



Спектакли, во-первых, репетируются на протяжении всей их сценической жизни (разумеется, периодически), а во-вторых, в них, наряду с накапливающимся жизненным опытом исполнителей, вливается опыт последующих работ театра. "Дом" образца 2000 года – это "Дом", скорректированный и обогащенный "Братями и сестрами", "Бесами", "Вишневым садом"... вплоть до "Чевенгура". То же можно сказать и о других спектаклях МДТ. Удивительным образом в "Дом", "Братья и сестры", "Звезды на утреннем небе" входит опыт "Старика" Трифонова, "Гаудеамуса", "Клаустрофобии" – спектаклей, так сказать, новой волны МДТ, рожденных с другим поколением артистов. С этим поколением "старика" начали соединяться в работе, начиная с "Бесов", "Разбитого кувшина", "Вишневого сада". Полностью совместные работы – "Пьеса без названия", "Чевенгур", "Чайка".

Если бы отыскался дотошный и вдумчивый исследователь, кто знает, может быть, он смог бы на материале видеозаписей (к сожалению, несовершенных и оттого не совсем достоверных) выявить этапы роста спектаклей Додина в зависимости от их обогащения последующими работами. Это одно из свойств театра как развивающегося художественного целого, как существующего во времени "коллективного художника". Вероятно, наивысшим достижением МДТ как "коллективной художественной души" остается все же абрамовская трилогия. Здесь Додина как нигде до или после удалось стать высшим среди равных сотворцов спектакля. Он сумел включить творческое соиздающее "эго" каждого без исключения артиста, но и не только: всех, включая рабочих сцены, вручную управляющих движением бревен в "Доме" и, с помощью механизмов, бревенчатого плота-стены в "Братях и сестрах". В МДТ все, кто работает на-за-поднад-сценой, – артисты, по праву делящие успех и неудачу с теми, кто выходит на подмостки. А в особо торжественных случаях по окончании спектакля на сцену поднимаются все, без кого он не смог бы родиться и состояться сегодня.

И все же нигде нет столь высокой меры коллективного творчества, как в пекашинской саге. Уже начиная с "Повелителя мух", пропорции авторства в спектаклях изменились. Спектакли стали рождаться подобно тому, как Афина Тритогения возникла из головы своего родителя Зевса. Режиссерское присутствие Додина в его постановках, несмотря на то, что метод работы в принципе не менялся, все же усиливалось. О "Гаудеамусе", безусловно, коллективном художественном продукте, можно сказать, что каждый воздушный шарик и каждая снежинка там – Додин. И это вопрос не метода, а невероятной, сказочной силы режиссерской креативности, когда молекулы его фантазии, воли и чувства пронизывают в спектакле все.

Однажды Додин ответил на вполне справедливую мысль о том, что в его спектаклях нет незаметных ролей: "В жизни каждый человек играет главную роль – по крайней мере для себя. Значит, если мы хотим что-то про него узнать, то должны стать на его место и понять его изнутри, с точки зрения той главной роли, которую он играет в мироздании. Жизнь как жизнь и жизнь в театре – для меня один и тот же процесс".

В приведенных словах собственно и заключена авторская формулировка метода. Все – главные в сотворении театраль-

ного мироздания. Читатель может поверить на слово, что работа, скажем, с исполнителями ролей безымянных официантов в "Пьесе без названия" мало чем отличалась в репетиционном процессе по мере требовательности к ним и творческой интенсивности от того, что делалось с "главными сюжетами".

И неоспоримое ядро метода – единство подхода к жизни и сцене, взгляд на жизненное и театральное как на сходящееся в своей сущностной основе. Именно эта позиция навлекла на Додина упреки в натурализме, радикально несправедливые. Натурализм – консервация, мумифицирование действительности, в конечном счете, парк неживой природы. Искусство Додина заключается в противоположном.

Его генеральная установка – пуск живых (жизненных) токов и соков, пульсов, дыханий, неги и корчи плоти, ее миазмов и благоуханий, живого восторга перед жизнью, ужаса и растерянности перед ней в предугадаемом и зачастую предвзятом настроенном механизме театрального мышления и чувствования. Это не равно жизнеспособию. Жизнеподобие – слово, которое вообще ничего не объясняет. Все зависит от взгляда на проблему, можно сказать "натуралистическая" (жизнеподобная?) стихия спектакля, а можно – стихия жизненная. Для Додина единственная живая и плодотворная стихия – жизненная. В этом он проявляет себя последователем Станиславского, о котором сказал: "... он понял, что секунда жизни живой материи духа дороже любых самых жестких и умных формальных построений". "Жар-птица" Льва Додина – живая материя духа, обитая в пространстве жесткого и умного построения.

Так же, как Станиславский, Додин десятилетиями ищет способов защиты от самого, пожалуй, для него неприемлемого в театре – театрального "знания и умения", "сценического навыка", то есть с фатальной неизбежностью растущего у артиста арсенала профессиональных отмычек. С их помощью апробированные решения готовятся для применения даже к чему-то принципиально новому, они приводят на путь самоповтора или дублирования пути, пройденного прежде другими.

Возможность противостоять мощному процессу накопления театральной инерции Додин видит в том, чтобы переключить внимание с театрального опыта на жизненный, сфокусироваться на уникальности и вместе с тем всеобщности именно этой жизненной ситуации: "надо представить, что мы идем по дороге жизни, а не по дороге театра".

До начала репетиций содержание произведения еще как бы не существует для участников работы. Оно только, как говорит Додин, "предлагается к обсуждению, познанию и возрождению театром... Его надо выстрадать", и только тогда оно сможет стать содержанием спектакля, а не пересказанным, доложенным зрителю театральным сюжетом. В этом Додин также ортодоксальный ученик Станиславского.

Еще в молодые годы под влиянием идеологии Станиславского, а возможно и уроков Зона у Додина выработалась своеобразное, даже парадоксальное понимание проблемы режиссерского замысла. Вот его размышления: "Замысел есть, в сущности, итог работы. Замысел есть результат. А процесс рождения и воплощения спектакля есть процесс рождения и воплощения замысла".

Вообще-то у Додина замысел будущего спектакля имеет

всегда. Тому подтверждение – предварительная, как правило, работа с художником, нередко изготовление макета оформления уже к началу проб. Но этому исходному замыслу никогда не придается статус непреложного закона или же путеводной звезды. За ним сохраняется значение рабочей версии, предположения для внутренней ориентировки режиссера. Истинный замысел и подлинное решение приходят только в совместной работе с актерами не потому, что артисты должны-де "проглотить" незаметно внедренную в них идею режиссера, да так, чтобы они со временем приняли ее за собственную. Додин уверен: жизнеспособен лишь совместно рожденный, имеющий десятки степеней углубления и уточнения. В конечном счете зрителю предстоит встреча с авторской волей впитавшей в себя множество творческих воль (а не исполнительского энтузиазма) всех участников работы.

Продолжим эту мысль, обратившись к методологии Роберта Уилсона в данном случае антипода Льва Додина. На вопрос Ариэля Голденберга: "Как вы и Филипп Гласс готовите спектакль в отсутствие актеров", Уилсон поведал: "Я сижу с Филом и вычерчиваю рисунки и графики. Мы обсуждаем это, и я делаю фигуры в макете".

Голденберг: "Но как же вы можете видеть спектакль без актеров? Разве это театр?" Ответ Уилсона: "Это архитектурный проект в пространстве и времени, и не имеет никакого значения есть у вас актеры или нет. Двигается свет, движутся вещи, и это отсчет времени (timing), это отстройка в пространстве и времени. Вот это я и подразумеваю под архитектурным строительством чего-либо, будь то Моцарт или Вагнер, или Шекспир".

Ни планировки движения, ни построения мизансцены, ни перерасчет времени без актеров немислимы в художественном методе Додина. И движение, и в особенности время для него суть абсолютная prerogativa актерского поиска, точнее, поиска совместного с режиссером. В итоге вы увидите мизансцену, сочиненную Додиним, им же будет определен темп спектакля, но произойдет это на основании бесчисленного количества только ему понятных данных, полученных в результате множества проб, где движение и время были способом постигать "возрожденное и современное содержание".

Намного ближе, чем Р.Уилсон, подходит к методу Додина Ариана Мнушкина. В разговоре с Марией Дельгадо в октябре 1995 года она попыталась нарисовать свой режиссерский автопортрет: "Я как повивальная бабка. Я помогаю родам. Повивальная бабка не создает младенца. Она не жена и не муж. Но все же в ее отсутствие младенец в серьезной опасности, и может не выйти. Я думаю, что хороший режиссер таков... Повивальная бабка не просто следит, чтобы младенец выходил легко. Иногда она должна прикрикнуть на рожицу, иногда сказать ей: "Толкай!" Иногда она говорит: "Дыши!" Иногда она говорит: "Не делай того-то". Иногда она говорит: "Все о'кей! Давай! Давай!" Это борьба".

Вероятно, Додин мог бы примерно то же сказать о себе, если бы был склонен к подобной образности. Но только сказать. Он, безусловно, повивальная бабка младенца-спектакля и младенца-роли, но и его отец, затем воспитатель (да и Мнушкина, в общем, поскромничала). Но уподобление процесса рождения спектакля процессу рождения ребенка: с борьбой и муками, с несказанной и неза-

бываемой радостью – верно и для театра Додина.

Пожалуй, присутствие в процессе проб человеческого (а не актерского) начала, человеческого по преимуществу – наиболее фундаментальная черта режиссерского метода Додина. Артисты часто слышат: нам нужно представить себе, что происходит между людьми, а не то, как сыграть эту пьесу в театре. На репетиции "Пьесы без названия" Додин останавливает артистов, которые репетировали Василия, Венгеровича и Осипа: "У вас сейчас действуют три персонажа – лакей, еврей и бандит. Это всё театр масок. А у людей все сложнее".

Человеческая сложность для Додина прежде всего – сложность личности человека-артиста, которую не положено прятать в тень ради "создания образа". Если что-либо от этой сложности не перейдет во внутренний состав роли – она пуста, нечему развиваться: хотели сотворить новую сущность, а выработали еще один сценический знак. Во время репетиций того же спектакля Додин обратился к Сергею Курышеву, примеривавшемуся к роли Платонова: "В лучшие моменты проб я вас узнаю в Платонове (многие привыкли думать, что лучшие моменты – когда артиста нельзя узнать. – В.Г.). Себя открыть надо, а не образ нащупать. Надо не образ открывать, а влиять себя в это существо". (Репетиция "Пьесы без названия". Январь 1997 года).

Спектакль долго репетируется в комнате. После выхода на сцену, иногда очень короткого – снова репетиционное помещение, которым может быть и рабочий кабинет Додина, и самое неожиданное место – например, зрительский буфет. Снова сцена. Комната. Многие спектакли начинали свою историю вообще вне театральных стен: "Вишневый сад" в старинной шотландской усадьбе, затем в поселке на Карельском перешейке, "Чайка" на берегу озера вблизи селения Будогощ, "Пьеса без названия" – в конгресс-залах парижского отеля "Home Plaza"...

В этих условиях пространство, среда остаются не сценическими, определенными "замыслом" и макетом, а каждый раз представляют свободу для воображения артистов и режиссера. Додина менее всего нужен принцип расположения фигур в пространстве, лишь бы работало воображение да подключался личный, человеческий, не профессионально актерский опыт. Это еще не сцена, и чем дольше она не возникает, тем желаннее.

Додин-"методист" был бы вполне счастлив, если бы актеры, каждый раз приходя на спектакль, не знали, откуда выйдут, где встанут, куда сядут, когда погаснет или вспыхнет свет, а в идеале – лишь смутно предугадывая сегодняшнее поведение партнера по игре и тем более не зная наизусть его текста. Это создало бы условия для подлинно импровизационного самочувствия. Но Додин – ас режиссуры, повелитель сценического пространства и времени – рано или поздно осуществляет свое право на создание непреложно точного сценического рисунка. Однако чем позже, тем лучше. Во всяком случае не раньше, чем артисты зажили в свободной среде, объединенные поиском общего смысла и не обремененные необходимостью "работать на рисунке".

Но прежде чем артисты окажутся способными порождать собственные рисунки и смыслы, надо изучить очень и очень многое. На четвертом месяце проб "Пьесы без названия" (30 октября 1996 года) Додин размышля-

ет: "чего нам не хватает? Станиславский сказал бы – этюда. Знаний". Предельно закономерное сближение понятий "этюды" и "знание". У Станиславского этюд и было производным от французского "etudier" – изучать, то есть познавать, приобретать знания. У Додина это также способ расширения познаний о персонаже, пьесе, жизни в ней текущей. Но также и инструмент связи вымышленной, "предлагаемой" ситуации с собственным житейским опытом, сближения системы ориентации персонажа и своей личной. На довольно отдаленном от начала репетиционном этапе Додин замечает: "Пока у нас ни один персонаж не отвечает себе на вопрос, почему он здесь появился? У всех один ответ: потому что началась моя сцена". Смысл замечания: системы ориентации, а главное системы мотивации у артиста и персонажа пока еще грубо разделены. До конца они и не сольются – персонаж всегда останется под контролем артиста, но резервы для их сближения еще очень велики.

Большая проблема импровизационного самочувствия, над которой бьется Додин: противоречие между накапливающимся репетиционным опытом и непредвзятостью сегодняшнего, сиюминутного зрительного, слухового и психического восприятия. "Для многих из вас часто готовое, то, что вы уже нарепетировали, гораздо важнее того, что происходит сейчас". (Репетиция "Пьесы без названия", октябрь 1996 года). А сиюминутно складывающееся, с оттенками непредвзятости восприятия и нечаянной реакции – и есть то главное, ради чего до полуночи тянутся радостно-мучительные пробы.

Чтобы избежать стагнации восприятия, формальных и механических реакций, Додин не устает перетряхивать пьесу, сцену, эпизод, меняет композицию, смысловой анализ, исполнителей ролей. В МДТ никто особенно не удивится, заглянув в репетиционный зал и увидев Семака, репетирующего Варвару Петровну в "Бесах" или Дмитриева, играющего Аркадина. Это норма. Важно зацепить смысловой поворот, внутренний текст, характер ассоциативности.

Может быть, поэтому не нашлось изумленных и растерянных, когда артисты Малого драматического, взрослые мужчины, вышли в "Повелителе мух" играть подростков и даже совсем детей. В спектаклях последнего времени Додин все меньше обращает внимание на возрастное соответствие артиста персонажу (что случилось и раньше: все исполнители "Дома" были моложе своих героев, а "Повелителя мух" – старше). Не строго соблюдался и пол. В "Разбитом кувшине" Бехтерев играл старушку Бригиту, но это все же была эксцентрика. Однако одну из мужских ролей в "Старике" Додин вполне серьезно примеривал на молодую актрису, рассуждая при этом: "не все же мужчины похожи на мужчин, а женщины на женщин". Ему важен был не внешний слой, а внутренняя смысловая загрузка роли. Иногда, лишь вздрогнув от неожиданности, зритель начинает вслушиваться в сценический текст, вдумываясь хотя бы в значение слов.

● Сцена из спектакля "Братья и сестры"

Продолжение следует.