

Кризис сценического действия и режиссерская методология Льва Додина

Термин «действие» – это главный термин сценической методологии. Целиком определив собой театральную практику XX в., «действие» и сегодня остается главным инструментом актерской и режиссерской профессий. В то же время на сегодняшний день понятие «действия» представляет собой мощную методологическую проблему. Настолько мощную и настолько значимую, что, помимо острого интереса, этот термин вызывает сегодня к себе самые разные, иной раз прямо противоположные отношения, оценки и подходы. В целом ясно, что методология сценического действия пребывает сегодня в кризисном состоянии. Наиболее взвешенный, наиболее серьезный и перспективный диалог по вопросу «действия» предлагает нам сегодня практика Льва Додина. Данная статья посвящена тому вкладу, который вносит в вопрос разрешения «кризиса действия» режиссерская методология Л. Додина. Статья основывается на книгах, изданных в последнее время Л. Додиным, а также на записях репетиций Л. Додина, которые автор статьи вел начиная с 1997 г., регулярно бывая на репетициях в Санкт-Петербургском государственном академическом Малом драматическом театре – Театре Европы.

Ключевые слова: Додин Лев Абрамович, Санкт-Петербургский государственный академический Малый драматический театр – Театр Европы, Станиславский Константин Сергеевич, Демидов Николай Васильевич, Товстоногов Георгий Александрович, Эфрос Анатолий Васильевич, Фильштинский Вениамин Михайлович, Фунтусов Владимир Павлович, живой театр, сценическая методология, сценическое действие, кризис действия, режиссер, режиссура, режиссерская методология, актерская методология, метод действенного анализа, этюдный метод, этюдная проба, ролевая подкладка-аналогия

Vladimir P. Funtusov

The crisis of the stage action and the director methodology of Lev Dodin

The term «action» is the main term of stage methodology. The whole defining a theatrical practice of the 20th century, «action» remains the main tool of the actor's and director's professions. At the same time, the concept of «action» is a powerful methodological problem, which causes today to be the most various, sometimes opposite attitudes, assessments and approaches. It is clear in general that the methodology of the stage action stands in a state of crisis now. The most balanced, serious and promising dialogue on the issue of «action» today offers us the practice of Lev Dodin. The article is devoted to the contribution that brings in the question of allowing «crisis actions» Lev Dodin director's methodology. 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, Demidov Nikolai Vasilyevich, Tovstonogov Georgy Alexandrovich, Efros Anatoly Vasilievich, Filshinsky Veniamin Mikhailovich, Funtusov Vladimir Pavlovich, alive theatre, stage methodology, scenic effect, crisis actions, director, direction, director's methodology, the actor's methodology, the method of action's analysis, etude method, sketch the sample, the role, role-lining-analogy

Термин «действие» – это главный термин сценической методологии. Целиком определив собой театральную практику XX в., «действие» и сегодня остается главным инструментом актерского и режиссерского искусства. В то же время на сегодняшний день понятие «действия» представляет собой мощную методологическую проблему. Настолько мощную и настолько значимую, что, помимо острого интереса, этот термин вызывает сегодня к себе самые разные, иной раз прямо противоположные отношения, оценки и подходы. При этом интерес к «действию» в последнее время все чаще оборачивается его критикой, игнорированием или отрицанием. Можно даже сказать, что скептическое, негативное отношение к «действию» в последнее время стало модным.

В целом ясно, что методология сценического

действия пребывает сегодня в кризисном состоянии. Кризис этот естественен, он свидетельствует прежде всего о том, что театральная практика не стоит на месте – практикам необходим новый, свежий взгляд на основы своей профессии. В профессиональной среде накопилась определенная усталость от «действия». В этой усталости кроется многое: и желание более глубоко и совершенно понять суть термина, и стремление избавиться от него вовсе, и попытки пересмотреть термин «действие», с тем чтобы прийти к его пониманию на новом уровне, может быть, даже в какой-то новой редакции, с какими-то новыми определениями и наименованиями, будь то «процесс», или просто «жизнь роли», или «внутренняя жизнь», или «внутреннее движение», или «психофизическое самочувствие» и т. д.

Практикам хотелось бы преодолеть десятилетиями нажитый стереотипный подход к этому главному профессиональному понятию. При этом одной половине практиков хотелось бы реанимировать «действие», вернуть ему подлинный его смысл и подлинную его ценность. Другой же половине хотелось бы забыть о «действии» или отказаться от него в пользу чего-то нового, т. е. хотелось бы просто похоронить термин.

Между тем серьезные попытки углубления или развития термина «действие» встречаются сегодня редко, но тем не менее на деле как в театре, так и в театральной педагогике, «действие» все же продолжает оставаться основным инструментом актера и режиссера.

Под действием в сценической методологии понимается «единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами неким образом выраженный»¹. Это рабочее определение, практиковавшееся в свое время в мастерской Г. А. Товстоногова, несмотря на все его недостатки, остается на сегодняшний день самым исчерпывающим. В нем названы основные составляющие механизма образования сценического действия: **предлагаемые обстоятельства, действие и приспособления**.

Термин «действие» по природе своей противоречив и изменчив, он имеет склонность к постоянному, перманентному самообновлению в части его понимания, чувствования и применения, в особенности, если речь об этом термине идет в русле методологии живого театра. Кроме того, сам по себе термин еще ничего не гарантирует, решающими являются способы его понимания и применения. Дело в том, что в практической репетиционной работе сценическое действие может быть подлинным, и тогда оно рождает живой процесс на сцене; и оно может оказаться в той или иной мере симитированным; и тогда возникает видимость процесса, более или менее мертвая его копия. Точно так же и с интерпретациями термина «действие»: они могут возникать как варианты позитивного методологического поиска, но могут оборачиваться и профанацией системы.

Желание подвергнуть ревизии термин «действие», как впрочем и всю систему К. С. Станиславского, возникло не вчера и не сегодня. Вокруг «системы» всегда шли споры и дискуссии. Достаточно вспомнить первую, скандальную публикацию по «системе» в журнале «Горн», которая принадлежала в свое время перу Михаила Чехова: эта версия системы была вызвана благими желаниями и, вроде бы, фанатичной преданностью ученика и последователя, но она же явилась и предметом скандала, так как возникла преждевременно, помимо воли

автора системы, и, естественно, не могла быть достаточно достоверной².

В конце 1950-х – начале 1960-х гг. среди практиков прошла знаменитая дискуссия, в которой участвовали ведущие режиссеры страны, такие как Г. А. Товстоногов, Н. П. Охлопков. Дискуссия эта была посвящена методу физических действий, методу действенного анализа, она обнаружила разные точки зрения в понимании «действия», но на деле мало что прибавила в вопросе ясности понимания термина.

Еще ранее, в 30-е гг., для того чтобы окончательно утвердить метод К. С. Станиславского, в некоторых театрах отдавались приказы с такого-то числа работать «по системе», и это была ясность совсем иного порядка, «ясность с точностью до наоборот».

Своеобразной реакцией на систему Станиславского явились в свое время и альтернативные «системы» его учеников: биомеханика Вс. Мейерхольда, система М. Чехова, эстетическая и технологическая программа Вахтанговской школы, педагогическая система Н. В. Демидова – все они родились в попытке понять и продолжить Станиславского, но еще более – в споре со Станиславским, по принципу «от противного».

Отдельного рассмотрения в этом плане заслуживает методология В. И. Немировича-Данченко, которая также зеркально отражала и дополняла методологические открытия Станиславского, но в определенном смысле и противостояла этим открытиям, – в совершенно искренней попытке Немировича-Данченко компенсировать, как ему казалось, недостатки системы и уравновесить, таким образом, систему Станиславского.

Спор со Станиславским продолжался всегда.

В книге Анатолия Эфроса, выпущенной в 1993 г., мы находим следующее признание: «Долгие годы я (в числе многих) увлекался терминологией Станиславского: „действие“, „задача“ и т. д. Все, о чем писал Станиславский, помогало собирать разрозненные части спектакля. Диалог начинал пружинить, когда актер схватывал действие, многие из нас преуспели в этой пружинности, даже чересчур. Но такие понятия, как „настроение“, „атмосфера“, „стиль“, казались второстепенными. Действие, действие, действие! В своем ревностном стремлении хорошо сколотить вещь мы часто лишали спектакль художественного воздуха. Или, вернее сказать, прессовали его до такой степени, что он становился непригодным для дыхания»³.

В чем здесь дело?.. Скорее всего, в том, что, так или иначе, удачно или неудачно, творчески или догматически, по-живому или формально – во все времена постоянно велся и поныне, вероятно, должен вестись непрерывный поиск истинно-

го смысла главного термина системы – термина «действие», поиск точного, живого его понимания, чувствования и применения. Нередко этот поиск парадоксальным образом приобретал, да и поныне приобретает, характер критики и отрицания термина. Иногда эта критика голословна, и за ней ничего не стоит. Но иногда она вызвана конструктивным желанием выйти из кризиса действия.

Одной из таких серьезных попыток преодоления кризиса «действия» являются, например, сегодня практика и методологические поиски В. М. Фильштинского. В. М. Фильштинский не только критикует, он просто отменяет термин «действие». Отменяя «действие» применительно к процессу обучения актера, В. М. Фильштинский предлагает свой, новый инструмент, который называет «триадой». «Триада» В. М. Фильштинского включает в себя три составляющие: линию физической жизни, линию мысли и линию воображения. При этом поиск В. Фильштинского подкреплен весьма успешной педагогической и режиссерской практикой Мастера, и потому он в значительной мере достоверен. Дискуссионной остается продекларированная Фильштинским отмена «действия»⁴.

В целом в освоении системы Станиславского на сегодняшний день накопилось достаточно много стереотипов и штампов. В попытках же ревизии системы Станиславского, в попытках пересмотра термина «действие» сегодня достаточно редко встречаются осмысленные, последовательные шаги. Еще меньше здесь сегодня целостных, продуманных попыток творческого развития системы. На наш взгляд, наиболее взвешенный, наиболее серьезный и перспективный диалог по вопросу «действия» предлагает нам сегодня практика Льва Додина.

Додин употребляет термин «действие» редко, но в то же время он и не отменяет его. Отношение к термину «действие» у Додина, если можно так сказать, диалектически двойственное. Сам он признается, что так было не всегда. В молодости, начиная свой режиссерский путь, Додин тщательно и страстно работал над определением действий, подбирая для них наиболее точные глаголы. Сегодня Додин произносит слово «действие» редко. Говорит ли это о том, что понятие действия для него устарело?.. Вряд ли. Практика Додина свидетельствует, скорее, о том, что понимание действия у Додина значительно видоизменилось, оно обновилось, как и все прочие профессиональные понятия, которые у него постоянно переосмысливаются и совершенствуются.

Сегодня Додин не говорит «действие», он говорит «процесс», «жизнь», «движение»... Но, говоря о процессе, жизни и движении, он тем не менее обязательно говорит, например, о **мотивах поступка** или же о его истоках, или о процессе

его зарождения. При этом в репетиции Додин не просто обсуждает эти мотивы и истоки, в репетиционных пробах он постоянно практически исследует эти мотивы и эти действия в потоке актерских проб, обращенных к личным жизненным аналогиям своих актеров: «Мы пытаемся понять психологическую подоплеку. По сути, пытаемся понять внутренние человеческие связи, побудительные причины поступков, т. е. мы все время обсуждаем все, что прочитали в книге, как жизнь, и очень быстро переходим к пробам»⁵.

В репетициях Додин часто говорит об **активности**, и не просто об активности, но о точно направленной, каждый раз предельно конкретной и узнаваемой активности, а это, собственно, и есть **действие**. Он говорит также о сценическом процессе как о **преодолении**, как о наборе и обострении обстоятельств, с которыми в тот или иной момент идет борьба (т. е. он говорит о **препятствиях**, стоящих на пути действия). И опять-таки Додин не просто говорит, вместе с актером он кропотливо и упорно накапливает, наращивает эти препятствия в многочисленных репетиционных пробах: «Главное в репетициях – это набирание опыта <...> Постепенно в процессе проб на репетициях набирается „пространство прожитой жизни“»⁶.

Время от времени Додин акцентирует свое внимание и внимание своих актеров на несовпадении внутренней жизни и текста, т. е. он говорит о **рассогласованности текста и действия**. Он говорит о противоречивом сочетании в человеческом поступке психического и физического, а, стало быть, он говорит о нелинейной связи действия и приспособлений и об относительной самостоятельности сценического действия: «Тот же Немирович-Данченко сказал про второй план, что это вся человеческая жизнь до данных слов, – размышляет Л. Додин. – Весь тот айсберг, большая часть которого находится под водой... Каким-то образом это сказывается на особенностях его верхнего слоя. Когда на айсберг натывается корабль, он разваливается, потому что, оказывается, под водой есть громадный слой. А так вроде льдина и льдина... Мы особенно остро чувствуем фальшь, когда человек сталкивается с партнером – как корабль с айсбергом. Встает вопрос, где набрать эту большую часть, эти девять десятых»⁷.

Не называя термина «действие», Додин нередко говорит о неисчерпаемом многообразии и необыкновенной парадоксальности сочетания в отдельном человеческом поступке его целей, мотивов и способов достижения этих целей (т. е. он постоянно говорит об уникальной **логике действия**). И эту уникальную логику он также постоянно ищет и открывает вместе с актерами в репетиционных пробах: «У нас не существует разбора без пробы. Если мы к чему-то пришли,

мы должны проверить найденное в пробе... Все с ужасом приступали к пробе (к пробе сцены бабьего бунта в „Братьях и сестрах“ – В. Ф.). И вдруг возникло что-то человеческое. В этой маленькой сцене мы, наконец, нашли главное – человеческую логику... Реализм есть концентрированное выражение человеческой логики (читай – „логики действия“ – В. Ф.)»⁸.

Более же всего Додин заботится о **живом**, сиюсекундном течении сценического процесса, и это, конечно же, есть не что иное, как забота о **подлинности действия**: «Я думаю, что чем больше живого заложено в спектакль в процессе репетиций, тем он более живой, а если он живой, то он развивается... как живой организм...»⁹. При этом, обращаясь в репетициях к какому-либо из многочисленных элементов или атрибутов действия, Додин всякий раз умело использует эти элементы и эти атрибуты, превращая их в репетиционные приемы, в своеобразные инструменты режиссера в его работе с актером. Поступая так, Додин постоянно, вольно или невольно, экспериментирует в области внутреннего строения действия, в области его **элементов**: «Мы говорим: вижу, слышу, осязаю, а поэт начинается с того, что он слышит, как бьет ключевая вода... Если на первом курсе этого не возникло, то это не возникнет никогда»¹⁰. И, наконец, самое главное: не называя самого действия, обращаясь к разным сторонам и разным составляющим действия, Додин всякий раз в это действие реально погружается: он исследует, изучает его, он многократно проживает, пробует его в репетиции, вместе с актерами во множестве репетиционных проб он пытается создавать это действие на сцене.

В репетициях Додина физически ощутимо, что, во-первых, не упоминая действие впрямую, режиссер постоянно этим действием занимается практически. Именно действенный процесс он ищет и провоцирует в репетиционных пробах. И, во-вторых, умалчивая о самом действии, Додин в зависимости от репетиционной ситуации, переносит акцент на отдельные его моменты, отдельные его элементы и атрибуты: мотив, цель, логику действия, предлагаемые обстоятельства, в которых это действие совершается, и т. д.

Более всего Додин работает над предлагаемыми обстоятельствами. Это и обстоятельства «пред-жизни», и ведущие обстоятельства, формирующие каждое отдельное событие, и обстоятельства-препятствия – те обстоятельства, с которыми в данный момент идет борьба. Почему Додин так поступает? И что из такой переакцентировки режиссерского внимания следует?..

Погружение в предлагаемые обстоятельства всегда стоит у Додина на первом месте, оно всегда предшествует изучению действия. Это погружение становится у него естественным процессом

исследования и накопления реальной жизни, причем, не жизни пьесы, а **личной**, своей и своих актеров жизни, **аналогичной** жизни пьесы. В репетиционных пробах эти обстоятельства всегда исследуются и накапливаются у Додина витками, кругами, как он сам выражается, «по спирали» – из чего рождается сложная, глубокая и объемная, во многом неоднозначная, от пробы к пробе все время меняющаяся жизнь – жизнь открывающаяся в бесконечном процессе исследования глубин природы человека. Благодаря репетиционному приему личных ролевых подкладок-аналогий, на которых строятся все репетиционные пробы, все обстоятельства, добытые в этих пробах-аналогиях, всегда бывают удивительно живыми, и потому они легко рождают в актере живой эмоциональный отклик и живой действенный процесс. Накопление предлагаемых обстоятельств всегда предшествует у Додина поиску действия.

Что же касается самого «действия», то при таких достоверных, живых предлагаемых обстоятельствах, действие в методе Додина не может быть подлинным. Оно – действие – рождается в методе Додина как естественная реакция на живые обстоятельства, и поскольку как реакция на обстоятельства оно всегда возникает спонтанно, импровизационно, а не заказывается заранее режиссерским волевым способом, оно всегда бывает здесь неожиданным и живорожденным. Такое действие не может быть излишне волевым или излишне рациональным. В этих сиюсекундно рождающихся, живых обстоятельствах для действия не остается возможности результативного хода, для актера здесь нигде не остается возможности «игры результата», ведущей к штампам, статическим внешним формам или изображению. Естественным откликом на настоящие живые обстоятельства может быть лишь такой же подлинный, сиюсекундно рождающийся действенный процесс.

Поменяв местами действие и обстоятельства, Додин совершил принципиальное методологическое открытие и добился очень многого – он вернул на сцену реальную жизнь. Тем самым он создал условия для полноценного, подлинного сценического процесса и, таким образом, реанимировал действие. Переакцентировка, совершенная Додиним в пользу предлагаемых обстоятельств, носит принципиальный характер. Три важных момента содержится в этом методологическом открытии Л. Додина. Первый момент связан с тем, что приоритет обстоятельств по отношению к действию избавляет нас от многих возможных ошибок и искажений в обращении с действием. При таком подходе действие не может быть умозрительным или сугубо волевым. Оно не может быть плоским, лобовым и грубым. Оно не может родиться без участия интуиции и эмоциональной составляющей.

Второй важный момент заключается в том, что методика сценических проб, основанных на изучении не обстоятельств пьесы, но личных обстоятельств всех участников репетиции, методика перевода обстоятельств пьесы в аналогичные жизненные обстоятельства человека-артиста способствует проникновению на сцену настоящей, подлинной жизни. Она в корне меняет происхождение и природу протекания сценического действия. При таком подходе действие не может возникнуть и существовать без участия индивидуального чувственного опыта артиста, без изначальной установки на исследование близкой, знакомой ему жизни, а не жизни театральной. И, наконец, третий принципиальный момент связан с тем, что этот процесс – процесс исследования реальной жизни, аналогичной жизни пьесы, – не имеет у Додина финальной точки. Это исследование продолжается, не прекращаясь, пока репетируется пьеса и пока идет спектакль. Даже отбор и фиксация промежуточных итогов такой работы происходит у Додина совсем иначе, чем в других театрах: не с помощью отбора и фиксации ошибочных или верных вариантов, но с помощью непрекращающегося набора, с помощью поэтапного наращивания обстоятельств и, соответственно, с помощью сопутствующего параллельного видоизменения и уточнения действий. Такой метод, удивительным способом соединяющий в себе анализ и синтез, составляет суть методологии живого театра Льва Додина.

Истоки методологических открытий Л. Додина лежат в удивительно ясной исходной посылке. Посылка эта заключается в последовательном, достоверном следовании реальной жизни. Все последующие открытия Додина вызваны этой изначальной установкой. Репетиция, по Додину, – это **изучение реальной жизни**, а не возможностей театра. Цель театра – это художественное исследование человеческой **природы**. Метод Додина чрезвычайно динамичен, он синхронизирован с реальным течением жизненного процесса и способен видоизменяться в соответствии с его изменениями. А реальные жизненные процессы сегодня непрерывно истончаются и усложняются... Соответственно, истончаются и усложняются и методологические возможности действия. Действие обязано быть таким же неоднозначным и парадоксальным, как и сама жизнь. Возникают новые, неизведанные сочетания мотивов, целей и приспособлений. Рождаются новые взаимоотношения внешнего и внутреннего, рационального и эмоционального, сознательного и интуитивного. Складываются новые соотношения восприятия, реакций и воздействия. Выявляются новые взаимосвязи предсказуемого и спонтанного, зримого и невидимого, очевидного и вероятного... Человеческая природа, а вместе с ней и театр,

непрерывно истончается и усложняется. Поэтому и подходы к проблеме «действия», естественно, также должны развиваться и совершенствоваться.

Казалось бы, Додин почти ничего не меняет в методологии действия. Однако нетрудно заметить, что он решительно перераспределяет методологический ресурс в пользу работы над полноценно осваиваемыми **предлагаемыми обстоятельствами**, в которых это действие разворачивается. Фундаментальное открытие Додина состоит также в том, что свой поиск он начинает с изучения и набора не просто обстоятельств, но **личных обстоятельств, аналогичных** обстоятельствам пьесы: «Мы очень часто играем про то, чего не знаем. Не знаем, как это происходит в действительности <...> Мы можем сыграть только... собственную жизнь. Иначе мы начинаем изображать невесть что <...> И чем искреннее, серьезнее и подлиннее мы в театре говорим о своем, чем больше мы делаем других участниками наших проблем, тем больше мы лечим людей, себя и их, от одиночества»¹¹.

Прежняя модель этюдного метода долгое время ставила действие на первое место. При этом, конечно же, было известно, что в механизм образования действия входят и обстоятельства как неотъемлемый атрибут действия. Однако роль этих обстоятельств часто недооценивалась и умалялась. Оскудение же, выхолащивание обстоятельств вело, в свою очередь, к тому, что и само действие становилось схематичным, излишне рациональным и механистичным, по сути дела, оно застывало и перерождалось в более или менее искусную имитацию действия.

Додинская модель механизма образования действия меняет приоритеты и возвращает наше внимание к вопросу полноценного освоения предлагаемых обстоятельствах. Тем самым данная модель восстанавливает динамическое равновесие, лежащее в основе механизма образования действия. На первое место в связи с этим выходят вопросы восприятия, вопросы совершенствования актерской сенсорики, проблема обратных связей... Следует заметить, что многие прогрессивные шаги в развитии системы Станиславского всегда были связаны именно с этими вопросами. Именно сенсорные навыки, их развитие составляли и составляют основное содержание практически всех тренинговых заданий, изданных в ХХ в.

На принципах приоритета восприятия основывается все более популярная сегодня методика Н. В. Демидова. Актуальностью проблемы восприятия был вызван в свое время интерес А. Д. Попова к «зонам молчания». Предельных уровней в совершенствовании сенсорики актера добивался в своих сценических опытах Е. Гротовский...

Исключительной заслугой Л. Додина в контексте данной темы следует считать то, что ему удалось утвердить приоритет восприятия жизни в качестве основного системообразующего принципа сценической методологии. Практика Додина ясно показывает, что действие – это инструмент, не только необходимый для оправдания определенного набора предлагаемых обстоятельств, но и инструмент, зависящий от этих обстоятельств: от их комбинации, динамики их изменения, остроты их восприятия, полноценного живого характера этих обстоятельств. Между действием и набором предлагаемых обстоятельств в живом театре существует как прямая, так и обратная зависимость. При соблюдении баланса прямой и обратной связи действие в живом театре становится инструментом подвижным, динамичным, оно становится инструментом, способным создавать на сцене живой процесс. Этот инструмент всегда будет иметь свойство видоизменяться в зависимости от того, в чьих руках он находится, в зависимости от того, кто, как и зачем его применяет.

Режиссеры, которых автору довелось наблюдать в практической работе, понимали под действием нечто вполне определенное, но в то же время и несколько разное, глубоко индивидуальное... Для Ефима Падве действие было прежде всего точно определяемым сквозным действием, которое, так или иначе, варьировалось и развивалось, сталкиваясь со множеством разных конкретных событий и препятствий. Для Владимира Малыщцкого главным содержанием действия являлись предельная активность и социальный ее подтекст. Для Аркадия Кацмана действие означало сверхнатуральность, подлинность проживания предлагаемых обстоятельств. Для Георгия Товстоногова главным становился косвенный, провокативный характер точно определенных действий и обстоятельств. Эти неумолимо точные и ясные, простые определения Товстоногова открывали все тайны пьесы, пробуждали внутренние ресурсы актера, да и всей постановочной бригады, всех со-творцов спектакля. В этих «простых» определениях Товстоногова был скрыт какой-то гениальный провоцирующий момент, который все ставил на свои места, все открывал и всему давал свою собственную жизнь. Для Мара Сулимова действие – это прежде всего его уникальная логика, парадоксальная логика действия, как ключ, открывающий глубинные тайны человеческой природы. Для Анатолия Васильева действие – это прежде всего новый порядок натуральности процесса, открывающий новые энергетические и интуитивные ресурсы его...

Целый ряд разных, индивидуальных пониманий «действия». Истоки такого многообразия – в разнообразии взглядов на жизнь, в разности миро-

воззрений. И, как это ни странно, в действии все эти, такие, казалось бы, отличные друг от друга моменты сосуществуют. В действии есть и логика, и энергетика, и узнаваемость, и взлет над действительностью, и разные уровни обобщения, и внутренние глубины подсознания, и выразительные возможности. И, при всем том, что технологически под действием все понимают нечто единое – «единый психофизический процесс достижения цели...», т. е. «**способ** достижения цели», каждый режиссер в силу своей индивидуальности склонен акцентировать в этом «способе» какие-то свои, импонирующие именно ему стороны и свойства процесса. Поэтому, сколько есть режиссеров, столько может быть и индивидуальных трактовок действия.

В термине «действие», при всей его жесткости и определенности, всегда есть еще и большой запас свободы.

Что входит в понимание этого процесса у Л. Додина? Логика?.. – Да!.. Точность определенных?.. – Да!.. Социальное реагирование? – Непременно!.. Момент проживания действия?.. – Обязательно!.. Энергетика и интуиция? – Конечно!.. Сквозное действие?.. – Безусловно!.. И все-таки метод Додина не исчерпывается и не разгадывается в области всех этих частных определений. Всеми этими хорошо известными вещами Додин владеет в совершенстве, но всем им в методе Додина дается какое-то свое, качественно новое толкование. Все эти хорошо известные вещи оказываются в методе Додина – в постоянном движении, все они у Додина – **живые**.

«Живой театр» – вот краткая формула метода Льва Додина. Живой процесс – вот эпицентр всех его исканий и открытий. Методология живого сценического процесса – вот вклад Льва Додина в теорию и практику современного театра, его вклад в методологию театра будущего.

Примечания

¹ Кацман А. И. Основы режиссуры: записи лекций // Арх. авт. Тетр. № 2. Запись от 10 дек. 1978 г. Рукоп.

² Чехов М. А. О системе Станиславского. Работа актера над собой // Горн: журн. М.: Пролеткульт, 1919. № 2/3, 4.

³ Эфрос А. В. Продолжение театрального романа. М.: Панас, 1993. С. 177.

⁴ См.: Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006.

⁵ Додин Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 67.

⁶ Там же. С. 102, 70.

⁷ Там же. С. 99.

⁸ Там же. С. 88.

⁹ Там же. С. 64.

¹⁰ Там же. С. 47.

¹¹ Там же. С. 68, 241, 255–256.