



МЕТОД И ШКОЛА

рый заскочил в театр, надо заставить понять... Для меня сегодня идеал театра — это не тот, который легко укладывается в мое привычное течение жизни, а тот, что вырывает меня из него, ставит под сомнение, требует что-то пересмотреть".

Выбить, заставить, вырвать, требовать — в этих словах, употребленных по отношению к театральному зрителю, проявляется очень многое, присущее театральной методологии Додина 60-80-х годов. Думается, однако, что самый дотошный компьютерный анализ не обнаружит подобных слов в его языке конца XX — начала XXI века. Насколько изменился словарь, настолько изменилась и художественная фактура спектаклей, и режиссерско-педагогический стиль. Убеждения, выраженные в приведенных текстах, может быть, и остались прежними — но подходы существенно изменились. Сорок лет назад первокурсник Лев Додин записал в дневнике: "Надо поступать до жестокости справедливо". Спустя десятилетия мэтр мировой режиссуры с болью и страхом исследовал "справедливость жестокости" и "жестокость справедливости" в "Электре" Гуго фон Гофманстала — Рихарда Штрауса и в "Чевенгуре" Андрея Платонова. Знак внутреннего отношения поменялся, но проблема волновать не перестала. Кроме того, осталась внятность и твердость позиции, характер лидера, правда, утративший в своих проявлениях максималистские крайности. Что-то сохранилось неизменным. Максима двадцатилетней давности "вне одухотворенной этики не рождается одухотворенная эстетика" — актуальна по сей день.

Разумеется, и в творчестве Додина, и в его публичных выступлениях (как и во всем, что о нем пишут, в том числе и в этом очерке) хозяйничает Время с его прозрениями и пред-рассудками. Однако, герой этого очерка — человек, бросивший времени очевидный вызов. Поставленные им спектакли идут десятилетиями, зрея и наливаясь новыми смыслами. Его ученики остаются учениками на протяжении большей части своей творческой биографии.

Татьяна Шестакова, Владимир Туманов, Наталья Акимова, Наталья Фоменко, Наталья Колотова, Сергей Бехтерев, Сергей Власов, Александр Завьялов, Владимир Захарев, Сергей Козырев, Игорь Скляр, Анжелика Неволлина, Татьяна Рассказова, Аркадий Коваль, Петр Семак, Мария Никифорова, Ирина Тычинина, Олег Гаянов, Александр Кошкарёв, Сергей Курышев, Игорь Черневич, Наталья Калинина, Наталья Кромина, Олег Дмитриев, Игорь Коняев, Андрей Ростовский, Леонид Алимов, Владимир Селезнев, Леонид Семенов, Николай Лавров, Владимир Осипчук, Николай Павлов оставались учениками на протяжении всей их жизни в театре. Здесь названы те, кто работал и работает с учителем в МДТ — Театре Европы, но многие и вне

этого коллектива остаются учениками по сути, сохраняя верность додинской школе.

Преодоление подавляющих законов времени обнаруживается и в менее заметных и общеизвестных моментах. Сорвавшиеся в 1989 году гастроли "Братьев и сестер" в Нью-Йорке все же состоялись спустя одиннадцать (!) лет — летом 2000 года. Задуманный еще в шестидесятые годы спектакль по чеховской "Пьесе без названия" сформировался к веймарской весенней премьере 1997 года и приобрел свой окончательный рисунок к первому исполнению в Санкт-Петербурге осенью того же года.

Откуда же у Додина это упорство в отношениях со временем, с господствующими в обществе представлениями, с самыми стойкими мифами театрального и не театрального мира? Ответ имеет несколько ступеней. Первая, наиболее доступная: это качество пришло из детства, от семьи, от учителей, то есть отсюда, откуда по российским понятиям нового века, ничего хорошего прийти не может. Додин и в этом нарушает привычность стереотипа.

Редкое интервью Льва Додина обходится без упоминания о своем детстве, семье, учителях: Дубровине и Зоне. Семья и в самом деле не только многое определила в творчестве и судьбе Додина, но и продолжает проступать во многих его личностных и даже художественных проявлениях. Додин очень похож на своих родителей и старшего брата: внешне, характером, манерами, привычками. Судя по атмосфере, в его семье и семье его брата, можно предположить, до какой степени родительский дом жил профессиональными интересами отца — учено-геолога и матери-врача.

В структуре личности Додина можно без усилия обнаружить следы этих влияний. От медицины — повышенная и никогда его не покидавшая открытость человеческим страданиям. Можно сказать, что главным героем театра Додина — человек страдающий, *Nemo solum solum*. Выступая на Учредительном Съезде Союза театральных обществ СССР — форуме, исполненном организационного пафоса, — он сформулировал эту внутреннюю особенность своего театра, при этом ощущая ее как родовое свойство искусства: "Искусство есть прежде всего тяжелое дело, говорящее о вещах трудных и больных. Там, где гармония, — искусству меньше простора для деятельности, чем там, где дисгармония. И пока боль будет — искусство должно искать, где же еще болит. И это всегда будет неприятно, всегда будет странно. Ибо привыкнуть к данной мысли и научиться слушать показания искусства, слушать и понимать — не просто".

Другая "составляющая" — геология, профессия отца, старшего брата, да отчасти и самого Льва — участника нескольких геологических партий. От нее многое. Азарт поиска, разведки, страсть к познанию глубин-

ных слоев и залежей, неспешность и кропотливость разработки намеченного "пятна". Терпение, терпение, беспримерное в русском театре терпение и воля. Чувство строгой иерархичности и дисциплины, без которых от экспедиции не будет проку. Любовь к земле, воде, огню. Знаменитые сценические костюмы "Повелителя мух", "Клаустрофобии", "Чевенгура", огни "Пьесы без названия", вероятнее всего — оттуда, из геологической юности.

Вплотную к профессии — то, что идет от учителей: Матвея Григорьевича Дубровина, придумавшего и возглавлявшего Театр Юношеского Творчества при Ленинградском Дворце пионеров, и Бориса Зона, профессора Театрального института, — людей, меньше всего учивших профессии в утилитарном смысле. Дубровин, прошедший школу Мейерхольда, обладал особым чувством ритма. "Видимо, у него было мейерхольдовское чувство музыкальности, — размышлял Додин, — и я думаю, если во мне что-то от этого есть, то это прежде всего от него".

Но главное, что сумел зародить Дубровин в своих учениках, многие из которых потом ушли во взрослый театр, — идею театра-дома, театра второй (а в каких-то случаях и первой, главной) семьи. Он же помог связать образ жизни геолога с театром, придумывая многочисленные походы и экспедиции. Правда, питомцы Дубровина не забывались так далеко, как позже ученики его самого прославленного ученика.

Многократно описаны поездки на Пинегу, в Карпогорский район Архангельской области, на родину Федора Абрамова — деревню Веркола и в деревню Белая на границе Ленинградской и Вологодской областей, когда готовили абрамовскую трилогию: "Когда мы ставили "Дом", а потом "Братья и сестры", то, конечно, поехали в Верколу, прежде всего, для того, чтобы быть максимально точными. Существует разрыв между тем, что говорится на сцене, и тем, что есть на самом деле, между знанием, которое должен являть театр, и незнанием, которое в театре торжествовало тогда и торжествует сейчас".

Когда-то, чуть ли не за сотню лет экспедиции Московского Художественного театра в Ростов Ярославский при подготовке "Царя Федора Иоанновича" А.К.Толстого, на московскую Хитровку во время репетиции "На дне" М.Горького, в деревню на границу Тульской губернии ("Власть тьмы" Л.Н.Толстого) были не столько за подлинными тканями, утварью, материалами для эскизов костюмов и декораций, сколько поездками за "видениями", за точностью, за творческими знаниями.

Менее известна поездка МДТ на Каспий в период "вживания" в "Повелителя мух", роман У.Голдинга. Там искали атмосферу необитаемого острова, жизни на песке у края моря. И совсем незаслуженно забыта экспедиция на Дон летом 1987 года. Тогда студенты додинско-

го курса мучительно вгрызались в реальность, знание о которой только и могло дать жизнь музыкально-поэтической стихии "Старика" по Юрию Трифонову. Без особой натяжки можно сказать, что с пинежских и каспийских берегов был вывезен додинский театр восьмидесятых годов, а с берегов Дона — то, что во многом определило поэтику спектаклей МДТ последнего десятилетия XX века. (Стоит ли после этого удивляться постоянному присутствию воды в пространстве сценических композиций Льва Додина?) Истоки метода поездок надо искать и в педагогике Матвея Дубровина, и в семейной геологической традиции Абрама, Давида и Льва Додины.

Влияние школы Бориса Зона настолько всеобъемлюще, что вычленишь его практически невозможно. Насколько можно судить, зоновский "фермент" присутствует во всем, созданном одним из поздних его учеников. Любопытно вспомнить об учителе Б.В.Зона: им (по форме и букве) был Федор Федорович Комиссаржевский, у которого Зон учился в студии с несколько ошарашивающим названием театр-студия при ХПСРО (художественно-просветительном Совете рабочих организаций).

Имена Комиссаржевского и Додина, его театрального "внука", никогда прежде не сопрягались. Сам Додин также не видит никакой связи между идеями Комиссаржевского и своей работой в театре. Мы же, любопытствуя, соотнесем фрагмент впервые изданной на русском языке лишь под занавес XX века книги Ф.Ф.Комиссаржевского "Я и театр" с некоторыми явлениями режиссуры Додина. Книгу Комиссаржевский впервые издал на английском языке в конце двадцатых годов. Любопытно, что он высказал в ней свои театральные мечты, тогда еще не осуществленные. "В современном театре, — пишет Комиссаржевский, — нам нужны стремительные действия без антрактов (ср. у Додина "Звезды на утреннем небе", "Гаудеамус", "Клаустрофобия", "Вишневый сад" (!), "Чевенгур"...). Иногда прямо в середине действия потребуются перенестись в прошлое или будущее (см. "Разбойник", "Дом", "Братья и сестры", "Старик", "Пиковая дама", "Молли Суини"...). Нам необходимо действие, происходящее одновременно в разных местах сцены — справа, слева, где-то наверху". (См. "Дом", "Братья и сестры", "Крейслериана", "Мазепа", "Пьеса без названия", "Чайка").

Соответствия очевидны. Вероятно, и эта нить не была оборвана, и какими-то неисповедимыми путями протянулась в творческую лабораторию Льва Додина.

Самый же драгоценный дар, полученный им от Зона, — знание и понимание Станиславского. Додин, несомненно, принадлежит к очень немногочисленной группе истинных знатоков его наследия. Его познания в этой области поразительны. Редкая репетиция или урок обходятся без рассказа о том, что делал, говорил или писал по сродному поводу Станиславский. Пожалуй, по частоте цитирования, в основном, не буквальное, Станиславский держит в речевом обиходе Додина устойчивое первенство. За ним следует Чехов.

Отношение Додина к Станиславскому, если не такое же благоговейно-влюбленное, как у Зона, то, во всяком случае, предельно серьезное. Последним из предшественников Додина, кто так же безоговорочно серьезно принимал Станислав-

ского, был Товстоногов.

Суть своего отношения Додин сформулировал в интервью "Известиям". "Мысли Станиславского можно не любить, но они, как эйнштейновские законы действуют объективно. И когда артист играет правильно, он играет по Станиславскому, даже если он ему и не нравится — в этом весь парадокс... Главное его открытие в том, что театр есть поиск идеала, вечное стремление к совершенству".

Своими учителями Додин называл также Товстоногова, Эфроса, Ефремова, Любимова. Однако, ученичество понимал по Станиславскому и Зону, намного шире, философичнее: "...всякий художник является учеником по отношению к жизни и к искусству".

Большой и оригинальный художник, антидогматик, мастер театрального эпатажа. Додин, в известном смысле, последовательный традиционалист. Все его основные идеи представляют собой результат глубоко личного, индивидуального осмысления, "пропускания через себя" того, чему он учился по мощной духовной потребности учиться. С годами (и очень рано) добавилась не менее недолимая потребность передавать накопленный духовный опыт другим — в учебной аудитории, в репетиционном зале. Никого из своих учителей Додин не повторял буквально. У него свой "личный" Станиславский, как, вероятно, свой Мейерхольд, свой Брук, Стрелер, Зон, Дубровин. Названы те, чьи портреты видят посетители актерского фойе Малого драматического театра.

В уже цитировавшемся интервью "Известиям" Додин сгущает свое философское понимание идеи театра по Станиславскому. Но это и его идея:

"Театр по Станиславскому есть одухотворенное целое... для нас театр — это и продолжение жизни, и, может быть, больше, чем жизнь".

Собственно, созданию такого театра Додин посвятил жизнь. Его метод полностью направлен на сотворение одухотворенного театрального целого, чего-то более значимого и широкое, чем художественно-целостный спектакль, "сыгранный ансамбль", отлаженный театральный механизм и даже единый стиль режиссерско-актерского и другого театрального творчества.

Школа Додина — школа "коллективной художественной души". Это выражение встретилось в его статье восьмидесятых годов: "Театр — коллективный художник. И ему нужна коллективная художественная душа". В свете идей философии XX века (особенно русской) и некоторых научных гипотез это звучит не так уж риторически, или тем более, оккультно. За несколько лет до того (в 1977 году) Ю.М.Лотман высказал гипотезу о бытовании культуры как коллективного интеллекта, способного к созданию принципиально новых идей. Уместно вспомнить и коллективное бессознательное К.-Г. Юнга: "Коллективная художественная душа" сродни и Общей Мировой Душе Константина Треплева. Чеховский образ переключал в театрально-сознание из источника, берущего начало в философии Платона и Владимира Соловьева.

Продолжение на стр. 14

Журнал и сцена.