

В. П. Фунтусов

КРИЗИС СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ И РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД ЛЬВА ДОДИНА

Термин «действие» — это главный термин сценической методологии. Целиком определив собой театральную практику XX века, «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.

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, то есть 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 перманентному самообновлению в части его понимания, чувствования и при-

менения, 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; или оно может оказаться в той или иной мере сымитированным — и тогда возникают внешняя 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 первые скандальные публикации по «системе» в журнале «Горн», которые принадлежали в свое время перу Михаила Чехова: эта версия системы была вызвана благими устремлениями 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 достоверной [2, 3].

В конце 1950-х — начале 1960-х годов 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 подходе к «действию», но на деле мало что прибавила к вопросу ясности понимания термина.

Еще ранее, в тридцатые годы, 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. Демидова — все они родились в попытке понять и продолжить Станиславского, но еще более — в споре со Станиславским, по принципу «от противного».

Особого внимания 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» [4, с. 177].

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 вёлся и поныне, вероятно, ведется непрерывный поиск истинного смысла главного термина системы — термина «действие», поиск точного, живого его понимания, чувствования и применения.

Нередко этот поиск парадоксальным образом приобретал, да и сейчас приобретает характер критики и отрицания термина. Иногда эта критика голословна, и за ней ничего не стоит. Но иногда она вызвана конструктивным желанием найти выход из кризиса действия.

Одной из таких серьезных попыток преодоления кризиса «действия» сегодня являются, например, практика и методологические поиски В.М. Фильштинского. В.М. Фильштинский не только критикует, в книге «Открытая педагогика» он просто отменяет термин «действие». Отменяя «действие» применительно к процессу обучения актёра, В.М. Фильштинский предлагает новый инструментарий, 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» [5].

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 «действия» сегодня достаточно редко встречаются осмысленные, последовательные шаги. Еще меньше здесь сегодня целостных, продуманных попыток творческого развития системы.

На наш взгляд, наиболее взвешенный, серьезный и перспективный диалог по вопросу «действия» предлагает нам сегодня практика Льва Додина.

Л. 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 на репетициях 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 подоплёку. По сути, пытаемся понять внутренние человеческие связи, побудительные причины поступков, то есть мы все время обсуждаем всё, что прочитали в книге, как жизнь, и очень быстро переходим к пробам» [6, с. 67].

В репетициях Додин часто говорит об активности поведения на сцене, 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 (то есть он говорит о препятствиях, возникающих 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...» [6, с. 102]. «Постепенно в процессе проб на репетициях набирается „пространство прожитой жизни“» [6, с. 70].

Время от времени Додин акцентирует свое внимание и внимание своих актеров на несовпадении внутренней жизни и текста роли, то есть говорит о расхождении текста и действия. Он говорит о сочетании в человеческом поступке психического и физического, а стало быть, о нелинейной связи действия и приспособлений и об относительной самостоятельности сценического действия: «...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» [6, с. 99].

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, то есть 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.)» [6, с. 88].

Более же всего Додин заботится о живом, сиюсекундном течении сценической жизни, 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...» [6, с. 64].

При этом, обращаясь в репетициях к какому-либо из многочисленных элементов или атрибутов действия, Додин всякий раз искусно 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» [6, с. 47].

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 создает многочисленные варианты этого действия на сцене.

В репетициях Додина физически ощущается, что режиссер, во-первых, не упоминая действие напрямую, постоянно занимается этим действием практически; и, во-вторых, умалчивая о действии как таковом, постоянно акцентирует свое внимание на отдельных его элементах и атрибутах: на мотиве, цели, логике действия, предлагаемых обстоятельствах, в которых это действие совершается...

Более всего Додин сосредотачивается на предлагаемых обстоятельствах. 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?..

Полноценное погружение в предлагаемые обстоятельства всегда стоит у Додина на первом месте, оно всегда опережает и предваряет поиск действия. Это погружение становится у него естественным процессом 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 кругами, витками, как он сам выражается, «по спирали» — из чего рождается объемная и глубокая, 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 рожают в актере эмоциональный отклик и живой действенный процесс.

Что же касается самого «действия»? При таких достоверных, живых предлагаемых обстоятельствах действие в методе Додина не может не быть подлинным. Действие рождается в методе Додина как естественная реакция на обстоятельства, и постольку, 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 обстоятельствах для действия не остается возможности результативного хода, для актера здесь нет 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.

Перераспределив внимание в пользу жизненных обстоятельств, 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 Додиным, носит принципиальный характер. Три важных момента содер­жит­ся в этом методологическом открытии Л. Додина:

— Первый момент связан с тем, что приоритет обстоятельств избавляет нас от фе­ти­шизации действия и от многих вероятных ошибок и искажений в обращении с ним. При таком подходе действие не может быть умозрительным или су­го­бо 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, основанная на изучении не обстоятельств пьесы, но личных обстоятельств участников репетиции, — методика перевода обстоятельств пьесы в аналогичные жизненные обстоятельства человека-артиста — способствует проникновению на сцену реальной, подлинной жизни. Она в корне меняет происхождение и природу протекания сценического процесса. 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 итоговой резуль­та­тивной точки. Это исследование продолжается не прекращаясь, пока репетируется пьеса и пока идет спектакль. Даже отбор и фиксация промежуточных итогов такой работы происходят у Додина совсем иначе, нежели в других театрах: не с помощью отбора и фиксации ошибочных или верных вариантов, но с помощью непрерывающегося набора, с помощью поэтапного наращивания обстоятельств и, соответственно, с помощью сопутствующего параллельного видоизменения и уточнения событий, действий и обстоятельств. Такой метод, удивительным способом соединяющий в себе анализ и синтез, составляет суть живого театра Льва Додина.

Истоки методологических открытий Л. Додина лежат в удивительно ясной исходной послылке. Посылка эта заключается в постепенном, достоверном следовании реальной жизни. Все последующие открытия Додина вызваны этой изначальной творческой 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 течением реальных жизненных процессов и способен видоизменяться в соответствии с их изменениями.

А реальные жизненные процессы сегодня непрерывно истончаются и усложняются... Возникают новые, неизведанные сочетания мотивов, целей и приспособлений. Складываются новые взаимоотношения внешнего и внутреннего, рационального и эмоционального, сознательного и интуитивного. Рождаются 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 усложняется. Поэтому и подходы к действию, способы обращения с ним также должны меняться и совершенствоваться.

На первое место в додинской модели механизма образования сценического действия выходят вопросы восприятия, вопросы совершенствования актерской сенсорики, проблема обратных связей...

Следует заметить, что на протяжении XX века 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 задачникoв, изданных в XX веке.

На принципах приоритета восприятия основывается всё 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 предполагающий и диктующий определенный набор обстоятельств, но и питающийся этими обстоятельствами, инструмент, нуждающийся в этих обстоятельствах и зависящий от них: от их комбинации, динамики их изменения, остроты их восприятия, полноценного живого характера этих обстоятельств. Между действием и набором предлагаемых обстоятельств в живом театре существуют как прямая, так и обратная зависимости. 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 являлось прежде всего точно определяемым «сквозным действием», которое, так или иначе, варьировалось и развивалось, сталкиваясь со множеством разных конкретных событий и препятствий. Для Владимира Малыщицкого главным содержанием действия были 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 определяемых событий, действий и обстоятельств. Эти неумолимо точные и ясные, простые определения Товстоногова открывали все тайны пьесы, пробуждали внутренние ресурсы актера, да и всего постановочного коллектива, всех со-творцов спектакля. В этих «простых» определениях Товстоногова был скрыт какой-то таинственный провоцирующий импульс, 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 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 различиях мировоззрений. И, как это ни странно, в действии все эти, казалось бы, отличные друг от друга моменты существуют. 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...», то есть «способ достижения цели», — каждый режиссер в силу своей индивидуальности

сти 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 жёсткости и определённости, всегда есть еще и большой запас свободы.

Что входит в понимание этого процесса у Л. Додина? Логика?.. — Да!.. Точность определений?.. — 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 живы.

«Живой театр» — вот краткая формула метода Льва Додина, вот эпицентр всех его исканий и открытий. Живой процесс — вот его ответ на вопрос о кризисе сценического действия. Методология живого сценического процесса — вот вклад Льва Додина в теорию и практику современного театра, его вклад в методологию театра будущего.

Литература

1. Кацман А. И. Основы режиссуры: записи лекций. Тетрадь № 2. Запись от 10 декабря 1978 г. // Архив автора.
2. Чехов М. А. О системе Станиславского // Горн. М.: Пролеткульт, 1919. № 2–3. С. 72–81.
3. Чехов М. А. Работа актера над собой (по системе Станиславского) // Горн. М.: Пролеткульт, 1919. № 4. С. 48–54.
4. Эфрос А. В. Продолжение театрального романа. М.: Парнас, 1993. 431 с.
5. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 367 с.
6. Додин Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 496 с.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.