

В. П. Фунтусов

«Живой театр» Льва Додина

В статье анализируется режиссерская практика Л. А. Додина – художественного руководителя Санкт-Петербургского государственного Академического Малого драматического театра – Театра Европы, основанная на методологии «живого театра», развивающего сегодня традицию «школы переживания» К. С. Станиславского. На базе обширного материала, включающего неопубликованные авторские архивные записи репетиций, раскрывается репетиционный метод ролевых подкладок-аналогий Л. Додина. Данный метод оценивается как современное прочтение одного из главных принципов системы Станиславского – принципа «я – в предлагаемых обстоятельствах».

Ключевые слова: Л. А. Додин, Санкт-Петербургский государственный Академический Малый драматический театр, Театр Европы, К. С. Станиславский, живой театр, сценическое действие, принцип я в предлагаемых обстоятельствах, режиссерская методология, актерская методология, этюдный метод, ролевая подкладка-аналогия

Vladimir P. Funtusov

Lev Dodin's «alive theatre»

The paper deals with Lev Dodin's, the head of Saint Petersburg Maly Drama Theatre – Theatre of Europe, directing practices based on the «alive theatre» methodology following and developing K. S. Stanislavsky's tradition. Using published data and archival rehearsal recordings, the author describes Dodin's rehearsal method of role-linings-analogies, arguing that it is a modern implementation of one of Stanislavsky's major principles, i. e., «I am within the suggested circumstances».

Keywords: Lev Dodin, Saint Petersburg State Academic Maly Drama Theatre, Theatre of Europe, Konstantin Stanislavsky, alive theatre, scenic action, principle I am within the suggested circumstances, director's methodology, actor's methodology, method of etude, role-lining-analogy

Санкт-Петербургский государственный академический Малый драматический театр – Театр Европы – уникальное явление отечественного и мирового театрального искусства. Этим объясняется тот особенный интерес, который вызывает в профессиональной среде творческий метод театра. Автору статьи довелось наблюдать репетиционный процесс выпускного периода по спектаклям: А. Чехов «Пьеса без названия», А. Платонов «Чевенгур», У. Шекспир «Король Лир», В. Гроссман «Жизнь и судьба», а также репетиции некоторых других спектаклей. В данной статье использованы наблюдения репетиций по спектаклям «Пьеса без названия» А. Чехова и «Чевенгур» А. Платонова.

Театр, о котором идет речь, удивительно ограничен и последователен в своей методологии. На сегодняшний день это один из немногих по-настоящему сохранившихся театральных организаций. Здесь жива традиция «школы переживания» К. С. Станиславского, здесь эта традиция продолжает развиваться в ежедневной практической работе. Здесь каждый день не просто репетируются и ставятся спектакли, но ведется реальный методологический поиск, и существует удивительная ясность по многим принципиальным моментам, разделяющим театр живой и мертвый. Особенно очевидна эта ясность в репетициях выпускного периода: ведь выпускной период – это кульминация воплощения метода.

Первое, что вы ощущаете, когда попадаете в Малый драматический театр, – это та особенная творческая атмосфера, которая царит всюду. Атмосфера эта складывается из невидимых, но осязаемых простых вещей, начиная с тончайшей восприимчивости всех, кто работает в театре, ко всему, что в нем происходит, и завершая непрерывной репетиционной работой, которая происходит здесь всегда и всюду. То, что эта атмосфера существует, вроде бы, неудивительно, то, что она вырабатывается непрерывно, добровольно и незаметно, магнетизирует. В глубинах этой атмосферы формируется тот единый энергитический поток, который в теории сценического творчества определяют как «действенный способ мышления» или «действенный способ существования» в творчестве и которого мы сегодня чаще всего не видим на практике во многих наших театрах. В театре Л. Додина все подлинное. Здесь все происходит всерьез и по-настоящему, без лишней суеты и имитации, здесь все не конструируется и выстраивается, но открывается и рождается. Здесь вас, наверняка, поразит какая-то особенная естественность и простота, какая-то оптимальная трата сил во всем... Поразит вас также полная растворенность границы между этикой и технологией. Поразит и отсутствие дистанции между «производством» и «школой»... Здесь вы вряд ли сразу угадаете, кто здесь народный, кто – заслуженный, а кто – просто артист,

и в то же время быстро заметите, как хорошо сохранились эти, теперь уже прославленные актеры: много лет назад вы могли видеть их в знаменитом учебном спектакле «Братья и сестры», но и теперь они все те же – в своей поразительной органике и простоте, в постоянном постижении сути и в великолепной творческой форме, успешно соединяют в себе опыт мастерства и хорошее ученичество.

В театре Л. Додина сохранены главные принципы «школы переживания» – принципы «быть, а не казаться», «любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Во времена Станиславского эти принципы составили этическую основу его учения. Сегодня они стали истоком многих побед Малого драматического. К. С. Станиславский в свое время включал профессиональную этику в систему верного сценического самочувствия на равных с другими элементами. В своей книге «Этика» Станиславский писал: «Пришло время сказать вам еще об одном элементе, или, вернее, условии сценического самочувствия... Оно не может быть признано самим сценическим самочувствием... Оно способствует созданию сценического самочувствия... я буду называть то, о чем теперь идет речь, артистической этикой, которая играет одну из главных ролей в создании пред-творческого состояния»¹. Станиславский считал этику не какой-то отдельной частью, но неотъемлемым свойством «системы», своеобразным сверх-элементом, обеспечивающим верную работу всех остальных элементов, т. е. он считал этику и технологию вещами взаимопроникающими и неразделимыми. Заслугой Л. Додина является то, что он вернул в сценическую практику положение Станиславского о неделимости этики и технологии. В методе Л. Додина этика – это не что-то отдельное, она одновременно причина и следствие верной, живой сценической психотехники.

Репетиция первая. У актрисы М. Никифоровой, играющей роль Саши, сцена не получается. «Я ее ритмов не представляю!...», – обращается она к режиссеру после нескольких проб². Л. Додин выдерживает паузу и, наконец, сам идет на площадку в режиссерский этюд-показ... Но странный это показ, в нем нет никаких внешних проявлений. Режиссер почти ничего не показывает, все внешние проявления сняты, смикшированы. Тем не менее мы видим, что показ, все-таки, есть, он состоялся, это показ внутреннего хода, причем показывается все в намеке, в эскизе. Точно намечены мотив, цель, способ достижения цели, т. е. действие персонажа. И актриса тут же, синхронно и так же в эскизе, в полете подхватывает и по-своему проживает, проигрывает все, что только что показал режиссер³.

Как часто режиссерский этюдный показ, а вслед за ним и актерский этюд превращаются в театре или в театральной школе во что-то отдельное, застывшее, как подавляют они актера своей

гонкой к результату, требующего, оригинальности и завершенности!

Додинский способ показа конгениален идеалам Станиславского. Станиславский писал о режиссерском показе так: «Есть режиссеры с исключительным талантом, которые показывают артистам, как надо играть роль... Чем гениальнее их показ, тем больше впечатление смотрящего, тем сильнее порабощение его режиссером...»⁴.

Созвучны идеалам Станиславского и додинские представления об этюде.

Станиславскому далеко не всегда удавалось избежать недоразумений, вызванных результативной установкой, содержащейся в этюде. «Некоторые преподаватели, – сетовал Станиславский, – слишком увлекаются количеством сделанных этюдов, а не их качеством... Пусть лучше сделают только один этюд и доведут его до самого последнего конца»⁵. Легко заметить, что Константин Сергеевич в этом своем высказывании противоречит сам себе. Ведь «достави этюд до самого последнего конца» – это значит погубить его. Правда, извиняет здесь Станиславского одно обстоятельство: под «самым последним концом» он понимал не внешнюю завершенность этюда, а подлинность и полноценность внутренней его жизни. Кроме того, верным путем работы над этюдом он всегда считал путь «от внутреннего к внешнему... от явившейся случайно мысли, образа – к их физическому... воплощению»⁶. «Этюд сам по себе, сам для себя, – писал Станиславский, – не может иметь ни смысла, ни жизни»⁷.

В своем подходе к этюдному методу Л. Додин не просто продолжает и развивает Станиславского. Додин довел этюдный метод работы над ролью и спектаклем до предельной последовательности и ясности. Он отменил термин «этюд» и ввел новый рабочий термин – «проба». У Додина этюд – это, действительно проба, а режиссерский показ – обмен пробами, где каждая из проб есть лишь живая практическая попытка, предположение, и каждую из проб легко развить, продолжить или стереть. Проба у Додина рождается импровизационно, спонтанно, в силу и в меру ее реальной необходимости в репетиции, и так же легко и свободно она исчезает, оставляя свои следы во внутренней ролевой жизни актера. При этом Додин часто подчеркивает, что в пробах он вместе с актерами изучает не пьесу, а жизнь – свой личный чувственный опыт, аналогичный жизни роли. «Проба» Додина вовсе не похожа на тот ветхозаветный «этюд», который так не любят студенты и с таким трудом переносят преподаватели на первом курсе театральной школы. «Проба» Додина – это легкое, естественное практическое проникновение в мир своих личных впечатлений и воспоминаний, это импровизационное практическое воскрешение частей своего чувственного опыта, аналогичного

опыту ролевому. При этом в театре Додина все понимают метод проб как непрерывный сквозной способ репетирования.

Додинский способ режиссерского показа, додинское понимание этюда как пробы идеальны: они обеспечивают точную направленность репетиционного поиска в область изучения реальной жизни и провоцируют актера к импровизации и самостоятельному поиску.

Репетиция вторая. В сегодняшней репетиции все стали свидетелями неожиданного репетиционного приема – приема режиссерской репетиционной провокации. У актера Олега Дмитриева – исполнителя роли Войницова в сцене, где он пытается справиться с постигшим его страшным ударом (известием об измене жены), – ничего не получается. Проба... остановка... режиссерское объяснение... проба... Актер – пуст, с ним ничего не происходит. Повторная проба на площадке... Безрезультатно. Режиссерский показ: «Страшное несчастье случилось над нашим домом!...». Повтор. Все по-прежнему. Показ за режиссерским столиком... открытая, отчаянная режиссерская игра, сильная, мощная... Режиссер играет сидя, не выходя на площадку, но играет внятно, выразительно, с мощными взрывами темперамента. Режиссерский столик едва не разбит. Очередная проба. Опять мимо. Режиссер шутит, якобы утешая О. Дмитриева, иронизирует, сравнивая его игру с игрой М. Чехова... на самом деле это попытка, задев самолюбие артиста, пробудить в нем хоть какую-то аналогичную роли реакцию. В результате актер О. Дмитриев, у которого длительное время ничего не получалось, в одной из проб вдруг неожиданно разбегается и, как птица о стекло, бросается всем телом на вертикальную стенку декорации – купальни...⁸

Скажите, где, в каком кабинете, какой режиссер может придумать такое приспособление – острое, абсурдное и удивительно талантливое?.. Правда, родилось оно небезболезненно, в результате смешения жизни и пьесы, родилось оно в этюде-провокации, симпровизированном режиссером, и родилось оно конфликтным путем. Но кто сказал, что конфликтное сценическое взаимодействие можно создавать лишь бесконфликтным способом?..

Режиссерские репетиционные действия носят художественно-управляющий характер, это упреждающие действия, провокативные по своей природе, они призваны пробудить в актере верную реакцию на обстоятельства, спровоцировать в нем рождение подлинного, живого сценического процесса, аналогичного роли.

Репетиции многих великих режиссеров и актеров полны подобными примерами. «На репетиции „Севильского цирюльника“, – свидетельствует о

К. С. Станиславском В. Н. Гладков, – чтобы „развязать“ артистку, игравшую Розину, Константин Сергеевич довел ее до слез. К всеобщему удивлению, он заявил: – Вот это мне и надо! – и продолжал репетицию»⁹.

А. Д. Попов рассказал однажды своим студентам-режиссерам об одной поразительной репетиции «Ревизора» во МХАТ: «Нет свежести восприятия „первые“. Немирович-Данченко опаздывает на репетицию на сорок минут (а по его явке на репетицию можно было проверять часы). Нагнетается атмосфера ожидания. На краю паники. Звонки по всей Москве. Приехал. Прошел в кабинет Станиславского. Десять минут не выходил. Плакал. Пришли оба к актерам. Томительная пауза. Все дико взволнованы: – Что случилось? Станиславский и Немирович-Данченко взволнованы, как никогда Немирович-Данченко взволнованно сообщает: – Товарищи! Дело в том, что Художественный театр распускается навсегда. Реакция – все ошеломлены, а потом: „как?“, „что?“ и т. д. Немирович: – Вот это верная реакция. Запомните это. Давайте репетировать первую картину „Ревизора“»¹⁰.

Цель и мотивы подобных этюдов-провокаций как у Станиславского с Немировичем-Данченко, так и у Додина одни и те же – это поиск реальной репетиционной правды, аналогичной правде репетируемой сцены или роли. В этюде-провокации актер часто узнает об истинных намерениях режиссера *post factum*, а во время самого этюда какое-то время принимает вымышленные, провокационные обстоятельства за реальные жизненные. Но актер легко прощает режиссеру такой «обман», как только он догадывается, что это была проба-аналогия, как только понимает, что у него открывается возможность забрать чувственный опыт аналогии в роль... Актер и сам склонен к таким провокациям, чаще всего он легко идет в них навстречу режиссеру. Именно так чаще всего и бывает в репетициях Малого драматического театра.

Репетиция третья. Жизненные подробности играют решающую роль в методе Л. Додина. Поиск подробностей, конкретизация действий, событий, обстоятельств – это главное, что составляет живую ткань додинских репетиций. Главный инструмент в наборе подробностей – это ролевые подкладки-анalogии.

В работе над «Чевенгуром» А. Платонова в поиске таких аналогий проходила значительная часть репетиций. Платоновские тексты расшифровывались и оживали от введения личных ролевых подкладок – аналогий: «Зачем же вы пойдете к ним, когда они идут обратно!», – вопрошают друг друга герои А. Платонова. «Зачем идти к американцам, когда американцы сами идут сюда!», – так расшифровывается подтекст этой фразы в репетиции Додина, – и в зале мгновенно возникает

реакция – смех, – так узнаваема и понятна всем эта аналогия.

«А Исполнительный комитет у вас есть?.. – Он уже все исполнил!..», – таков диалог платоновских героев. «И тут, – ставит задачу режиссер, – все пропутешествовали памятью туда, до штурма Зимнего и обратно!», – и вновь мгновенная узнаваемость и мгновенная реакция среди актеров¹¹. «А где же моя революционная сила? – вопрошает персонаж Платонова. Подтекст, расшифровываемый режиссером: «А где же мой (имеется в виду „актерский“ – В. Ф.) талант?», – и вновь реакция в зале¹².

Последовательный «ход от себя лично», личное присутствие актера в роли – это не абстракция и не формула с переносным смыслом. Это объективный закон сцены и прием психотехники, это также профессиональный навык актера и одна из самых удивительных тайн актерской профессии. Личный опыт, необходимый для роли, тщательно разыскивается, воскрешается и организуется актером и режиссером в репетиционной и домашней работе в соответствии с логикой роли.

Наследуя и развивая традицию «школы переживания», Л. Додин обращается к той способности актера, которую Станиславский когда-то, ссылаясь на французского психолога Т.-А. Рибо, называл «аффективной» или же «эмоциональной памятью»¹³. Как считал Станиславский, наши первичные чувствования «редки не только на сцене, но и в самой жизни... Есть повторные, подсказываемые нам эмоциональной памятью! <...> научитесь пользоваться ими, – советовал Станиславский. – Вы должны их любить, так как только через них можно до некоторой степени воздействовать на вдохновение»¹⁴. Сегодня данный тезис Станиславского претворен Л. Додиным в стройный, совершенный метод освоения предлагаемых обстоятельств посредством ролевых подкладок-аналогий. Именно этот метод и делает театр Л. Додина «живым театром».

Репетиция четвертая: прогон спектакля «Пьеса без названия», обсуждение. Обсуждая состоявшийся прогон, Додин неожиданно вводит в оборот новое понятие. Слово это – «реальный», «реальное», оно будет часто повторяться в обсуждении прогона. Это определение возведено Додиным в степень термина, причем термин этот для Додина – весьма существенен. Он связан у него с понятиями органики, живого течения сценического процесса, с категорией «процессуальности» сценического действия, он отражает меру правды и подлинности сценической жизни. Примечательно, что для полного, исчерпывающего определения процессуальности Додина недостаточно термина «подлинный» (подлинный процесс, подлинное действие), и он, обостряя содержание термина «подлинный», трансформирует его в новый тер-

мин – «реальный», «реальное» (реальный процесс, реальное действие). Так в терминологии Л. Додина происходит своеобразная эскалация процессуальности сценического действия. Данная эскалация характерна для Додина, она очень многое говорит о сути его метода (вспомним: не «этюды», а «проба», не «действие», а «процесс», «жизнь»). Вот замечания Додина на эту тему: «Постараюсь очень коротко... Во втором акте все соединено органично. По линии Сони... все стало реальней... (С. Курышеву – Платонову). Сейчас пока еще нет реальной борьбы за пистолет... (Всем) Мне кажется, не все бессмысленно в наших усилиях. Олег (О. Дмитриев), который реально пробовал, он и вызывает реальный интерес. Достаточно, оказывается, одного человека, чтобы все ожили, вышли из себя...»¹⁵. «И еще, – говорит Додин, подводя итог обсуждения, – мы все по спектаклю собрали. Надо во всем этом располагаться и дать всему этому случиться!...»¹⁶. Не правда ли, не часто встречающийся ныне подход?.. Спектакль ощущается режиссером как самостоятельный живой организм, готовый появиться на свет.

В целом методология Л. Додина – это методология живого сценического процесса, методология «живого театра». Наследуя традицию «школы переживания» К. С. Станиславского, Л. Додин не просто развивает эту традицию, он выводит методологию «живого театра» на современный, качественно новый уровень ее развития.

Примечания

- ¹ Станиславский К. С. Этика. М.: МХАТ, 1947. С. 7.
- ² Арх. авт. Тетр. № 1. Записи репетиций спектакля «Пьеса без названия» А. П. Чехова. 11 сент. 1997 г. С. 4.
- ³ Там же. С. 5.
- ⁴ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. С. 345.
- ⁵ Там же. 1955. Т. 3. С. 410.
- ⁶ Там же. С. 407.
- ⁷ Там же. С. 419–420.
- ⁸ Арх. авт. Тетр. № 1. Записи репетиций спектакля «Пьеса без названия» А. Чехова. 11 сент. 1997 г. С. 14–21.
- ⁹ О Станиславском: сб. воспоминаний. М.: ВТО, 1948. С. 451.
- ¹⁰ Арх. авт. Попов А. Д. Темы режиссуры: лекции и занятия А. Д. Попова на режиссерском курсе ГИТИС, 1946–1951 гг. / зап. А. Никитин. Машинописная копия документа из личного архива А. Никитина. С. 9–10.
- ¹¹ Арх. авт. Тетр. № 2. Записи репетиций спектакля «Чевенгур» А. Платонова. 16 янв. 1999 г. С. 8.
- ¹² Там же. 19 янв. 1999 г. С. 29.
- ¹³ Там же. 17 янв. 1999 г. С. 20.
- ¹⁴ Станиславский К. С. Собр. соч. 1954. Т. 2. С. 214–215.
- ¹⁵ Арх. авт. Тетр. № 1. Записи репетиций спектакля «Пьеса без названия» А. Чехова. 15 сент. 1997 г. С. 78–79.
- ¹⁶ Там же.