



тепиано и струнными инструментами).

То, что не упомянули в "Монд", подметил другой наблюдательный парижский критик: "Мы в царстве блеска ума и самой высокой, самой мощной и поразительной театральности, тщательно обработанной и укрощенной... Эти исполнители предстают "атлетами сердца" Арто, но это также интеллектуалы, обдумывающие тексты, положение в мире вообще". Критик, по сути дела, констатирует, что в спектакле присутствует идеальный для французской эстетической мысли тип актера. Здесь угадана также другая половина того, чему учат в классе Додина: от уже упоминавшихся коллоквиумов до курсов истории режиссуры, библейской истории, правоведения, музыкальной, литературной и пространственной композиции.

Даже французская медицинская газета включилась в обсуждение "Гаудеамуса". Анонимный автор обнаружил, что в нем есть "больше, чем энергия, сила, молодость: есть мастерское владение драматическим вокабуларом, его оригинальное использование, точность". Короче, возрадуемся: "Девушки и парни, когда нужно, — атлеты, а временами — чуткие, как поэты, они делают пируэты, берут препятствия, поют, играют на саксофоне и пианино с всеяющей надеждою жизненной силой". Трагическая подоплека жизнерадостного зрелища также не осталась незамеченной уже первой гастрольной критикой. "Танец, пение и ирония выступают здесь как театральная изнанка страдания", — писал женеvский обозреватель.

"Гаудеамус" обернулся триумфом педагогических идей Додина и его метода. Прежде всего, было доказано, как ранее (но не столь шумно) "Стариком", а за двадцать с лишним лет до этого, еще в тюзовской молодости, совместно с Зиновием Корогодским и Вениамином Фильштинским — "Нашим цирком", что связь между школой и театром определяет жизненность и того и другого. И "Наш цирк", и "Старик", и "Гаудеамус", и "Клаустрофобия" могли возникнуть только в условиях подлинно профессионального театра с его творческими и организационными возможностями. В свою очередь, каждый из этих спектаклей оказался этапным, рубежным для театра, в недрах которого они возникли. Получается, что театр как "одухотворенное целое" включает в себя и школу, а школа приобретает основную жизненную среду в виде театра, с которым ее связывают прочные нити совместного творчества.

Цитированные отзывы прессы, отечественной и европейской, безошибочно указывают на базовое свойство учебной программы, разработанной Додиным и его коллегами: сквозную пронизанность обучения "тренингом и муштрой". Это было первым признаком школы у Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, но оказалось растворено и стерто в мертвой идеологизации казенного обучения по министерской программе с ее одним занятием танцем в неделю, двадцатью двумя с половиной минутами сценической речи и предельно высокой акробатикой и цирковых умений в качестве одного из разделов физкультуры.

Изгнание тренинга из театральной школы, естественно, повлекло за собой изжитие даже тени его из театрального обихода. Додин был совер-

шенно прав в утверждении, что сегодня нет ни одного театра, где был бы ежедневный тренинг, "и не потому, что не верят в Станиславского, а потому что лень". Метод организации театральной жизни, созданный Додиным, не только приближает школу к театру, но и делает театр естественным продолжением школы. Актеры МДТ регулярно занимаются танцем, хоровым и сольным пением, игрой на музыкальных инструментах, дыханием, голосом и речью. Занятия проходят не по стабильной "сетке расписания", а в процессе подготовки новых спектаклей или (обязательно) в день представления. Перед идущей менее двух часов

молодой артистической личности — беспрекословное подчинение внешнего воплощения внутренним творческим процессам. И в школе, и в театре (школе-театре, театре-школе) требуется техника, не заимствованная из традиции, а заново рожденная, внутренне оправданная личным артистическим началом и смысловым устремлением спектакля и роли. Такой подход потребовал разрушения привычных педагогических стереотипов, стандартов, сложившихся в преподавании основных театральных дисциплин.

Педагогические догмы ломались по всем направлениям школы. Скажем, корень профессионального сознания вся-

ствовать, уметь будущий режиссер или артист. В случае успеха она предполагает "до-завершение" разнородного человеческого материала в одухотворенную, всесторонне (в том числе, технически) развитую творческую индивидуальность. Додин растит учеников-соавторов будущих опусов. Пожалуй, его основные усилия идут на пробуждение авторского чувства в тех, кого, вообще говоря, принято считать исполнителями. В этом причина того, что первая сквозная проба "Бесов" длилась семнадцать часов и закончилась на рассвете вместе с силами ее участников. Заготовки для "Клаустрофобии" пришлось смотреть в течение трех дней,



"Клаустрофобией" совершается почти полтора часового ритуал "разминки", коротких, очень насыщенных уроков танца, пения, речи, игры на инструментах. "Разминки" проводятся также перед "Домом", "Братьями и сестрами", "Бесами", "Звездами на утреннем небе", "Гаудеамусом", "Пьесой без названия", "Чевенгуром", "Чайкой".

Помимо утилитарно тренингового значения разминки вносят некий вклад в построение театра как духовного единства, "коллективного художника". Они принимают на себя функцию своего рода шлюза между суетной повседневностью и духовным пространством спектакля-таинства, акта высокого служения. Разминки, придуманные Додиным впервые в "Доме", — это возможность реально услышать и увидеть тех, с кем предстоит соединиться в творческом осуществлении, ощутить общее коллективное дыхание. Они дают возможность оценить собственную внутреннюю температуру перед началом спектакля, понять, излишне ты напряжен или, наоборот, расслаблен. Как правило, если нет разминок или какого-либо другого тренинга, все эти процедуры самоконтроля артист начинает делать уже на сцене, во время игры, а это поздно и потому нестати.

Додин — сторонник гармонического и всестороннего развития артистической индивидуальности, в том числе стремления к техническому совершенству. Но что его приводит в ужас и ярость, так это обезличенный и самодовольный техницизм. Его основное требование к техническому росту

кого, в том числе лучшего из лучших педагогов-вокалистов: петь нужно красиво; тембр должен быть "облагорожен", убраны лишние "неэстетичные" призывки и так далее. А в "Клаустрофобии", учебном спектакле актерско-режиссерского класса Додина, требуется, как выяснилось, петь и некрасиво. Музыкально, но безобразно, дико, не эстетично: нефилармонично, неестественно, нелогично. При этом пение должно быть стройным, надобен чистый и внятный аккорд, верная интонация, но не красота звука... То же самое относится к сценической речи, танцу. Спектакль творился из неожиданных и разнородных элементов, соединяя в себе зарисовки грубой и косноязычной жизни с балетным станком и пением "Gloria" Баха надсаженными в очередях и гортранспорте прокурорскими глотками. По точному определению Н.Булгаковой, в "Клаустрофобии" сами люди "становятся похожими на полумертвые музыкальные инструменты". Она же смогла обнаружить смысл этих странных соединений относительно не в следовании постмодернистскому канону: "Спектакль построен по законам существования не столько живых людей, сколько их внутренних жизней, которые стремятся вырваться наружу, находя для своего выражения разные языки: то, что не выражено в слове, проявляется в музыке. Недоступное вокальному выражению, прорывается в очередном балете".

Школа Додина, в первую очередь, характеризуется поиском общих основ в обучении всему, что должен знать, чув-

полностью посвященных этому событию. И кажется, никому не удалось подсчитать, какого времени потребовало знакомство с актерскими сочинениями на тему "Гаудеамуса". Едва ли не все рекорды побиты предложениями артистов по поводу "Чевенгура", резко отличающиеся одно от другого стилем, направлением поиска, видением жизни и литературы. Кое-что из предложенного доходит до зрителя, хотя и видоизмененным. Но основной корпус этих фантазий труппы растворяется в художественном целом будущего спектакля не как система образов, мизансцен, гримов, интонаций, а как симбиоз художественных воль, темпераментов, взглядов на жизнь и на литературу изнутри жизни. Из этого варева вытекают строгие конструкции додинских постановок. В этом специфика соединения педагогики Додина и его режиссуры, разделимых, как видим, лишь на бумаге.

Однажды Додин признался: "Я рассматриваю преподавание как своего рода миссию. Это большая радость — видеть, как появляются силы у людей. Это... форма выживания, то, что меня еще заставляет продолжать, когда хочется всё бросить". Искусство как форма выживания и противостояния хаосу — одна из самых серьезных тем Додина: от "Клаустрофобии" до "Чайки". Она пришла к нему, как и многое другое, от учителей. Он часто повторяет рассказ о том, как Б.В.Зон в 1917 году, будучи студентом Ф.Ф.Комиссаржевского, вместе с приятелем готовил дома зачетный этюд. Но их отвлекал шум за

окнами. Они закрыли форточки, потом шторы. И только на другой день узнали, что шум за окнами означал взятие большевиками Кремля. "Я, мальчишка, — рассказывает Додин, — подумал тогда; как это он не стесняется такое говорить? Люди делали революцию, а он — про этюды. Уже много лет спустя я понял, что Зон — один из немногих, кто в тот момент занимался стоящим делом. Он учился искусству в то время, когда другие уничтожали друг друга".

Искусство Льва Додина глубоко тревожно именно оттого, что оно не может забыть ни на миг, что в этот миг где-нибудь уничтожают людей и человеческие ценности. Этим трагическим сознанием пропитана и его школа, и его метод. Театр — форма объединения людей, на сцене и в зале, перед грозящей человеку опасностью. Театр Додина (думается, достойный того, чтобы применить к нему формулу Фридриха Ницше): "направляет свой взор на общую картину мира и в ней, путем сочувствия и любви, стремится охватить вечное страдание как собственное страдание". И если уж не покидать мира идей Ницше, которым искусство Додина отнюдь не чуждо, то можно проследить направление, в котором оно движется: от еврипида, где царит актер "с быющим сердцем, с волосами, вставшими дыбом", к эсхилу, в котором "творец драматизированного эпоса так же мало, как эпический рапсод, в состоянии слиться вполне со своими образами: он всегда только спокойно неподвижный, широко раскрытыми очами взирающий созерцатель, для которого образы постоянно перед ним". Движение в эсхиловом направлении происходит медленно, но, если судить по "Молли Суини" и "Чайке", уверенно.

Театр Додина с годами все менее идентифицирует себя как "театр и только театр", а сам Додин себя единственно как режиссера: "Если говорить о жанре, то я скорее философ, размышляющий главным образом о себе, о своем понимании "добра и зла", о том, что справедливо и что нравственно, а что подло и жестоко. Но поскольку я театральный режиссер, то эти свои размышления я воплощаю в ткани спектаклей. Которые могут быть посвящены русской деревне, быту моряков или жизни Апостолов".

Парадокс Льва Додина в то же время и парадокс театра — его одиночество публично. И даже не только публично, но в некотором роде и коллективно. Театр — единое духовное целое — коллективная художественная душа — среда для философствования и в то же время для наполнения образами — место, где Лев Додин бывает счастлив. Его признание: "... Я так счастлив бываю на репетициях — это своего рода приостановленное время. Так бывает, когда ты один".

* Здесь и во всех других случаях цитируются записи репетиций Л.А.Додина, сделанные А.А.Огибиной.

• Татьяна Шестакова и Петр Семак в спектакле "Бесы"

• Сцена из спектакля "Гаудеамус"