

Лев Додин: метод и школа

Валерий ГАЛЕНДЕЕВ

Окончание.
Начало в "ЭС" № № 34, 35, 36,
37, 2002 г.

Требовательность Додина к соблюдению акустических (психо-акустических) законов спектакля очень высока. Если пение или речь должны звучать "вживую", без микрофонного усиления, то это будет соблюдено даже в спектакле под открытым небом, даже в афинском античном "Одеоне", где соберется несколько тысяч зрителей. Если же потребна микрофонная акустика (довольно редкий случай), то и за этим следится неукоснительно: громкость, уровни звучания, степень реверберации находятся под режиссерским контролем на протяжении всей жизни спектакля.

Ну, и конечно, хор и оркестр — почти родовые признаки спектаклей МДТ — самодеятельный, едва строящий похоронный оркестрик в "Доме", наскоро собранный из пекашицев, среди которых ни одного профессионального музыканта, вырос до джаз-банда "Пьесы без названия", достаточно квалифицированно исполняющего не только джазовые композиции, но и фрагменты симфонии Малера. Во всем мире с некоторой подозрительностью относятся к утверждению, что в оркестриках "Гаудеамуса", "Клаустрофобии", "Пьесы без названия" играют не специально приглашенные музыканты, а артисты театра, обученные в театре же игре на оркестровых инструментах замечательным педагогом и музыкантом Евгением Давыдовым. Иногда даже бывает трудно доказать, что зритель слышит не фонограмму, а живое звучание.

Но для Додина и оркестр, и хор "Дома", "Братьев и сестер", "Повелителя мух", "Гаудеамуса", "Бесов", "Пьесы без названия" (одна из последних работ театра и Додина — "Московский хор" Петрушевской) суть слагаемых "коллективной души". Декоративная их функция полностью исключена всей логикой театра. Задачи, которые Мастер ставит перед оркестром и хором, вызывают короткую остановку дыхания. Прослушав подготовленные артистами под руководством Давыдова музыкальные номера для "Пьесы без названия", Додин нашел, что играть стали слаженно и чисто, так что теперь можно начинать работу над смыслом участия оркестра в спектакле: "Вообще оркестр знак единения. А тут каждый должен играть про себя (то есть о себе самом. — В.Г.). И возникает музыка". (Репетиция "Пьесы без названия").

Музыка, музыка, музыка слышится даже в тех спектаклях Додина, где почти не поют и не играют ни на каких инструментах: "Собранные из романа в единый текст реплики пьесы... образуют мелодию речи, потому-то не коллектив, а хор. Песни хора звучат дико, напряженно, страстно. Реплики складываются не в сюжет, а скорее в сборник сентенций, неуклюже спянных варварами. Атональная музыка этих вавилонских речей рассыпает свои режущие слух звуки". Так слышится критика.

И все же, если сопоставить грохот ударных, вой медных, надрывное женское пение, шум, гам и грохот, стук падаю-

щих бревен, фортиссимо струнного оркестра, играющего пьесу Крейсера, частушечный перепев деревенского праздника, заглушаемый пьяным ором мужских глоток "Артиллеристы, Сталин дал приказ!", нестерпимое нарастание восходящих каденций Шнитке — всего, что составляло акустическую сферу спектаклей Додина 70–80–90-х годов с психоакустичной "Молли Суини" и "Чайкой", то в последних мы услышим прежде всего, тишину и одинокий голос человека, ищущий быть услышанным в высях...

Совершенно особая и необходимая тема — работа Додина

в музыкальном театре. Сейчас лишь вспомним, что им поставлены "Электра" в Зальцбурге и Флоренции, "Мазепа" в Миланском "Скала", "Леди Макбет Мценского уезда" во Флоренции, "Пиковая дама" в Амстердаме, Флоренции и Париже, сочинена, но не поставлена (вмешалась болезнь) "Елена Египетская" Рихарда Штрауса. "Авторами Додина" наряду с Достоевским, Чеховым, Абрамовым стали Чайковский, Шостакович, Рихард Штраус, а "в связке" с ними — Пушкин, Лесков, Гофмансталь. Его музыкальные alter ego — Клаудио Аббадо, Мстислав Ростропович, Семен

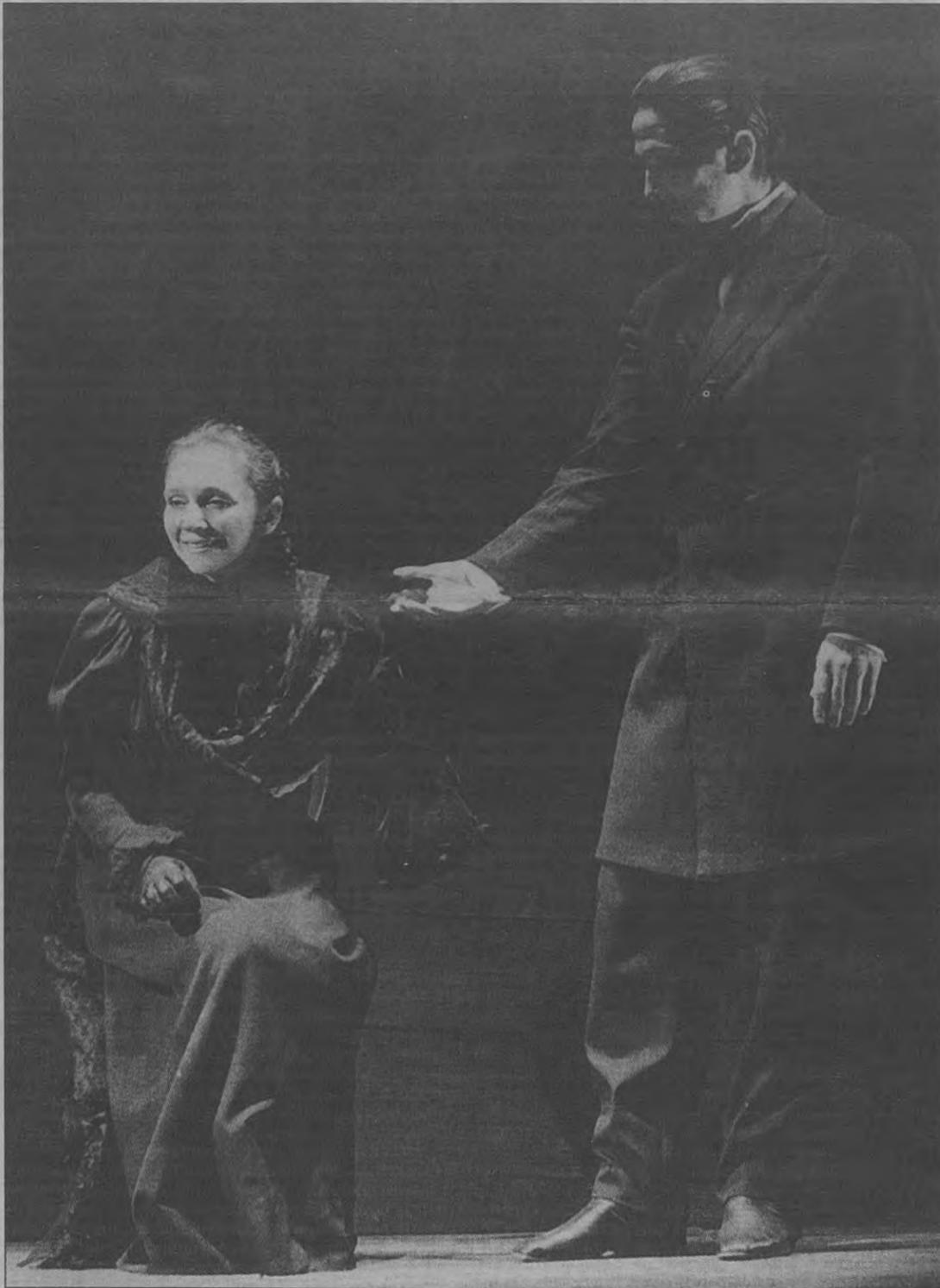
Бычков, Владимир Юровский. Очень важные вехи в творчестве Додина. Но даже если бы судьба распорядилась иначе, и история оперного театра XX века недосчиталась бы этих замечательных страниц, все равно тема Додина и музыка оставалась бы обширной и значительной. Ведь трагедия у Додина, как в театральной теории Ницше, рождается из духа музыки.

Отнюдь не случайно Анатолий Смелянский озаглавил свои размышления о премьере "Гаудеамуса" 1990 года "Уроки музыки". Событие было чрезвычайно важным. В качестве премьеры Малый драматический те-

атр предлагал спектакль, одновременно представляющий собой творческий экзамен первого года обучения в режиссерском классе профессора Льва Додина. Чрезвычайным было и время: агонизировал целый, пусть и фиктивный общественный строй; событие безусловно трагическое, сколь бы этой агонии ни ждали одни и не страшились другие. Как и подобает случаю, Додин и его ученики ответили музыкой. Кто-то расслышал в ней пляс облепления, кто-то истошный вопль души, срывающийся в пропасть. Было и то, и другое. Был и услышанный очень немногими рекем уходящей эпохи. А Смелянский со свойственным ему самообладанием и трезвой проницательностью почувствовал заложенную в спектакле и в учениках надежду: "Если можно было за год вот так выучить этих ребят, вот так поставить их голоса, направить мускулы и мозги, значит, дело не безнадежно. И когда в финале ленинградские студенты исполняют "Академию" и переводят с латыни на русский чеканные строки средневекового университетского гимна, понятие времени вдруг размывается. Понимаешь вечность школы, мастерства, театральной муштры, противостоящих вечному стройбату". Справедливости ради, надо напомнить, что не все в спектакле были сценическими новичками. Семеро год назад выпустившихся из мастерской Додина артистов уже имели недлительный, но очень ценный опыт создания трифонового "Старика", "Крейслерианы" по Э.-Т.-А. Гофману и вечера шекспировской драматургии.

Более чем символично, что подлинный прорыв на мировую сцену удалось совершить именно "Гаудеамусу", спектаклю, в котором метод и школа Додина слились в наиболее буквальном и наглядном виде. Хотя как участник работы, я могу свидетельствовать, что о долгой и всемирной жизни этого "спектакля-зачета" не помышлял, кажется, никто. Сразу же Великобритания (впоследствии многократно), Финляндия, Франция (почти вся), Италия (много раз), Испания, Швейцария, Германия. Позже — Голландия, Австрия, Венгрия, Румыния, Соединенные Штаты Америки, Бразилия, Израиль, Австралия, Канада, Греция, Южная Корея... Везде — мастер-классы, встречи с коллегами-сверстниками, со зрителями вообще. И изумление перед распахнувшимся миром. И изумление мира перед феноменом неведомой театральной школы.

Одна из наиболее влиятельных газет Европы писала: "Нам не забыть эту наклонную, почти пустую сцену, эту заснеженную равнину, в которой вдруг возникают как мираж люки, откуда появляются странные солдаты-привидения ради сценического подвига двадцати актеров — певцов-танцоров-миров-акробатов, с головой под нуль". Забавно, но Николь Занд, автор статьи в "Монд", воспроизвела в этих строчках половину учебного расписания класса Додина, обучавшегося по принципиально новому плану, разработанному самим Додиным и его коллегами-педагогами. В нем, действительно, не было много для советской государственной театральной школы времени выделялось на ансамблевое пение, танец, акробатику, прибавим сюда игру на инструментах духового оркестра (уже в театре добавились индивидуальные занятия фор-



Зрание и сцена —

Додин Лев

№ 38). 11.02