

1137) 10.02



# Лев Додин: метод и школа

Валерий ГАЛЕНДЕЕВ

Продолжение.  
Начало в "ЭС" № № 34, 35, 36,  
2002 г.

Театральная кухня полна парадоксов. Чтобы прийти к театру, надо сначала исключить из головы, из памяти, из снов своих "театр". Тогда ты постепенно начнешь, оставаясь собой, ощущать в себе шевеление нового существа — роли. Она жива только пока ты остаешься живым, чувствующим, все подмечающим, ни на что не закрывающим глаза, человеком-артистом. Додин последовательно избегает терминологии, которой пользовался Станиславский и его последователи, но по сути, подобно Станиславскому, он ведет актера к такому состоянию, какое в "системе" называлось "я есмь".

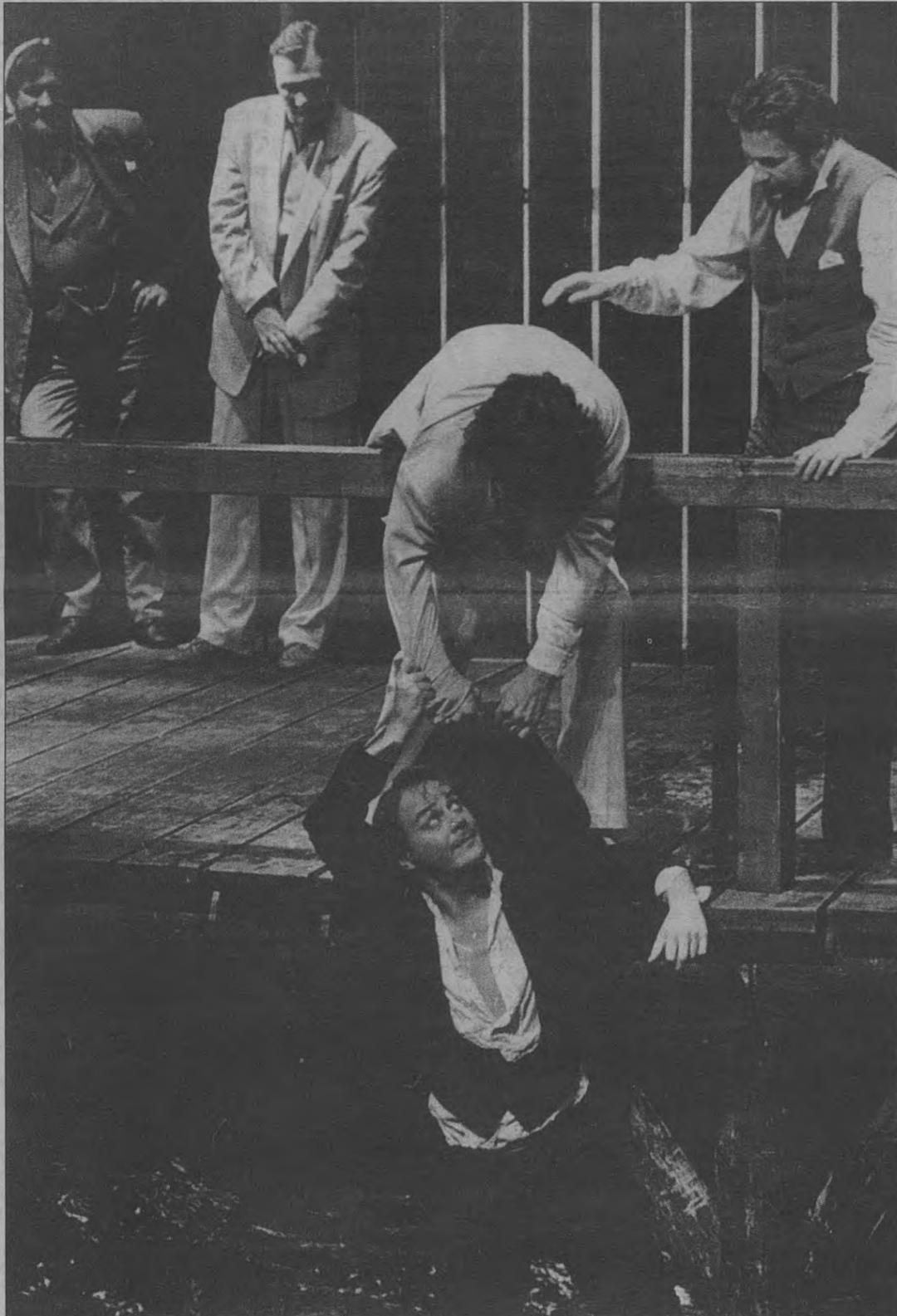
"Я есмь, — толкуется в "Работе актера над собой", — на нашем языке говорит о том, что я поставил себя в центр вымышленных условий, что я чувствую себя находящимся среди них, что я существую в гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего имени, за свой страх и совесть".

Станиславский дополнительно расшифровывал это важное для него понятие, но сущность его оставил нетронутой. Например, в 1934 году по просьбе Б.В.Зона, учителя Додина, разъяснял: "Когда я вижу роль не снаружи, не созерцаю ее, а ощущаю изнутри, то есть, когда я отождествляю себя с изображаемым лицом, вошел в атмосферу действия — это "я есмь". Так записано Зоном. Между прочим, отождествление актера и персонажа не было главной, конечной целью метода Станиславского ни в каком периоде его становления, хотя отечественное театроведение упорно пытается доказать обратное. У Станиславского-Зона-Додина "я есмь" лишь один, но крайне важный этап выращивания себя в роли и роли в себе. В частности, это подтверждается мыслями Станиславского, высказанными на занятиях в Оперно-драматической студии (1937 год, запись М.И.Кнебель): "...физические действия нужны мне для того, чтобы вы в них почувствовали логику и последовательность. Логика и последовательность вызовут веру и правду и вы почувствуете, что на этой сцене имеете право быть. Это состояние называется "я есмь", вступает ваша природа и вы начинаете творить".

У Додина "цепочка" иная или, по крайней мере, все называется иначе, но состояние, когда артист видит мир действующего лица (и отчасти его глазами), также становится предварительным условием сотворения роли и спектакля. Знание внесценической жизни действующих лиц помогает создавать контекст, без которого все вырождается в голую театральность. По Додину, "жизнь за сценой еще болезненнее, оттуда и набухает и вытесняется, люди выходят оттуда, не из-за кулис на сцену, а из той жизни в это видимое наше пространство". (Репетиция "Пьесы без названия").

Успехи в освоении "внесценической действительности" дают значительный процент успеха додинских постановок. Крупнейший нью-йоркский критик в статье о "Братьях и сестрах" воскликнул: "Сразу представляется, как вокруг сцены простерлась деревня". Заметим, что угаданная Беном Брантли, как и десятками тысяч других зрителей за пятнадцать сезонов существования абрамовского спектакля, деревня могла быть построена только Театром-домом, Театром-семьей, Театром-"коллективным художником".

Контекст, или некая "около-



плодная среда", в которой созревает будущее творение, имеет различные составляющие: материальную (бытовую), физиологическую, психическую, духовную. Причем "сверх физическое", "внебытовое", духовное проступает на сцене при конкретности и предельной остроте физических проявлений. Замечателен монолог Додина, случившийся при первой пробе "Пьесы без названия" на сцене в декорациях Порай-Кошица с "живой" водой и "живым" песком. "Интересно там, где я верю, что есть компания, что им хорошо. Хорошо

в этой воде, на этом песке, на этой террасе. Простые вещи, которые говорят об этой жизни больше, чем слова... Надо ощутить возможности, которые открывает вода... как среда любви... любовь в воде... Тогда я пойму, что же вода высвобождает. Главный результат пробы — хорошо, когда есть желание. И желание этого желания. ... Как только это уходит, так вижу: играется пьеса Чехова. Если слова мешают, будем убирать слова. Непосредственный контакт двух тел оказывается важнее... Мы зачастую вместо того, чтобы испыты-

вать удовольствие от жизни на сцене, в этом пространстве, в этой воде, зажимаемся и спазматически играем буффонаду..." (Репетиция "Пьесы без названия", 14 августа 1996 года.) Пройдет не так много времени (по меркам МДТ, конечно), и Додин потребует от артистов совсем, казалось бы, другого:

"К моменту прихода Платонова (начало 1-го акта — В.Г.) все здесь бьется, пульсирует и вопиет... Вообще все это конец "Вишневого сада". Мебель уже если не выносят, то переписывают. Платонов пришел в воюющий муравейник.

Потом окажется, что именно этой массы не хватало, чтобы все покатило к чертовой матери". (Репетиция "Пьесы без названия", 30 октября 1996 года).

Может показаться, что одно "программирование" исключает другое. Ничуть. К концу октября психофизическая адаптация артистов к принципиально новой для них среде (никому из них прежде не приходилось играть "брассом", "кролем" или "баттерфляем") была уже достаточно полной для того, чтобы идти в разбор по гамбургскому счету. В результате удалось добиться наиболее принципиального смещения: в сцене был и "воюющий муравейник", и физическая радость жизни.

Додин старается не задевать предельно сложных психологических, духовных проблем роли и спектакля до тех пор, пока не освоена более доступная психофизическая основа поведения, открывающая путь в слой подсознательных процессов. Но когда пора пришла, от артиста требуется невероятная чуткость, сверхслух на душевные обертонны. Тогда можно получить замечание, подобное тому, что было сделано Олегу Дмитриеву — Сергею Войничеву: "Ты уже немного предал Софью (тем, как произнес реплику "да... сознаю... я счастлив... — В.Г.). А надо: я так счастлив, что не знаю, что с этим счастьем делать. Свойство никого и ничего не предавать сразу поднимает нас на уровень тех людей, тайна которых ушла вместе с Чеховым". (Репетиция "Пьесы без названия").

Как можно понять из приведенных примеров, подход Додина к работе с актером над ролью отличается многоуровневостью и очень большой вариативностью. Дальнейший прицел этой работы, в одно и то же время атлетической и ювелирной, хорошо определила в своем исследовании Н.Булгакова: "Актеры Додина пытаются сыграть "архетип" предлагаемой ситуации, дойти до самой сути происходящего с человеком, и понять, как откликается на такую ситуацию вся человеческая природа".

Действительно, подъем всей личностной и психофизической природы артиста и составляет главную цель значительной части процесса проб. Однажды Додин дал объяснение долговременности репетиционного периода в МДТ — столь же исчерпывающее, сколь и краткое. И хотя оно относилось лишь к "Бесам", но может быть распространено на всякую додинскую постановку. "Почему мы так долго репетировали "Бесов"? Да потому, что там совсем иная природа чувств, чем в "Братьях и сестрах". Надо было перестроить весь организм".

Понятно вроде бы, что Додин говорит об актерском организме. Но его слова можно понять значительно шире — как перенастройку всего театрального организма вплоть до архитектуры сцены, зрительного зала и хозяйственно-бытовой части. "Подпольный уровень" в "Бесах", деревенская купальня с пляжем в "Пьесе без названия", загнанная под металлическую решетку река забвения в "Чевенгуре", появляющееся и исчезающее на наших глазах колдовское озеро в "Чайке", охваченные пламенем стены белого кабинета в "Клаустрофбии", "летающий роля" в "Гаудеамусе", плавающая в воздухе бревенчатая стена деревенского дома в "Братьях и сестрах" — все это потребовало не только изобретательности технических служб во главе с неистовым Порай-Кошицем, но и в буквальном смысле перестройки тире строительных работ, не прекращавшихся даже в памятные дни дефолта 1998 года.

Одной из наиболее головокружительных затей Додина были несколько представлений "Чевенгура", сыгранных ночью, высоко в горах Сицилии, на месте уничтоженного январским землетрясени-

*Экран и сцена*

185