



А.И. Раскин

«Диалоги» Платона. Смена театральной парадигмы

В 1988 году Анатолий Васильев проводит в ГИТИСе набор еще одного актерско-режиссерского курса, третьего по счету. Он по-прежнему убежден в эффективности театрального образования только как *второго высшего* и в том, что учиться драматическому искусству серьезно и осознанно могут лишь молодые люди, пришедшие не со школьной скамьи, а уже работающие в театре. Поэтому и для нового набора он избирает уже апробированную форму очно-заочного (сессионного) обучения.

Громкое имя мастера, знаменитые спектакли и слухи о принципиально новом театральном методе собрали внушительное число желающих поступить на курс, для которых Васильев подготовил многоуровневое испытание. Сначала обычный отбор по способности к художественному творчеству. Затем (памятуя о проблемах в собранной им из студентов труппе) были отсеяны претенденты с неустойчивой психикой и слишком «самобытные», лишенные внутренней пластичности. Окончательное предпочтение отдавалось интеллектуалам с духовно-религиозной доминантой. При этом религиозность была не условием, а лишь знаком того, что поступившие достаточно свободны от советской идеологии и материалистических воззрений, — поэтому на набранном курсе среди православно-

го большинства оказались и католики, и иудеи, и мусульмане, и буддисты.

Это был замечательный набор, сравнимый по своим возможностям и намеченным задачам со Второй студией Московского Художественного театра, ставшей затем вторым поколением мхатовской труппы. Если с двумя предыдущими гитисовскими курсами Васильев исследовал *методологические основания игрового реалистического* театра, то новому курсу предстояло освоить следующий этап его театральных исканий. Начинается он неожиданно. Только что набранному курсу была предложена не традиционная работа над этюдами, драматургическим или литературным материалом, а задание по *сценическому воплощению философских диалогов Платона*.

Откуда взялась эта сумасшедшая идея? Безусловно, Васильева «подтолкнул» Достоевский, поскольку именно в репетициях произведений Достоевского (на предыдущем курсе) впервые прозвучали слова о том, что надо играть не персонажей, высказывающих некие идеи, а сами идеи, принявшие вид условных героев его романов. У Раскольников, Ставрогина, Верховенского, Версилова, Карамазовых нет характеров как таковых, нет судеб и «биографий». Даже их физическое состояние несет в себе тяжесть или, наоборот, силу высказываемой идеи¹.

Из Достоевского, как известно, вышла целая отрасль русской философии, разрабатывающая те же проблемы духа, души, божественного и дьявольского в человеке, воплощенные им в своих романах, — это, прежде всего, С. Франк и Л. Шестов, в определенной степени А. Кожев и Ф. Степун. И, конечно же, М. Бахтин с его великим трудом 1929 года «Проблемы поэтики Достоевского». В последние годы жизни Бахтин разрабатывал идеи, связывающие в единое целое, как и у Платона, задачи искусства, философии и религии: «Душа свободно говорит нам о своем бессмертии, но доказать его нельзя... Становление бытия — свободное становление. Этой свободе можно приобщиться, но связать ее актом познания (вещного) нельзя»².

Необходимость подобного единства искусства, философии и религии в творческом познавательном акте и будет утверждать

¹ Как хорош был в «Бесах» мой однокурсник Юра Евсюков в роли Кириллова! Он не изображал опьянение героя своей идеей немотивированного самоубийства, через которую человек может стать богом, а его психофизика исторгала только эту идею. Актер был целиком поглощен идеей, становился ее сутью.

² Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук. Собр.соч.: Т.5. 1997.

Васильев, а в художественном методе «Школы» найдет свое воплощение бахтинский *диалогизм*: «Выражения Бытия двусторонне: оно осуществляется только во взаимодействии двух сознаний (я и другого); взаимопроникновение с сохранением дистанции; это поле встречи двух сознаний, зона их внутреннего контакта»¹.

В боксе это — «удар по почкам»: отрубается дыхание и, главное, сознание. Примерно такие ощущения вызвал первый показ нового курса в ноябре. Впервые в истории мирового искусства на театральной сцене были сыграны философские диалоги Платона. Да как! Представьте себе: изящная театральная игра, строгие линии мизансцен, прекрасные светлые лица, быющее через край остроумие — и все по поводу отвлеченных философских идей. Нет, это невозможно! Но это было².

В «Диалогах» Платона условный герой Сократ издевался, размазывал, поощрял, потрясал своих бесчисленных и столь же условных собеседников, исполняя торжественный гимн человеческому разуму и, одновременно, гимн *игровому* театру. Эйзенштейн некогда заявлял, что мог бы снять фильм даже по телефонной книге. Для этого ему не нужны были актеры, у него и Ленина изображал найденный на улице «типаж», — все решалось «монтажом аттракционов». Мы же стали свидетелями, как философскую «телефонную книгу» в бесконечном разнообразии форм и образов, замечательно сочиненных, разыгрывали актеры. Даже не актеры, а студенты-первокурсники. С чем еще сравнить увиденный нами театр? Со свободной космической субстанцией, вырвавшейся из-под притяжения драматического сюжета, нарратива, жизни персонажей и прочих «земных» условностей театра. Хотя в игровой конструкции присутствовало все: конфликт, сквозное действие, исходное и основное событие, даже предлагаемые обстоятельства, — но вся эта конструкция свободно парила в театральном космосе, наполненная изощренной и остроумной игрой мысли, передаваемой через игру актеров и расположенный *поверх игры* текст.

Да, текст. А что еще есть у Платона? Только текст в его умопомрачительных перипетиях развития и раскрытия темы, в неожи-

¹ Бахтин М.М. Указ. соч.

² И будет потом почти два десятка лет, пока московское начальство в лице Лужкова, Швецовой и Худякова не уволит Васильева и не «реорганизует» «Школу драматического искусства». Я до бесконечности буду повторять эти три имени, чтобы их преступление никогда не исчезло из нашей коллективной памяти.

данных поворотах и парадоксальном построении логики. И публика, наблюдая игру, следила, в конечном счете, не за поведением персонажей, а за изгибами текста Платона. Текст доказывал, что он — основа театра, что он главный повод для того, чтобы театр был, стал. Текст — словесная вязь, знаковые обозначения предметной и духовной сущности мира, как он лежит на листе философского ли произведения, пьесы ли, — оказывается не только достаточным, но и *единственным* необходимым условием театра. Остальное — сочиненное действие, мизансцена, костюм, свет, декорация — только прибавляются к уже существующему.

Уже тогда Васильев начал свой путь к будущему вербальному театру. Путь, который он определит простейшим сравнением: если искусство драмы отличается от оперы, балета или мюзикла, а также всех прочих видов искусств тем, что только в драме *говорят*, то драматический театр есть и должен оставаться *искусством слова*.

Так случилось, что в «Школе драматического искусства», с небольшим временным разрывом, были созданы большой актерско-режиссерский шедевр с мировой значимостью — «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло и скромный ученический шедевр — «Диалоги» Платона. Следует внимательно приглядеться и сравнить их. Чтобы не пропустить существенное.

Что бросится в глаза прежде всего? Что это два совершенно разных театра, хотя и созданных одним режиссером и существующих в едином театральном пространстве. Очевидное различие — в *качестве* игровой свободы. Спектакль по Пиранделло захватывал игровой стихией, буквально швыряя зрителя из одного состояния в другое, да так, что можно было и расширить поднятые актерской игрой эмоции в кровь. Игровой вихрь, смерч. Спектакль по Платону поражал, прежде всего, загадочной невесомостью игровой среды. Он приподнимал с места и давал возможность парить вместе с исполнителями. В «Диалогах» открылась *естественность* игрового театра: если в «Шести персонажах» игровая стихия представляла собой «возмущение» театральной природы, то в «Диалогах» сама природа театра предстает как игровая.

В «Шести персонажах» властвовала свобода игрового самочувствия, раскрывающая актерские индивидуальности в сольных и коллективных импровизациях. В «Диалогах» Платона поражало другое — умение исполнителей коллективно держать не просто игру, а цель игры, ее смысл. Игровое самочувствие выступало теперь не столько *свойством* театра, сколько *средством*, необхо-

димым для высказывания. Вот берется сложная философская мысль и высказывается посредством увлекательной игры, оставаясь при этом постоянно на поверхности, в поле зрения и слуха зрителя. Потрясающе красиво и загадочно.

Эмоциональное восприятие «Шести персонажей» отзывалось ускользающей изменчивостью и переливами реальностей жизни и театра, казалось, что в спектакль вовлечены все известные грани человеческих и творческих отношений, все переживаемые человеком и художником чувства. От «Диалогов» исходило ощущение первородности, рождения нового мира и нового человека, словно на сцену вышли люди с совершенно иной природой — сдержанные внешне и бесконечно свободные и разнообразные изнутри.

Между «Шестью персонажами» и «Диалогами» Платона явно проходил водораздел. И выражался он как раз в огромном успехе спектакля по пьесе Л. Пиранделло. «Шесть персонажей» оказались ожидаемым в мире событием. Тем самым парадоксом, который любил повторять Васильев: *его ждали, а он пришел*. «Платон» же был полной неожиданностью, к которой никто не был готов.

Многим показалось, что именно «Шесть персонажей» были «новым словом». Они ошибались. Это был спектакль поистине революционный, но не в понимании революционности, привитом нам Лениным, а в том, которое с глубокой интуицией высказал Н. Бердяев в 1918 году: «Революция — конец старой жизни, а не начало новой жизни, расплата за долгий путь. В революции искупаются грехи прошлого... К революциям ведут не созидательные, творческие процессы, а процессы гнилостные и разрушительные» («Философия неравенства»). Именно в таком смысле революционной была сама пьеса Л. Пиранделло, написанная в 1921 году, когда еще не улеглось потрясение от мировой войны и социалистической революции в России. Содержанием пьесы стал бунт, революция, которую производят внутри театра персонажи, требующие полного и личного самовыражения, не желающие более мириться со своим прошлым и оставаться картонными фигурками, за которых говорят и чувствуют другие. И революционный спектакль Васильева, сыгранный актерами «старой» школы, стал «искуплением всех грехов», накопленных театром за весь XX век, грехов театра актерского, директорского, режиссерского.

Спектакль «Шесть персонажей» должен был быть создан. И показан в виде квинтэссенции всего опыта и энергии, накоплен-

ных мировым театром XX века. И мир бурей аплодисментов, шквалом восторженных статей, призами и наградами выразил благодарность Анатолию Васильеву и его «Школе»...

«Диалоги» Платона — скромно и в студийных пределах — можно уподобить чеховской «Чайке» в судьбе Московского Художественного театра. Ибо «Чайка» не была революционным спектаклем. Мы помним по истории, что премьера спектакля, состоявшаяся 17 декабря 1898 года, прошла при абсолютной тишине в зале, что и после финального занавеса было еще несколько минут (!) гробового молчания растерянного, потрясенного, а отнюдь не восторженного зала. И только потом, осознав, что присутствует при рождении нового художественного мира, зал взорвался. И полетела приветственная телеграмма Чехову в Ялту... Жаль, что ровно через 90 лет нельзя было послать телеграмму: «Греция. Афины. Академия. Приветствуем рождение нового великого русского драматурга Платона и нового «платоновского» театра».

