УДК 792.2(470.23-25)

В. П. Фунтусов

К вопросу о процессуальной природе сценического творчества

Статья посвящена вопросам методологии живого театра. Основной материал статьи – это практика Санкт-Петербургского государственного Академического Малого драматического театра – Театра Европы, а также методологические воззрения Художественного руководителя театра Льва Додина. Практика Л. Додина дает богатый материал для обсуждения проблем, связанных с кризисом живого театра, наблюдающимся в последнее время. В центре проблемы методологии живого театра – лежит вопрос об эфемерности драматического искусства. Лев Додин – один из немногих режиссеров, понимающих и на практике учитывающих сущностный характер этой эфемерности. Эфемерность драматического театра объективна, она вызвана живым характером его материала. Материал драматического театра – процессуален. Изучение процессуальной природы сценического взаимодействия должно составлять главную суть сценической методологии. Практика Л. Додина дает блестящие примеры решения этого вопроса. В статье рассматривается ряд методологических открытий Л. Додина, основанных на глубинном понимании им процессуальной природы драматического театра. Открытия Л. Додина вносят ясность во множество профессиональных вопросов: вопрос соотношения сценического процесса и сценических результатов, вопрос перманентности сценического процесса и сценического поиска, вопрос техники сценической импровизации, вопрос возвращения первоначального смысла многим формулам, открытым в свое время К. С. Станиславским («не верю!», «я – есмь», «я – в предлагаемых обстоятельствах»), вопрос соотношения жизненного и сценического, вопрос современной трактовки механизма образования сценического действия, вопросы, связанные с методом действенного анализа и этюдным методом. Статья выполнена на базе материалов, включенных в книги, изданные в последнее время Л. Додиным, а также на основе записей репетиций Л. Додина, которые автор статьи вел, начиная с 1997 г., регулярно бывая на репетициях в Малом драматическом театре – Театре Европы.

Ключевые слова: Додин Лев Абрамович, Малый драматический театр – Театр Европы, Станиславский Константин Сергеевич, Эфрос Анатолий Васильевич, Фунтусов Владимир Павлович, живой театр, сценическая методология, режиссер, режиссура, режиссерская методология, актерское мастерство, актерская методология, импровизация, этюдный метод, метод действенного анализа, этюдная проба, ролевая подкладка-аналогия

Vladimir P. Funtusov

Procedural nature of scenic creativity

The article is devoted to the methodology of the living theatre. Main material of the article is the practice of Saint-Petersburg State Academic Maly Drama Theatre – Theatre of Europe and methodological views artistic director of the theatre Lev Dodin. Lev Dodin's practice provides rich material for discussion of problems, connected with the crisis of the living theatre, observed recently. In the heart of the problem of the methodology of the living theatre is the question about the ephemerality of dramatic art. Lev Dodin is one of the few directors who understands and practices account of the intrinsic nature of the ephemerality. Evanescence drama theatre is subjective, it is caused by alive character of his material. Material drama theatre is procedural. The study of the procedural nature of stage experience should be the main essence of the stage methodology. Practice by Lev Dodin gives brilliant examples of the decision of this question. The article considers a number of methodological discoveries by Lev Dodin based on a deep understanding of the procedural nature of the drama theatre. Inventions made by Lev Dodin bring clarity in a number of professional issues: the question of the relationship stage of the process and results of stage, the question of the permanence of the stage of the process and the search stage, a technical matter stage improvisation, the question of returning the original meaning of many formulas, opened by Konstantin S. Stanislavsky in his time («I do not believe!», «I – am», «I'm in the given circumstances»), the question of the relationship between life and the stage, the question of the contemporary interpretation of the mechanism of formation of stage action, questions relating to the method of active analysis and the method of etude. The article is based on the books, published in the recent time by Lev Dodin, as well as in the recordings of rehearsals by Lev Dodin, which the author of the article was since 1997 regularly visiting the rehearsals at the Saint-Petersburg State Academic Maly Drama Theatre – Theatre of Europe.

Keywords: Dodin Lev Abramovich, Saint-Petersburg State Academic Maly Drama Theatre – Theatre of Europe, Stanislavsky Konstantin Sergeevich, Efros Anatoly Vasilievich, Funtusov Vladimir Pavlovich, alive theatre, stage methodology, director, direction, director's methodology, acting, the actor's methodology, improvisation, the method of etude, the method of action's analysis, sketch the sample, role-lining-analogy

Искусство драматического театра по природе своей эфемерно. Здесь, в драматическом театре, как нигде, чрезвычайно сложно устанавливаются точные критерии, приоритеты и истины. Очень часто эти приоритеты, критерии и истины остаются в драматическом театре расплывчатыми и не самоочевидными.

8 июня 2009 г., открывая свой очередной мастер-класс в Учебном театре на ул. Моховой, один из самых последовательных, самых интересных и самых успешных режиссеров современности Лев Додин так обосновывал необходимость обсуждения этой темы: «Мне кажется, этот разговор, при всем том, что его непросто вести на такой большой аудитории… вести, все-таки, нужно, потому что, не могу не признаться, что у меня есть очень стойкое ощущение, что с театром в нашей стране, как, впрочем, и в Европе, и в мире, сегодня не все в порядке. Мне кажется, что драматический театр как род искусства, проходит очередную довольно серьезную кризисную полосу, мне кажется, что профессия актерская все больше и больше девальвируется, что уходит культура профессии, уходит критерий профессии, уходит понятие сложности профессии»[1].

И далее, прежде, чем начать мастер-класс, Лев Абрамович в который уже раз терпеливо возвращался сам и возвращал нас, своих коллег, к истокам того вечного парадокса, который всегда сопутствовал и, вероятно, всегда будет сопутствовать развитию живого театра.

«Вообще, – размышлял он, – я думаю, что в театре ничего показательного добиться нельзя, потому что как только ты скажешь, что ты чего-то добился… это знаменитое „остановись, мгновенье, ты – прекрасно“, – все, как мы знаем, сразу рушится. В театре можно только одно – двигаться. В театре можно только одно – добиваться. Как говорил кто-то из великих, в театре достаточно просто… крутить педали, чтобы велосипед не останавливался… с разной скоростью, но все время ехать дальше. Как только перестаешь крутить педали, велосипед падает, как известно»[2].

Вероятно, можно было бы принять эти слова Додина за преувеличение или метафору, если бы не одно «но»… На протяжении многих лет Додин последовательно и упорно внедряет в сознание своих коллег и зрителей одну и ту же простую истину: в живом театре нет результата, в нем есть **процесс**, именно он, живой сиюсекундный процесс здесь и является результатом. И возникает этот процесс лишь при каждодневном сиюсекундном воспроизведении живой сценической техники.

«Когда приходишь в оперу перед началом спектакля, – размышляет Додин вместе с участниками мастер-класса для молодых театральных профессионалов Великобритании 20 мая 2005 г., – то там почти из всех гримерок несется: „А-а-а!..“ – певцы распеваются. Никто из них не выйдет на сцену, не распевшись. Артист балета или артист цирка обязательно разомнется перед представлением, потому что иначе он порвет себе связки. И только артист драмы сидит в гримерке, курит, играет в шахматы, слышит: „На выход!“ – и идет, он уже Лир»[3].

Перед участниками и зрителями открытого урока в Центре Вс. Э. Мейерхольда 10 февраля 2006 г. Додин также признается: «Гете очень хорошо сказал, и я люблю это повторять: „Если бы сцена была шириной с цирковой канат, то нашлось бы гораздо меньше желающих ходить по ней“. Потому что с циркового каната падают. Со сцены вроде не падают…»[4].

Периодичность подобных высказываний и спокойная уверенность, с которой в беседах и репетициях Додин повторяет свою мысль об эфемерности драматического театра, убеждают нас в том, что эта мысль и этот парадокс эфемерности – неслучайны, для драматического театра они носят принципиальный, сущностный характер.

В самом деле, применительно ко многим видам искусства в вопросе о их материале и их результатах существует та или иная ясность. В драматическом же театре этой ясности нет. И, если дилетантские обывательские заблуждения в этой части мы легко распознаем и скинем со счета, то куда мы денем массу квалифицированных споров и заблуждений в вопросе о том, что есть хороший спектакль, хороший актер и хороший режиссер? В одном и том же случае мы здесь встретим прямо противоположные подходы и прямо противоположные мнения. Одна сторона поведает нам о том, что в спектакле необычная, интересная форма, а другая не менее убедительно обвинит режиссера в формальных изысках и голом формотворчестве. Один критик напишет о том, что режиссер исчерпал себя и погряз в самоповторах, другой же выведет мысль о том, что здесь рождается и набирает силу целое режиссерское направление. Одно издание возвестит о рождении нового талантливого актера или режиссера, а другое – о кулуарной интриге и неоправданном внимании к данному актерскому или режиссерскому имени… Мы с вами произнесем сакраментальные слова о том, что в спорах рождается истина, и, наверное, будем правы – в итоге она действительно рождается, но… только в итоге, и только со временем, да и то далеко не всегда…

Театральное искусство – эфемерно, – эта исходная посылка аксиоматична для сторонников

живого театра. Но аксиоматичность этой посылки такова, что она требует от актера и режиссера непрерывного ее осознания и практического применения.

Один из самых последовательных сторонников живого театра А. Эфрос писал в свое время: «Театр – странное учреждение. Там все делается как бы из воздуха – почти воздушные ощущения в муках материализуются. Это бывает так мучительно, что часто ничем не кончается. Будто что-то тает в воздухе, не воплотившись»[5].

Со времени, когда А. Эфросом были написаны эти слова, как мы видим, мало что изменилось: театр продолжает оставаться искусством эфемерным.

Казалось бы, спасительна формула – «театр – искусство пластических, зрелищных форм», вроде бы она дает опору и несет в себе некую определенность. С этой формулой связан часто встречающийся цеховой интерес к мизансцене и мизансценированию, к их формальной стороне… Но ведь, по сути дела, формула эта ложна. Театр – это не формотворчество. И, если уж на то пошло, то искусство пластических форм – это, скорее, балет, скульптура, пантомима. Видеоряд гораздо более мощно развит в кино, телевидении, видео-искусстве…

«Театр – искусство синтетическое» – такой тезис также нередко оказывается в моде. Но как часто за этим тезисом скрывается дилетантизм с его страстью суммировать компоненты театрального действа, с его неразборчивостью, да и просто с незнанием подлинной специфики сценического искусства и подлинной основы театрального синтеза!

«Театр – искусство живого человеческого взаимодействия, искусство живой человеческой борьбы» – вот, пожалуй, самая верная, самая точная формулировка специфики сцены. Да, но где же здесь определенность? Где опора для защиты или опровержения той или иной позиции, того или иного мнения?..

Оказывается, наше знание о театре так же эфемерно, как и сам театр.

А, между тем, в массе своей мы, все-таки, вполне успешно распознаем самые очевидные удачи и самые очевидные провалы на сцене. Мы мгновенно оценили в свое время успех «Взрослой дочери молодого человека» А. Васильева, мы много говорили и жадно интересовались опытами лаборатории Е. Гротовского. Все мы помним спектакли А. Эфроса и Г. Товстоногова. А сегодня мы не пройдем равнодушными мимо спектаклей Л. Додина и П. Фоменко… Все эти явления театра убедительны в своем совершенстве. И все они характерны еще одной особенностью – эти великолепные художественные явления не расшифровываются в области самоочевидных признаков, в области изобретательности, фантазии, видеоряда и формотворчества, в области синтезирования отдельных театральных компонентов. Эпицентр побед этого рода в другом, все это – вершины **живого драматического театра**.

Вспоминаются слова П. Брука о том, что нет театров больших или маленьких, нет театров плохих или хороших, есть театры живые и мертвые… Да и в каждом отдельном театре или отдельном спектакле постоянно соседствуют и борются процессы рождения жизни и ее умирания. Такое положение дел – естественно, в этом скрыта глубинная мудрость в понимании природы собственно драматического театра. Театр, действительно, – не просто искусство пластических форм, и не просто некое синтетическое искусство. Это не искусство слова и не искусство актера или режиссера, это даже и не просто искусство сценического взаимодействия, борьбы. Театр – это искусство **подлинной**, **живой** человеческой борьбы, **подлинного**, **живого** человеческого взаимодействия на сцене. И, как нам представляется, в формуле этой слова «подлинное», «живое» являются главными, ибо именно в них кроется сущность драматического театра, та неразделимая сущность, которая приводит нас к главной цели театра – «жизни человеческого духа» роли и спектакля.

«Сегодня уже банально употреблять термин «живой театр», – говорит в своем выступлении на конференции, посвященной 125-летию К. С. Станиславского Л. Додин, – тем не менее лучшего пока не придумалось. Вся энергия мучительного поиска Станиславского, как понимается, была направлена на обнаружение этой непрерывной дрожи живой материи…»[6].

Понятия «живой», «живое», «подлинный», «подлинное» – не материальные понятия, они трудноуловимы, именно с этой особенностью и связана сущностная эфемерность театра. Иначе говоря, театр эфемерен неслучайно. Он эфемерен закономерно, по природе своей. Театр эфемерен в той же мере, в какой эфемерен и трудноуловим любой живой процесс на сцене или же в реальной жизни.

Живой театр – это такой театр, в основе которого заложено искусство подлинного, сиюсекундного проживания вымышленной человеческой жизни на сцене. Это полноценное сиюсекундное переживание должно присутствовать в каждого шаге актера на сцене: в каждом его спектакле, на каждой репетиции, в каждой репетиционной пробе.

Именно это – самое главное свое открытие – завещал нам когда-то К. С. Станиславский,

создавая свою «систему», основывая и разрабатывая свою «школу переживания».

Именно поэтому к разговору о «живом театре» приходится постоянно возвращаться всем, кто, так или иначе, занимается методологией актерской и режиссерской деятельности. Этот разговор – такой же серьезный и такой же нескончаемый, как и непрерывное, вечное течение самой жизни.

Стороннему наблюдателю многое в этом разговоре, на первый взгляд, может показаться повторами или тавтологией. Практикам же хорошо известно – подобное создается подобным: живой процесс возникает и сохраняется лишь до тех пор, пока длится непрерывная практическая работа над его подлинностью. По этой же причине и методология актерского и режиссерского творчества требует непрерывного самовоспроизведения и обновления, – только при этом условии она остается методологией живого театра.

В самом деле, как определить, живой процесс на сцене или нет? Как отличить живой спектакль от мертвого или наполовину мертвого, живого актера от неживого или же лишь частично живого? Да и вообще, что это за термины такие – «живой», «живое»?.. Ведь, на первый взгляд, все актеры, которые поднимаются на сценические подмостки, – живые. Все двигаются, разговаривают, как-то проявляют себя на сцене… Как различить эту меру подлинности жизни в спектакле или в роли?.. Ведь абсолютно мертвым не бывает ни один спектакль и ни один актер на сцене.

Тем не менее при более пристальном взгляде обнаруживается, что мера подлинности актерского существования на сцене может колебаться. Кроме того, она может лишь стремиться и приближаться к абсолюту, но стать абсолютной она не может никогда. Будь она абсолютной, исчезло бы искусство с его условностью, и наступила бы патология, клиника.

Как соотносятся все эти парадоксальные моменты, как они работают, действуют, сосуществуют?.. И как, наконец, создается живой театр, живой спектакль, живая роль?.. Как и почему возникает театр мертвый?.. Каков живой театр в плане его методологии, в плане способов и приемов создания спектакля?.. Вот те основные вопросы, которые составляют содержание настоящей статьи.

Под методологией актерского и режиссерского творчества в данном случае мы понимаем совокупность средств и способов создания живого сценического процесса.

При этом речь идет не просто о творческом процессе актера и режиссера, речь идет о той его стороне и той его сути, которую можно было бы охарактеризовать как **процессуальную природу** актерской и режиссерской методологии. На наш взгляд, это и есть главная сущностная категория живого театра. Мы исходим из того предположения, что истинная сущность живого театра сосредоточена не в действии или взаимодействии как таковых, но в их **процессуальной природе**: в подвижности, изменчивости, текучести сценического действия… Мы исходим из того, что главные задачи живого театра решаются там, где обеспечивается работа по созданию этого подвижного, текучего живого процесса на сцене, при ясном понимании того, что вопрос подлинности этого процесса и есть самая главная методологическая задача профессии.

Как мы уже не раз говорили, необходимость рождения живого, подлинного процесса на сцене, проблематичность и актуальность этой задачи далеко не самоочевидны. Между теоретическим провозглашением принципов живого театра и их практическим воплощением порой лежит пропасть. Живой театр – это искусство создания тонких материй, искусство биоэнергетики. Режиссура живого театра – это искусство создания второй, параллельной реальности. Мир спектакля иллюзорен, но в то же время он не менее реален, нежели наш реальный мир. И, коли он реален, он должен представлять собой не бледный слепок с жизни, но полноценный подлинный жизненный процесс, рождающийся и протекающий сейчас, здесь, на глазах у зрителя. Создание реального, поживому протекающего процесса на сцене – это суть живого театра. Не одна из многих составляющих, но единственная неразделимая суть всех сценических поисков. Причем, главное, с чего начинается живой театр, это понимание и приятие той простой истины, что живое течение сценического взаимодействия – это и есть самое трудное в театре. Самое сложное – это не просто найти, выстроить и осуществить действие, а определить и прожить его по-живому. Самое трудное – это создавать и сохранять непрерывно развивающееся подлинное живое течение действия, постоянно культивируя и оберегая процессуальную его природу. Именно процессуальная природа действия является уникальной специфической сущностью живого театра. Но именно эта, вроде бы, простая истина на практике трудно распознаваема и весьма нелегко достижима. Большинством деятелей сцены она воспринимается чаще всего как сама собой разумеющаяся тривиальная вещь, о которой почему-то не принято говорить.

И, наоборот, все самые редкие и самые интересные режиссеры современности заостряют свое внимание именно на процессуальной сто-

роне своего творчества как на самом главном и самом важном моменте в своих поисках. Этот момент волнует и роднит самых интересных художников-режиссеров конца XX в. Достаточно, например, открыть сборник режиссерских интервью, изданный Московским Художественным театром на рубеже двух веков, чтобы убедиться в этом[7]. Прославленные, известные режиссеры самых разных направлений, – все они говорят не о форме, не о зрелищности, не о синтезе, не о постановочных проблемах, все они в один голос, как о главном, говорят о своем стремлении и о сложности создавать на сцене живое.

О сложности создания живого на сцене с некоторой долей юмора, афористично говорит и Л. Додин: «Живой, человеческий, что называется, удачный спектакль – всегда чудо, потому что слишком много обстоятельств к тому, чтобы он не родился. Спектакль, как бы сказать, средней мертвости – это нормально и уже не так плохо. Мертвый спектакль – это обычно»[8].

Да, как это ни удивительно, но реальное положение дел таково, что многие репертуарные театры испытывают в этом вопросе массу сложностей. В силу разных обстоятельств, здесь, как правило, редко кто смотрит на процесс как на процесс. Считается привычным легким делом разобрать пьесу и поставить спектакль, а разбор в итоге оказывается искусственным и спектакль – мертвым… Считается возможным, в том или ином виде, применить ту или иную профессиональную технологию, и она, дескать, будет работать, и актер все сыграет, а она не работает, и актер врет… Считается достаточным обратиться в репетиции к некоторым примерам из жизни, и актеры все поймут, а примеры не работают, потому что чужие примеры не удается присвоить… Считается удобным показать, как надо играть, и вслед за этим ждать или требовать от актера результата, а в ответ рождается не живой сценический процесс, но его имитация, суррогат, рождается «труп» действия, и большинство театров, по видимости успешно функционирующих, представляют собой своеобразные творческие «кладбища»… Считается, что надо уметь выстроить спектакль, поставить его, а он, выстроенный, поставленный, – мертв и никому не нужен… Считается, что профессионал – это надежность и гарантия в повторе, но побеждают другие, те, кто, зная правила профессии, все-таки, сомневаются, ищут и, нарушая эти правила, заново пересоздают их…

Все эти искажения и нестыковки с неизбежностью происходят там, где, так или иначе, прекращается непрерывный поиск подлинности действия, прекращается поиск живого его течения, там где, вольно или невольно, полностью или частично, сразу или же постепенно, иссякает непрерывный ход проникновения в живой процесс и игнорируется процессуальная природа действия. Дело усугубляется еще и тем, что в какой-то момент путь к живому процессу начинает казаться чем-то легким и само собой разумеющимся, стоит лишь только о нем договориться. Иной раз даже неприличным среди профессионалов считается разговор о том, живое или неживое действие, подлинное оно или не подлинное, врет или не врет актер, верит или не верит режиссер действующему актеру.

Неудобным для многих в профессиональном театре стало даже классическое замечание К. С. Станиславского «не верю!». Даже многократно доказавшим себя режиссерам уже давно не удается получить право на это замечание.

Так, например, А. Эфрос в свое время признавался: «„Не верю!“ воспринимают как оскорбление. Теперь лишнее „не верю!», – и актер, пожалуй, уйдет, не попрощавшись…»[9]. Но, если в репетиционной работе нет этих «верю» или «не верю», и, более того, если это не становится главным в репетиции, то это может означать лишь две вещи: либо в театре все в полном порядке, и здесь все изначально живое (а такого ни в одном театре, естественно, быть не может), либо здесь занимаются чем-то совсем иным, и поэтому разговор о живом и неживом считается неудобным, неприличным для профессионально выученного артиста…

А между тем знаменитая формула «Не верю!» когда-то была для Станиславского одним из главных законов и главных репетиционных правил.

Об этом емко и образно говорит в своем интервью в мае 2006 г. Л. Додин: «Когда он (Станиславский. – *В. Ф.*) кричит свое: „Не верю!“ – которое прекрасно поддается всем капустным переложениям, то это он не только артисту кричит, кричит полноте человеческой жизни, которая требует передачи, которая где-то живет в мозгу, и он не верит, потому что артист все время передает только крошечную и унылую ее часть»[10].

Так или иначе, забота о процессуальной стороне действия, о живом его течении во многих театрах не в почете. Здесь занимаются чем угодно, только не поиском живого. Здесь анализируют, выстраивают, ищут яркую форму, изображают, трактуют и проводят режиссерскую концепцию, искренне полагая, что живой характер того, что делается, обеспечен сам собой: он от бога, от таланта, от вузовской школы и от диплома, от практического опыта и т. д., и т. п. Унизительным считается заниматься педагогикой в театре, педагогика – отдельно, а театр – отдельно…

Побеждают, к счастью, все-таки, другие театры, те театры, которым удается связывать воедино жизненное и сценическое, технологию и этику, школу и театр.

Л. Додин: «Я стараюсь постоянно заниматься педагогикой и очень люблю это. И думаю, что давно бы уже кончился и как режиссер, да и как человек, если бы этим не занимался… Уча, ты обязательно учишься сам. Поэтому думаю, что я, наверное, развивался благодаря тому, что постоянно общался со студентами»[11].

Побеждают те немногие, кто знает цену живому процессу, для кого найти, придумать и выстроить – не проблема, проблема же, как найти и выстроить, а верней, – открыть и прожить действие по-живому, как, осуществляя его, каждый раз проживать все по-живому, и не потерять это живое течение процесса на всех этапах работы над ролью и во время спектакля.

«Что-то с нами со всеми случилось, – читаем мы у А. Эфроса. – Те, кто хорошо себя проявил, стали теперь излишне профессиональны. Профессиональны до потери правдивости… Тут всех нас постигла какая-то беда… далеко не о каждом из наших крупных актеров можно подумать как о человеке, способном уйти от привычного»[12].

Возможно, что беда эта происходит оттого, что наличие или отсутствие живого на сцене у нас почему-то не принято обсуждать. Неслучайно и теория данного вопроса в нашей специальной литературе не богата. Как отдельную, самостоятельную проблему этот вопрос не ставит практически никто. Ни один режиссер не открывает также в полной мере секретов своей лаборатории в поисках живого процесса. И не потому, что не хочет, а потому, что, будучи зафиксирован в уме или на бумаге, живой процесс часто становится неуловимым, он улетучивается, остается лишь мертвый его слепок, отпечаток, тень…

Лучшие книги практиков пронизаны духом живого театра. Здесь прежде всего книги А. В. Эфроса, М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногова, З. Я. Корогодского, М. В. Сулимова… Но и они именно «пронизаны духом» живого театра, и в них многое приходится читать между строк.

В сегодняшней методологической литературе по данному вопросу выделяются книги Л. Додина и В. М. Фильштинского. Книги Л. Додина представляют собой публикацию записей репетиций отдельных спектаклей, а также печатное воспроизведение его бесед, выступлений, интервью, мастер-классов. Думается, что такой синкретический подход для Л. Додина неслучаен: он вызван желанием воспроизвести репетиционный процесс таким, каков он есть, с максимумом подробностей, так сказать, во всей полноте, во плоти… Для Додина желание сохранить мельчайшие подробности процесса, сохранить его «объем» и «плотность» (выражения Л. Додина. – *В. Ф.*), – это, вообще, главное как применительно к книгам, так и к репетиционной практике.

На встрече со зрителями в театре Барбикан перед спектаклем «Король Лир» 14 октября 2006 г. Додин, отвечая на вопрос: «Как вы работали?», не без доли юмора неожиданно отвечает: «Этого не рассказать. Три года работали, значит, три года надо рассказывать»[13].

Аналогично обстоят дела и в театральной педагогике.

«Что-то нам в наших натурах, – писал когда-то А. Эфрос, – мешает превращать в собственную жизнь даже те истины, которые кажутся нам верными. Надо уметь работать с актером, говорят студенту в театральном институте его педагоги. Но и они часто не умеют работать с актерами, они только знают, что надо уметь»[14].

«Мы же все проходим по верхам, – говорит сегодня Л. Додин. – Это тоже ужас нашего образования. В конце семестра мы гордо показываем этюд с воображаемым предметом, как будто в этом этюде есть смысл. А смысл в том, что нервные окончания человека, его кожа, если не снята, то хотя бы промыта. Поры открылись, нервы зачищены, стали ощущать раздражители жизни. Они чувствуют, чем отличается не просто теплое от холодного, а очень холодное от менее холодного, в чем красота этого холодного, каково это холодное на вкус»[15].

К сожалению, чувственное знание, передаваемое из рук в руки, часто мертвеет. Объективируясь и по разным причинам лишаясь в какой-то момент своего реального носителя – мельчайших жизненных подробностей, оно выхолащивается, оставляя нам лишь свою форму, оболочку. При этом оно утрачивает и свое живое течение, свою динамику, свою процессуальность.

Живой, процессуальный характер любого взаимодействия – жизненного, сценического, репетиционного или педагогического – это, вообще, главное во взаимодействии. И это – мощная, почти не изученная методологическая проблема.

Было бы наивно полагать, что такое положение дел вызвано чьим-то злым умыслом. Практики «мертвого театра», как правило, лжецы искренние. Просто проблема, о которой идет речь, тонка и трудно уловима, она настолько же трудноуловима, насколько трудноуловим сам предмет разговора – живой сценический процесс. Этот тонкий предмет методологии требует от того, кто им занимается, слишком многого: хо-

рошей школы, настоящего профессионализма, постоянного непрекращающегося поиска, терпения и настойчивости, определенной последовательности и страстности, профессиональной порядочности и скромности, открытого сердца, наивности, веры и многого – многого другого, – того, что позволяет практику или исследователю заниматься этим предметом.

Мертвый театр так же, как и живой театр, часто бывает непрост и многообразен в своих проявлениях. Собственно говоря, это два антипода, две стороны одной медали… Свято место пусто не бывает: везде, где нам не удается пройти в подлинное, живое, автоматически воцаряется имитация живого процесса и возникает мертвый, или полумертвый, или в меру мертвый театр. При этом мертвый театр чрезвычайно многолик. В одной только игре актера вы насчитаете множество видов суррогатного сценического процесса. Это и откровенное изображение, и игра на штампах, и актерские «плюсы», и игра по памяти; это и невольное кокетство – игра на зрителя, и самодемонстрация, и саморефлексия – этакое сомнамбулирование; это и игра отношения – игра от третьего лица, и пунктирное, прерывистое существование на сцене; это и изживание собственных комплексов, и самовыражение, и подражание кому-нибудь; это и моторная, абстрактная трата энергии, и игра состояния, и игра результата; и еще многое другое… А что уж говорить о режиссуре, которая неизмеримо сложнее актерского дела…

Живой театр – во многом противоположен мертвому театру. И, будучи противоположным театральной имитации и театральному суррогату, живой театр обладает целым рядом признаков, которые вроде бы аналогичны, но на самом деле полярны отдельным приметам мертвого театра.

Если мертвый театр статичен, то живой театр прежде всего текуч. **Движение**, **течение**, **процесс** представляют в нем главный интерес и главное содержание. В живом спектакле все всегда находится в движении, в нем все пребывает в стадии непрерывного перехода и изменения. И это развитие, эти изменения никогда не прерываются. В определенном смысле они перманентны и бесконечны. Развитие и изменения не прекращаются даже тогда, когда спектакль выпущен и роль сыграна. В режиссере и в актерах процесс спектакля всегда еще долго продолжает жить и развиваться. Здесь, в живом театре, не может быть двух одинаковых спектаклей, не может быть дважды одинаково исполненной роли. Хотя, как это ни парадоксально, не может быть и двух разных спектаклей, ибо здесь каждый спектакль есть звено общей цепи, этап одного общего тока жизни: он вырастает из предыдущего спектакля и, в чем-то меняясь, прорастает и превращается в следующий спектакль. И, прорастая подобно живому растению, дереву, он при этом все время видоизменяется. Кроме того, процесс спектакля продолжает теперь жить также и в зрителе. Продолжаясь в зрителе, это древо «ветвится» теперь еще и в зрительском воображении.

В актере роль не перестает существовать и развиваться даже в перерывах между отдельными представлениями. Работа над спектаклем, работа над ролью непрерывно длится столько, сколько живет спектакль, сколько играется роль. Этот рост прекращается лишь со смертью спектакля, да и то лишь относительно, ибо следы этого живого процесса еще долго-долго остаются с нами…

«Я убежден, – признается Л. Додин на встрече с ректорами гуманитарных вузов 22 июня 2006 г., – что хороший спектакль, как хорошая книга, вечен. Он всегда находит новые мотивы, новые мотивации, их не надо искусственно привносить в спектакль. Ведь и в „Войну и мир“ не надо привносить новые мотивации, мы их там находим. Потому что они там есть. Если родился живой спектакль, в него новые мотивации привносить не надо. Они находятся. Сегодня зритель смотрит „Братья и сестры“ намного умнее и глубже, чем смотрели современники рождения спектакля, для которых он был скорее политическим актом, а сегодня более человеческим… Сейчас П. Семак играет Лира и продолжает играть Мишу Пряслина. Мне кажется, такого прецедента не бывало в театре не только русском, но и мировом»[16].

В устах Додина эти примеры звучат убедительно: ведь многие его спектакли успешно идут не один десяток лет.

В определенной мере движение, о котором здесь идет речь, самопроизвольно и самодостаточно. Можно даже сказать, что в живом театре нет результата в привычном понимании этого слова. Процесс и результат здесь тождественны. Живой ход создания и рождения живого сценического процесса здесь и есть результат. Результат в живом театре лишен статики. Результатом здесь всегда является тенденция, намерение, стремление, а не некий зафиксированный, застывший итог работы. И режиссура живого театра также процессуальна: она представляет собой бесконечный непрерывный процесс продуцирования живого сценического процесса. Парадоксальное высказывание Л. Додина, сделанное им 15 декабря 1997 г. на встрече с актерами новосибирского театра «Глобус» – своеобразное тому подтверждение:

«Какой-то момент наступает, когда спек-

такль надо выпускать, но вообще это для меня самое нелюбимое дело, потому что всегда что-то естественное чуть-чуть приостанавливается. Начинаешь торопить что-то, потом приходится исправлять. Чаще всего после выпуска долго залечиваешь раны, нанесенные в момент выпуска, потому что самое естественное было бы не выпускать спектакля, вы понимаете?..»[17].

В живом театре результат можно сравнить с горизонтом, который, являясь идеальной целью, порождает стремление его достичь и, соответственно, порождает движение к нему, но тем не менее сам всегда так и остается принципиально недостижимым.

Л. Додин: «Иметь смелость долго не получать результата – это значит приучить себя к тому, что результат – вещь где-то очень далеко находящаяся, дорога к нему очень длинная, и что вообще можно его не получить, а все равно будет интересно»[18].

Между тем рядом с театром живого сценического процесса благополучно существует результативный театр и результативная режиссура. Причем, именно они составляют основной массив спектаклей репертуарного театра.

Это, например, так называемый «постановочный театр» и постановочная режиссура, они целиком держатся на недоразумении в понимании сущности драматического театра и постоянно заявляют о себе, демонстрируя те или иные формы как нечто самоценное, в отрыве от их живого внутреннего содержания.

Это также и так называемый «синтетический театр», который, нет-нет, да и попытается вновь соединить музыку, пластику, свет и т. д., минуя или замещая живое сценическое взаимодействие, живого актера как главного и единственного носителя подлинной специфики театра.

Это, наконец, во множестве вариантов плодящееся якобы живое сценическое искусство – имитационный театр, – точная копия живого театра, но на самом деле лишь мертвая его форма, правда, форма тоже движущаяся, так сказать, кинематическая форма, движущаяся по законам механики, а не живой жизни. Все эти разновидности театра, как правило, результативны в части постановочных решений, эффектов, в плане использования внешних выразительных средств. При этом внешняя сторона в спектаклях имитационного театра имеет свойство отслаиваться и становиться нарочито заметной.

Живой театр – в определенном смысле безрезультативен, он рождает формы, не отслаивающиеся от внутреннего содержания. И формы эти, как правило, в хорошем смысле слова незаметны, они каждый раз – единственно возможные для сиюсекундного течения сценической жизни. Цели у живого театра иные – не поразить зрителя, но зародить в нем живой процесс со-переживания в продолжение и в резонанс с процессом сценическим. Особо удачные формальные решения здесь всегда отличаются тем, что они воспринимаются как органичные, единственно верные и сами собой разумеющиеся проявления внутреннего движения. На этом внутреннем движении, как правило, и сосредотачивается внимание зрителя.

Это внутреннее движение должно быть **непрерывным**. Зрителя интересует больше всего не внешняя сторона действия, не внешние приспособления актера в роли, не отдельно взятый трюк, но внутренняя подоплека действия: перетекание одного в другое, цепь постоянных внутренних изменений, переходов, метаморфоз, череда столкновений и происшествий. Более всего его волнует сам ход этих изменений и, в особенности скрытая от глаз часть взаимодействия: его истоки, причины, скрытые пружины, мотивировки. Волнует его также само течение взаимодействия, сиюсекундность и непредсказуемость этого процесса, его скрытый второй план, волнует неизвестность и неожиданность развития действия, а также логика сочетания мотивов и целей сценической жизни. В этом процессе не должно быть разрывов ни за счет того, что какие-то моменты действия пропущены или неверно угаданы, ни за счет того, что внутренняя часть действия омертвела и замещена внешним его обозначением. В этих случаях живой ход действия прерывается, зритель останавливается – его естественное восприятие сценического процесса нарушается и тоже становится внешним, формальным.

«У актеров и режиссеров, – пишет А. Эфрос, – все должно так строиться, чтобы все чрезвычайно зримо протекало на наших глазах, чтобы живая ткань не прерывалась нигде, ни на одну секунду… Одно должно переходить в другое без потери, без улетучивания в воздух»[19].

В 2004 г. в одной из бесед с участниками международного семинара театральных режиссеров, вспоминая спектакль «Ромео и Джульетта» с участием Анны-Марии Гварниери, Л. Додин размышляет: «Ромео взбирался на балкон, сделанный условно и прикасался к ее руке. С ней вдруг случалось что-то такое, что я не могу выразить словами, но ощущаю до сих пор. Это, к сожалению, сегодня уходит из театра. Мы легко залезаем на балконы и легко оттуда прыгаем вниз, но то, что случается в отдельно взятую секунду с человеком и как эта секунда связывается со следующей секундой, не прослеживаем, для этого нам не хватает ни глубины, ни времени, ни внимательности. Мы придумываем всякие

символы, более или менее удачные, иногда талантливые, но все это как бы параллельно человеку: человек рядом с этим символом может оставаться театральной ходулей»[20].

Непрерывность сценического процесса в живом театре – это непрерывность сиюсекундно рождающейся жизни. В связи с этим для живого театра чрезвычайно важна **импровизация**, как актерская, так и режиссерская. С точки зрения сценической технологии это означает каждый раз новое, сиюсекундное рождение и осуществление сценического действия, при каждом его повторе – в репетиции и на спектакле. При этом импровизация при точных внутренних задачах предполагает свободу в области выражения, в сфере приспособлений, а также многовариантность в поиске самого действия на протяжении всей жизни роли или спектакля. Режиссер в живом театре, как правило, продолжает в той или иной форме репетировать и после выпуска спектакля, актер работает над ролью столько, сколько он ее играет, спектакль растет и развивается и после его выпуска, в ходе проката.

Спектакли Додина живут боле двадцати и двадцати пяти лет, но среди них вы не встретите двух абсолютно одинаково сыгранных спектаклей.

В живом театре все строится на **неожиданности**. Каждый повтор здесь происходит по принципу «если бы впервые», действие каждый раз рождается заново, здесь, сейчас, и осуществляется хоть и в логике персонажа, но тем не менее от себя лично, причем, от себя сиюсекундного, настоящего, подлинного. Возможность подлинно, неожиданно, **сиюсекундно** жить на сцене не рассматривается как нечто заведомо данное, для живого театра это и есть самая главная творческая проблема и самая главная задача.

А. Эфрос, например, называл в качестве необходимых условий живого театра три близко лежащие друг от друга фактора: **сиюсекундность**, **непрерывность** и **неожиданность**[21].

А К. С. Станиславский в конце жизни вообще мечтал о театре импровизации, в котором актер не знал бы, с какой стороны сегодня будет сидеть зритель, и на ходу корректировал бы внешний ряд спектакля.

Для театра же Л. Додина импровизация – это естественный способ существования, так как этот театр изначально сориентирован на непрерывное изучение жизни, на исследование глубинных тайн человеческой природы.

Л. Додин: «Создание спектакля для меня и всей моей педагогической компании это процесс исследования»[22].

«Театр – это… мощнейший способ и средство познания жизни, человека и самого себя»[23].

«Единственное, чем интересно заниматься – это пытаться нащупывать, т. е., исследовать, узнавать, потому что просто осуществлять то, что ты уже знаешь, – дело довольно скучное»[24].

Путь исследования жизни, по Додину, неизбежно связан с бесконечной чередой импровизационных проб и новых открытий, и этот путь – бесконечен, как сама жизнь. Неслучайно и серия книг, выпущенных Додиным в последнее время, имеет одно общее название – «Путешествие без конца».

Именно для такого театра – театра исследования жизни, театра импровизации и были в свое время рождены формулы К. С. Станиславского: «**не верю!**», «**я – есмь**», «**я – в предлагаемых обстоятельствах**».

Парадокс сегодняшнего дня заключается в том, что подавляющее большинство работающих в репертуарном театре мастеров сцены не верит сегодня всерьез в эти формулы. Они так просты и непритязательны с виду, что мало кто подозревает в них специальную методологическую задачу. Да и самого Станиславского, особенно к концу его жизни, многие воспринимали в связи с этими формулами скептически. Скептически воспринимали и то, что сложнейшие роли он разбирал на уровне простейших упражнений первого семестра театральной школы и постоянно навязывал актеру свою привычную репетиционную игру в «не верю!». На сегодняшний день скептицизм, о котором идет речь, развился настолько, что начисто устранил формулы «не верю!», «я – есмь», «я – в предлагаемых обстоятельствах» из нашей театральной практики. Такое положение дел выглядит странно, но в то же время оно и понятно: как тогда, во времена Станиславского, так и сейчас зоны живого театра настолько же таинственны и притягательны, насколько сложны и трудоемки в познании и практической работе.

Актер и режиссер в живом театре каждый раз начинают все заново, в каждой репетиции, в каждой пробе для них все рождается неожиданно, а, следовательно, по-живому. Этот момент новизны и отличает настоящее творчество. До седых волос они остаются в этом сущими детьми. Творчество для них – это заповедная зона, где они каждый раз, в хорошем смысле этого слова, деградируют до степени ребенка и ежесекундно начинают все заново, по-своему открывая уже тысячи раз, вроде бы, открытые до них вещи. При этом они прекрасно знают цену и силу «**чистого листа восприятия**», это составляет одну из их профессиональных тайн. Вследствие такой творческой позиции в их работе постоянно возникает эффект неожиданности и новизны.

А. Эфрос так говорил о «чистом листе восприятия» режиссера: «В том-то и заключается весь секрет, чтобы сделать вид, будто ты не видел раньше никаких других спектаклей (речь идет о „Буре“ У. Шекспира. – *В. Ф.*) …надо опустить куда-то на дно все свои знания, придумать нечто совершенно свежее… надо безбоязненно падать в неизвестное… В этой дерзости есть доля, если хотите, какого-то творческого легкомыслия, только, конечно, особого легкомыслия»[25].

Л. Додина в вопросе «чистого листа» восприятия интересуют потенции артистической впечатлительности. Отвечая на вопрос одного из участников встречи 14 октября 2006 г. в театре Барбикан (Лондон) – о том, какие качества отличают потенциально великого, потрясающего артиста, – Додин говорит: «Я думаю, что прежде всего – возможность потрясти. Но, чтобы потрясти, надо уметь и мочь быть потрясенным. Поэтому первый знак актерского дара для меня – это способность потрясаться, испытывать впечатления, сострадать, откликаться на чужую боль и испытывать боль самому. У художника должен быть очень низкий порог боли. Настоящий артист – это чувствилище, которое включает в себя боли всего мира и они ощущаются как свои собственные…»[26].

Действие в живом театре должно осуществляться **от себя лично**. Это еще одна простая, но успешно забываемая истина. Эта истина легко забывается в силу своей кажущейся простоты. «Что же здесь такого важного, о чем следует специально заботиться, ведь „я“ это и так есть „я“?!» – возмутится в душе иной актер или же преисполнится скепсисом. На деле же оказывается, что, сегодня, сейчас он играет, к примеру, как вчера, т. е., играет «от себя вчерашнего»; или же играет не от себя лично, а под влиянием какого-то своего кумира, которому он вольно или невольно подражает; или же он играет формально, дежурно, абсолютно не включая некоторые отделы своего сложного и тонкого организма: интеллект, вкус, чувство юмора, свой жизненный опыт; а далее – не вполне включая свой слух, зрение, генетическую память и т. д., и т. п. Особенно трудно бывает добиться полноценного хода «от себя лично» по принципу «я – в предлагаемых обстоятельствах» в случае, если обстоятельства пьесы далеки от нас, например, в случае классической пьесы.

Редкий театр соблюдает принцип К. С. Станиславского «я – в предлагаемых обстоятельствах» – применительно к работе над ролью.

Одним из таких счастливых исключений является сегодня Санкт-Петербургский Малый драматический театр – Театр Европы. В практике этого театра формула «я – в предлагаемых обстоятельствах» стала одним из системообразующих принципов, рождающих метод работы над ролью и спектаклем.

Два принципиальных момента лежат в основе метода.

Л. Додин многократно подчеркивает, что в репетициях и спектаклях он и его артисты изучают не **пьесу**, но **реальную жизнь**. Не пьесу, не возможности будущего спектакля, а реальную жизнь с ее таинственными глубинами **природы человека**. Причем, изучается не вообще жизнь, а жизнь своя, личная, и изучается она в аналогии с жизнью пьесы.

Изучение жизни в театре Л. Додина происходит методом репетиционных сценических проб. Термин «**проба**» введен Додиным в репетиционную практику вместо термина «этюд». Он отличается от термина «этюд» более высокой мерой процессуальности. Действительно, этюд, долгое время остававшийся главным инструментом в методе действенного анализа, на сегодняшний день изрядно израсходовал свои процессуальные возможности. Слишком часто к этюду стали относиться как к сценке, как к завершенной, законченной зарисовке, своеобразной заготовке к спектаклю. Он все чаще стал пониматься как локальное вспомогательное средство, используемое при изучении пьесы и постановке спектакля.

В этом понимании этюда Додина не устраивает все: и локальность, и вспомогательность, и нацеленность на пьесу и спектакль. У Додина все совсем иначе: проба – это не локальная зарисовка, а сквозной способ жизни в репетиции. Проба – это не вспомогательное средство, а основной инструмент изучения жизни. И, наконец, посредством пробы изучается не пьеса и не спектакль, а реальная личная жизнь участников репетиции. Правда, у этого изучения есть своя особенность (и с этим связан второй принципиальный момент метода) – эта реальная жизнь изучается в аналогии с жизнью пьесы. Но именно в аналогии… всего лишь в аналогии… не более того.

Л. Додин: «…есть один предрассудок, который в какой-то мере подпитывается дурными голливудскими боевиками. Предрассудок этот состоит в том, что вроде бы артист, сегодняшний современный человек может сыграть человека XII в. Это абсолютная неправда. Мы можем сыграть только собственный век и собственную жизнь. Иначе мы начинаем изображать невесть что…»[27].

Все дело в том, что здесь мы встречаемся с весьма непростым сценическим парадоксом.

– Что играет актер на сцене?.. Многие скажут: роль, пьесу… А вот актеры Додина играют на сцене не роль и не пьесу, а собственную жизнь, жизнь, аналогичную авторской. Принцип

этот имеет в практике Додина конкретную технологическую форму – форму ролевых подкладок-аналогий. У актеров Додина в репетициях рождаются десятки, сотни, тысячи ролевых подкладок-аналогий – бесконечный ряд своих, личных, конкретных до узнаваемости жизненных воспоминаний-аналогий. И все эти личные, узнаваемые подробности жизни тут же проверяются в пробах.

Механизм ролевых подкладок-аналогий был известен и ранее. Многие актеры и режиссеры применяли и применяют его на практике. Н. П. Акимов, например, в свое время считал, что актер вообще играет на сцене свое, аналогичное пьесе[28].

И все же в практике большинства артистов и режиссеров этот способ работы в значительной мере сегодня утрачен: кто-то о нем просто не знает, кто-то не очень верит в него, кто-то пользуется им хаотично, от случая к случаю. И уж совсем немногим удается использовать этот прием в репетиционной практике на регулярной основе.

Додину же удалось не просто исчерпывающе понять тайну данного сценического парадокса, ему удалось воспринять этот прием ролевых проб-аналогий как системообразующий принцип – принцип воспитания актера, принцип работы над спектаклем. Разгадав этот парадокс, Додин смог найти ему применение в повседневной репетиционной практике и довел технику ролевых проб-аналогий до необычайного совершенства.

Артисты Додина воспитаны в этих правилах. В репетиционных пробах они воскрешают и перерабатывают целые пласты своего прошлого чувственного опыта, тем самым практически подтверждая, что формула К. С. Станиславского «я – в предлагаемых обстоятельствах» – жива, что она великолепно работает не только при воспитании актера, но и при создании самых сложных ролей и самых сложных спектаклей.

Метод проб, основанный на технике ролевых подкладок-аналогий, – это и есть современная интерпретация этюдного метода, берущего свое начало от Станиславского и составляющего технологическую основу современного живого театра.

Живой театр потому и живой, что актер в нем играет все от себя лично, потому, что в режиме импровизационной сценической пробы он постоянно воссоздает на сцене свою личную, узнаваемую жизнь.

Додинская трактовка выводит этюдный метод на новый виток развития. Простые истины, открытые Станиславским более ста лет назад, изрядно заштамповавшиеся и изношенные в ходе их непоследовательного применения, вновь обретают первоначальный свой смысл и чистоту. Репетиционная техника ролевых проб-аналогий, открытая и усовершенствованная Додиным до степени искусства, возвращает актеру последовательный, полноценный ход «от себя лично» и страхует его от сползания в иные, имитационные способы существования на сцене.

Практика Л. Додина ясно показывает нам, что феномен живого театра содержит в себе внутреннюю органическую тенденцию постоянного, непрерывного самовоспроизводства и самообновления. Такой же стойкой тенденцией к самообновлению, на наш взгляд, должна обладать и методология живого театра. Разговор о живой природе драматического театра должен вестись постоянно, ибо постоянное движение и постоянные изменения – это основной закон и основная суть предмета этого разговора.

Примечания

[1] Мастер-класс актерского курса Л. А. Додина: видеозапись, 8 июня 2009 г., Санкт-Петербург, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства // Лич. арх. авт. 1 вк.

[2] Там же.

[3] Додин Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 159.

[4] Там же. С. 172.

[5] Эфрос А. В. Книга четвертая. М.: Парнас, 1993. С. 357.

[6] Додин Л. А. Указ. соч. С. 21.

[7] См.: Режиссерский театр от Б до Ю: разговоры под занавес века. М.: Моск. худож. театр, 1999.

[8] Додин Л. А. Указ. соч. С. 64.

[9] Эфрос А. В. Книга четвертая. С. 89.

[10] Додин Л. А. Указ. соч. С. 23.

[11] Там же. С. 232.

[12] Эфрос А. В. Продолжение театрального романа. М.: Панас, 1993. С. 159–160.

[13] Додин Л. А. Указ. соч. С. 264.

[14] Эфрос А. В. Профессия – режиссер. М.: Панас, 1993. С. 122.

[15] Додин Л. А. Указ. соч. С. 47.

[16] Там же. С. 259.

[17] Там же. С. 73.

[18] Там же. С. 285.

[19] Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. М: Панас, 1993. С. 294–295.

[20] Додин Л. А. Указ. соч. С. 94.

[21] Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. С. 295.

[22] Додин Л. А. Указ. соч. С. 285.

[23] Там же. С. 237.

[24] Там же. С. 104.

[25] Эфрос А. В. Книга четвертая. С. 68–72.

[26] Додин Л. А. Указ. соч. С. 268.

[27] Там же. С. 241.

[28] Акимов Н. П. Театральное наследие: в 2 кн. Л.: Искусство, 1978. Кн. 2. С. 17.