



вина, он отмечал, что тот был чем-то вроде "ребенка". Сравнение, может быть, не случайно, так как случайные слова почти немислимы в речах Льва Додина.

Вероятно, Додин не сумел бы реализовать опущенный ему дар в атмосфере религиозного безразличия. Осознание своей истинной духовности и какие-либо формулировки по этому поводу приходили к нему постепенно. Пятнадцать лет назад он заметил в одном интервью, что для театра "... нужна постоянная мобилизация сил. Где взять внутренние резервы для этой внутренней мобилизованности? Только в вере, вере и еще раз в вере. Вне веры в театре не может родиться ничего". Собеседница, привычно закавычивая идейно сомнительное слово, попросила "сформулировать эту, как вы говорите, "веру". В чем она заключается?" Ответ Додина не выходит за рамки обычных для того времени театральных рассуждений. Из него следует, что под верой подразумевается некий эстетический идеал (так, во всяком случае, можно его понять): "... только идеал неопровержим, потому что достичь его невозможно".

Видимо, молодому советскому режиссеру (а сорокадвухлетний Додин, только что официально признанный, награжденный Государственной премией СССР, все еще имел почти официальный статус молодого режиссера) еще трудно было признать, да и признаться в том, что дух питает не один только художественный идеал.

Позже Додин заговорил на темы веры и безверия с большей определенностью, неколебимостью. Он уже был создателем "Бесов" и "Пьесы без названия": "Каждый по-своему верит или не верит. Самое страшное быть безбожником, то есть не задумываться ни о чем. Религия — это свойство существования души. А театр — это путешествие в душе, исследование души своей, чужой, человеческой".

И язык его сценических произведений, и язык его публичных высказываний все более и более насыщаются духовной проблематикой. В тексте, распространенном в Интернете 10 февраля 2000 г. в связи с содержанием "Чевенгура", говорится: "... что-то библейское есть в произведениях Платонова, они созвучны той самой древней истории, когда человек пытался стать человеком, когда алкал Бога и одновременно бунтовал против Бога".

Религиозность Додина не в подчинении своего творчества служению Божественному Глаголу (он не пророк в библейском смысле), а в признании вечного присутствия Бога и противостоящих ему сил во всем сущем, в каждой капле бытия, в каждом акте творчества. Ведь даже оскорбительный для чувствующего сознания мат в сценическом тексте "Клаустрофобии" — своеобразная "антимолитва" русской души, несущая проклятие всем началам жизни и всем ее концам.

Вера в Высший Промысел неотрывна от признания неизменности природы человека и вытекающих из этого коллизий: "сущностные, природные человеку вещи остаются все теми же, несмотря на глобализацию, компьютеризацию и так далее". (Пресс-конференция в ИТАР-ТАСС, 6 июня 2001 г., запись автора).

По свойственной современникам близорукости, Додина зачисляли в режиссеры социального толка, театральные публицисты, певцы русской деревни (!) в то время, как единственной волнованной его крупной темой была человеческая душа. Душа человека, ее озарения, муки, отчаяние, тяга к свету, неспособность вырваться из мрака — эта тема приобретает у Додина вполне трагический колорит. Приверженность этой теме пре-

вратила его, так сказать, в абсолютного трагика. Не берусь найти аналогию его универсальному трагизму в сфере театра, но в литературе можно было бы назвать Цветаеву, Мандельштама, Бродского. К слову сказать, Цветаева — наиболее часто цитируемый Додиным поэт, Бродский чаще вспоминается в связи с его прозой... С известным риском, можно сравнить трагедийный синтаксис этих поэтов с неумиротворенной и на вид неупорядоченной формой додинских спектаклей, в контурах которой трепещет одинокая и отверженная душа. Поиск Бога и бунт против него — основная коллизия личности в последних по времени спектаклях: "Пьеса без названия", "Чевенгуре", "Молли Суини", "Чайке".

"Человек — существо трагическое и ему необходимо трагическое искусство" — заголовок, данный для интервью Додина "Известиям". Через год та же тема пульсирует в публикации "Невского времени": "Человек без трагедии не бывает... самой человеческой природой в нас предопределено наличие трагедии: в жизни и смерти, любви и ненависти, невозможности осуществления всех надежд, мимолетности счастья". Его спектакль по Распутину "Живи и помни" имел жанровый подзаголовок: трагедия.

Трагично персональное сознание Додина, оно наделило его какой-то особой трагической интуицией. Весной 2000 года Роман Должанский заметил по случаю присуждения Додину высшей европейской театральной премии "Европа — театру" и "Золотой Маски" за "Чевенгур": "В этом году у вас сплошные праздники..." Ответ Додина: "Опасный год. Праздники — это прекрасно, но всегда боишься того, что придет за ними, чисто физически боишься. Праздники отбирают слишком много энергии". Вторая половина этого года и впрямь оказалась черной. Внезапно ушел из жизни Николай Лавров. В тот же день погибла помощник режиссера Тамара Садретдинова, долгие годы проработавшая в МДТ. Вскоре семья Додина — Шестаковых понесла большую личную утрату. В октябре у Додина случился инфаркт.

Трагическими предчувствиями и тревожными предзнаменованиями полны спектакли Додина. Большинство из них не имеет явно эсхатологического содержания, а смотрит, казалось бы, в прошлое, ближайшее или глубокое. Таковы "Бесы", "Клаустрофобия", "Электра", "Пиковая дама", "Чевенгур".

Как трагедийного художника Додина, естественно, притягивает трагическая проблематика: безумие и фанатизм, насилие и непримиримость, предательства, зверства ("Электра", "Мазепа", "Повелитель мух", "Звезды на утреннем небе", "Леди Макбет Мценского уезда", "Бесы", "Дом", "Братья и сестры"). Одна из наиболее вдумчивых и обстоятельных исследовательниц творчества Додина писала: "В спектаклях "Gaudeamus" и "Клаустрофобия" правит бал стихия неумеренных страстей, глубинных инстинктов, а люди находятся на грани физического выживания. Многослойная и противоречивая природа человека... поворачивается к нам своей мучающей, бессмысленной, дикой стороной, рождая образы современного апокалипсиса". Все верно. Однако, названные Булгаковой стихии присутствуют не только в "Гаудеамусе" и "Клаустрофобии", но и в "Повелителе мух", "Любви под вязами", "Чевенгуре"... А главное — не только в театральных спектаклях, Додина или кого-либо другого. Чтобы убедиться в этом, достаточно выйти на улицу. На грани выживания оказываются не только герои додинских спектаклей, включая "Дом" и "Братья

и сестры", но и вообще человек. Конечно, не тот, кому на Руси жить хорошо, а тот, кому плохо. Его-то судьба всегда и тревожит воображение Льва Додина.

Додин бесстрашно исследует патологию индивидуального сознания и психические эпидемии ("Повелитель мух", "Бесы", "Любовь под вязами", "Леди Макбет Мценского уезда", "Пиковая дама", "Чевенгур"). Одна из его неугасающих тревог — духовная неполноценность личности и общества ("Кроткая", "Господа Головлевы", "Старик", "Братья и сестры", "Звезды на утреннем небе", "Пьеса без названия"). В этих работах Додин, как и, может быть, в первую очередь в "Гаудеамусе" и "Клаустрофобии", рискнул прикоснуться к подлинному ужасу человеческого бытия, в особенности, российского. Знаменательно, что второй (после абрамовской трилогии) пик признания его творчества на родине пришелся как раз на время экономического дефолта, который многие переживали, как сбывшийся апокалипсис. Именно тогда были получены обе "Золотые маски", а количество "послекризисных" интервью Додина едва ли не сравнялось суммарно с остальными за все годы. В нем "разглядели" художника и человека, который все предвидел, обо всем предупредил, а главное, знающего, что будет и как быть дальше. А в 1997 году, когда в прессе на все лады воспевались успехи российской государственности и экономики, он говорил в одном из интервью: "Когда мы сегодня сталкиваемся со всепоглощающей жестокостью в отношении к миру и человеку, с удивительным отсутствием гуманитарных ценностей от самого верха нашего государства до самого низа, забываем, что это прорвалась и разбухевала на конец ничем не прикрашенная, не загримированная, не прикрытая никакими организационными формами, имитирующими гуманизм, зараза, которая долго выработывалась в нашей крови и передавалась из поколения в поколение".

Это интервью — одно из самых сильных у Додина, откровенных и отчаянных в попытке быть услышанным: "Мы не смакуем зло, мы в отчаянии. И этого не скрываем. И мне кажется, как раз отчаяние — то, что нам всем так катастрофически не хватает и в историческом сознании, и в человеческом, и во всяком".

Додина не раз упрекали в пессимизме и мрачности, его театр называли театром жестокости и ужасов, его спектакли — клеветой на человека, народ, общество... Упреки раздавались, в основном, из уст начальственных и критических. Но зрительское притяжение к этому, действительно не самому легкому и веселому искусству, порой и впрямь жестокому и беспощадному, не ослабевает десятилетиями.

"Бесы", до мучительности трудный девятичасовой спектакль, вышел в Санкт-Петербурге в зиму 1991-1992 годов, самое психологически и физически тяжелое время за многие последние годы. Эта проникнутая скорбной трагической гармонией театральная поэма, одно из высших достижений искусства Льва Додина, оказалась непонятной для части критиков, в особенности для так называемой молодой петербургской театральной журналистики, слабо подготовленной и самонадеянной. Но зритель спектакль оказался нужен именно в это способное повергнуть в отчаяние время. Подтвердилась истина о том, что в лихолетье и годы безвременщины человеческая душа ищет не отвлечения и развлечения, легкой наркотизации и проповеди забвения, а с двойным напряжением ожидает притятия ее надежд, тревог и мук. Человек

наделен потребностью в том, чтобы его отчаяние принимали всерьез (подразумевается, конечно, мыслящий и страдающий человек, он-то и составляет прочную основу театральной аудитории Додина). Этот серьезный отклик он и находит в трагическом искусстве Льва Додина.

При всей трагичности содержания, в додинских спектаклях нет ни пессимизма, ни уныния, ни растерянности, ни отвращения. Им можно отказывать в ликующем принятии действительности, в них нет умиленности человеком и гордости за его великие свершения. Но никто не может оспорить их наиболее очевидное качество: мощную, а иногда и сверхмощную энергетику. А она полностью несовместима с пессимизмом и унынием, неспособными породить ничего, кроме опущенных рук и "крыл". Художник, охваченный пессимизмом и душевным мраком, вообще замолкает, как это известно по многим примерам. Право же говорить о том, что "... тебя мучает и тревожит, получаешь потому, что жаждешь красоты и знаешь, что она существует. Именно разрыв между этим твердым знанием и тем, что нас окружает в реальности, определяет трагическое мироощущение многих художников XX века. Но если безобразное возникает в искусстве вне тоски по красоте, искусство становится плоским", — таким размышлением поделился Додин накануне петербургской премьеры "Пьесы без названия".

Зрители и наиболее глубокие критики ощущают это позитивно, что ли, начало всеобъемлющего додинского трагизма, заключенную в нем способность противостоять универсальной иронии, рассудочности или же вседенской сентиментальности, расцветающей, когда нет подлинных чувств. Одна из американских рецензий на "Братья и сестры" называлась "Здоровая доза горького лекарства". Если попытаться понять, что же делает горечь додинских спектаклей нужной, а их мучительность и беспощадность — близкой сердцу, то высветится ощущение того, что со сцены говорят не только о твоих, но и о своих болях. Сопричастность зрителя в театре Додина, несмотря на сравнительно частый смех в зале, а иногда и хохот ("Дом", "Братья и сестры", "Звезды на утреннем небе", "Гаудеамус", "Клаустрофобия"), несмотря на возможность любоваться прекрасными декорациями Эдуарда Кочергина, Давида Боровского, Алексея Порай-Копица и отменной актерской игрой, все же определяется общностью опыта душевных страданий у тех, кто в зале и кто на сцене. Одна из внутренних установок додинского творчества — ужаснуться тому, что в тебе есть, — может быть отнесена как к сцене, так и к залу, но, в первую очередь, она направлена на самого субъекта этого творчества. Все выстрадано, все пропущено через себя, на все найден отклик в собственных напряженных нервах — вот, пожалуй, притягивающий субстрат додинского искусства. Самовыраженность художника, его постоянное самообъективирование для Додина — неременный признак близкого ему по сути и духу искусства. Однажды он сказал о Федоре Абрамове: "В какой-то мере он был одним из героев своих книг, как мы сами становимся героями своих спектаклей".

Зритель идет за этой открытой душой и сердцем, не защищенным мастерством. Идет даже в самые отчаянные бездны духа и мышления. Так делает нас свидетелем и соучастником бескомпромиссно трагических событий Книга Книг. Здесь не обойти крупную, философски значимую тему творчества Додина — тему смерти. Ее, как всегда оригинально и глубоко, затронула на меж-

дународном симпозиуме, посвященном Додину (Таормина, 2000) И.Н.Соловьева. Но разом эту тему не исчерпать — пожалуй, для Додина она одна из ключевых. Вспомним цепь смертей "Господ Головлевых", "Кроткой", "Дома" (смерть Калины Дунаева, Лизки Пряслиной и Дома), "Братьев и сестер" (смерть Тимофея и Трофима Лобановых, фактическая гибель Лукашина), "Повелителя мух" (смерть мальша с пятым и Саймона), "Гаудеамуса" (смерть Старого), "Бесов" (смерть Кириллова и Старогины), "Вишневого сада" (смерть Фирса), "Клаустрофобии" (белая смерть финала), "Разбитого кувшина" (поступоронний финал в белом), "Любви под вязами" (смерть Старого Кэббота и Кэббота-младенца), "Пьесы без названия" (смерть Платонова), "Леди Макбет Мценского уезда" (смерть Бориса Тимофеевича, Зиновия Борисовича, Катерины Тимофеевны и Сонетки), "Чайки" (смерть Треплева и полусмерть Сорина), "Чевенгура" (гибель всех). С особой силой прочерчена тема смерти в "Электре" Р.Штрауса — Г.Гофманстала.

Мы разумею не факты сюжетов, а то образное, эмоциональное, философское значение, которое приобретает эти смерти в спектаклях. Похороны Калины Ивановны Дунаева, в сущности, побочного для основного сюжета персонажа, превращаются в эмоционально-образную кульминацию второй части. Истории смерти Тимофея Лобанова, по существу, посвящен один из четырех актов "Братьев и сестер". Смерть Михаила Платонова решена с такой пластической силой, что иногда кажется, будто вся постановка сочинена ради этого момента. Уход под воду чевенгурского озе-ра странствующего рыцаря революции Копенкина в спектакле Додина перерастает в коллективный суицид всех обитателей Чевенгура (у Платонова они погибают в бою с неведомой стороной силой, в спектакле уходят из жизни без постороннего вмешательства).

Точно так же переосмыслен, а точнее сказать, впервые осмыслен адекватно финал "Электры". Почти вековая традиция постановки этой оперы требует в финале всеобщей экзальтации: Орест совершил месть за убитого отца. Слова Хризотемис, напоминающие о том, что месть в реальности — это потоки крови, горы трупов защитников Эгиста и Клитемнестры и спутников Ореста — тонут в тотальном сценически-музыкальном ликовании. На этом фоне более или менее заметна почти жертвенно-ритуальная смерть Электры, да еще полупонятное исчезновение самого мстителя — Ореста.

В спектакле Льва Додина, поставленном в содружестве с дирижером Клаудио Аббадо для Зальцбургского Пасхального фестиваля в 1995 году и на фестивале Флорентийский музыкальный май годом позже, в живых остается одна Хризотемис с ее отчаянно тихим "Орест!.. Орест!..", не находящим ответа. Декорации Давида Боровского представляли собой жутковато-странный симбиоз античного амфитеатра с чем-то, напоминающим стадион в Сантьяго де Чили. В финале на ступени этого амфитеатра-стадиона (Микены? Чили? Арханка? Современность?) восходили все шестьдесят пять участников спектакля.

● *Сцена из спектакля "Клаустрофобия". 1994*

Продолжение следует.