



ем 1968 года города Джибиллина. История сгинувшего "Чевенгура" воспринималась на фоне погибшего от стихийной катастрофы города, как огненные письмена на библейской стене. Играли под открытым, всегда звездным небом, окруженные торжественным мраком и таинственным горным эхом, доносившим голоса артистов до мест, откуда их уже не было видно. Можно себе представить, каких внутренних перестроек это потребовало от артистов, уже многократно сыгравших "Чевенгур" в условиях театра-коробки.

Пусковой же механизм всех авантюр всегда один – фантазия и воля Льва Додина, его полная неспособность призвать прекрасное мгновенно остановиться. Так или иначе, но успех репетиции определяется не только стратегией школы и метода, замыслом и планом, но и заразительностью его личного дара. Проникновение в сокровенное человека или же человеческого сообщества нередко происходит весело, даже беспешочно и с выходкой. Вообразите картину: вообщее нечаянно выходящий на сцену для показа пятидесятилетнего Додина что-то объясняет артистам, стоя на прибрежном песочке "Пьесы без названия". Не припомните сейчас, кому именно, Платонову или Войничеву, но втолковывает: у него сейчас настроение такое, что может вдруг загорланить песню или сделать на песке "колесо". И не снимая очков, без обязательного замаха или заката выполняет акробатическую фигуру, именуемую "колесом". Оvation в зале. Потом вопрос: давно ли в последний раз занимались акробатикой? "Не помню, – отвечает Додин, – кажется что-то было лет тридцать пять назад". Физическая подготовка здесь, действительно, не при чем. Дух сработал. Сработала мечта, которую он высказал в интервью газете "Фигаро": "Я хотел бы вызвать в актере такое острое, такое потрясающее волнение, чтобы он смог его передать в столь же потрясающей форме".

Чтобы понять эстетическое додинское кредо, надо знать, что у него форма – производное от волнения, но никак не наоборот. Но и бесформенному переживанию "нет" говорится решительно и вовремя. "Я понимаю: все переживания внутри. Но лучше бы снаружи. Потом можно будет и спрятать". (Репетиция "Пьесы без названия").

Форма ищется постоянно, но она должна знать свое место (именно свое) в гораздо более увлекательном для Додина поиске. О нем он почти не говорит, разве что изредка проговаривается. Елене Левиковой удалось поймать редкий момент, когда приоткрылись наиболее скрытые художественные амбиции. Разговор был о "Бесах". Выдержка из додинского монолога: "Прямое действительное начало у Достоевского ложное. Оно у него что-то другое передает. Имитирует действие, передавая что-то другое. И эта мера погружения от внешнего действия к взаимодействию каких-то нервных структур, идей (которые даже не просто идея, а какая-то, так сказать, метафизическая сущность человека), к взаимодействию этих сущностей – вещь почти неосознанная". Синтаксис этого фрагмента говорит о том, насколько Додин был "в Достоевском". Это было время, когда он утверждал, что в театре бога, кроме автора (то есть писателя – В.Г.) нет". И все же смутно выраженная мысль девяносто второго года проливает определенный свет на гораздо более поздние додинские создания: вторую часть "Чевенгура", "Молли Суини", "Чайку".

Эти же спектакли ознаменованы новым, не подмеченным ранее у Додина, назначением и использованием слова. Как и было обещано, мы снова возвращаемся к этой теме. Мы говорили в начале этого очерка о двойственном отношении Додина к сценическому слову, но и

сама проблема не имеет однозначного решения. Прислушаемся к давним, полностью справедливым додинским размышлениям: "Пожалуй, ни одна из творческих профессий не освобождает в такой степени от самостоятельного мышления, как профессия лицедея. Она дает возможность "прикрыться" готовым литературным текстом, то есть чем-то рожденным и оформившимся до тебя, без твоего участия. Не ты ведь написал, а кто-то. И тебе достаточно как бы только озвучить написанное. Достаточно лишь верно интонировать роль, произнести ее с некоторым искусным притворством, позволяющим добиться впечатления естественности – и все в порядке..."

Додин стучится все в ту же (увя, запертую) дверь, в которую когда-то пытались проникнуть и Станиславский, и Крэг, и Мейерхольд... Авторский текст во всей его художественной завершенности – единственный источник впечатлений и необходимых знаний, когда мы воспринимаем литературное произведение. Он выражает всю логическую и образную конструкцию драмы. Но этот же текст становится серьезной преградой при попытке соединить личный, индивидуальный строй души артиста с интеллектуально-духовной сутью пьесы. Препятствует этому, как ни странно, "готовость" текстовой формы, ее художественная завершенность, результативность. Ведь текст – готовый результат, итог творчества писателя, а авторский литературный процесс остается спрятанным. Соприкосновение с готовыми формами текста мешает сотворчеству с автором, толкает к "исполнительству", "эмоциональному цитированию". Противоречие между завершенностью формы литературного произведения и динамичностью творческого процесса актера школы Станиславского (Зона – Товстоногова – Эфроса – Додина) и составляет суть проблемы.

"... Между своими и чужими словами "дистанция огромного размера", – писал когда-то Станиславский. – Свои слова являются выражением собственных чувств, между тем как чужие слова, пока они не сделались своими собственными, не более как знаки будущих, еще не заживших в артисте чувств. Свои слова нужны в начальном периоде воплощения, так как они помогают вытаскивать изнутри зажившие, но еще не воплощенные чувства".

Метод замены авторского слова собственным "импровизированным" текстом когда-то был безоговорочно воспринят Б.В.Зоном и, естественно, перешел по наследству к его ученику. В этом способе репетировать заложены большие возможности, хотя есть и весьма ощутимые издержки.

Переход на свои слова (предположительно свои мысли) – мощный инструмент примерки своего личностного "я" к внутреннему ядру роли. Именно внутреннему, так как при использовании своего текста происходит своеобразное разрушение текста, разрушение текстовой формы, "очищение от формы". Актер как бы пытается прорваться в эпоху создания произведения, предшествующую словесно-логической завершенности, с тем, чтобы затем реконструировать "рассыпанную структуру", авторизуя ее с помощью собственных творческих усилий. Этим, между прочим, объясняется столь активное использование Додиным черновиков и вариантов (иногда параллелей и других произведений того же автора). Так было при постановке "Бесов", "Вишневого сада", "Пьесы без названия", "Чевенгура" (использованы тексты романа Платонова "Москва"). "Гаудеамус" вообще представляет собой симбиоз авторского текста и того, что сочинено участниками спектакля, – вариант благословенный автором. Выглядит совершенно органичным включение в "Чайку"

фрагмента ибсеновского "Кукольного дома".

Творчески-психологическая целесообразность такого метода несомненна. Имея дело с готовым продуктом, "ставшей" формой, актер невольно стремится "воспроизводить" это готовое, доставшееся ему даром. Слово при этом воспроизводится лишенным той чувственно-мыслительной основы, из переживания и переработки которой оно возникло у автора. Рвется связь между словом и действительностью.

Мысль персонажа не может стать мыслью артиста, пока та не оснастится всеми компонентами мыслительной структуры, прежде всего видениями и внутренней речью ("внутренним текстом"). Замечательный психолог Л.С.Выготский, обобщая результат множества дерзких и талантливых экспериментов, утверждал: "Грамматика мысли во внутренней и письменной речи не совпадает (а авторский текст – явление письменной речи, какова бы ни была установка автора на устную или внутреннюю речь. – В.Г.). Смысловый синтаксис совсем иной, чем синтаксис устной и письменной речи... В известном смысле можно сказать, что синтаксис внутренней речи является противоположностью по отношению к синтаксису письменной речи. Между двумя этими полюсами стоит синтаксис устной речи".

У Додина, вслед за Станиславским и Зоном, процесс освоения слова движется по логике обратного течения: письменная речь, в которой зафиксирован авторский текст, – устная речь актера – возвращение к "эмбриональности" речи внутренней. При движении же в противоположном направлении (то есть от мысли к порождению речи) можно пробовать раскрыть определенный смысл во множестве индивидуальных словесных вариантов. Собственно, нацупывание наиболее точного варианта и есть поиск смысла, вернее, один из путей поиска. Впоследствии эти устные импровизации предположительно уходят во внутреннюю речь, на глубину, соприкасаясь там с планом собственного мысли.

Видения, внутренняя речь – явления, о которых Додин размышляет сорок уже лет. Одна из первых записей в его студенческом творческом дневнике посвящена видению и удивляет зрелостью понимания проблемы: "видения – это ясность ощущения того понятия, которые эти слова означают" (13 ноября 1961 г.). Слово без внутренней опоры на видения и внутреннюю речь как сферу, где вырабатывается отношение к означенному словом, – предмет постоянной додинской критики. "У наших телеведущих – все без оценочных ударений: катастрофа, война, погибло двадцать человек, убит у своего подъезда. Это стирает в мозгу решительное все. И эта безоценочная речь очень легко переходит в театр. Теперь и в театре часто так говорят. Но если слово ничего не значит, то теряет смысл". (Репетиция "Пьесы без названия").

Зарождение видений и "внутреннего текста" означает пробуждение личной психологической инициативности, зарождение личных мотиваций, а это как на буксире тащит за собой и собственное, на пути поиска зарождающееся чувство. На деле все, конечно, драматичнее, болезненнее и проникнуто "сложными взаимоотношениями и конфликтами между словесными и не словесными реакциями человека", как о том писал М.М.Бахтин. Именно эта живая конфликтность и привлекает в данном методе работы с авторским текстом. Именно на этом пути возникает то, что психологи называют "значением для меня", "личностным смыслом явления". Можете быть уверены, покуда не состоятся эти психологические процедуры, точного рисунка мизансцены, ритма, света и звука не возникает. Ибо есть опасность зафиксировать точным ри-

сунком актерскую личностную пустоту.

Слово драматического артиста рождается из видений, внутренней речи, в которой вырабатывается отношение артиста-персонажа к другому, к себе, к чужому и своему поведению и слову. Но лучшие, полноценные видения и "внутренние тексты" – те, что рождаются не только и не столько под влиянием авторского текста, сколько возникающих в пробах моментов "бытия в предлагаемых (автором) обстоятельствах". Эту взаимосвязь пластического, телесного, в конечном счете, психофизического бытия артиста со сферой слова разрабатывал в своей театральной теории, но еще более в практике В.Э.Мейерхольд.

Приведем пример. В сезоне 1936-37 гг. он настраивал актера на репетиции "Бориса Годунова" Пушкина: "Дать шамканьем, трепетностью, взволнованностью образ такого старика, которого мы воспринимаем раньше, чем он начнет говорить. Нужна живость ваших слов. Они должны возникнуть не вследствие вашего подслушивания, а вследствие вашего бытия. Вы должны ощущать существование в этой келье и трудности этой большой работы Пимена".

Думаю, что Додин мог бы поддаться под каждый словом Мейерхольда. Любопытно, что подход к проблеме слова – один из потенциально многих "пунктов, по которым Додина можно считать последователем и Станиславского, и Мейерхольда. Проблема слова для этих художников определяется глубиной порождения речи, которая зависит от степени приближенности к невербальным корням существования человеческой личности, от того, как эти корни представлены в слове. Наиболее поверхностный слой – механическое чтение по книге, чуть глубже – произнесение текста, выученного наизусть. На самой глубине – практически полная неосознаваемость речевого акта, когда человек не задумывается о том, что и как он говорит: не слышит своего голоса, не контролирует лексику и интонацию (в театре сказали бы "ничего не играет"). Легко сопоставить эти уровни с условиями, в которых осуществляется сценическая речь. Пробраться в этих условиях к наиболее глубоким слоям порождения слова – задача новаторская и неимоверно сложная. Именно она стоит перед артистами Додина.

К издержкам метода нужно отнести "застывание" в сценическом тексте собственных слов, возникших в пробах на месте авторских. Нередко также артисты непроизвольно "узаконивают" словесные конструкции, которыми пользуется режиссер-постановщик. "Чистка" текста в предвыпускной период обычно бывает болезненной: потому, что уже сложилась вторая, параллельная текст-система, часто со своей внутренней логикой и стилистическими закономерностями, и потому, что буквально до премьеры Додин использует импровизацию – с тем, чтобы что-то додумать, "довязать", а иногда и для того, чтобы расколоть уже намечающийся текстовый панцирь, готовый наглухо скрыть главные артистические импульсы. Приходится признать, что "отчистить" авторский текст до безукоризненности удается не всегда. Впрочем, это извечная беда театра, о чем свидетельствует, например, шестидесятилетняя борьба Немировича-Данченко за безоговорочное следование его артистов духу и букве авторского текста. Станиславский же отнюдь не считал положение вещей с текстом трагичным, и Додин придерживается сходной позиции.

Сложность проблемы порождает двойственность. С одной стороны, недоверие к слову, нередко его вытеснение другими языками театра. Очень точно заметил о "Клаустрофобии" А.П.Свободин: "Альтернативный слову неумолимый ток спектакля создает контрапунк-

ты уродливого и прекрасного, их гармонию". Под альтернативой здесь понимается пластика и музыка, язык мизансцены, звучание скрипки, виолончели, контрабаса, клавишных и духовых. С другой стороны, именно в репертуаре МДТ (как и в некоторых других постановках Додина, например, в "Кроткой"), и нигде более не встретишь столь большого удельного веса слова. Сошлемся на беспрецедентно грандиозные (такие встретишь разве что в моноспектаклях) монологах: Евдокии Великомученицы в "Доме", Марии Хромоножки, Шатова, Ставровгина и Верховенского в "Бесах", Молли, Фрэнки и Раисы в "Молли Суини", своеобразный коллективный монолог – особый додинский жанр – в "Чевенгуре" (участники: Рыбак, Копенкин, Прокофий Дванов, Чепурный, Бог, Федор Михайлович Достоевский, Кирей, Яков Титович). Вообще триада последних постановок Додина ("Чевенгур", "Молли Суини", "Чайка") знаменует небывалый поворот к слову, возврат доверия к нему. В этих спектаклях очень мало поют, танцуют, в "Молли Суини" редко передвигаются с одного места на другое. Пространство освобождается для бытия мысли, выраженной преимущественно в слове со всей его аурой.

В интернет-тексте "Недочитанные пророчества" Додин пишет: "Фраза Платонова... сама по себе становится событием. И когда мы столкнулись с этим, то поняли, что не история важна, не сюжет, а прежде всего – слово". И дальше: "В какой-то мере мы и затеяли нашу постановку именно затем, чтобы было услышано слово Платонова, его размышления". (10 февраля 2000 года). Любопытно, что взгляд Додина на значение и ценность платоновского слова весьма сближен с точкой зрения Иосифа Бродского. (И.Бродский. Предисловие. А.Платонов. Котлован. Ann Arbor. 1973)

Можно предположить, что повышение удельного веса слова в сценических опусах Додина (не идущие в ущерб другим средствам спектаклей) стало возможным лишь тогда, когда он и его артисты в значительной степени освоили метод порождения слова на глубине – из молчания – мысли-движения...

Интересно проследить, как эволюционирует акустика или, если так можно выразиться, психологическая акустика работ Додина. Термин возникает из саморефлексии Додина о его методе работы: "... мы иногда дольше, чем от нас ожидают, готовим очередную постановку именно потому, что периодически чувством потребность в перестройке тона, в другом звучании нашего "хора" – на это уходит гораздо больше времени и сил, чем нужно просто для того, чтобы поставить спектакль". Музыкальные аналогии более чем закономерны. Акустика додинских спектаклей складывается из ритма перепадов молчания и всплеска голосов, причудливого переплетения тембров (никогда – два одинаковых или похожих – рядом), разнообразнейшей фонетики говоров и акцентов, звучания музыкальных инструментов и криков птиц, хорового пения и женского визга, топота солдатских сапог и скрипа деревенской "загороды", хлопаяния воды, из которой всплывают надгробные бульжники, и мертвенного шороха земли, осыпающейся по стеклянной стене, которая отделила мертвых от живых.

● Сцена из спектакля "Пьеса без названия"

Окончание следует.