<http://ptj.spb.ru/archive/20/moskovsky-prospekt-20-1/pravila-ottorzheniya-ya/>

**ПРАВИЛА ОТТОРЖЕНИЯ «Я»**

Москва! Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем.

*Марина Цветаева. Стихи о Москве*

Не случайно А. Васильев назвал свой театр «Школой драматического искусства»: его режиссура не что иное, как особый, новый способ воспитания актера. Из методики работы с актером складывается его особенный, неповторимый стиль.

Васильев всем своим творчеством отрицает понимание театра как искусства отражения, как чего-то производного от реальности и потому вторичного. Вера в конструктивную мощь драматического искусства, рождающую художественный мир на сцене, «иную реальность», которая выше жизни и имеет свои собственные законы и права, — основа театрального мировоззрения А. Васильева.

Утверждение нереальности видимого мира и реальности невидимого, силами театра вызволенного на сцену, указывает на идеалистические корни творчества режиссера.

«Я годами изучал это пространство между двумя мирами и почти исключительно над ним и работал. Иной мир, населенный видениями, всегда существует; считается, что мы живем в единой вселенной, хотя с трансцендентальной точки зрения находимся в двух сразу»\*, — говорит режиссер.

Место художника в этом двоемирии, по мысли А. Васильева, — где-то посередине, в пограничной нейтральной зоне, в «ситуации медиума».

\_\_\_\_\_\_
\*Ля Бардони М. Васильев, пространство и его двойник // Театральная жизнь. 1993. № 5. С.18.

Существование на «границе» не позволяет А. Васильеву замкнуться на каком-либо одном типе театральной системы. С философских позиций идеализма, на которых стоит режиссер, между ними нет особого различия.

Васильев обладает редким «чувством театра» как чувством красоты, гармонии, цвета — и это рождает универсальный подход. Именно поэтому Васильев может создавать любой театр: психологический, символистский, постмодернистский, неоклассицистский… Он — театральный полиглот, владеющий языком практически любого театра — эксцентрического, ритуального и даже «драмы для чтения». С одинаковой легкостью он способен разыграть философский трактат, инсценировать Библию. И актеры его театра — точно полиглоты игры, способные менять и сочетать разнородные способы существования даже в рамках одного спектакля.

Но Васильева прежде всего влечет исследовательская работа, обновление художественности, тяга к бесконечному совершенствованию.

Режиссер пребывает в «вечном движении», и концепция актера тоже претерпевает изменения. За годы работы в театре А. Васильев разработал, как минимум, четыре театральные модели. В середине и конце 70-х режиссер переоснастил технику переживания и создал театр «психологического иллюзионизма».

На рубеже 70–80-х он выстроил модель игрового театра, обогащенного символистской традицией.

В лабораторных опытах Школы им разработана теория и практика импровизационного театра.

И, наконец, Васильев разработал концепцию вербального театра с выходом к «новому классицизму».

В то же время все эти перемены опираются на неизменные поиски режиссером некоего Абсолюта, религиозной и вообще ритуальной традиции.

В семидесятые годы А. Васильев утверждал психологический метод, где очень близко расположены актер и роль. Еще в «Первом варианте „Вассы Железновой“» он опирался на органику актера. Но режиссер начинает опасаться тупика психологической школы, в который неизбежно должен упереться актер «переживания», замкнутый на самом себе, идущий от себя.

Нужно сказать, что с первых шагов своей профессиональной деятельности он занимался самим существом школы и творческой методологии, полученным им из рук М. О. Кнебель, ученицы Станиславского и М. Чехова. Он проделал основательную работу по осмыслению традиций русского театра, проанализировал и обобщил собственный режиссерский опыт. И он стремится привести мастерство актера в соответствие с обновляющейся практикой.

Васильев пытается преодолеть недостатки психологизма через синтез игрового и психологического театра. Режиссер ищет дистанцию между ролью и исполнителем, или между персонажем и персоной (персона — рабочий термин А. Васильева). Он солидарен с Новалисом, который считал, что «артист покоится на человеке, как статуя на своем пьедестале»\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Дневник (парижского) режиссера // Искусство кино. 1995. № 18. С.94.

Начиная со «Взрослой дочери молодого человека» режиссер учит актеров игровому существованию. Это первая попытка переделать современного актера.

В спектаклях по пьесам В. Славкина актер у Васильева идет не «от себя», он пытается выйти за пределы своего «я» и взять образ от воображения, от космоса.

Эти поиски актерского существования толкали режиссера к художественному опыту М. Чехова. По мнению А. Васильева, М. Чехов знал «правило отторжения «я» от себя, «я» от как бы «я» за счет привлечения мирового пространства образов, живущих в нем»\*. Васильеву близка эта игра отторжения: М. Чехов «свой театр помещает в мировое пространство игры как таковой, из которого обозначилось театральное искусство»\*\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Раб Менона // Московский наблюдатель. 1993. № 8–9. С.12.

\*\*Там же.

А. Филозов, исполнитель роли Петушка в «Серсо», вспоминает, что от актера в спектакле режиссер требовал следующее: «Я вынимаю душу и держу ее вот здесь. Я могу плакать и смеяться, но при этом душа моя в моей руке»\*. Подобный способ существования тоже отсылает к идеям М. Чехова. Когда у режиссера появляется Школа драматического искусства, у него возникает возможность всерьез заняться методологией актерского творчества, экспериментировать и пробовать.

\_\_\_\_\_\_
\*Филозов А. Визави на Трубной // Театральная жизнь. 1992. № 2. С.8.

Васильев убежден, что есть только один способ передачи актерской профессии — из рук в руки, что обязательно должна существовать связь Учитель — ученик. «Все это уходит корнями в восточную традицию взаимоотношений между учителем и учеником»\*, — считает его воспитанник В. Агеев. Думается, что это и русская традиция тоже, только прерванная. Традиционно школа складывалась вокруг Учителя, который всю свою жизнь посвящал воспитанию актеров определенной манеры игры. Так было с Щепкиным, Станиславским и М. Чеховым.

\_\_\_\_\_\_
\*Владимир Агеев об Анатолии Васильеве // Московский наблюдатель. 1995. № 3–4. С.23.

Васильев собирает вокруг себя некое «братство» людей, способных пройти школу, самосовершенствоваться. Школа объединяет актеров взглядом на мир, ансамблем, способным к подвижничеству. Важно отметить, что это духовное братство основывается на профессиональной основе, а не на этической, как, к примеру, в раннем МХАТе. Режиссер настаивает именно на профессиональном театре, у которого есть своя грамота, свои жесткие, даже жесточайшие законы.

Само название — Школа драматического искусства — как общество художников российских, товарищество, союз. «Школа для меня — это группа людей, объединенных одной эстетикой, определенным художественным мировоззрением и правилами игры. Это человеческое участие и желание жить на сцене ансамблем»\*, — писал Васильев, открывая Школу.

\_\_\_\_\_\_
\*Верник А. Театральная мечта Анатолия Васильева // Московские новости. № 22. С.10.

Понимание театра как школы — момент очень существенный. Школа — это универсальное образование, где слиты процесс репетиций, обучения и спектаклей. И педагогика для Васильева — занятие не побочное, не дополнение к работе режиссерской, а сама эта работа. Для него режиссура и есть педагогика, учительство. И педагогика — суть режиссуры периода ШДИ. Школа открылась без всяких манифестов. Это уже потом Васильев скажет: «Я ушел для того, чтобы сказать новое слово, пускай оно будет немощным, но я ушел, чтобы собрать ансамбль актеров, которые могли бы это представить»\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. «Я не хочу больше участвовать в этой жизни» // Общая газета. 1995. 27 июня. С.7.

Режиссер устроил в театре очень строгую художественную жизнь с атмосферой аскетизма, монастырской замкнутости. Главный шаг на пути к художественному творчеству, по Васильеву, — умение отказаться от суеты и всяческой легкости, сосредоточиться на главном и совершенствоваться. ШДИ возникает как оазис, оторванный от остального мира, где люди-актеры живут чуть ли не коммуной, где понятия «жизнь» и «искусство» слились воедино. Это точно русский парафраз лаборатории Гротовского, усиленный православной идеей смирения.

Такое «одухотворенное» понимание театра сказалось и на его внешнем облике — это театр-храм с торжественной белизной стен и «озонированной» атмосферой.

Основное назначение ШДИ — создание нового театра и воспитание нового актера. Васильев хочет переналадить творческий процесс, «поверить алгеброй гармонию» — каждое звено в отдельности.

Васильев считает, что актерское искусство — это ремесло. Ремеслу можно научить. Даже если актер не очень талантливый, есть способы разбудить его творческую природу. Действительно, режиссер обладает какой-то тайной, секретом обучения мастерству. Давно уже замечено, что в постановках А. А. Васильева даже не самые, казалось бы, выдающиеся актеры по-настоящему объемны, как-то особенно хорошо чувствуют себя, играют.

При обучении актеров режиссер использует метод воспитания притчей, путь иносказаний. Ученик сам должен уловить тот важный для него миг, когда нужно «похитить» знание. Наверное, поэтому никто, кроме самого Васильева, до сих пор не может дать четкий ответ: в чем же разгадка его волшебного преображения актеров? «Ученики два года, а то и больше, могут по каким-то недомолвкам, знакам, вскользь оброненным словам, которые на самом деле являются ключевыми, открыть что-то чрезвычайно важное для себя»\*. Знание может открыться в любую минуту, и здесь происходит «похищение».

\_\_\_\_\_\_
\*Владимир Агеев об Анатолии Васильеве. С.23.

Об этом миге, наступающем при работе Васильева с актерами, писали и Валери Древиль (исполнительница роли Нины в парижском «Маскараде» А. Васильева), и венгерская актриса Мари Теречик (Москалева в «Дядюшкином сне», поставленном режиссером в Художественном театре Будапешта).

Ученики Васильева не просто овладевают определенным актерским методом, а, что очень важно, преображаются по-человечески, меняя свое сознание. Режиссер А. Жолдак, его ученик, пишет: «Я к нему пришел и понял, что я за человек. А прошел год — я понял, что я — художник. А еще год — что я философ»\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Андрей Жолдак об Анатолии Васильеве. Там же.

Акт творчества для Васильева — одновременное уничтожение и рождение. Так он «творит» и своего актера — разрушает в нем эгоцентризм, нарциссизм и помогает родиться в нем личности. Этот метод связан с тяжелым кризисом ученика, который словно «умирает» и «воскресает». Он должен не бояться утратить свое (поверхностное) «эго» и свои «замыленные», заштампованные представления о театре. Через это нужно обязательно пройти, чтобы наступил новый этап, необходимый для дальнейшего творчества.

Это этап открытия внутреннего «я» ученика, открытие самого себя. Не случайно в первый период существования Школы Васильев разрабатывает концепцию актера-автора, свободного и раскрепощенного, актера-личности, актера-философа, актера-творца.

Искусство актера исполнительское, но может стать авторским, считает Васильев. Для этого нужно освободить инициативу актера, «на всех этапах — освободить имеющееся в его душе свободное пространство»\*. Актер рисует собственную дорогу, сочиняя дорогу героя; у него обязательно должен быть свой сочиненный мир.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею // Театр. 1983. № 44. С.107.

Важным элементом на пути «освобождения» актера становится импровизация, понимаемая Васильевым как свободное сочинение рисунка режиссером и свободная игра актера. У Васильева появляется термин «освобожденная игра», то есть игра, лишенная психологических мотивировок, игра, способная сама «вести» роль.

В статье «На симпозиуме К. С. Станиславского» режиссер отметил, что в своей методике свободных структур, складывающихся в процессе игры, которой он пользуется, очень важно определить отношение к исходному моменту пьесы. По его мнению, нужно так выстроить исходный момент, чтобы актер находил не одно решение, а парадигму возможных. Метод Васильева, заключающийся в том, чтобы сосредоточить внимание актера на предпосылках действия, даже скорее на фантазиях вокруг них («идет воображение вокруг сцены, актер вынужден сам находить внутри своего воображения те движения, которые бы рождали действие на сцене»\*) меняет и отношение к так называемому «основному событию». Свобода выбора предоставляется актеру, ему дается возможность самому в процессе игры найти решение.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. На симпозиуме К. С. Станиславского // Театральная жизнь. 1994. № 2. С.12.

Понятно, что здесь встает вопрос о создании свободной техники актера, о тренинге. Программной целью Школы стало научить актера свободе спонтанного театрального творчества. В лабораторных опытах Школы Васильеву удалось разработать теорию и практику управляемой актерской импровизации. Поиски актера-автора начались в Школе через драматургию Л. Пиранделло.

Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло, которым 24 февраля 1987 года открылась ШДИ, был и срепетирован, и сыгран импровизационно. Студенты Васильева самостоятельно готовили отрывки-импровизации по мотивам пьесы Л. Пиранделло, затем соединенные в спектакль, каждая сцена в котором проигрывалась исполнителями множество раз.

Импровизация была основным способом существования в спектакле. Она шла вокруг текста Пиранделло — это уже получался не сам текст, а этюды к тексту.

Эстетика джаза была востребована режиссером, именно джаз стал принципом и методом построения действия, которое решалось как система повторов и возвращения тем, их свободное варьирование.

Исполнительскую манеру актеров можно определить как метод дробных импровизаций: каждый персонаж играли несколько исполнителей, давая противоположные интерпретации одной и той же роли. То есть у каждого персонажа были двойники, и сама граница, отделяющая один персонаж от другого, была подвижной, неуловимой, точно это были не реальные персонажи, а их отражения, вышедшие из зеркала. Режиссер выстроил тончайшую систему взаимоотражений: жизнь — театр, судьба — роль, лицо — маска.

Многие сцены пьесы повторялись несколько раз: причем каждая новая группа исполнителей воплощала повторяемый отрывок в ином жанре. Начиная с «Шести персонажей» подобный метод игры «узаконивается», превращается в своего рода тренинг.

В спектакле устанавливались новые отношения со словом — театральная игра с ним, с его музыкой и содержанием, с его тайным смыслом. Часть текста в спектакле шла на итальянском, актеры легко и изящно доносили его до зрителя, тончайше нюансируя любую фразу (иногда чуть остраненно, словно апарте).

В этом спектакле все было необычно: и отсутствие четко прослеживаемого сюжета, и «размагниченность» действия, и его композиция — в ней нет центра. Действие происходит сразу в нескольких плоскостях — на чисто условных «подмостках», за занавесом, на антресолях, среди зрителей и даже в коридоре. Персонажи разбрелись по окраинам сцены, они продолжали существовать и тогда, когда не участвовали в той или иной сцене. Зритель оказывался втянут в театральное действие, которое происходило всюду, его точно обволакивали театральной игрой, окружали со всех сторон.

Васильеву удалось размыть границу театр — жизнь. И этому во многом способствовал новый способ существования актера на сцене — раскованный, импровизационный.



А. С. Пушкин. «Дон Жуан, или „Каменный гость“, и другие стихи». Театр «Школа драматического искусства». Москва, 1988 г.
Фото А. Васильева из архива журнала

Актер как бы оставляет самого себя, относится к себе как к некоему элементу игры. Персонаж находится как бы рядом с актером, и все свершается помимо воли актера. По мнению Васильева, должно быть так: «Между персонажем, которого ведет артист, и личностью самого исполнителя образуется щель, и сквозь эту щель проникает космическая энергия»\*. Артист накапливает энергию, конденсирует, накаляет ее в себе, чтобы потом отдать, излучить. Актеры Васильева владеют способностью очень быстро и с невероятной силой освобождать эмоциональную энергию. При этом нет никаких следов творческого напряжения — напротив, это происходит легко, радостно, с упоением. По мнению О. Романцовой, подобную свободу «дает как раз то, что актер не отождествляет себя с персонажем. Между ним и персонажем — дистанция. Благодаря ей можно играть сложнейшие тексты с легкостью и изяществом, исполнять в одном спектакле несколько совершенно разных ролей, находить в их чередовании те несколько минут, когда можно вдруг остаться самим собой»\*\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Раб Менона. С.7.

\*\*Романцова О. Проза и сцена // Московский наблюдатель. 1996. № 1–2. С.7.

Сочиняя спектакль по Пиранделло, А. Васильев утверждал: личность персонажа существует вне нас и без нас. Но личность актера в нем самом и при такой позиции не теряется, а, наоборот, необходима.

Его ученики этого периода исповедовали ту же веру: «Я категорически против того, что актер отождествляет себя с персонажем, которого играет, судит о персонаже как о человеке»\*, — писал Г. Гладий.

\_\_\_\_\_\_
\*Гладий Г. «Иногда мне снятся странные сны…» // Театральная жизнь. 1989. № 24. С.14.

«Шестью персонажами» Васильев ввел тип открытого спектакля, свободно комбинируемого из учебных отрывков.

Увлечение свободными, разомкнутыми структурами, импровизацией вело к размыканию пространства театра вообще: здесь проводились концерты джазовой музыки, выставки художников-авангардистов, «светские вечера». И все эти акции театра были овеяны духом импровизации.

Сам же процесс репетирования для Школы постепенно становится важнее результата — спектакля. В ходу оказываются импровизационные одно-двухразовые представления: по сути — те же репетиции.

В своей программной работе «63» Васильев много пишет о ценности неповторимой импровизации, о миге сценическом, в котором в одно мгновение может свершиться вечность. Режиссер убежден, что нельзя ставить точку в работе над спектаклем — как только он выходит из репетиции и обретает форму, начинается процесс его умирания. Еще и потому так длительны репетиции и штудии в Школе Васильева и так кратковременны показы.

Свободу творческого состояния, подлинную способность к импровизации актеры Васильева продемонстрировали в спектакле «Дюма», который был сочинен как отрывки-импровизации на тему Дюма-отца. Эти отрывки с трудом уместились в два огромных показа: «Вечер Дюма» и «Нельская башня».

Кардинальным принципом постановки стал образ игры — самодовлеющей и самодостаточной.

При том что спектакль был коллективной импровизацией, в нем существовало несомненное соло — королева Маргарита в исполнении Н. Колякановой. В каждом новом отрывке актриса играла Маргариту другой, чем прежде, — это были вариации на тему образа. Наивысшей эмоциональной точкой спектакля становился момент, когда Коляканова начинала «свинговать» — рушились все границы, в потоке импровизации растворялся не только характер, но и персонаж. Отмена сценического характера, обозначенная в «Шести персонажах», здесь уже была безоговорочной.

Удачей спектакля стал дуэт Маргариты с Буриданом (Г. Гладий). Их эротические игры и столкновения — образец блестящего экспромта. Уже в первой сцене с Буриданом импровизированный танец-драка гораздо больше и точнее говорил об их взаимоотношениях, нежели простой ход. Это была иронически остраненная эротика.



П. И. Чайковский. «Пиковая дама». Немецкий национальный театр. Веймар, Германия, 1996 г.
Фото Х. Брахвиц из архива журнала

В заданной режиссерами (спектакль репетировали и играли режиссеры васильевского курса под его руководством) эстетической игре сама игра и вела роль — отсюда в спектакле бесконечные метаморфозы и превращения. Ценностью театральной игры становится построение образа самой игры, игры как единственной настоящей реальности.

Блистательная актерская техника налицо в этом спектакле, но общая гармония произведения лишь поманила и ускользнула.

И главным предметом исследования в Школе становится определение соотношения импровизации и игры, соотношение спонтанности и нормативности. Режиссера волновал вопрос: «Когда давать свободу, а когда ограничить ее. Как научить человека в ситуации несвободы ощущать себя свободно парящим <…> И в какой момент начинать сковывать его свободу?»\*

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Разбить вазу // Театральная жизнь. 1988. № 6. С.10.

Игра начинает строго рассчитываться, ее функция - структурировать импровизацию. «Нельзя все сочинить, это невозможно. Существует зона, отведенная для сочинения. Импровизация не может быть сплошной и постоянной просто потому, что сплошная импровизация — это жизнь, сливаться с которой театру нельзя и незачем. Реальность театра объективна, в ней есть свои строгие законы, подлежащие изучению»\*, — приходит к выводу Васильев.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Открытый урок // Человек. 1990. № 1. С.26.

Импровизация существует благодаря закону, благодаря тренингу. Актеры Васильева использовали и такой тип игры, который можно назвать «ложной импровизацией». Литературный диалог так ими изображался, «заколдовывался», что он выглядел совершеннейшим экспромтом.

Изучение импровизации было продолжено в постановках по произведениям Ф. М. Достоевского. Школа осуществила две работы — «Визави» и «Бесы».

Период создания актера-автора закончился творческими удачами (Васильеву удалось воспитать актеров, виртуозно владеющих искусством импровизации) и человеческими разочарованиями. Попытка режиссера создать ансамбль свободных актеров не удалась — пройдя курс обучения и продемонстрировав блестящие результаты в показах и «открытых уроках», актеры покидали Школу.

О причинах случившегося можно сделать лишь предположения. Возможно, предложенный Васильевым способ жизни в искусстве, художественно строгий и несуетный, в сочетании с занятиями по 14–16 часов оказался не под силу ученикам. Быть может, им не хватало зрителей. Сам режиссер связывает происшедшее с той свободой, которую он даровал своим ученикам. Импровизация, обожествляемая им вначале, привела к хаосу в жизни. Изучаемая режиссером связь «театр — жизнь» трагически отразилась на его судьбе.

Примерно с 1990 по 1993 год режиссер отрабатывает новый стиль, оснащает его тренингом. Васильев перестает ставить спектакли для зрителей, устраивать показы, отныне его Школа существует для тех, кто в ней находится.

Бесконечные репетиции Васильева начала 90-х — это не только создание нового стиля, но и способ ухода, своеобразного «бегства в искусство» — от реальности, с которой художник переживает трагический разлад. Именно в эти годы Васильев начинает официально декларировать свое «неучастие» в жизни.

Уход в «подполье», в «невидимый» для зрителей театр — сознательная акция режиссера, не пожелавшего вписаться во время, которое он сам определил как антикультурное.

Театр превращается в сугубо экспериментальную лабораторию, в которой начинают изучать Платона и Э. Роттердамского, Гомера, трактаты Уайльда и Фолкнера. «Мы играем все, что годится для игры» — девиз ШДИ. Например, студенты Васильева разыгрывают тексты статей О. Уайльда «Критик как художник» и «Упадок лжи».

Три с лишних часа плавно струящихся разговоров, преимущественно сидя: один говорит — другой (другая) слушает. Это театр минимальных средств: взгляд, жест, «тень поступка» — больше ничего не позволено.

Актерские средства ограничены сознательно. Во-первых, самой природой текста — невозможно разыграть эстетический трактат как пьесу. Во-вторых — поставленной учебной задачей: спектакль — это упражнение, позволяющее усвоить разные формообразующие принципы организации текста.

Васильев учил свой режиссерско-актерский курс находить предмет игры на уровне самой мысли.

Сам метод Васильева непосредственно связан с изучением «Диалогов» Платона и «Илиады» Гомера — на этих произведениях тренируется актерский аппарат. Все, что касается структурирования, тренируется на Платоне, так как философский диалог помогает понять и учит строить внутреннюю логику текста любой степени сложности. А все, что касается формообразования, тренируется на Гомере, гекзаметр которого учит актера слышать «музыку» слов и передавать их красоту.

Труды Платона не только использовались для игры, но и служили подспорьем в создаваемой режиссером теории игры. В своей статье «Раб Менона» Васильев пишет, что диалог «Менон» — академический в изложении той теории, которой он пользуется.

Вторая часть диалога называется «Знание как припоминание виденного в потусторонней жизни». Васильев приводит историю, в которой Сократ обучает раба геометрии, настаивая на том, что тот знает геометрию (раб же совершенно необразован). «Утверждаю, что существует не убеждение, а припоминание»\*, — говорит Сократ, и вслед за ним это может повторить и сам режиссер, уверенный, что «мир — это сумма прошлого и того, что отдельно от нас»\*\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Раб Менона. С.12.

\*\*Васильев А. Дневник (парижского) режиссера. С.96.

Эта вера передалась и ученикам режиссера: «Природа игры, во всяком случае для меня, это воспоминание. Воспоминание о том, что было»\*, — писал Г. Гладий.

\_\_\_\_\_\_
\*Гладий Г. «Иногда мне снятся странные сны…» С.14.

Основа экспериментов в ШДИ в начале 90-х — изучение невидимой структуры текста, природы сценического слова, идей, импульсов, которые стоят за ним.

Васильев строит модель театра, основанную на вербальном действии, и называет его концептуальным, то есть театром духа (он ставит знак равенства между этими понятиями), в отличие от психологического театра — театра души.

Занимаясь «жизнью человека в духе», режиссер не обращается более к вопросам, связанным с моральной стороной жизни человека, — он все решает на уровне религии и философии. Интересно, что вера и игра входят в его понимание театра на равных.

Теперь Васильев пытается постигнуть не душевную жизнь человека, а то, что, по его мнению, над нею, ее воодушевляющее начало — бытие Слова. Он оправдывает слово, очищает и возвращает понятиям первоначальный смысл. Он точно хочет помочь актерам не растеряться перед наступлением на театр маниакальной зрелищности и клиповой эстетики. Он убежден, что спасение «великого русского слова» — важнейшая художественная задача.

На этом этапе режиссера интересует лишь актер и текст. Это театр крайнего минимализма, своего рода «бедный театр», и, по мнению Васильева, — за таким театром будущее: «Театр будущего не будет театром в собственном смысле этого слова. В нем не будет эффектных сценических трюков, неожиданных визуальных эффектов, всей той барочности, которая составляет теперь основу театрального действия»\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Юсипова Л. У театра будущего еще много возможностей // Ъ. 1995. 1 июля. С.13.

Анализ драматического текста всегда был основой основ для драматического режиссера. Но Васильева отличает скрупулезное отношение к тексту. Ему важно и употребление каких-нибудь специфических выражений, и то, что какое-то слово повторяется несколько раз. У Васильева даже существует такое понятие, как «открыть текст». Его ученица Н. Коляканова пишет: «„Вскрывать“ его так, как это делает Васильев, не может никто»\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Коляканова Н. об Анатолии Васильеве // Московский наблюдатель. 1995. № 3–4. С.16.

По мнению его ученика Б. Юхананова, Васильев проделал своеобразный путь от человека «к человечеству, к человеческому, живущему в тексте»\*. Он обращается к тем текстам, в которых прослеживается путь познания божественного, путь познания Бога через такой театр, считает Юхананов. Режиссер и сам неоднократно говорил, что литература вскрывается им «в духе». Он учит читать «невидимое» содержание, давая тем самым материал для игры.

\_\_\_\_\_\_
\*Борис Юхананов об Анатолии Васильеве. Там же.

Васильев ужесточает методику работы с актером. Возвращение к «жестким структурам» привело к серьезным духовным изменениям в жизни Школы. Новый «концепт» самым тесным образом связан с духом, с духовной практикой, даже религиозной практикой.

Знаменитая формула К. С. Станиславского «жизнь человеческого духа на сцене» преображается Васильевым в «жизнь человека в духе». И этот акцент меняет все. «… остальную жизнь человека — мораль, нравственность, чувства — я рассматриваю как отражение жизни в духе»\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. «Дойдя до точки, я освободился». Там же. С.10.

В центре исследований режиссера продолжает оставаться игра, но рассматривается она не сама по себе, а как «преображение человеческого духа в игру»\*. Вопрос соотношения игры и веры — один из самых интересных в сегодняшних поисках режиссера.

\_\_\_\_\_\_
\*Борис Юхананов об Анатолии Васильеве. Там же. С.22.

Театр духа, театр идей, который начинает строить режиссер, приводит к тому, что он совсем отделяет персонаж от персоны (актера): «Когда персонаж отделен от человека, именно человека как бы не существует, мое «я» как бы является слугой персонажа. Чем «я» прозрачнее, тем сильнее то, что я представляю»\*. Это «истончение» человеческого «я» не означает, что оно сливается с персонажем. Идет отторжение персонажа от самого себя, то есть отделение персонажа от «человеческого» в нем. Это приводит к превращению идеи, которая важна в произведении для режиссера, в образ идеи, в «плоть» (благодаря актеру, который эту идею передает).

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Раб Менона. С.12.

У Васильева вообще отменяется момент перевоплощения, и это связано с его религиозностью, в первую очередь. Способ игры зависит от веры.

От актера требуется концептуальный, игровой способ существования, способность играть абстрактные вещи, ситуации и прежде всего — идеи.

Режиссер считает, что русский актер по природе своей предрасположен к абстрактному мышлению. Он называет его «чувствительным реалистом», отмечая, что реализм его странен, метафизичен. Метафизическое, религиозное измерение роли ему свойственно как никакому другому актеру.

Актеров Васильева никак не назовешь реалистами, пусть даже чувствительными. Они пребывают в театре Васильева в ситуации медиумов, середины, в «которой рождается духовный свет»\*. Актер для Васильева — проводник между земным и возвышенным. Он — орган, он — нейтрален. Норма игры в театре Васильева не в достоверности психологических переживаний, а в некоей нейтральности, которая приобретается в «подключении» к мировому потоку жизненной энергии. По Васильеву, получается так, что в настоящем театре должно быть единение земного и небесного и осуществиться оно может лишь через личность актера. Эта концепция режиссера возрождает в преображенном виде идеи А. Арто.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. Удина // Театральная жизнь. 1990. № 6. С.16.

Актеры должны утратить интерес к сюжету, остранить текст как им не принадлежащий. В течение долгих опытов режиссер обнаружил «невидимую» структуру текста. Его метод обучения передает это знание ученикам: они изучают, анализируют текст, учатся находить его «невидимую» структуру, на которой держится основная тема произведения.

Можно сказать, что Васильев на новом витке развивает идею Станиславского. Станиславский ставил перед актером вопрос: «Что бы вы сделали в предлагаемых обстоятельствах?», и актер отвечал на него «методом физических действий», который вел к воплощению персонажа. Васильев же отказывается от физических действий на сцене. Остаются актер и словесное действие.

Метод Васильева в этот период в том и заключается: актер, проявляющий себя в предлагаемых обстоятельствах через «вербальное действие». Актер должен воплотить не персонаж, а мысль, концепцию. То есть он должен «отойти» от персонажа к концепции.

Что нового вносит Васильев своей вербальной концепцией актера? В психологическом театре актер перевоплощается в персонаж, в  эпическом — остраняется от  персонажа.

В театре Васильева — впервые! — персонаж исчезает. То есть сам персонаж воспринимается актером как маска, от которой он избавляется, чтобы остаться «один на один» с сутью драматического диалога. Сегодня в театре Васильева существуют лишь актер и философское содержание текста.

Аристократизм нового стиля, его простота и изящество были продемонстрированы Васильевым в новых работах — «Дядюшкином сне» и «Амфитрионе».

Главы из «Дядюшкиного сна» — московский вариант спектакля, поставленного Васильевым в Художественном театре Будапешта. Московскую премьеру сыграли актеры Школы — Н. Коляканова, Л. Дребнева, Л. Белогурова, А. Ануров, В. Лавров, И. Яцко и венгерская актриса М. Теречик.

Эти показы были внешне похожи на читку пьесы: пустое пространство и несколько актеров, сосредоточивших все внимание на звучании текста. Режиссер настаивает на читке по ролям не случайно. Взаимоотношения персонажей «Дядюшкиного сна» прежде всего для режиссера — словесный поединок, а не жизненные и психологические реалии, на которые он опирается. Сам текст играется без сценической адаптации, без инсценировки — огромные диалоги актеры читают, не пропуская ни слова.

Исполнители не являются персонажами в прямом смысле слова — они выходят на условную площадку сцены как актеры и уходят с нее как актеры.

Они появляются с текстами в руках — и по ходу дела «меняются» ролями, которые не закреплены. Свои диалоги они ведут, красиво и изящно устроившись на стульях, словно собравшиеся для учтивой светской беседы.

Прежде всего Васильева интересует в произведениях Достоевского первоначальная энергия идей писателя. И режиссер концентрирует все внимание зрителей на диалоге, создавая атмосферу сосредоточенности и углубленности для передачи некоего важного вербального сообщения.

Вместо анекдотической истории о том, как мать хотела выдать дочь за богатого старика, у Васильева речь идет о таких близких и дорогих для Достоевского понятиях, как долг и самопожертвование. И актеры играют эти понятия, приключения идей.

Зина в исполнении Н. Колякановой — воплощение идеи жертвенности. В важнейшем диалоге с матерью она похожа на героиню высокой трагедии, желающую принести непременную жертву.

Из подобного прочтения Достоевского вырастает необычный финал — вместо привычного заключительного скандала — тихий, почти отрешенный разговор, рождающий просветление и негромкую радость в душах зрителей.

«Амфитрион» (1995) — спектакль, обновляющий законы актерского существования, которое предстает радостным, игривым, освещенным непременной улыбкой.

Структура спектакля открыта, ее можно вольно компоновать, но внутри ее очень жесткое и строгое, буквально геометрическое построение. При этой жесткой структуре актеры Васильева играют радостно, легко и свободно. То есть то ценное, что было наработано Васильевым в импровизационный период (обретение подлинной внутренней свободы и раскрепощения, легкости и радости игры и т. д.), органично входит в круг его новых исканий. По словам Васильева, радость — это суть, среда того, в чем существует его новый стиль. «Именно радость позволяет делать все те многочисленные перемены, виражи, высказываться одновременно и радостно, и трагично»\*, — говорит Васильев.

\_\_\_\_\_\_
\*Васильев А. «Дойдя до точки, я освободился». С.12.

В последней по времени премьере театра — «Каменном госте» А. С. Пушкина — легкость пушкинского стиха актеры передают в хрупком равновесии юмора и истинного драматизма.

Один и тот же персонаж поочередно представляется разными артистами (чаще всего даже в пределах одной фразы). Прием использования одновременно нескольких актеров в одной роли, обмен ими разрушает персонаж как таковой, ставя Слово, словесные образы в центр. По-разному окрашенные, тонированные слова-образы сталкиваются, сшибаются, иногда звучат в унисон.

Например, уже с первых фраз Лаура начинает «раздваиваться». Ее играют две актрисы, они «делят» текст. Звонкий, игривый голос Колякановой — ему следует низкий, несколько циничный тембр Дребневой. Словесный образ двоится — легкомысленно-кокетливое, точно любующееся собой «творение» Колякановой и его ироническое остранение — Дребнева. Обе актрисы «вклиниваются» в одно предложение, разбивают его, и высекается юмор и неожиданный смысл. Еще сложнее строится словесное действие, когда вступают три Карлоса либо два Дон Гуана и две Лауры.

В этом пространстве словесной игры нет и не может быть смерти. Ануров-Гуан вытаскивает пистолет и в прыжке стреляет из него, «убивая» Яцко-Карлоса. «Убитый», сделав в воздухе колесо, подсаживается на краешек стула к Лауре, печалится, слыша: «И давно его ты любишь? — Кого? ты, видно, бредишь».

То, как играют пушкинский текст актеры, сродни скорее магии, чем искусству. Слово в этом театре становится важнее актеров, которые его произносят. Оно будто материализуется, становится новой реальностью. Это уже не пространство сцены в привычном понимании, а пространство литературного текста.

Зримая «phone» (телесность слова — Кармело Бене) ведет к отказу от визуальности в последних спектаклях Школы. Должно быть, сам метод работы с актером тесным образом связан с пространственной моделью васильевского театра. Такие выводы позволяет сделать своеобразная «экспансия» сценического облика Школы в те пространства театральных залов, где театру приходится гастролировать. Даже осуществляя зарубежные постановки, режиссер старается ненавязчиво в одну пространственную модель театра (скажем, Комеди Франсез) поместить свою, обжитую и привычную. Многие зарубежные рецензенты с недоумением отмечают, что повсюду на гастролях ШДИ возит за собой белую «итальянскую» стену своего театра.

За те почти 11 лет, что существует Школа, Васильеву удалось создать ансамбль актеров (разных поколений), игру которых отличает внутренняя свобода и радость творчества.

Актеры Васильева обладают удивительной способностью быть по-настоящему красивыми на сцене. Они точно высвечены изнутри, режиссеру удается сделать зримой их духовную суть. Они наполнены, одухотворены, «облагорожены». Спокойная просветленность их лиц и поз, особая радость и легкость творческого самочувствия завораживающе действуют на зрителей, в душах которых воцаряются покой и тихое счастье.

Актеры ШДИ совершенством своей техники напоминают «сверхмарионеток» Г. Крэга. Они играют в категориях нематериальных, они «подключены» к иной реальности, которая питает и наполняет их. Актеры Васильева — точно источники духовных сил.

П. Брук в книге «Пустое пространство» пишет о музыканте: «Если он внутренне свободен, если душа его открыта и настроена на нужную волну, невидимое овладевает им и через него становится доступным всем нам»\*.

\_\_\_\_\_\_
\*Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С.83.

Эти слова вполне приложимы к актерам Васильева. Совершенными, как музыкальные инструменты, назвал их Е. Гротовский. Актеры обладают умением впустить в себя «невидимое» и сделать его «видимым», зримым. Подобный театр (в котором невидимое становится видимым) П. Брук назвал Священным.

*Декабрь 1998 г.
В материале использованы фотографии А.Васильева из архива фестиваля «Золотая маска»*