Значит, поверила в Чудо. Это вполне современная девушка, которая очень понимает современную жизнь, жёсткую, лишённую иллюзий, лишённую романтики, поэтики, чудес… И вдруг она в это верит! Не просто понимает, потому что её убедили, а верит. Вера – она ведь не требует доказательств, в отличие от знания.

Может быть, я слишком сентиментально назвал этот процесс, это явление, этот феномен. Это всё равно, как если бы Вы бросили зёрнышко, и росточек начинает расти. Если сделать это в ускоренной съёмке, мы видим, как у него вырастает одна веточка, другая, листья какие-то распускаются, какие-то почки появляются, а потом лепестки. Это чудесное дело, которое происходит как будто бы само по себе, по воле Божией или по законам ботаники и биологии. Но когда это происходит, мы уже просто наблюдаем. Нам становится как-то удивительно, что это происходит. И также мы видим, как растёт душа человека, даже не буду говорить ребёнка, потому что ребёнок – это и есть человек, а человек и есть ребёнок – мы все дети Божьи. Иногда мы видим, что надо чего-то добавить: полить или укрыть от дождей, как Розу в «Маленьком принце». А когда-то можно снять колпак, и «пусть приходят тигры, не боюсь я их когтей», как она говорит. Но ведь на самом деле это не происходит само по себе, и не происходит свободно, органично, гармонично, без искажений. А для того, чтобы происходило, надо ответить себе на вопрос: «А что для этого нужно?» И оказывается, что нужно очень многое. Нужно огромное количество фундаментальных составляющих, а также составляющих микроскопических, про которые думаешь, что без этого можно и обойтись. А нельзя без этого обойтись! Потому что каждая мелочь решает всё.

Но я, конечно, практик. И не претендую на теоретические уровни. Но на эмпирическом уровне, думая о механизмах детского театра (имеется в виду театр, где играют дети), я выделил три таких механизма. Сознательно обозначаю это таким технократическим словом. На первом месте для меня философский механизм, на втором месте педагогический и на третьем – театральный.

Что касается философского механизма, то тут очень важным, я думаю, является внутреннее пространство-время ребёнка. Дело в том, что каждый человек имеет своё внутренне пространство-время, свои внутренние биологические часы. И прикасаться к этим часам ни в коем случае нельзя. Они заведены, и имеют свой определённый ритм. Или темпо - ритм. Какой-то свой собственный характер, связанный с пространством-временем внутри нас. Мы ощущаем это очень явственно. Эти часы нельзя ни ускорить, ни замедлить. Их можно только сломать, что часто и происходит. Мы говорим: «Давай быстрее! Ну что ты не понимаешь!» А другому говорим: «Что ты торопишься? Давай помедленнее!» То есть это отсутствие индивидуального подхода, непонимание, что пространственно-временные индивидуальные часы - очень важное обстоятельство. А что же делать, если пространство-время внешнее, с которым мы должны коммуницировать, и с которым мы должны помочь ребёнку каким-то образом соединиться, с этими внутренними часами не совпадают? И вот я подумал, что нужно встраивать внутреннее пространство-время во внешнее. Иногда перепрограммировать. В формате вот такого разговора по Skype, я могу только обозначить это и, может быть, сказать несколько слов по этому поводу…

Это было лет 15 назад, когда я это выдумал, и тогда же я попытался дать этому определение. Когда к Вам приходят Ваши студийцы, то они, конечно, настроены на результат. И если они пришли в сентябре, то Вы должны к маю выпустить спектакль, а лучше – к Новому году. Потому что, если этого не произойдёт, у Вас не останется актёров. Тем более, что в театре результат имеет очень большое значение. Стремление к результату в театре не является чем-то плохим. В театре процесс и результат существуют одновременно и перетекают один в другой. Но дело в том, что необходимость быстро выпустить спектакль как бы противоречит всему, что я говорил до этого. И я изобрёл такую несколько абсурдную формулу: «У нас нет другого выхода, как работать быстро, но медленно». А если вам не нравится эта формулировка, тогда я могу предложить альтернативную: «Нужно работать медленно, но быстро». Трудно кратко объяснить, что это значит, но на самом деле это о том, что надо стремиться к результату, используя методологию процесса. Это обстоятельство связано с внутренними часами и внутренним временем. Один ребёнок делает всё медленно, другой делает всё быстро. И нельзя «медленного» торопить, а «быстрого» замедлять. Но когда идёт процесс выпуска спектакля, Вы как режиссёр должны «доигрывать» что-то за «медленного» ребёнка, окружая его какими-то специальными театральными и педагогическими средствами, но ни в коем случае не толкая его к результату через натаскивание.

Я считаю, что в театре должно быть очень сильное притяжение результата. Должен быть драйв, должна быть сильная увлечённость взрослых и детей, и это состояние никак нельзя снижать. Притяжение результата в театре должно быть гигантское с самого начала. Это должно быть страстью, а не так как в начальной школе – сначала слоги, потом слова… Но при этом обязательно должно быть то, что я называю «тормоза процесса». «Притяжение результата» и «тормоза процесса» должны сосуществовать. И тогда всё будет в порядке. Если ребёнок страстно хочет быстрого результата, это совпадает с первой позицией. Но при этом он ещё не может, он медленно соображает, и «тормоза процесса» дают ему существовать комфортно.

Второе философское понятие, которое движет механизмом детского театра, мне кажется, сегодня вообще выброшено из нашей жизни «за ненадобностью». Это понятие бесконечности. Мне кажется, что педагог, который не чувствует бесконечности – это беда. А как её почувствовать, когда у нас нет для этого рецепторов? Мы можем только смоделировать её на сознательном уровне. Но, тем не менее, чувство бесконечности необходимо учителю, чтобы он нёс его своим ученикам. И на это они откликаются. Они тоже воспринимают это на каком-то надчувственном, сверхчувственном уровне. Это может показаться некоторой мистикой. Но на самом деле я не думаю, что это – мистика. Какие есть способы удовлетворить потребность ребёнка в бесконечности? Ведь, рождаясь, ребёнок думает, что жизнь бесконечна. Он думает, что мир бесконечен. Он, так или иначе, с бесконечностью знаком. Он с ней «на Ты», не «на Вы». Это его реальность. А потом он это забывает. Когда Эйнштейна спросили, как он открыл свою теорию относительности, вы знаете, что он сказал? Он сказал, что обыкновенно человек в 12 лет перестаёт думать о времени и пространстве. То есть он забывает… В 12 лет ему говорят: «Спустись на землю, хватит, детство кончилось». «Со мной этого не случилось, - говорит он, - я продолжал думать и после 12-ти». А на самом деле дети очень хорошо это знают, и об этом у Экзюпери написано: «Я долго жил среди взрослых, и я знаю их хорошо». Дети, может быть, не могут об этом сказать, но они на это откликаются. Но как же можно в конечном мире дать ребёнку практику бесконечного?

В нашем театре, придуманном Матвеем Григорьевичем Дубровиным, замечательным театральным педагогом, основателем ТЮТа, придумана такая система. Разумеется, она не позволяет опустить ребёнка в какую-то капсулу бесконечности как в невесомость. Но она предоставляет ему возможность смены ролей, бесконечной смены ролей. Практически это очень просто. Он приходит и говорит: «Я хочу быть артистом». Ему говорят: «Прекрасно. Но чтобы ты был артистом, важно, чтобы тебя видели, поэтому нужно, чтобы тебя кто-то осветил лучом света. Чтобы кто-то тебя одел, кто-то загримировал, чтобы кто-то занавес открыл. Потому что если люди придут смотреть, а занавес закрыт, ты будешь замечательный артист, но никто тебя не увидит. И всё это мы делаем тут сами». И мы их вовлекаем внутрь этого театра, этого ужасного театра, который может воспитать премьерство и зазнайство, нездоровую конкуренцию, вовлекаем внутрь, а там есть возможность непрерывно менять роли. И театральные, и постановочные, и общественные. Ведь есть ещё необходимость постоянно создавать свою собственную жизнь.

Про детей часто говорят, что они всё время перескакивают: то одним занимаются, то другим.

*Драмкружок, кружок по фото,*

*Хоркружок - мне петь охота,*

*За кружок по рисованью*

*Тоже все голосовали. (А.Барто)*

И очень часто родители, да и мы, педагоги, думаем, что это плохо. А ребёнок движим чувством бесконечного. Он хочет всё попробовать, и ему это чрезвычайно важно даже не для того, чтобы всё узнать, а чтобы этот росток пробился через почву. Без этого невозможно. И вот эти философские вещи, разумеется «добро и зло», разумеется «свет и тьма» должны входить в смысловое пространство руководителя, с которым он приходит к детям. Если он приходит к детям с таким смысловым пространством, то это одно. А если он приходит со смысловым пространством «премьера 20-ого, а фестиваль 30-ого, и как бы там к Новому году сказку сделать, и вот этот мальчик талантливый скорее сделает, а этот неталантливый», то будет ужасно скучно, во-первых, и главное – совершенно бессмысленно. Мне кажется, с чем режиссёр-педагог пришёл – это сразу прочитывается. И одно это уже воспитывает.

Второй механизм – педагогический. Тут я просто назову некоторые вещи, которыми мы пользуемся, работая в нашем театре. И пытаемся их как-то внедрить в детское театральное пространство Санкт-Петербурга. Вы все знаете, конечно, прекрасно, книгу Макаренко «Педагогическая поэма». Мы когда-то ею зачитывались. Я почти знал её наизусть. И мы многое брали у Макаренко. Я считаю, что это великая книга. Несмотря на коммунистическое время, ничего там коммунистического нет. Внутри это, конечно, очень интересный опыт.

Мне нравится атмосфера, которая существует в «Педагогической поэме». Я имею в виду не литературную атмосферу, а атмосферу правды в этой вот колонии малолетних преступников. Есть люди, которым правда не нравится, причём активно. У Шварца в «Драконе» бургомистр говорит об этом с сыном:

***Генрих****. Ну а теперь скажи мне правду..*

***Бургомистр****. Ну что ты, сыночек, как маленький, — правду, правду... Я ведь не обыватель какой-нибудь, а Бургомистр. Я сам себе не говорю правды уже столько лет, что и забыл, какая она, правда-то. Меня от неё воротит, отшвыривает. Правда — она знаешь чем пахнет, проклятая? Довольно, сын.*

А у Макаренко главное условие жизни – правда. И я думаю, именно поэтому Макаренко оттуда, в конце концов, убрали. И он погиб. За правду. Нет ничего кроме правды и лжи. Правда там, в колонии родила удивительные, потрясающие отношения между людьми, отношения, которые прошли через столетие. Какие это отношения, коммунистические или гуманистические? Да неважно это там! Энгельс как=то сказал, что коммунизм это «разгадка истории». Только вот не получается эта разгадка, потому что всегда находятся люди, которые поступают с правдой, как в балладе Высоцкого. В театре главное требование Станиславского – требование сценической правды. И, конечно, именно это нёс Макаренко, и это нёс Дубровин. И за это все они поплатились, и будут платить и дальше. Как это ни прискорбно, это естественный процесс – уничтожение ПРАВДЫ и её возрождение как Феникса из пепла. В «Педагогической поэме» мне нравится именно это. Я поэтому её запомнил.

Книга называется «Педагогическая поэма», но, по-моему, это образ. А на самом деле существует «Педагогическая драма». Разумеется, я не имею в виду, что что-то где-то случилось: кто-то кому-то нос разбил или психотравму нанёс. Я про драму, в которой есть роли. И есть роль учителя, педагога, а есть роль ученика. И они абсолютно равнозначны. «Нет маленьких ролей, есть маленькие актёры», как сказал Константин Станиславский. Это относится и к «Педагогической драме». Да, без роли учителя ничего не может состояться. Но и роль ученика, что бы нам ни казалось, не менее важна. Однажды в письме Мейерхольда к своим молодым друзьям я увидел замечательную фразу. Он пишет молодому человеку: «Очень тебя прошу, будь добр, стань моим учеником». Потребность в ученике – это очень важное дело. Каждый участник «Педагогической драмы» должен сыграть свою роль максимально хорошо, и он отвечает за неё. Ученик отвечает за роль ученика. Мы не можем за него сыграть его роль. Он её либо сыграет, либо нет. А если он не хочет играть ученика? «Я не хочу играть, а хочу играть героя какого-нибудь». И другое дело, что в обязанности учителя входит задача пробудить его интерес. Пробудить желание. Открыть ему глаза. За это отвечает педагог. Я где-то прочитал фразу, которая относится к священнослужителям, но мне кажется, вполне может быть отнесена к педагогу: «У него нет никаких прав, только обязанности». Простите за частое цитирование, но мне это понравилось: «У учителя нет прав, только обязанности».

Есть ещё ряд педагогических механизмов, и я их просто назову. Это триада Дубровина, как мы говорим. Он это так не называл, но много об этом говорил, и мы этим пользуемся этим до сих пор. Это понятие моральной подготовленности, неизбежной необходимости и интеллектуального инстинкта.

Моральная подготовленность – это способность воспринимать и чувствовать то, с чем приходят к вам ваши ученики. Это та реальность, которую нельзя не учитывать. А мы иногда её не учитываем и начинаем с того, что «Я это не приемлю». Нет, дорогой! Это то, что называется базовое доверие. Это то, что называется приятие. Но ограничиваться этим, конечно, не следует.

Неизбежная необходимость, это, мне кажется, очень важное правило: «Нельзя делать с учениками ничего, что не является неизбежным». Если этого можно не делать, значит, этого делать не надо, чего бы Вам это ни стоило. Потому что иначе пропадает чистота дела.

И последнее – это интеллектуальный инстинкт. Дубровин говорил, что этот инстинкт в социальных условиях должен действовать с такой же неотвратимостью как биологический инстинкт в природе. Интеллектуальный инстинкт – это образное понятие.

Мы же знаем, что человек иногда идёт против биологического инстинкта - пищевого инстинкта, против инстинкта самосохранения, и отдаёт за кого-то жизнь. Вот это и есть люди с высоким интеллектуальным инстинктом. Их не так много. И нельзя осуждать человека, который следует интеллектуальному инстинкту до определённой степени, но где-то срывается. Спасая себя, человек иногда становится лжецом и предателем. Но без интеллектуального инстинкта жизнь невозможна. И театр направлен на то, чтобы поддерживать интеллектуальный инстинкт, чтобы показывать в увеличительном стекле те случаи, когда он есть. Антигона говорит «НЕТ». Антигона говорит: «Ты, Креон, царь, но ты ничего со мной, маленькой девочкой, не можешь сделать, потому что правда такая. Ты можешь меня казнить, но ты не можешь меня сломать». И она становится выше его, хотя погибает, конечно. Об этом, как и о правде можно говорить бесконечно. Да, это в жизни не слишком часто встречается. Но нужно хотя бы говорить об этом. О способности преодолевать свою биологическую природу.

Фрейд сказал однажды такую странную фразу: «Нами живут инстинкты» - так по-русски не говорят, но мысль ясна, мне кажется. И он прав, конечно. Но многие великие мыслители и художники хотели бы, чтобы «нами жили» интеллектуальные инстинкты. И я думаю, что это огромная планетарная задача, которая должна стоять перед маленьким детским драмкружком. Иногда говорят: «Послушайте, но это же дети! Ну, давайте что-нибудь попроще». Нет. Нельзя. Не получится. Перед ними надо ставить именно эту планетарную задачу. И тогда это будет иметь смысл, оставаясь маленьким кружком. Не надо изображать из себя великий театр. Я вот не хочу уходить никуда с поста руководителя ТЮТа. Если бы мне предложили стать руководителем отдела Дворца или министром, я бы отказался. Величие задачи должно быть, величие замысла. Вот и всё.

О театральном механизме. Переходя к механизмам театральным, я должен сказать о том, что является материалом для искусства режиссёра. Для живописца это краски и холст, материалом для искусства музыканта являются звуки и паузы, для архитектора – мрамор и гранит. Материалом для искусства актёра является он сам. Он одновременно и материал, и инструмент и творец. А вот что является материалом для режиссёра? Иногда говорят, что актёры… Ни в коем случае. Актёр – это самостоятельная творческая единица. А материалом для искусства режиссёра, как учили меня мои учителя, является ИСКУССТВО актёра. И задача режиссёра – создать условия, в которых начнёт осуществляться актёрское искусство. Но! Дело в том, что у режиссёра детского театра на месте искусства актёра совершенное другое – душа ребенка. И это обстоятельство меняет всё. Ребёнок ещё не готов творить сценическое искусство. Он может быть многократно талантлив, но он ещё не созрел психофизиологически, у него ещё нет целостных представлений о мире, он ещё недостаточно знает самого себя, у него нет концептуальной картины. Один ребёнок может больше, другой меньше, каждый в своей мере может приближаться к искусству, но приближать его туда искусственно не следует, потому что это может ему повредить в дальнейшем, в том числе и в овладении тем искусством, которое он когда-то сможет создавать. Повторю, так как это важно: у режиссёра детского театра на месте искусства актёра находится душа ребёнка. И одна из основных задач режиссёра – не повредить эту душу. И когда мы говорим о результате и о процессе, то «притяжение результата» и «тормоза процесса» должны создавать условия для ничем не искажённого роста душевного мира. И в этом смысле я думаю, что модель профессионального театра и модель театра, где играют дети, это две совершенно разные модели. Хотя они имеют множество как бы сходных черт. Я говорю «как бы», потому что на самом деле фундаментального сходства не существует. Театральное пространство, в которое мы погружаем детей, является средством. Оно является средой. И детский спектакль, и детская актёрская работа должны быть такими, чтобы всё время оставаться средством. Как только это становится целью, так сразу же ломается весь процесс, и ребёнок попадает в очень опасную ситуацию, которая может его травмировать. Именно поэтому, когда в 30-ых годах XXвека создавали Дворец пионеров возле Аничкова моста, создали всё, кроме театрального кружка, потому что хотели уберечь детей от этого дракона. От чудовища театра, которое рождает премьерство, зазнайство, нездоровую конкуренцию и так далее. И только понимание Матвея Григорьевича Дубровина, что это явление может быть прекрасным в работе с детьми, если использовать его как средство, позволило создать ТЮТ.

Один из основных феноменов по театральной части – это, конечно, игра. Игра это глобальное понятие. В моей давней статье эта часть называется «Служение муз или инстинкт игры». Всему живому свойственно играть. И вот этот инстинкт игры, он императивен. Мы знаем, что девочка, играя в куклы, прорабатывает свою материнскую судьбу, свою социальную и биологическую роль. Мальчик, играя с машинками или в войну, прорабатывает свои мужские социальные роли. Игра как стихия очень важна. И даже Пушкин говорил:

*И пусть у гробового входа*

*Младая будет жизнь играть*

И про актёра говорят: он играет. Современные актёры часто употребляют термин «работать». «Мы работаем»… Вот это неправильно, потому что они, наверное, действительно, работают, и перестают играть. И тогда всё становится бессмысленным. Очень важно сохранять игровую стихию, игровое пространство в театральной работе с детьми. С развитием цивилизации инстинкт игры постепенно бледнеет. Он как-то претерпевает обратное развитие. Потому что в нём как бы нет потребности. А театр предоставляет такую возможность – играть. Причём играть не только и не столько роли…

Когда мы определяем, какую пьесу будем играть, то я всегда ситуацию отпускаю. И дети, в зависимости от того, каким образом сложилась группа, каков разброс амбиций, мотиваций, психологических особенностей, воспитания и прочего, начинают предлагать разные варианты и названия. Я отпускаю эту ситуацию. И она достаточно опасна. Но, «кто не рискует, тот» сами знаете… Но я эту ситуацию отпускаю. И в тот момент, когда они чувствуют, что можно, они раскрываются и высказывают всё, что есть внутри. Становится видно, что вот этот парень хочет только главную роль и зациклен на себе; а эта девочка из актёрской семьи, и хочет русскую классику, потому что там в это верят; а этот видел вчера какой-то мультфильм, и он его увлёк. И очень важно, чтобы для меня эти притязания стали предметом игры.

Или например, распределение ролей. Можно просто объявить кастинг. Но я сегодня чаще всего говорю: «Выбирайте сами». Есть у меня такой термин «педагогическое непротивление»…. Самостоятельный выбор ролей - это такое объединение волевого распределения и кастинга. Я делаю «Обыкновенное чудо», и почти все девочки хотят принцессу. Пожалуйста! Находится одна, которая говорит: «Я хочу играть Аманду» или «Я хочу играть Эмилию», или Хозяйку. Но потом выясняется, что когда Вы одновременно дозволяете и управляете, то всё выстраивается само. И распределение ролей становится периодом, этапом игры.

Я помню случаи, когда пухленькая девочка хочет играть Джульетту или красавица хочет играть Чацкого. И тут нужно ответить себе на вопрос, что такое роль? И я придумал, что роль – это такое снятие преград. Лев Додин говорит, что учась у Дубровина, он понял, что театр, это место, где можно говорить обо всём. Так вот распределение ролей – это период, где можно взять любую роль. Ты чувствуешь себя Ромео – бери! А потом выяснится, что я всё-таки Бенволио. Но я прошёл через пробу, через это понимание себя. У меня был такой случай: когда мы делали «Над пропастью во ржи», они все подходили и говорили: «Ну, назначьте уже меня куда-нибудь. Я мучаюсь!» А я говорил: «Очень хорошо. Это замечательно. Это творческие муки». И один парень, который, по моему мнению, должен был играть главную роль, повёл меня гулять по улицам, и мы целый вечер ходили, и он объяснял мне, что хочет играть маленький эпизод. И он отказался от главной роли. Если бы я просто распределил, он бы, наверное, не отказался. Или просто ушёл бы. А здесь произошло совершенно иное. Таким образом, я думаю, что инстинкт игры соединяется со служением муз.

Мы вместе начинаем в это играть. Это опасно, потому что может возникнуть какой-то неуправляемый процесс. Но без этой игры невозможно. Задача режиссёра состоит в том, чтобы всю эту игру вывести в какое-то художественное русло. И мне это всегда удаётся. Иногда через ошибку. И ты должен быть честен, как Корчак. И проходить с ними через их ошибки тоже. Нужен ли режиссёрский замысел в детском театре? Я уже говорил о великой идее, которая стоит во главе угла. Перед маленьким ребёнком всегда стоят великие задачи. Но в отличие от профессионального театра, где замысел актёрам можно рассказать, детей надо постепенно погружать в пространство замысла. И я это называю играть замыслом и играть в замысел. В ТЮТовской истории были разные игры. Мы и комсомольскую стройку объявляли; и в королевство играли, когда ставили «Снежную королеву». Когда делали «Сотворившую чудо» поехали в интернат к слепо-глухим детям, и приехали в восторге от того, насколько они живые, интересные, привезли их рисунки. А когда мы делали «Антигону», мне нужно было ощущение трагизма, и я повёл их слушать симфонию Малера. Каждый спектакль диктует свои игры. Не может быть прагматичного подхода к постановке спектакля, потому что время постановки должно быть временем жизни. Помните, как Пастернак пишет:

*И надо оставлять пробелы*

*В судьбе, но не среди бумаг.*

Должно быть Время Когда Мы Ставили Спектакль. Например, «Над пропастью во ржи» - два года. Два года мы играем в это, мы живём этим. Я назвал это для себя – поиск истины и выход за круг. Но игра – это стихия. А стихия – это опасная вещь, мы уже об этом говорили. И детский режиссёр, это человек, который обитает в этой стихии, он её не боится, и он её укрощает.

Я как-то написал в своей записной книжке, что заслуга Дубровина состоит в том, что он заставил это чудовище – ТЕАТР – этого дракона, лечь на землю и дать себя погладить, а особенно любопытным заглянуть в пасть. Он заставил это чудовище слушаться педагогических команд. Вот это обретение стихии кажется мне очень важным. Оно, как мне кажется, приводит ребёнка к самому себе. Он в этой стихии плавает. Он наслаждается этим. Но нужно быть осторожным. И поэтому, когда на всяких семинарах меня спрашивают, как нужно работать с детьми в театре, я отвечаю, что наша методика называется «Осторожно».

Я не знаю, что Вы запомнили. Если ничего не запомнили, то это оптимальный результат для меня. Потому что моя задача всё-таки состоит в том, чтобы показать уровень размышлений, Область размышлений, в которых должна крутиться наша мысль, чтобы набрести на что-то существенное. Это важно, чтобы развить что-то существенное в душе ребёнка. И тогда он говорит то, что сказала эта девочка: «Когда я поступила в ТЮТ, я поверила в Бога». Кто-то верит в Бога, кто-то верит в Природу, и я не спрашивал и не спрошу, конечно, никогда про это. Но мне кажется, что это можно перевести как Чудо. Ведь Бог – это Чудо. Она вот знала, что нет чудес, и даже забыла, что она сама – Чудо. И тут она вдруг в это поверила. Таких свидетельств довольно много за 63 года ТЮТа. Люди часто говорят, что это было лучшее время их юности. Я не знаю, что главное, и что лучшее. Мне кажется, что это не та шкала размышлений. А вот эта девочка сказала так, что я остановился.

Если мы существуем на том уровне, который я попытался изложить, то мы сами всё знаем. Оно само всё вспомнится. Ведь мы знаем всё изначально. Нам не нужно ничему учиться. А книги, которые мы читаем, и наши замечательные Чтения для того, чтобы напомнить нам, как найти в своей душе эти сущностные вещи.