

Традиция живого театра в творческом методе Льва Додина

Вопрос сохранения и развития принципов традиционного русского театра и традиционной русской театральной школы – один из самых острых и самых важных вопросов современной сценической методологии. Главным моментом в методологии реалистического театрального искусства, начиная со времен Станиславского, всегда оставалась проблема подлинного, живого течения сценического процесса. Наиболее последовательным и интересным вариантом в разрешении этой проблемы представляется сегодня творческий метод Льва Додина. В статье рассматривается совокупность индивидуальных режиссерских средств и способов, составляющих данный метод. В целом методологические открытия Л. Додина созвучны открытиям К. С. Станиславского, и в то же время они выводят метод Станиславского на иной, совершенно новый уровень развития. Текст статьи основан на записях репетиций Л. А. Додина, которые автор 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, Фунтусов Владимир Павлович, живой театр, сценическая методология, режиссер, режиссура, режиссерская методология, актерское мастерство, актерская методология, этюдная проба, этюдный метод, ролевая подкладка – аналогия

Vladimir Funtusov

Tradition of alive theater at the creative method by Lev Dodin

A question of a conservation of principles of Russian traditional theater and traditional theatre school is one of the most sharp and the most significant question of the modern scenic methodology. The main moment of the methodology of realistic theatre art, beginning from Stanislavsky's times, always was the problem of real, alive stream of scenic process. The most successive and interesting variant of settling this problem today is the creative method by Lev Dodin. The totality of ways and means, forming this method, is examined at this article. On the whole, Dodin's methodological discoveries are consonant with Stanislavsky's discoveries, but at the same time this discoveries train the Stanislavsky's methode to another, quite new level of development. The article is based on the notes of L. Dodin's rehearsals, which the author was attending, begining from 1997, regularly being at the rehearsals in the Maly Dramatic Theater – The Theater of Europe.

Keywords: Lev Dodin, alive theater, scenic methodology, directing, director's methodology, actor's skill, actor's methodology, ethude test, ethude methode, role's lining – analogy

Вопрос сохранения и развития принципов традиционного русского театра, традиционной русской театральной школы – один из самых острых и самых важных вопросов современной сценической методологии. С решением этого вопроса сегодня напрямую связаны жизнеспособность и перспективы развития отечественного театра.

Главной проблемой сценической методологии реалистической театральной школы, начиная со времен Станиславского, всегда оставалась проблема подлинного, живого течения сценического процесса.

Успешным решением этой проблемы объяснялись и объясняются все наиболее интересные явления и победы отечественного театра. С новой мерой подлинности сценического процесса было связано в свое время рождение театра «Современник». Неожиданной, новой мерой правды жизни на сцене отличалось творчество А. Эфроса и Г. Товстоногова. Предельный уро-

вень натуральности и достоверности сценического процесса интересовал нас в свое время в открытиях Е. Грозовского и А. Васильева. Поисками нового качества подлинной жизни на сцене привлекает нас сегодня театр П. Фоменко.

Наиболее последовательным и наиболее интересным в поисках методологии живого сценического процесса представляется сегодня творческий метод Льва Додина.

В статье рассматривается совокупность индивидуальных режиссерских средств и способов, составляющая методологию «живого театра» Льва Додина.

Статья основана на записях творческих бесед, мастер-классов, репетиций, записях, изданных в последнее время Л. Додиным, а также на результатах тех личных наблюдений, которые автор доклада вел начиная с 1997 г., регулярно бывая на репетициях в Малом драматическом театре.

Репетиционные наблюдения обнаружи-

вают в методе Л. Додина стройную, целостную систему средств и способов создания живого сценического процесса. В основе метода Л. Додина лежит его изначальный принципиальный взгляд на театр как на средство исследования реальной жизни, средство изучения глубин природы человека. Эта главная суть, эта главная направленность профессии в последнее время, по справедливому мнению Л. Додина, в значительной мере утрачены. «Мы так привыкли, что искусство, в том числе театр, „не отражает жизни“, не отражает душевные и человеческие движения этой жизни, мы так долго строили в своем театре макетную жизнь – макеты, рассказывающие о макетной жизни, что ушло самое главное – то самое живое чувство и то самое живое волнение, на что и направлен был, мне кажется, главный поиск Станиславского»¹.

Привычный, стереотипный взгляд на сценический процесс в большинстве случаев обобщается сегодня более или менее тонкой имитацией процесса или же увлечением театральностью как таковой. Такой взгляд вызван отрывом от жизни и смещением внимания в сферу формотворчества. Поэтому и возврат к живому театру связан для Додина прежде всего с возвратом интереса к реальной действительности.

«Додин не замыкается в мире театра, он говорит сначала о жизни. А уже потом как о части ее – об искусстве»², – эти слова Елены Алексеевой, сказанные о Додине во вступлении к одной из его книг, очень точно отражают суть исходной творческой установки Мастера. Театр для Додина – это исследование жизни. Практически это означает, что изучение реальной жизни является для Додина главным предметным содержанием, главным принципом методологии и специфическим способом существования в работе над спектаклем.

Додин обращается к жизни не на уровне общих слов, он понимает это обращение как технологическую задачу. Пристальный интерес к реальной действительности, постоянная сверка с ней и непрерывное ее изучение формируют методологию Додина и становятся профессиональной и человеческой его страстью. «...театр – это величайший инструмент, способ познания мира, жизни, самого себя. Театром мы исследуем жизнь и заставляем зрителя подключаться к этому исследованию»³. «Создание спектакля для меня и всей моей... компании – это процесс исследования. Исследуем себя, исследуем свою жизнь, свою историю, что-то пытаемся понять и познать»⁴. «Единственное, чем интересно заниматься – это пытаться нащупывать, т. е., исследовать, узнавать, потому что просто

осуществлять то, что ты уже знаешь, – дело довольно скучное. Это какая-то другая профессия, мне кажется»⁵.

Преодолевая привычный, стереотипный подход, Додин возвращает на сценические подмостки реальную жизнь. При этом реальная действительность понимается Додиным не как нечто застывшее и завершенное. Жизнь для Додина – процессуальна, она представляет собой непрерывно и нескончаемо длящийся противоречивый процесс изменений. В череде этих изменений жизнь непрерывно исчезает и вновь возрождается, в череде этих изменений она постоянно воспроизводит себя. По Додину, жизнь всегда неисчерпаема, она всегда остается тайной, и она всегда есть борьба двух полярных начал: бытия и небытия. Поэтому и исследование жизни для Додина также нескончаемо и перманентно. «Путешествие без конца» – такое общее название носит серия его книг.

В исследовании глубин жизни Додин уходит гораздо дальше и гораздо глубже многих. Если кто-то изучает человеческую мораль, жизненную философию, психологию человека, его характеры, страсти, чувства, то Додин изучает совсем иное. Он исследует природу человека. «Нам в театре всегда интересна природа человека, что она такое, как себя выражает – сама по себе и во взаимоотношении с природой другого человека. И я думаю, что это самое интересное, если не единственно интересное на театре»⁶. В выборе такого уровня и такого масштаба в исследовании жизни заключена сила и глубина Додина. Сама постановка вопроса о тайнах природы человека необычайно серьезна и глубока.

«Конечно, природа человека – это трагическое пространство, определяющееся тем, что человек смертен, и тем, что его душа против этого с рождения бунтует»⁷. В подобных высказываниях Додина поражает спокойное, серьезное отношение к театру, к жизни, и, конечно же, масштаб мироощущения художника-режиссера. «Человеку кажется, что он кардинально изменился. На самом деле, человек не меняется. Он так же смертен, он так же проживает свою жизнь в надеждах, которые в основном не осуществляются. Он так же любит... Он боится смерти... Он по природе своей одинок... рождается один и умирает один... Поэтому сегодня человек нуждается в сочувствии, в сострадании. А значит, он нуждается в этом самом серьезном искусстве, серьезном театре...»⁸.

«Зритель сегодня забывает, для чего, собственно, ходит в театр... А те, кто ходят, обсуждают концепцию, метафоры, символику и тому подобное, а должны бы испытывать потрясение. Только испытывая потрясение, человек, пусть

на мгновение, действительно становится человеком. Это и есть чудо театра»⁹. Впрочем, так у Додина во всем. Додин во многом – максималист. Он ценит в работе предельную ясность и последовательность, он любит все доводить до самых высоких, совершенных степеней.

Его приверженность школе Станиславского естественна и предельно обострена, и именно это позволяет Додину не просто сохранять методологические открытия Станиславского, но и выводить их на новый, более высокий уровень развития. «Я думаю, – считает Додин, – может быть, вся энергия нашего забывания Станиславского состоит и движима прежде всего тем, что, если начать в него вдумываться серьезно и начать хотеть от себя чего-то по Станиславскому, то уйдет желание этим заниматься, потому что этим заниматься, оказывается, страшно! Поэтому мы делаем вид, что ничего этого нет, и радуемся тому, что есть... Он все время апеллировал к идеалу, который недостижим и который все-таки продвигает нас в стремлении к нему чуть дальше, чем соревнование с ближайшим соседом»¹⁰.

Максимализм Додина относится, прежде всего, к категории подлинности процесса. «Сегодня, – считает Додин, – уже банально употреблять термин „живой“ театр», тем не менее, лучшего пока не придумалось. Вся энергия мучительного поиска Станиславского, как понимается, была направлена на обнаружение этой непрерывной дрожи живой материи, на понимание того, что искусство есть почти физиологический процесс передачи своих впечатлений от жизни...»¹¹.

Ощущение реальности в протекании сценического процесса – это для Додина главное. У него это качество возведено в степень термина – «реальный», «реальное». «Реальная жизнь на сцене», «реальный процесс». Все говорят: «подлинный процесс», «подлинное действие», но Додину этого мало, Додин вводит новый термин – «реальное», задавая себе тем самым иную, более высокую степень натуральности сценического процесса. Может быть, поэтому в каждой работе ему становится необходимо выехать вместе со своими актерами «на натуру», совершить вместе с ними своеобразную творческую экспедицию: в Ф. Абрамове – на Пинегу, на Север, в Верколу, в Голдинге – на Каспий, в «Жизни и судьбе» В. Гроссмана – в Норильск и Освенцим. Это дает Додину и его актерам возможность сопоставить свое собственное ощущение предлагаемых обстоятельств с реальными обстоятельствами жизни, и, сравнивая эти ощущения, обновить свой ресурс «реальности жизненного процесса»...

Зато и на сцене додинские актеры всегда

потрясают зрителя натуральностью жизни. Особенно, в самом начале спектакля – зритель здесь часто бывает удивлен: на сцене нет актеров, есть просто какие-то живые люди. А через две минуты он понимает, что это и есть настоящий театр, что ему предлагают совершенно особую, тончайшую и очень серьезную «игру», построенную на взаимодействии «по правде». И зритель испытывает спокойный глубокий восторг от натуральности и достоверности этой жизни. В зрительном зале рождается эффект узнаваемости, эффект присутствия.

Стремление Додина к прогрессирующей натуральности сценического процесса – не абстракция. Это стремление вполне технологично, оно развивается и реализует себя в додинской версии этюдного метода.

В этюдном методе применительно к работе над спектаклем сегодня много невнятности и недоразумений. Кто-то откровенно его игнорирует. Кто-то понимает его как данность, иногда – нужную и желанную, иногда – не нужную и не обязательную. Но даже среди тех артистов и режиссеров, которые вроде бы исповедуют этюдный метод и пытаются им пользоваться, вовсе немного тех, кто им владеет. Чаще всего этюдный метод применяют на первоначальном этапе работы над спектаклем, на этапе анализа. И применяют его в форме репетирования этюдами. Додин же воспринимает этюдный метод шире и глубже – как универсальный способ импровизационного существования в творчестве вне зависимости от того, на каком этапе создания спектакля он применяется.

При этом, развивая этюдный метод, Додин вносит в него две существенные поправки.

Первая поправка связана с тем, что термин «этиюд» трансформируется у Додина в термин «проба». Совершается это по той простой причине, что в сценической практике термин «этиюд» порядком износился и превратился в штамп. Однако, как это ни парадоксально, произведя данную замену, Додин не отменяет этюдного метода по сути, он, скорее, дает ему второе дыхание, возвращает методу этюдных проб его первоначальный, подлинный смысл, тот смысл, который когда-то в него вкладывал Станиславский.

– Почему не «этиюд»?.. Почему и зачем «проба»?.. – Потому что «проба» – это попытка, допуск, предположение... Проба – процессуальна. А «этиюд» – результативен, он часто становится завершенным наброском, причем, наброском изрядно поношенным и окостеневшим.

Во второй своей поправке Додин акцентирует тот принципиальный момент, что посредством этюдной пробы мы изучаем не пьесу, но реальную жизнь. Этюдную пробу Додин пони-

мает как инструмент исследования реальной жизни... Не пьесы и не возможности театра, но сегодняшней реальной действительности. Если сегодня поставить этот вопрос перед актерами и режиссерами, то наверняка на словах многие ответят, что этюд – это исследование жизни, но на практике, порой сами того не замечая, они все равно относят и применяют этюд не к области жизни, но к пьесе, к отдельной сцене, к спектаклю или роли, словом, незаметно для себя самих, перемещают свое внимание в сферу исследования посредством этюда не реальной действительности, но возможностей театра.

Заблуждение это отличается тем, что оно далеко не самоочевидно, в практике репетиций оно возникает и укореняется незаметно. В театре же Додина никогда не забывают, что это и есть главная методологическая ловушка и главная методологическая задача – какой нам сделать выбор: изучать посредством этюдной пробы реальную жизнь или же театр, пьесу. На репетициях у Додина актеры исследуют не пьесу, посредством этюдной пробы здесь исследуется жизнь. Своя личная реальная жизнь... Правда, эта личная реальная жизнь здесь бывает аналогичной жизни пьесы... Но именно аналогичной... всего лишь аналогичной... не более того...

«... часто на репетиции артисты с режиссером говорят „о них“, о персонажах. А это неправильно. Пока это – „они“, это будет кто-то другой. Мы должны на репетиции говорить о себе»¹².

«... 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 двенадцатого века. Это абсолютная неправда. Мы можем сыграть только собственный век и собственную жизнь. Иначе мы обязательно начинаем изображать невесту что...»¹³.

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

Что играет актер на сцене? Многие скажут – роль, пьесу. А вот актеры Додина играют на сцене собственную жизнь, жизнь, аналогичную авторской. И принцип этот в методе Додина имеет конкретную технологическую форму – форму ролевых подкладок-аналогий. У актеров Додина в репетициях рождаются десятки, сотни, тысячи ролевых подкладок-аналогий – своих личных, предельно конкретных, доведенных до узнаваемости жизненных воспоминаний-аналогий.

Нельзя сказать, что этот механизм ролевых подкладок-аналогий не был известен до Л. Додина. Многие актеры и режиссеры применяли

и применяют его на практике. Н. П. Акимов, например, в свое время считал, что актер вообще играет на сцене не пьесу, он играет на сцене свое, аналогичное пьесе¹⁴. И все же в практике большинства артистов и режиссеров этот способ работы встречается редко: кто-то о нем просто не знает, а многие знают, но забывают, прежде всего потому что по-настоящему не верят в него. И уж совсем мало кому удается использовать этот парадоксальный прием в репетиционной практике на регулярной основе.

Додину же удалось не просто разгадать тайну данного сценического парадокса, ему удалось превратить этот прием ролевых подкладок-аналогий в системообразующий принцип – принцип воспитания актера и работы над спектаклем. Открыв этот парадоксальный прием, Додин сумел найти ему применение в повседневной практике и довел технику ролевых подкладок-аналогий до необыкновенного совершенства. Актеры Додина воспитаны в этих правилах и в этой вере. В репетиционных пробах они оживляют и перерабатывают целые пласты своего прошлого чувственного опыта, растворяя его в репетиции и наполняя им роль.

Вот лишь некоторые примеры аналогий, всплывающих в ходе репетиций «Короля Лира»:

Актер, пробующий роль Лира, утешая Корделию: «Не плачь... Пусть они там ходят, ездят на машинах, по кабинетам сидят...».

Артист Игорь Иванов, пробуя роль Лира: «Корделия от сестер отличается. Она как Анька моя... в силу редкости встреч мы – друзья... и мы очень слышим, чувствуем друг друга... младший, поздний ребенок, он растаскивает всех в семье... он перекормлен...».

Артист Александр Завьялов – о противоречивой природе «семейной, кровной любви»: «Я тогда работал в Томске. И меня пригласили в интернат. И я поставил с ними композицию. И меня пригласили открыть студию. И я испугался. Потому что они спрашивали: „Когда вы еще придете, Александр...“. Не Петров, не Сидоров, а я!.. Столько любви, что я... сбежал».

Артист Петр Семак, пробуя роль Лира: «Может быть, просто отдать все детям. И пожить простой жизнью... Я один раз вижу – мужик бьет женщину. Я вступился, а она – на меня... И мужик тоже... Вот и делай добро людям!»¹⁵.

Готовясь к репетиции, приходя в репетиционный зал, актеры Додина исподволь, рефлекторно начинают делиться своими наблюдениями – аналогиями задолго до появления режиссера. Например, шутки в общении актеров перед репетициями «Короля Лира» всегда так или иначе перекликались с жизнью роли и пьесы:

Артист Александр Завьялов: «Что-то старость, что ли?!.. Раньше было по-другому: и репетировать в один день, и играть спектакль. Черт его знает, или – весна?!..».

Артист Петр Семак: «Я в метро сегодня видел пьяного с цветочками... (Показывает)... Он к одной тетке подойдет, к другой... и все его гонят».

Артист Игорь Иванов: «На гастроли ездили. И администратору в метро кричат: „Дедушка!.. дедушка!..“ А ему сорок лет. И он оборачивается, потрясенный: „Какой я дедушка?!..“».

Артист Александр Завьялов (явно, пробуя логику Шута): «Интеллигентный человек не тот, кто знает язык, а тот, кто его... не показывает...»¹⁶.

Сам режиссер в ходе репетиции обычно становится лидером в применении техники ролевых подкладок-аналогий. Репетируя «Короля Лира», Додин сам не раз переключался в репетиционных аналогиях с «царства Лира» – на свой театр, «театр Додина», т. е., в репетиции он не раз уподоблялся Лиру...

«Если бы я был дочерью Лира, сыном Лира», – фантазирует во время репетиции Додин... И тут же, вживаясь в пробу и все проживая, проигрывая, незаметно переходит в аналогию: «...сыном Лира, учеником Лира, и Лир бы мне сказал: „Вот тебе все мои владения... я ухожу из театра, теперь ты сам распоряжайся театром, во всяком случае, определенной его частью“». И далее Додин продолжает пробу от лица кого-то из актеров: «А я и так давно, как всякий молодой человек, чувствую, что мне необходимо какое-то поле самостоятельности!.. Я никого за язык не тянул, я не просил. Мне сказали: „Владей, я ухожу“. И тут же стали бы воспринимать любое мое проявление власти как личное оскорбление. И, скажем, всячески показывать моим артистам, которыми я только что начал распоряжаться, что я никакой не хозяин!»¹⁷.

«Я учу артистов много лет, – размышляет Додин, – и почти все артисты нашей труппы – мои ученики... Значит я тоже в какой-то мере порождаю новые поколения. Я часто ими бываю недоволен, предъявляю им требования, я их терзаю непрерывно... Я так много дал им воли, своим ученикам, а они хотят еще больше!... И никто не говорит мне „спасибо“! (Смех в зале)»¹⁸.

В репетициях режиссер постоянно старается пробудить мир аналогий в себе и своих актерах:

Додин (Регане, обращающейся с предложением к Эдмунду): «У тебя сейчас счастье – не совсем то... Это, скорее, должно быть – „счастье опубликования“».

Додин о роли Шута: «Он – артист, он – человек вдохновения. Я вот смотрю телевизор, и – тоска... мне не нравится. А Окуджава нравится... И я выключаю телевизор... Мы сколько

репетируем „Короля Лира“? А кого-то это раздражает... (Показывая) „Зачем они играют десять часов эту ерунду, а в Чечне война идет!..“ Есть подозрение, что одними из первых из жизни уходят „шуты“. 1990-е гг. годы – пошла волна умирания, стали уходить из жизни как раз „шуты“, художественные натуры...».

Кто-то из актеров (обращаясь к Додину): «Шут дает понять Лиру, где он находится в настоящее время».

Додин (отвечая): «Я В. В. Путину могу многое давать понять. Вопрос – услышит ли он меня?...».

Кто-то из актеров: «Он, Лир, продолжает то, что он начал делать!..».

Додин (показывая): «Я продолжаю то, что всегда делал!.. Я пошел и перенес гримерки, а с одной сорвал табличку!.. – Он что, был такой и до начала репетиции... сумасшедший?.. – Да!.. А теперь сказал: „Репетируйте сами!..“».

Додин (о логике Шута): «Я однажды столкнулся с Иосифом Бродским в бытовой ситуации, когда он решал: идти на спектакль – не идти, вызывать такси – не вызывать... но он, все равно, был в своей логике... в небытовой, когда он был у нас на спектакле... И то, он держал пять минут паузу, любой другой сорвался бы... Или Голлер – когда был болен, все сохранил: и привычку обобщать, и вопрос „ты понимаешь меня?“. А Александр Моисеевич Володин – он так легко входил в свой белый стих, и это – его абсолютный разговор с друзьями...»¹⁹.

В репетициях поток жизненных аналогий всплывает у актеров Додина не теоретически, эти аналогии ищутся и рождаются ими в репетиции в бесконечной череде сценических проб. «Проба» лежит в центре додинской версии этюдного метода. Метод проб охватывает все сферы творческого процесса, он действителен для всех его участников, на каждом, даже самом малом, участке репетиционной работы, во всех ее разделах, и он включает в себя множество самых разных видов этюдных проб.

Да, прежде всего это пробы в разведке событий, действий, обстоятельств, пробы с выходом на площадку. Но это еще и множество разновидностей этюдных проб не таких явных, а порой и вовсе неразличимых. Это и первые интуитивные пробы-анalogии при первой читке пьесы; это микроскопические, почти невидимые пробы за столом, при разборе пьесы, в так называемой «разведке умом»; это и варианты вспомогательных промежуточных проб при разборе каждой отдельной сценической пробы; это наблюдения актера и режиссера, всплывающие в ходе репетиции в тех или иных ролевых подкладках-анalogиях. Они не просто вспоминаются и рассказываются, они всякий раз

пробуются, проживаются здесь и сейчас, всем существом актера и режиссера: это и разные версии какой-нибудь не получающейся сцены; это пробы на пред-жизнь, на обострение препятствия, на сбывшуюся мечту или на «зерно» роли; это и режиссерские подсказки и показы, – все они по своей природе не что иное, как этюдные пробы; это, наконец, десятки, сотни, тысячи микроэтюдов и упражнений, разворачивающихся в репетиции не между актерами, а между актерами и режиссером. Из таких микроскопических этюдных проб складывается репетиционное взаимодействие актера и режиссера, их репетиционная игра; это сквозные пробы по отдельным актам или же по всей пьесе; наконец, это и вся репетиция в целом, которая в идеальном варианте представляет собой единую, разветвленную систему проб.

Не репетирование посредством этюдов, но сквозное импровизационное этюдное существование в репетиции составляет суть метода Додина. Отдельный, отграниченный, отчетливо видимый локальный этюд возникает здесь лишь изредка, когда он необходим именно как отдельный. Тысячи же этюдных проб происходят здесь в скрытом, снятом виде, происходят незаметно. Они рождаются исподволь, рефлексивно, они – полупроизвольны, из этих проб складывается живая ткань репетиции, ее «молекулярный» состав, в законе импровизационной пробы осуществляется каждый репетиционный шаг актера и режиссера. И очень часто эта репетиционная игра скрыта и постороннему взгляду почти не заметна.

На одной из репетиций «Платонова» Лев Абрамович, разбирая какую-то сцену, вдруг обрывает текст, но, молча, продолжает что-то проследивать, мысленно проигрывать на площадке, и мы видим, что актеры также молча продолжают следить за канвой этого молчаливого объяснения... Почти телепатический контакт, не нуждающийся в тексте, и так продолжается довольно долго, и вдруг... все дружно рассмеялись... рассмеялись оттого, что прожили вместе с режиссером эту пробу и поняли что-то главное в самом финале этого «объяснения»... и еще, вероятно, оттого, что поняли это без слов, на уровне каких-то более тонких материй...²⁰

Вот это и есть настоящий этюдный способ жизни в репетиции, настоящая проба. Это и есть настоящая, живая версия этюдного метода.

Метод проб, включающий в себя технику ролевых подкладок-аналогий, – это главное методологическое открытие Додина.

Живой театр потому и живой, что актер в нем играет все от себя лично, потому что в режиссуре 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 непоследовательного их применения, вновь обретают первоначальный свой смысл и чистоту. Репетиционная техника ролевых подкладок-аналогий, открытая и тщательно разработанная Додиным, возвращает актеру последовательный, полноценный ход от себя лично и страхует его от сползания в иные, имитационные способы существования на сцене.

Этюдный метод, благодаря открытиям Л. Додина, возвращается к своим истокам, он очищается от чужеродных наслоений и получает новое дыхание и новую жизнь. В целом методологические открытия Л. Додина свидетельствуют о жизнеспособности традиционных принципов отечественного театра. Эти открытия созвучны открытиям К. С. Станиславского, и в то же время они выводят открытия Станиславского на иной, совершенно новый виток развития.

Примечания

¹ Додин Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 20.

² Алексеева Е. С. От редакции // Додин Л. А. Указ. соч. С. 6.

³ Додин Л. А. Указ. соч. С. 237.

⁴ Там же. С. 285.

⁵ Там же. С. 104.

⁶ Там же. С. 81.

⁷ Там же. С. 230.

⁸ Там же. С. 250–252.

⁹ Там же. С. 94.

¹⁰ Там же. С. 24–25.

¹¹ Там же. С. 21, 24–25.

¹² Там же. С. 145.

¹³ Там же. С. 241.

¹⁴ Акимов Н. П. Театральное наследие: в 2 кн. Л.: Искусство, 1978. Кн. 2. С. 17.

¹⁵ Записи репетиций спектакля по пьесе В. Шекспира «Король Лир» // Арх. авт. Тетр. № 10. Репетиции 10, 11, 14 марта 2004 г.

¹⁶ Там же. Тетр. № 1. Репетиция 14 марта 2004 г.

¹⁷ Додин Л. А. Указ. соч. С. 154.

¹⁸ Там же. С. 275.

¹⁹ Записи репетиций спектакля по пьесе В. Шекспира «Король Лир» // Арх. авт. Тетр. № 1. Репетиции 18 марта, 5 апреля 2004 г.

²⁰ Записи репетиций спектакля по «Пьесе без названия» А. П. Чехова // Арх. авт. Тетр. № 1. Репетиция 11 сентября 1997 г.