

В. П. Фунтусов

РОЛЕВЫЕ ПОДКЛАДКИ-АНАЛОГИИ В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ ЛЬВА ДОДИНА

Сценическая методология «живого театра» немыслима вне индивидуального ее прочтения. Живой процесс плохо поддается обезличенным, усредненным способам обращения с ним. Весьма непросто применяется к нему и теоретическое обобщение. В конечном счете, в области методологии все решается на уровне индивидуального практического применения режиссерского и актерского инструментария. Методология может быть живой или мертвой в зависимости от того, кто является ее носителем.

Самым важным в сценической методологии всегда оставалось обязательное присутствие в ней неповторимого индивидуального личностного начала. Главной же технологической задачей в связи с этим становился вопрос о том, удастся ли режиссеру и актеру до конца последовательно провести в репетиционном процессе «ход от себя лично», получается ли у них при осуществлении метода выдержать в чистоте один из основных принципов системы К. С. Станиславского — «я — в предлагаемых обстоятельствах» («я — емь»).

Талантливые мастера сцены всегда отличались легким, органичным осуществлением этого принципа.

Как это ни парадоксально, но самое трудное в режиссерском и актерском деле — сохранить и выдержать в работе над ролью и спектаклем принцип «я — в предлагаемых обстоятельствах». Несмотря на кажущуюся простоту, на практике это одна из самых сложных задач актерской и режиссерской профессий. В обращении с данной формулой К. С. Станиславского остается много недопонимания, заблуждений и «белых пятен», именно потому, что на первый взгляд принцип «я — в предлагаемых обстоятельствах» кажется простым и самоочевидным. Забвение же этого принципа наоборот часто возникает постепенно и незаметно, и ведет оно в свою очередь ко множеству недоразумений и варварских методологических подходов.

Лев Додин справедливо заметил однажды, что в основе данного положения дел лежит широко распространенный предрассудок.

«Предрассудок этот, — считает Л. Додин, — состоит в том, что вроде бы артист, сегодняшней современный человек, может сыграть человека двенадцатого века. Или человека восемнадцатого века. Это абсолютная неправда. Мы можем сыграть только собственный век и собственную жизнь. Иначе мы обязательно начинаем изображать невесть что» [1, с. 241].

О том, как формула К. С. Станиславского «я — в предлагаемых обстоятельствах» работает в повседневной репетиционной практике, Л. Додин говорит следующее:

«Проигрывая произведение, мы все время обсуждаем то, что играем. Мы уточняем это психологически... Мы обсуждаем это не как сцену, сыгранную в театре, а как прожитый кусок жизни. При этом все больше и больше обращаемся к собственному опыту... Постепенно в процессе проб на репетициях набирается „пространство прожитой жизни“» [1, с. 68–69, 70].

Л. Додин — один из немногих современных режиссеров, кто смог воспринять и сохранить принцип К. С. Станиславского «я — в предлагаемых обстоятельствах» в качестве реальной основы своего метода. Даже на выпуске спектакля Л. Додин продолжает репетировать с помощью жизненных примеров-аналогий, и все эти аналогии строятся у него и у его актеров по принципу «от себя лично»...

Вот лишь несколько замечаний актерам после первого зрительского просмотра «Короля Лира»:

— Додин — Д. Румянцевой-Корделии, в первой сцене пьесы — аналогия для того, чтобы понять, почувствовать логику действия Корделии: «Тебя уже выгнали из театра, а ты всё доказываешь!..»

— Додин — С. Козыреву-Кенту: «Это принципиальная схватка. Это война за них...» (Показывает, постепенно переходя в аналогию): «Почему я так его, Освальда, матерю?.. Чтобы он помог!..» И далее, полностью переходя к аналогии с сиюсекундной репетиционной ситуацией: «Ну, что я вас учу-учу!.. Чтобы вы сыграли так, как надо!..»

— Додин — всем актерам, занятым в просмотре: «Вы всё играете по кусочкам, по частным задачам, и каждый раз спускаете... Всё время должно быть плюс, плюс, плюс...» И тут же следует пример-аналогия (показывает): «Вот я сейчас разговариваю по телефону, но голова у меня занята... наполнена... прогоном!..» (Запись от 9 марта 2006 г. [2, тетр. 10, с. 40, 42, 43]).

Как это ни странно, но сегодня в репертуарном театре мало кто из режиссеров способен провести формулу К. С. Станиславского «я — в предлагаемых обстоятельствах» в качестве сквозного принципа в работе над ролью и спектаклем. Многие даже полагают, что этот принцип хорош лишь для первого курса театральной школы, для тренинга или этюдов.

Актеры Малого драматического театра — Театра Европы, изучающие в репетиционных пробах логику действующих лиц, скажем, «Короля Лира», с первых шагов погружаются в непрерывный поток жизненных примеров-аналогий и жизненных ассоциаций. Они изучают свою собственную, хорошо знакомую им личную жизнь на предмет ее сходства с жизнью пьесы:

— А. Завьялов (домашняя заготовка — от себя лично, но явно в логике Шута): «Я могу прочитать несколько шутилок: „Скажи-ка дяденька, а если у человека мозги, а на голове шляпа, то можно ли сказать, что он прошляпил свои мозги...“».

— П. Семак: «Может быть, просто отдать все детям. И пожить простой жизнью?..» И далее следует аналогия: «Я один раз вижу — мужик бьет женщину. Я вступился. А она — на меня. И мужик тоже... Вот и делай людям добро».

— Додин (после очередной сценической пробы): «Самое верное — ощущение некоей *семейной* пробы. Ещё большая короткость отношений. То, что возник юмор — хорошо. Немножко „жеребятилки“ — полезно. Это такая нежность в медвежьей берлоге».

— И. Иванов: «Это семейный скандал!» (показывает): «Я — глава администрации!.. — Никакой ты не глава!..»

— Додин: «Всех захлестывает природа» (Запись от 14 марта 2004 г. [2, тетр. 1, с. 23, 24, 26, 27, 29]).

Так принцип жизненной ролевой аналогии, принцип «я — в предлагаемых обстоятельствах» начинает работать в репетициях Л. Додина по спектаклю. В потоке простых примеров из жизни, посредством непрекращающихся сценических проб здесь постоянно пытаются практически изучать (и Л. Додин это периодически подчеркивает) не театральную, но свою собственную реальную жизнь — в аналогии с жизнью пьесы:

— Додин — актерам, после только что состоявшейся пробы первой сцены «Короля Лира»: «Сейчас вы многое нашли. Поэтому надо уточнить...» И далее следует аналогия: «Страна — в кризисе... как у нас перед развалом. В воспоминаниях Раисы Горбачевой есть факт, когда Горбачев приехал, и его впервые в нарушение регламента встретили в рубашках Кравчук и Шушкевич... Это все равно, что сказать „я делю Советский Союз“!.. И все существуют в этой ситуации... Это как в Беловежской Пуще!..»

— Артист И. Николаев (задает вопрос по поводу проникновения Эдмунда в замок Лира): «Так легко он прошел в Кремль?!..»

— Додин (поддерживая эту аналогию): «Думаю, что сотруднику администрации легко провести любовницу в Кремль... Другое дело, это — политическая встреча... есть протокол... Вот, например, можно сказать: „В. Путин принял премьер-министра Франции“, — и это будет сформулировано неверно. Скорее: „Путин встретился с премьер-министром...“. Работники же протокола как-то связываются и знают, когда выйти, когда открыть дверь. То есть, это не просто два жениха. Это — протокол. И Корделия — часть Гос. плана. И она отвечает не только за свои чувства. Став королевой Франции, она на пятьдесят процентов должна стать француженкой. Как немки, становясь правящими персонами в России, жутко обижались, если их называли немками...»

— П. Семак: «Я тоже чувствую, что просто взбалмошного старика здесь недостаточно...» (Запись от 7 июля 2004 г. [2, тетр. 2, с. 18–19, 24–25]).

Как мы видим, на этот раз в пробе на первый план вышла вовсе не «семейная» история Лира, как это было на прошлой репетиции, а история «политическая», и, соответственно, жизненные аналогии в пробах помогают теперь разведать и оживить именно этот, политический срез жизни... Кстати, дальнейшие репетиции «Короля Лира» вскоре покажут, что эти «политические» пробы-анalogии не отменяют предыдущих, так называемых «семейных» проб.

Реальность репетиционного поиска в театре Л. Додина такова, что здесь вообще нет привычного для многих отбора тех или иных обстоятельств по принципу «или — или». Метод Л. Додина предполагает, скорее, набор по принципу «и — и», он основывается на органичном наращивании живых обстоятельств, способных к самоуточнению, саморазвитию и самоотбору. Наслаиваясь друг на друга, два плана предлагаемых обстоятельств, две такие вроде бы разные линии проб-анalogий приносят актерам Л. Додина в «Короле Лире» все более глубокое и все более полное знание реальной жизни, а, соответственно, и жизни пьесы. В репетициях «Короля Лира» эти два плана — семейный и политический — долго еще будут идти параллельно, долго будут соревноваться: они будут наращиваться, накапливаться, сталкиваться и бороться, так или иначе увязываться и срастаться друг с другом, но они так и не отменяют друг друга и со временем сольются в некий единый поток жизни.

Так личный чувственный опыт, личные аналогии всех участников репетиции постепенно складываются в репетициях Л. Додина в целостный, полноценный процесс реальной жизни, которая, соединяясь с жизнью пьесы, становится основой подлинного сценического процесса.

Практика Л. Додина с очевидностью показывает, что пьеса в живом театре — это структура потенциально открытая. Внутренняя жизнь пьесы — это жизнь многовариантная и, в хорошем смысле этого слова, недоовощенная. Для полного воплощения пьесе необходима встреча с артистами и режиссером. Пьеса нуждается в актерам и режиссере с их индивидуальным чувственным опытом. Она готова принять в себя этот жизненный опыт. Актеру и режиссеру предстоит наполнить пьесу своей личной

жизнью: своими обстоятельствами, событиями, действиями, аналогичными обстоятельствам, событиям и действиям пьесы. В этом случае актер сможет освоить обстоятельства пьесы по принципу полноценного творческого вживания, он сможет жить на сцене, растворившись в обстоятельствах в согласии с формулой К. С. Станиславского «я — есмь».

В репетициях Л. Додина данный принцип выдерживается предельно последовательно, и его соблюдение ведет к непрерывному наращиванию, как выражается режиссер, «пространства прожитой жизни».

В это же самое время в практике иных, не слишком последовательных театральных школ, равно как и в практике иного, не вполне живого театра, множатся вопросы, связанные с парадоксом сценического существования: «Что это такое — „я — в предлагаемых обстоятельствах“?!.. Что это значит — „от себя лично“, если в пьесе всё — авторское, всё — чужое?!.. Что это за дуализм такой, что за расщепление сознания?!..»

В репетиционной практике данный парадокс чаще всего пытаются разрешить по законам механического размежевания: или все — «от себя лично», и тогда какими-то неисповедимыми путями пьеса приспосабливается к себе и часто под себя подминается; или же наоборот всё — «авторское», и тогда возникает более или менее искусное изображение того, что написано автором, более или менее явная игра от третьего лица, и в этой игре рождается имитационный, мертвый театр: все так и играется не от себя лично, как чужое. При этом о самом принципе «я — в предлагаемых обстоятельствах» чаще всего стараются не вспоминать, о нем умалчивают, считая его неуместным в работе над ролью и спектаклем...

Есть и еще одна позиция, сторонники которой пытаются разрешить данный сценический парадокс, суммируя два полярных подхода: «от себя — к роли» и «от роли — к себе» [3].

Для Л. Додина сценический парадокс, о котором здесь идет речь, разрешается предельно просто — по принципу «от себя — к себе же самому...», то есть к воссозданию собственного опыта реальной жизни, но в аналогии с жизнью роли. Соответственно, и работа над ролью в этом случае ведется по тем же законам, по которым в свое время осваивались элементы актерской техники на первом курсе театральной школы: она ведется по принципу «я — в предлагаемых обстоятельствах».

Выпускной период «Короля Лира»:

— Додин — В. Селезневу-Эдмунду, в сцене любви Эдмунда и Реганы: «Как-то надо освободиться. Проще!.. „Лежит!.. Довольна!“... Я думаю, вы зажимаетесь. Вы очень ответственный человек, и вы зажимаете себя ответственностью... „Странно, она перед тобой стоит!..“ Сними с нее этот платок спокойно!.. Хорошо берешь на руки! Ну, взял женщину на руки, ну, поддержи, ну, поцелуешь... „Нор-маль-но!“» (Запись от 5 марта 2006 г. [2, тетр. 9, с. 79]).

Л. Додин часто отлаживает сценический процесс посредством работы с отдельными элементами актерской психотехники, и работа эта в силу своей простоты и ясности, естественно, строится по принципу «я — в предлагаемых обстоятельствах». В данном случае эта работа связана с элементами «мышечная свобода» и «простые физические действия». Л. Додин проводит актера через цепь простейших объектов и через череду простых физических действий и тем самым освобождает его.

В репетиционной работе с актером Л. Додин прибегает ко множеству жизненных примеров-аналогий.

Репетиции «Короля Лира»:

— Л. Додин — аналогия для Е. Калининой-Реганы по поводу ее отношения к свите Лира: «Про свиту всегда надо говорить в кавычках. — Я в следующий раз с вами общаться не буду в таком тоне!.. Раз и навсегда!.. У меня Петр Семак репетирует пьесу!.. И я ему говорю: „Уберите со сцены хотя бы половину вашей труппы!..“ — А труппа-то из двух человек!.. (смех в зале) ... Отсюда и кавычки!..»

Еще одна аналогия — для Е. Боярской-Гонерильи, — также по поводу отношения к свите:

— Л. Додин, обращаясь к П. Семаку: «Петя, ну, зачем вам эта гоп-компания, если у нас в театре и так много артистов?!.. Имеется в виду — других хороших артистов!..».

— А вот каким образом с помощью примера-анalogии Додин прослеживает для П. Семака размышления Лира в его монологе в сцене «Буря»: «Ну, как так можно сказать отцу: „Учитесь на собственных ошибках“?! Есть какая-то сложная ситуация. Им же тоже тяжело, они же потеряли себя!..» И далее — аналогия (обращаясь к В. Н. Галендееву): «Валерий Николаевич, что он сказал?..» — В. Н. Галендеев (включаясь в пробу и подыгрывая Додину, пробуящему логику Лира): «Лев Абрамыч, он сказал глупость, не обращайте внимания!» — Л. Додин: «Как „не обращайте внимания“?!.. Не понимаю!!!» (Запись от 3 марта 2006 г. [2, тетр. 9, с. 67–69]).

И далее Л. Додин подробно проживает, проигрывает в аналогиях всю сцену «Суда», спокойно и тихо пытаюсь постичь непостижимые, абсурдные перемены, произошедшие в последнее время в его жизни, аналогичной жизни Лира.

К. С. Станиславский когда-то точно так же распространял принцип «я — есмь», «я — в предлагаемых обстоятельствах», на все этапы сценического творчества и видел в этом суть и дух своей системы. Не случайно и простейшие этюды, и большие роли он разбирал и репетировал по одним и тем же законам, причем на уровне простейших элементов и простейших упражнений, — и так до последних дней своей жизни...

Не случайно и о методологии такого сложного феномена, как перевоплощение, К. С. Станиславский высказывался достаточно просто, но в то же время и весьма жестко, категорично. «Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения, — писал он, — перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете „где я, а где роль“» [4, с. 681].

Для Л. Додина, так же как для К. С. Станиславского, нет непреодолимого противоречия между упражнением и ролью, между начальными шагами с их очевидным «ходом от себя лично» и процессом создания роли; между отдельными элементами актерской психотехники и перевоплощением. Простейшая проба, равно как и сложная роль, осуществляется у Л. Додина, как и у К. С. Станиславского, по единым законам — и в этом заключены последовательность и достоверность метода.

Для многих режиссеров, на словах исповедующих «систему» К. С. Станиславского, далеко не все ясно в применении формулы «я — в предлагаемых обстоятельствах» к процессу создания роли. Главное, что непонятно в этой формуле, — каким образом актер сживаетесь с обстоятельствами и действиями роли, за счет чего он делает эти обстоятельства глубоко личными, своими. Неясен механизм о-своения (или при-своения, или же у-своения) ролевых действий и обстоятельств.

Всем известно, что актер как-то о-сваивает (при-сваивает, у-сваивает) обстоятельства роли. Но вот каким образом и за счет чего он это делает — об этом у практиков говорить как-то не принято. А между тем именно в природе механизма о-своения (при-

своения, у-своения) авторских обстоятельств и кроется тайна живого сценического процесса.

Как на уровне конкретной актерской техники сделать чужое своим?.. Чаще всего на практике в этом вопросе доверяются интуиции и идут наугад путем проб и ошибок. Кто-то сразу интуитивно схватывает обстоятельства по-живому, кто-то долго сознательно их разбирает и долго с ними свыкается, кто-то же, не прорвавшись к ролевым обстоятельствам, так и играет их как чужие. Но и тот, кто сознательно разбирает и анализирует обстоятельства, и тот, кто интуитивно их схватывает, часто не знают и не могут дать себе отчета в том, как именно они все это делают. Данную часть работы актер иногда хранит в секрете, а иногда действительно не до конца осознает, так как целиком доверяется интуиции.

Л. Додин вспоминает: «Когда после одной поездки в Верколу мы начали репетиции „Дома“, спектакль шел уже лет пять, вышел Коля Лавров и в одном эпизоде очень хорошо сыграл. Когда я ему сказал: „Вот, знаешь, сегодня — ничего!..“, — он говорит: „Так я же знаю, о чем идет речь, я же понял, я же видел этот берег!..“, — и назвал имена людей, которых там узнал. Это был момент чуда, к сожалению, не сохраняющегося, потому что через два-три спектакля это ушло, и снова обрелся некий средний приличный имитационный момент» [1, с. 23].

В практике Л. Додина всё, хоть и парадоксально, но в то же время на удивление просто: есть обстоятельство ролевое и есть обстоятельство реальное — личное жизненное обстоятельство актера, и это реальное жизненное обстоятельство аналогично обстоятельству ролевому. Именно это личное обстоятельство подставляется и проживается актером в определенный момент роли. То есть в освоении авторских обстоятельств здесь нет никакого непосредственного проживания чужого. Есть исследование, изучение своей собственной жизни в аналогии с жизнью роли. Иными словами, есть тонкая подмена, ловкий художественно-психологический трюк: актер подставляет и заново проживает хорошо знакомое ему жизненное обстоятельство, аналогичное тому обстоятельству, которое описано автором в пьесе. В этом и состоит механизм присвоения: он работает по принципу ролевой подкладки-анalogии.

Н. П. Акимов считал, что ни одна пьеса, особенно классическая, вообще не может ожить без сознательной подмены ее обстоятельств и действий совершенно иными, сиюминутно мотивированными действиями и обстоятельствами [5, с. 17].

В правилах данной психотехники актеру и режиссеру не нужно насиловать свою природу, здесь следует совершить тонкую замену чужого, авторского обстоятельства аналогичным своим обстоятельством.

Еще раз стоит подчеркнуть: если говорить точно, то это не некое непосредственное оживление авторского, это — оживление косвенное, оживление, опосредованное своим, схожим с авторским. Связь и родство обстоятельств здесь не прямые, они строятся по принципу сходства и узнаваемости и работают по принципу своеобразного психологического резонанса.

Изначальная творческая установка не на пьесу, но на реальную жизнь, на ее исследование в аналогии с жизнью пьесы — всё это принципиально важно для Л. Додина. «... Часто на репетиции, — замечает Л. Додин, — 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» [1, с. 145]. «... Репетиция... это место внутренней свободы, где ты можешь открыть себе самого себя... И это обращение

к собственному опыту становится для нас самым главным на репетиции, потому что нельзя сыграть ничего, находящегося вне твоего опыта. Можно обозначить, изобразить, сделать вид — тысячи синонимов существует, но это не называется — сыграть. В моем, нашем понимании сыграть по-настоящему интересно можно только то, что ты по-настоящему переживаешь, переживал, можешь пережить» [1, с. 69].

Актеры Л. Додина в совершенстве владеют методом жизненных аналогий. Язык аналогий привычен для них, это общепринятый язык репетиций, они часто переходят на этот язык спонтанно, непроизвольно:

— Додин (после очередной пробы первой сцены «Короля Лира»): «Быстро!.. Соображения!..»

— Курьшев: «...Это — перед решением судьбы. И судьбы каждого. Неизвестно, кто останется — министерства, агентства?.. Я все время читаю... вот один служащий выступает, говорит... все правильно; затем другой влезает, говорит, что „...это не ваша функция!“... а Грэф говорит, что это не так... и т. д.»

— К. Рапорт-Гонерилья: «Почему он заставляет их говорить эти глупости. Это все равно, что я должна встать и сказать о том, как я люблю театр... и тогда я буду играть Регану... Что за глупость?!» (Запись от 10 июля 2004 г. [2, тетр. 2, с. 32–33, 17]).

В репетициях Л. Додина всплывают и перерабатываются целые пласты личного жизненного опыта. В одной из сценических проб С. Курьшев-Лир вообще проходил длинную сквозную череду аналогий: он успел поведать нам и своим партнерам по пробе о том, что решил разделить всё «на три региона», о том, что хочет, чтобы они раньше начали «политическую деятельность» под его «формальным надзором», и о том, что хотел бы услышать от дочерей слова, которые он будет считать «присягой». Вместо «полей и рек» у С. Курьшева-Лира значились «источники дохода». В диалоге с Реганой у него шла речь о «реформах». В целом это была длинная, протяженная этюдная проба, где актерское существование целиком строилось на потоке жизненных аналогий, в котором встречались, в том числе, и какие-то преувеличения, какие-то неувязки, натяжки и перегибы, например, то, что присягой могут считаться и «слова в кулуарной беседе», или же то, что «надо не пускать прессу», или же несколько странные условия С. Курьшева-Лира, такие, как, например, «себе оставляю только кантемировскую дивизию» и... «красную кнопку», или же его совет Кенту «согласовать все в ОВИРе!..». «И всё!.. Свободен!.. Я думаю, ты успел наворовать!..» (Запись от 10 июля 2004 г. [2, тетр. 2, с. 38–39]).

В этой сквозной пробе-анalogии артисты существовали на удивление свободно. Было очевидно, что для актеров и режиссера аналогия это не частный репетиционный прием, но привычный сквозной способ существования во время репетиции.

«Мы должны на репетиции говорить о себе, — считает Л. Додин, — И, значит, атмосфера репетиции должна быть как в церкви, где можно рассказать друг другу то, что никогда не расскажешь в нерепетиционной жизни» [1, с. 145]. «Можно вспоминать самые разные моменты собственной жизни от самых смешных бытовых подробностей до глубоко личных, интимных, физиологических. Все зависит от атмосферы на репетиции, близости артистов, их не боязни открыться друг перед другом и перед режиссером... Мы должны очень доверять друг другу, чтобы довести себя до состояния, в котором мы можем позволить себе на репетиции то, чего никогда не позволим себе в жизни» [1, с. 100].

Да, актерское искусство исповедально, ибо актер всегда играет всё «собой», он всё играет «от себя лично» и «про себя»... В то же время это исповедь не в буквальном,

житейском смысле слова. Это специфическая человеческая исповедь в рамках художественного, сценического эксперимента, и она, конечно же, во многом отличается от обычной жизненной исповеди.

Чего, например, стоит одна такая аналогия, касающаяся Корделии, в восприятии артиста Игоря Иванова: «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!..» (Запись от 11 марта 2004 г. [2, тетр. 1, с. 19]).

Конечно же, подобная аналогия мгновенно пробуждает в актере ощущение жизненной узнаваемости явления и рождает в нем живой действенный отклик. Точно так же, как и следующая аналогия артиста Александра Завьялова, касающаяся противоречивой природы семейной, кровной любви: «Я тогда работал в Томске. И меня пригласили в интернат. И я поставил 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!» (Запись от 11 марта 2004 г. [2, тетр. 1, с. 17]).

В методе аналогий резко меняется способ жизни самого режиссера. Ведя репетиции «Короля Лира», Л. Додин то и дело проверял в аналогиях логику действия Лира. Так однажды он вдруг сравнил Лира с В. Черномырдиным: «Появилось сообщение, что Черномырдин — миллиардер. Его спросили об этом. „На этот вопрос, — сказал В. Черномырдин, — даже отвечать безнравственно!..“» (Запись от 10 июля 2004 г. [2, тетр. 2, с. 41]).

В репетициях Л. Додин не раз примерял на себя логику Лира и по ходу репетиции то и дело общался с актерами в аналогии с жизнью пьесы: «Многоуважаемый Даниил... И не менее уважаемый Сергей... и Толя!.. Мы наметили, чем вы будете заниматься в ближайшее время под руководством Лены!..» (Запись от 11 июля 2004 г. [2, тетр. 2, с. 49]).

Проводя аналогию между жизнью театра и жизнью пьесы, Л. Додин сам не раз добровольно оказывался в роли короля Лира: «Я учу артистов много лет, — размышлял он, — и почти все артисты нашей труппы — мои ученики, включая тех, кто играет Лира и Глостера. Значит, я тоже в какой-то мере порождаю новые поколения. Я часто ими бываю недоволен, предъявляю им требования, я их терзаю непрерывно. Я должен обнаружить, что я тоже в чем-то могу быть, как бы сказать, жесток, неправ, как Лир. И я сам им тоже не даю окончательной свободы, о которой они, наверное, мечтают. А они меня должны любить, естественно. И мне важно в ходе репетиций вытащить из них все то, за что они меня, мягко говоря, с трудом выдерживают. Это довольно опасный процесс» [1, с. 275]. «Я так много дал им воли, своим ученикам, а они хотят еще больше! И никто не говорит мне „спасибо!“ (смех в зале)» [1, с. 155].

Прием ролевых жизненных аналогий — это основа метода Л. Додина в его работе с актером. Данный подход давно стал естественным и привычным в труппе Малого драматического театра, здесь он тщательно разработан и доведен до совершенства. Здесь он представляет собой не некий отдельный репетиционный прием и даже не сумму или серию приемов, но уникальный, специфический способ существования в творчестве — способ, при котором главным материалом в работе актера становится его личный чувственный опыт.

Нельзя сказать, что метод ролевых проб-анalogий не использовался или не используется в репетиционной практике других театров и режиссеров. Однако в большинстве

случаев этот способ работы применяется хаотично и интуитивно, он далеко не всегда до конца осознается, не становится сквозным способом существования в творчестве и часто уступает место иным способам и приемам работы, которые, в большей или меньшей мере, ведут к разрушению принципа «я — в предлагаемых обстоятельствах». Редко где данный способ работы с актером выдержан в той мере ясности и последовательности, в какой выдержан он сегодня в методе Льва Додина.

Оставаясь сегодня ортодоксальным сторонником принципа «я — в предлагаемых обстоятельствах» («я — есмь»), Лев Додин выводит открытия К. С. Станиславского на качественно новый уровень развития. Репетиционный метод ролевых жизненных проб-аналогий, открытый и разработанный Львом Додиным, дает идеям К. С. Станиславского новое дыхание и новую жизнь.

Литература

1. Додин Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 496 с.
2. Додин Л. А. «Король Лир»: записи репетиций. Тетр. 1–11 // Архив автора.
3. Стромов Ю. А. Путь актера к творческому перевоплощению. М.: Просвещение, 1980. 79 с.
4. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953. 783 с.
5. Акимов Н. П. Театральное наследие: в 2 кн. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. Кн. 2. О режиссуре; Режиссерские экспликации и заметки. 287 с.

Статья поступила в редакцию 14 июня 2012 г.