

Лев Додин: метод и школа

Валерий ГАЛЕНДЕЕВ

Продолжение.
Начало на стр. 6-7

Видимо, с учетом того, что советско-российское общество предпочитает метафизике прагматику, Додин использовал более "земные" варианты определения своего театрального идеала: Театр-дом, Театр-семья... Это охотно подхватила иноязычная пресса. Полностью всех устроил термин "модель репертуарного театра". Для Додина в глубине этого казенного словосочетания мерцает таинственная и непостижимая "коллективная художественная душа". Именно потому он, срывая голос, доказывал преимущества указанной "модели" как раз в то время, когда мыслящие передовые современники призывали превратить советских театральных монстров в "мобильные творческие организмы", открытые театры, строящие свою художественную жизнь на "принципах творческого плюрализма".

Додин так боролся за Театр-дом, Театр-семью не потому, что был лишен "настоящей" семьи и "настоящего" дома, а потому как раз, что по личному интимному опыту и воспитанию знал: только в семье и доме рождается то, что оплодотворенное любовью, несет в себе любовь. Однажды у пятидесятичетырехлетнего мастера, за которым закрепилась репутация театрального виртуоза, знатока сценического расчета и автора безошибочно сработанных режиссерских конструкций, вырвалось: "Спектакль — это продукт любви в самом высоком, библийском смысле. И если любви не хватает, не хватает чего-то и в спектакле".

Как видим, Лев Додин был склонен говорить о той или иной модели театра в бытовых категориях... Его уговаривали, что репертуарный театр — пережиток, анахронизм, пророчили, что надорвется под этим бессмысленным и непосильным грузом, а он отвечал в духе философско-трагиков: "Это та тяжелая ноша, потеряв которую понимаешь, что тебя ничто не держит на земле".

Бился он, конечно, не за сохранение привычных организационных форм. Додинская модель театра — то, единственное для него, поле, где может быть (при соблюдении очень многих условий и правил) достигнут идеал: театр-коллективный художник с единой коллективной душой. В середине девяностых годов английский театровед Робин Торнбер (Robin Thornber) спросил Додина, что для него является первой из исторических заслуг Станиславского и Немировича-Данченко, Додин назвал "духовное единство ансамбля" (spiritual unity of ensemble), то есть качество, которое позволило американскому критику сказать о тридцати шести участниках "Братьев и сестер": "На каждом лице написана исключительно индивидуальная реакция на совместное проживание истории, и вряд ли вы спутаете одного из почти сорока героев с другими". Признаки театра как коллективного художника и духовного единства ансамбля хорошо видели коллеги Бена Брантли во многих странах мира, когда анализировали "Бесов", "Пьесу без названия", "Чевенгур", не говоря уж об абрамовской трилогии.

Только Театр-дом — Театр духовного единства ансамбля позволяет решать ключевую для Додина идею, унаследованную им от Станиславского, Немировича-Данченко, Товстоногова, Эфроса, Любимова (поэтому они



и учителя) — идею художественного развития театра, а не только режиссера, актера, художника. Этой же идеей в разное время были охвачены Брехт, Стрелер, Вилар, Мнушкина, Планшон, Штайн... Хотя есть и блестящая плеяда мастеров, творящих по принципиально иным законам, блуждающие звезды. Это не случай Додина.

В национальных российских условиях, вероятно, лишь Театр-дом позволяет создать спектакль — продукт большой культуры, а не просто что-то дорогостоящее. Только труппа, выращенная с установкой на духовное единство ансамбля, способная к мышлению пластами жизни, сознания, времени. Лишь с такой труппой можно мало-помалу творить некий духовный контекст, из которого рождается "одухотворенное целое". Только в этих условиях возможно естественное, неспешное развертывание творческой программы, заложенной природой и школой.

За порогом Театра-дома Додину видится хаос, бездна. Лучшее, что может дать конгломерат талантливых профессионалов — проявление порой блистательного мастерства актеров, режиссеров, специалистов по свету и гриму. Впрочем, Додин любит повторять: даже самый плохой театр лучше самого хорошего воинского подразделения и по природе своей не может нести заряд зла и уничтожения.

В случае Додина духовное единство ансамбля определяется тем, что значительная часть труппы (хотя в понятие ансамбля входит не только труппа, но и вся художественно-постановочная часть, это неоднократно от-

мечалось в литературе о МДТ) — ученики. Для того, чтобы поступить учиться в мастерскую Додина, необходимо обнаружить способность к совместному мышлению, совместному чувствованию, в перспективе — со-верованию. Именно это: не дар лицедейства, не пластичность с музыкальностью — в конечном счете определяют быть или не быть молодому человеку в школе Додина. Уже на отборочных консультациях — непривычно, иногда аномально длительных — начинается со-беседование, которое у некоторых, избранных, затягивается на десятилетия.

На последующих этапах по-прежнему главное — не исполнительские качества: "заразительность", "броскость", "темперамент", которые в условиях приемных испытаний чаще всего результат "спецподготовки", но выбор репертуара, знания об авторах, которые исполняются, понимание текста, его реалий, манера слушать, говорить, готовность открыться, довериться просьбе, совету, замечанию. В сущности, главным испытанием становится один из этапов (в некоторых школах формальный и ничего не решающий) экзамена по специальности — собеседование (коллоквиум).

Здесь Додин и его коллеги-педагоги особенно мобилизуются. Конечно, не отменяется задача понять культурный запас поступающих. В Санкт-Петербургской театральной Академии всерьез применяется критерий успешности теоретического экзамена: отвечали на уровне додинских курсов. Во многом это определяется отбором на коллоквиуме: есть некая планка, опустить ко-

торую Додин не согласится ни ради красавца, ни певуны с раздольным голосом, ни обладателя трагедийного темперамента.

И все же основной предмет поиска — склонность к процессу совместного мышления и чувствования, способность влиться в общую художественную душу. Вопреки бытующим представлениям в театральный вуз совсем не редко приходят поступать умные и эрудированные молодые люди с недурной внешностью. Многие из них владеют музыкальными инструментами, сочиняют песни и вообще не чужды поэзии. Но если такой, в сущности, милый и ценный экземпляр проявляет внутреннюю замкнутость, глухоту к "сему мгновению", нарциссическую сосредоточенность на себе или, Боже упаси, черствость в разговоре о семье (Додин приходит в ярость, если поступающий толком не знает, чем занимаются его родители, с которыми он вместе живет), то молодому человеку приходится искать другое место, где проявлять талант... Известны случаи, не такие и редкие, когда абитуриент поступает в мастерскую исключительно благодаря успеху на коллоквиуме. Именно в обстановке беседы, со-мыслия и со-чувствия иным удается обнаружить подлинный масштаб творческой фантазии, художественного воображения, спонтанного мышления, игровой реакции, — всего того, что в школе Додина называется способностью к импровизационному само-чувствию. Эта способность — необходимое условие, чтобы быть среди тех, кто много и плодотворно играет или же ставит.

Вступительные испытания,

как их ни совершенствуй, все же дают возможность выделить из сотен, а иногда и тысяч претендентов узкую группу тех, кто "кажется, может". Далее следуют годы отбора почти естественно. Время показало, что бездарные и профнепригодные не просачиваются сквозь сито додинских приемных экзаменов. Практически все поступившие находят себе место в избранной или очень близкой к ней профессии. Но далеко не все, поступившие в класс Додина, его же и заканчивают. К примеру, из двадцати девяти поступивших на актерский курс в 1985 году (в конкурсе участвовало около полутора тысяч) выпустились по классу Додина лишь тринадцать, из них артистами МДТ стали шестеро. Все они работают по сей день и принадлежат к творческому ядру труппы. Эти шестеро прошли испытание не только на актерский дар и приобретенное мастерство, но и на способность совместно думать и совместно "внезапно почувствовать" или же на способность приобрести и развить этот дар. Все прочее для Додина приложимо и развиваемо. Не меньшую роль играет и потенция саморазвития.

Стать додинским артистом означает получить право на единомыслие, не в избитом и профанированном, но в весьма трудном и, можно сказать, пафосном смысле слова. "Единомыслие в русской культурной традиции всегда понималось как единоверие — единая вера в наличие некой духовной истины, поиски которой требуют от человека жертв и самоотречений, накладываемых любовью верой", — слова, выражающие многое в глубинном пласте философии Льва Додина.

Он видит все в театре, как вообще в искусстве, как и в жизни, — в глубокой сложной взаимосвязи. Его труд — поиск всеобщих начал в эмпирике пьесы, спектакля, репетиции, житейского приключения, сенсационной новости и бытового эпизода. "Если бы забыть все концы и начала, а представить себе, что это все одно непрерывное течение и сплетение событий", — одна из важнейших для Додина формулировок, в данном случае выведенная на репетиции "Пьесы без названия". Его давно уже не волнуют "события", "эпизоды", "действия", "куски" — только непрерывное течение жизни. Эволюция его творческого метода постоянно направлена к непрерывности неисчерпаемого процесса сценической жизни — в сторону, противоположную выработанным сценическим формам. Театральную философию Додина можно было бы пояснить старой (но не для театра) мыслью Анри Бергсона:

"... в процессе содержится больше, чем в поочередно проходящих формах [...], в развитии формы заключено больше, чем в формах, осуществляемых одна за другой". Всяческая поочередность, обрыв внутренней динамики, внезапный срыв в статику (даже весьма эффектную) — для Додина художественно-мировоззренческая авария. Одно из его мечтаний — полная незаметность начала спектакля и почти буквальная неосознаваемость зрителем конца, его, что ли, театральная неввыраженность. Он пытается отменить поклонны — в ранних постановках иногда весьма эффективные.

● Сцена из спектакля
"Гяудеамус"

Продолжение следует.