

Продолжение.  
Начало в "ЭС", № 34

# Лев Додин: метод и школа

Валерий ГАЛЕНДЕЕВ



Последние спектакли Додина — "Чевенгур", "Молли Суини", "Чайка" начинаются при неубранном из зала освещении — зритель вправе не сразу заметить, что нечто началось, ничего, собственно, и не начиналось, что-то лишь продолжается в бесконечном диалоге театра и зрителя, режиссера и автора, одного исторического времени с другим, искусства и жизни... Финалы "Гаудеамуса", "Бесов", "Чевенгура", "Молли Суини" — намекают на диалоги еще более незавершенные и еще более вечные — с силами, определяющими судьбу личности и поколений, наций и их общественных устройств... Мы говорим о более или менее внешних признаках (начала, финалы спектаклей) философско-эстетической концепции Льва Додина, но в них проявляются и самые ее основы.

Проблема всеобщности начал, внутреннего единства всего сущего приводит Додина, начиная, пожалуй, с "Бесов" — очень уверенно в "Электре", "Пьесе без названия", менее выражено в "Вишневом саде" и "Любови под вязами", — к измененному пониманию конфликта, одного из главнейших предметов театрального культа, особенно в советские времена. Конфликтность, и в высокой теоретической мысли (от Аристотеля), и в театральной эмпире — самый верный признак "драматического интереса" и надежный инструмент "построения спектакля". Спектакль "выстроен", когда "простоен" конфликт (здесь собраны в группу термины, особо чуждые театральной философии Додина).

Додин же — несомненно, вслед за Чеховым — само понимание конфликта перерабатывает в нечто совершенно иное. Одна из его очень характерных и очень важных режиссерских проповедей: "Люди трутся друг о друга. Могут разругаться, а в это время — сблизиться. Один сказал "да", другой "нет", и несмотря на это, — сблизился. А мы разлетаемся как шарики. Диффузия — вот что происходит". На место мало интересующего его "конфликта" Додин решительно готов поставить интеллектуальное, нравственное, эмоциональное взаимопроникновения (иногда как результат "конфликтных" взаимоотношений). Это замечают не все, особенно те, кто инстинктивно ищет в спектакле деление персонажей на "лагеря". Между прочим, можно предположить, что "диффузия", о которой здесь говорится, — одно из условий "духовного единства ансамбля".

Если попытаться выделить безусловно додинскую черту, присущую его творчеству во всех проявлениях, независимо ни от периода, ни от жанра, ни от значительности результата, таковой мы без колебаний назовем примат целого, абсолютное доминирование генеральной идеи над всеми, даже самыми существенными аспектами: актерским, сценическим, музыкальным и так далее. Кажется, что Додин вошел в искусство с аристотелевым "целое первое части".

Целое — нелегкое понятие для всякого, в том числе драматического театра. В понимании Додина оно шире, чем спектакль, сезон, репертуар и прочее. Скорее, под целым понимается судьба его театра со всей его творческой историей, за ход которой он отвечает как безусловный лидер. Целое — это освоенное и преломленное

наследие великих предшественников. Это вся его творческая биография, которая, естественно, выходит за рамки "его и только его театра". Это живущие в нем идеи и чувства Дубровина, Зона (далее — список учителей). Это сложное перекрещивание векторов его биографии с жизнью актеров, сценаристов, музыкантов, драматургов. Нет нужды толковать о том, что прообраз подобной постановки театрального дела Додин мог обнаружить лишь у Станиславского и Немировича-Данченко с их пожизненным стремлением строить театр как целое.

Но начинается все со спектакля. Летом 2001 на пресс-конференции в ИТАР-ТАСС Додин говорил: "Важно, когда все участники спектакля пропитаны общим, когда изучена не только своя структура (роль). Поэтому многие пробуют многое. Не люблю слова "назначение на роль". Люблю пробы, разведки, как один мир проникнет в другой, как свяжется". (6 июня 2001 года, запись автора). Диффузия, взаимопроникновение миров, духовный обмен, интеграция сущностей. Когда-то Немирович-Данченко называл это "душой автора, разлитой по персонажам". У Додина есть и это, но главное — глубоко укоренившееся восприятие жизни как психофизического целого, органического единства всего сущего на земле, как бы оно ни представлялось расчлененным и раскиданным по разным углам. Самое бессмысленное, с его точки зрения, занятие — деление на "лагеря": правые и левые, христиане и мусульмане, архаисты и новаторы... Наибольшее художественное варварство — допытное, "допробное" знание, кто кого и как должен играть. В идеале,

все менее, видимо, осуществимом по ходу жизни — еще и отказ от знания, когда спектакль должен быть сыгран для города или для мира. Оттого все репетируют все.

Результат: в Михаиле Платонове Сергея Курешева мерцают души игравших им в "период проб" Трилецкого-отца, Глагольева-старшего и Сергея Войничева. На аристократической физиономии Николая Ставрогина — Петра Семака временами поблескивает взгляд Федьки Каторжного, а от Федьки — Игоря Склера не отнимешь симптомов циничного и изощренного ума Николая Ставрогина, роль которого он репетировал. Все смешано, диффузировано, отчасти как в творческом сознании Чехова, Достоевского. Но и в творческом сознании режиссера нет изолированных каналов для рождения отдельных "художественных образов". Есть общая плавильная печь, в которой образуются разнородные и сложные по составу сплавы. Включить артиста (каждого!) в процесс сотворения художественного целого спектакля (а шире — театра) и есть главная цель Додина-режиссера и педагога.

Обратимся к важному наблюдению Бориса Львова-Анохина, сделанному во время московских гастролей МДТ осенью 1995 года, когда игрались "Вишневый сад", "Братья и сестры", "Гаудеамус", "Клаустрофобия", "Бесы". "Совершенство внешней техники сочетается у актеров Додина с предельной и яростной самоотдачей... такое напряжение сценической жизни выдерживали немногие... Были сравнительно редкие примеры "высоковольтного" искусства. Непостижимо, как удается Додину заставить жить в таком неистовом, клокочущем рит-

ме, в таком предельном эмоциональном напряжении *весь* актерский ансамбль, *каждого* участника массовых композиций. На сцене царит высокий пафос артистического самоотвержения".

Б.А. Львов-Анохин сам был многоопытным высокопрофессиональным режиссером и уже никак не случаен в его устах глагол "заставить" (жить в... ритме). Заставить, конечно, нельзя. Можно взвинтить тонус группы, да и художественно-постановочных бригад на несколько представлений. Но совсем другое дело — держать "неистовый, клокочущий" ритм на протяжении лет и десятилетий.

Если бы зритель мог, скажем, взглянуть на противоположную рампю сцену, ее "изнанку", когда идет "Гаудеамус"! Там немыслимая в театре сила сосредоточенности, предельной концентрации физической и нервной энергии. Без этого не удержать ритм, а с "заваленным" ритмом спектакль немедленно захлебнется. И так нужно держать четыре с половиной сотни раз на протяжении более чем десятка лет — и с тыла, и с фронта, где гуляют непрерывные токи, дающие возможность обновлять содержание, которое у одних вызывает ужас холода и восторга, у других — эстетическую брезгливость.

Чем же объяснить возможность того невозможного, о котором писали и говорили Львов-Анохин и многие его коллеги по перу и сцене? Что, к примеру, дает возможность открыть сезон 2000/2001 года "Домом", посвященным памяти только что ушедшего из жизни Николая Лаврова, сохранив его духовное и почти физическое присутствие в спектакле ценой немыслимых душевных усилий? Какая сила тол-

кает на беспрецедентно радостный поиск при постановке каждого додинского спектакля?

Единственная сила, способная привести в движение все эти душевные механизмы, — вера. Это слово одно из самых заболтанных в театральном лексиконе и означает, как правило, что попало. А чаще всего — полное отсутствие какой-либо веры во что-либо.

Между тем, фундаментальная черта личности и искусства Додина в том, что он исповедует веру. Совсем не случайно почудился Н.Исмаиловой свет Троицы над грубым с оттенком вульгарности миром "Гаудеамуса". И все же о Додине как о религиозном художнике никто не заговаривал. Это вполне понятно. Тема интимна, деликатна, не терпит домыслов и залегает полностью вне традиций театроведческого мышления. Умудрялись же у нас в течение столетия не замечать религиозной тональности чеховского творчества, которой пронизаны "Степь", "Архиерей", "Дядя Ваня"... Вне принадлежности к вере непонятны и необъяснимы "Кроткая", "Дом", "Господа Головлевы", "Живи и помни", "Повелитель мух", "Бесы", "Любовь под вязами", "Молли Суини", да и сам феномен додинского творчества, пропитанного религиозной интуицией. Речь меньше всего идет о принадлежности Додина к какой-либо определенной конфессии или приверженности религиозному диссидентству. Мы разумею глубоко внутреннюю религиозность большого художника, для которого познание себя в Боге и Бога в себе — опора в судьбе и творчестве. Религиозная проблематика не является центральной для творчества Додина, но оно не менее богоприсутственно, чем, скажем, творчество Пастернака, Ахматовой, Бродского...

Поиск укорененности видимого бытия в Невидимом, того, что Н.Бердяев назвал "Сокровенной, последней реальностью", перехода от плотского, порой физиологического, в бытийное, надмирное — то, что в конечном счете роднит додинские спектакли от юношеской "Матери Иисуса" Володина до "Чевенгура", "Молли Суини" и "Чайки". Сцениграфы спектаклей Льва Додина по "сговору" с ним склонны выражать в художественном пространстве спектакля образы, навеянные религиозной культурой. Эдуард Кочергин исходил в гениальной сценической конструкции "Бесов" из духовно-пространственного образа русского православного Храма. Алексей Порай-Кошиц, создавая зрительный образ "Гаудеамуса", видимо, не забывал "Страшный суд" одного из самых близких к небу художников — Беато Анжелико. Над "Бесами" и "Гаудеамусом" возносится духовная музыка Дмитрия Бортнянского, звучащая хором голосов артистов МДТ под музыкальным руководством Михаила Александрова. Тончайшим религиозным ароматом пропитана музыкальная ткань "Повелителя мух", сочиненная Дмитрием Покровским. Вместе с "Любовью под вязами" на русскую сцену пришло пение нью-йоркского синагогального кантора. В годы, когда из фильма о Кировском театре вырезали фразу "Да свершится воля Небесного Отца", неосторожно спетую отцом Досифеем, в глубине сценического пространства "Кроткой" почти непрерывно звучали православные русские молитвы. И совсем чудом, разговором Неба с Землей звучит вроде бы заведомо светская джазовая музыка Владимира Косма, сшивающая в единое духовное целое сложные построения "Пьесы без названия".

Вряд ли религиозное чувство пришло к Додину с семейным или другим воспитанием. Хотя воспоминания своего учителя М.Г.Дубро-

Экран и сцена —