

# Лев Додин: метод и школа

Валерий ГАЛЕНДЕЕВ

Продолжение.  
Начало в "ЭС" № 34, 35

Незадолго до генеральной репетиции Додин рассказал им об убийстве Владислава Листьева, совсем еще свежей тогда трагедии, показал на фотографии расположение его тела на ступеньках лестницы, где он был убит. После этого попросил артистов, распределившись по всему пространству стадиона-амфитеатра, с последними тактами финала лечь на скамьи так, как если бы смерть застигла их в такой же позе. Дальше случилось одно из редких театральных чудес — оперные артисты, не слишком привыкшие оглядываться на жизненные ситуации, выполнили просьбу режиссера с большой выразительностью и с первого раза! Осталось откорректировать детали, интервалы между телами и прочее. Финальная мизансцена "Электры", собственно говоря, позволила иначе прочесть смысл всей драмы.

Ни в одном другом спектакле Додина тема смерти не определила столь многое, как в "Бесах". И именно в этом случае наиболее ощутим смысл, который Додин вкладывает в понятие и тему смерти. За два года до премьеры, когда шла наиболее мучительная, но, может быть, и самая продуктивная работа над романом, он в разговоре об атеистическом советском воспитании сформулировал одну из наиболее фундаментальных идей своей трагической философии: "Лишившись права размышлять, откуда приходит человек, зачем явился на свет, куда и почему уходит, мы оказались ничтожными физическими телами, бессмысленно брошенными в космическое пространство, стали убивать, уничтожать миллионы таких же физических тел. Думаю, это главная катастрофа, которая случилась с нами и с нашим обществом". Отметим, что Додин никогда не искал сторонней силы, совершившей над "нами" обряд духовной кастрации. Он полагал, что это дело наших собственных рук тире умов, ведь по его слову, "не система делает людей, а люди делают систему".

Через несколько лет после премьеры "Бесов", одного из наиболее неторопливо развивающихся спектаклей МДТ (заложенная в него художественно-философская программа безмерно сложна), Додин вновь вернулся в одном из своих публицистических выступлений к осознанию человеком своей смертности как необходимого условия для существования личной и общественной морали: "... Нам, видимо, так и не дано понять: смерть — часть жизни или жизнь — преддверие смерти. Именно память о конечности существования делает человека человеком, заставляет ощущать жизнь — промысел Божий, сознавая в то же время ее изначальную трагичность... Иногда кажется, люди живут так, как будто они никогда не умрут. Это страшно". Додин-мыслитель вплотную, почти буквально приблизился к трагической философской формуле Андрея Белого: "... Смерть есть не то, что придет, смерть есть то, что извечно объемлет при жизни: сознание жизни, катящейся к смерти".

И все же Додин-художник довольно резко расходится с духом философской максимы Бе-



лого. У Додина сознание смертности — причина стойкости, упорного сопротивления обреченности. Человек не может победить смерть, и любовь не сильнее смерти, но предчувствие исхода в вечность может позволить преодолеть в себе скотское, превзойти мышь, рожденную в подполье. Оказавшись на самой вершине философского здания додинских "Бесов", Кириллов, сыгранный Сергеем Курышевым, как раз и есть человек, живущий в постоянном и неотвратимом сознании им самим назначенной скорой гибели. Трудно сказать, "по Достоевскому" это сыграно Курышевым и Додиным или же нет, но человека с такой физически ощутимой жадной жизни сцена, возможно, еще не знала. Радость жизни, цена мгновения, упоение деталями бытия — у Додина (и Курышева) прямое следствие практического знания неотвратимого и близкого конца.

В творческой философии Додина, в его искусстве смерть не инструмент запугивания и психического подавления, а под-сказка о должностовании осмысленной жизни, о чувстве ее неизбежной радости. Вот почему не было кошмарным веление "Гаудеамуса", как это кому-то показалось в пору его рождения. Хотя, как любит говорить Додин, "нет гарантий", что человечество эту подсказку услышит. Ведь есть и другой, жуткий вариант жизни в сознании грядущей смерти. Додин помнит о нем, и тоже в связи с "Бесами", хотя впоследствии эта тема аукнулась и в "Мазепе", и в "Чевенгуре". Суть дела сформулировалась по горячим следам воспоминаний о работе над "Бесами". "... мы все боль-

ше и больше понимали... вечность одного странного и, наверное, закономерного, с точки зрения природы человека, стремления. Даже тяжело говорить, но стремления к уничтожению других и самоуничтожению. Что-то есть в природе человека, с чем он не может примириться. Может быть сама смерть, против которой бунтуя, он приближает смерть и уничтожение". Такова, пожалуй, главная философская проблема "Бесов", благодаря которой спектакль полностью избавлен от ожидаемых многими (в России или на Западе) элементов сатиры и признаков "политической актуальности". Вместо этого он несет в себе дух высокой трагедии. Столь характерный для инсценировок этого "самого политического романа" Достоевского вкус сенсационной актуальности был всецело преодолен, ему на смену пришел некий сущностный уровень, столь обогащающий душу одних и вместе с тем недоступный и потому раздражающий для других. С рубежа 80-90-х годов или даже несколько раньше — с философского "Повелителя мух" 1986 года, за которым последовали приземленные и резкие в своей поэтичной вульгарности "Звезды на утреннем небе" — начался вторичный отбор зрительской аудитории МДТ, отбор тех, кто был готов следовать за превращениями метода и школы Льва Додина.

При всей устойчивости философской проблематики чисто художественная методология Додина основана на принципе резких колебаний, прежде всего жанрово-стилевых. Каждый последующий спектакль почти

вызывающе отличается от предыдущего формой, протяженностью и несет в себе тенденцию к изменению художественного языка. Сопоставим пары спектаклей (в порядке их создания). "Дом" — "Возвращение Дон Жуана" Э.Радзинского (Театр Комедии)

"Братья и сестры" — "Повелитель мух".

"Звезды на утреннем небе" — "Возвращенные страницы" (произведения З.Гиппиус, Н.Гумилева, А.Ахматовой, В.Ходасевича, О.Берггольц, А.Твардовского, И.Бродского, В.Гроссмана, М.Булгакова, А.Солженицына, А.Платонова).

"Гаудеамус" — "Бесы".

"Клаустрофобия" — "Вишневый сад".

"Пьеса без названия" — "Чевенгур".

"Молли Суини" — "Чайка".

Наиболее устойчивый принцип художественного переключения с одной работы на другую — резкий вираж. Как пример, можно вспомнить очевидную растерянность критики и отчасти театральной общественности, когда сразу за "Братьями и сестрами" последовал "Повелитель мух". Уважаемая корифейка театроведческой мысли припечатала на обсуждении: "Результат противоположен "Братьям и сестрам", хотя намерения те же".

В том-то и дело, что резко отличались намерения. После спектакля, рожденного естественно и подготовленного многими: студенческими "Братьями и сестрами", поездками на русский Север, спектаклем МДТ "Живи и помни" В.Распутина, еще живой кровной памятью о Великой Отечественной войне, связанными с ней потерями в

каждой семье — труппа, вернее, ее мужская часть, оказалась лицом к лицу с притчевой интеллектуалистской прозой Уильяма Голдинга, довольно умозрительной для русского мозга. Додин помышлял о постановке этого романа много лет, но время для нее выбрал именно на гребне оглушительного успеха "Братьев и сестер", на пике ожидания "чего-нибудь в этом же роде". Повторение успеха — большой соблазн. Выбором "Повелителя мух" Додин перечеркнул всякую его возможность. На смену колхозным собраниям пришли рационалистические диспуты малолетних англичан с их изощренно-взрослым мышлением, частушки и севернорусскую песенную лирику сменили протестантские песнопения и музыка Шнитке, свадебные хороводы в кирзовых сапогах уступили место тарзаным полетам на канатах-лианах.

Принцип контраста объясняет в этих метаморфозах далеко не всё. "Повелитель мух" был предназначен стать классом для восполнения пробелов и корректировки односторонностей, неизбежных для коллектива, годами воплощавшего прозу Распутина и Абрамова. Через десятилетия после "Повелителя" артисты услышали от Льва Абрамовича: "Надо голову заставить работать, она тогда такие выдает результаты... Артист часто хочет добиться от режиссера: скажи мне, что я сейчас делаю. А режиссер хочет от артиста одного — чтобы улучшилось качество мышления". "Повелитель мух" и нужен был для улучшения упомянутого качества.

При этом срабатывал структурный потенциал репертуарного театра: мышление артистов, прошедших школу работы над Голдингом, улучшало их мыслительный процесс в "Доме" и "Братьях и сестрах", "Муму" и "Счастье мое", провоцируя положительные сдвиги у тех, кто не играл в "Повелителя мух". Внутреннее взаимообогащение спектаклей, одновременно идущих в репертуаре (а в случае с МДТ на протяжении многих и многих лет) — важный аспект додинской методологии.

Осеню 2000 года после тяжелого удара — внезапной смерти Николая Лаврова — Додин с коллегами решили открыть новый сезон "Домом", посвященным памяти артиста. Принялись искать для такого небывалого горестного представления видео- и киноматериалы. "Дом" дважды снимали целиком — в начале 80-х годов на киноленту как телевизионный фильм и в 1999 году, за год до смерти Лаврова, — на видео. Съёмки восьмидесяти лет безоговорочно не сочетались с "живыми" сценами 2000 года. Причем, не столько из-за разницы в возрасте артистов на сцене и на экране (конечно, весьма заметной), сколько из-за того, что это оказались разные по качеству спектакли, непоставимые по глубине, внутренней насыщенности, силе мысли. Ранний вариант во всех этих отношениях проигрывал позднему. Запись 1999 года оказалась совсем близкой по характеру и уровню игры.

Можно с уверенностью предположить, что случись сопоставить ранние и поздние записи "Братьев и сестер", "Гаудеамуса", "Бесов", "Любови под вязами" и других, эффект был бы примерно таким же. В этом, безусловно, сказывается зреление артистов, рост индивидуального мастерства, духовного единения ансамбля, но все эти позитивные тенденции активно поддерживаются определенными действиями.

*Экран и сцена*