

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ: НА ПУТИ К МЕТОДУ

*Работа представлена кафедрой русского театра
Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Г. В. Титова*

В статье идет речь о становлении метода режиссера Анатолия Васильева в 1970–1980-е гг. Этот метод основан на достижениях русской психологической школы. Анатолий Васильев получил эту школу из рук Марии Кнебель, прямой ученицы Станиславского. В самостоятельной деятельности режиссера в 1970–1980-х гг. метод подвергся деконструкции, что явилось выражением постмодернистского мышления режиссера.

Ключевые слова: метод, психологическая школа, «разомкнутая структура», релятивистская эстетика, «новая волна», Серебряный век, деконструкция.

Forming of the stage director Anatoly Vasiliev's method in the 1970–1980s is considered in the article. This method is based on the achievements of the Russian psychological school. Anatoly Vasiliev received this school from Maria Knebel, the direct follower of Stanislavsky. In the independent activity of the director in the 1970–1980s the method underwent deconstruction, which was an expression of the director's postmodernist thinking.

Key words: method, psychological school, «The open structure», relativistic aesthetics, «The new wave», the Silver Age, deconstruction.

Анатолий Васильев – один из ведущих деятелей российского театра последних четырех десятилетий. Художник, открывающий новые пути театрального искусства. Его творческая индивидуальность богата и своеобразна. Он превосходный режиссер, обладающий оригинальным образным мышлением и художественной интуицией, способной создавать изощренные, сложные, новаторские по содержанию и форме спектакли. Теоретик и методолог, владеющий структурным мышлением, способствующим умению творчески развивать метод полученной им школы. Его отличает глубина и своеобразие в восприятии специфически российских (а в советский период – советских) проблем и противоречий и способность перенять опыт западной ментальности. Все это создает талант разносторонний и многогранный, делает Васильева уникальной творческой фигурой российского театра.

Уже в советский период своего творчества Анатолий Васильев проявил исключительные качества профессионала и худож-

ника, создав оригинальный новаторский авторский театр. Своеобразие театра Анатолия Васильева становится особенно очевидным на фоне деятельности поколения «шестидесятников», (Г. А. Товстоногова, О. Н. Ефремова, А. В. Эфроса), спектакли которых в середине 1950-х гг. обозначили новый этап в сценическом искусстве. Позиция «шестидесятников» по отношению к нравственным, общественным, социальным проблемам эпохи, которая получила название «оттепели», была очень активной. Их гражданственность была продиктована осознанием необходимости принимать личное деятельное участие в событиях времени. Их спектакли были проникнуты пафосом преобразования социальных, психологических, этических основ советского общества.

К концу 1960-х гг., когда «оттепель» закончилась, так и не принеся существенных позитивных перемен, искусство, в частности театральное, стало исследовать новую общественную ситуацию. Если эпоха «оттепели» воспринималась интеллигенцией как эпоха, которую освещает высокая

цель, заключенная в положительных изменениях действительности, преодолении издержек культа личности и построении более гуманного общества, то следующая за ней, когда эта цель была утеряна, оказалась для интеллигенции эпохой разочарования. Призывы к обновлению жизни сменились драматическими, порой трагическими признаниями в утере смысла существования. Театральное поколение «шестидесятников» в своих спектаклях стало исследовать драматическую модель, которая выявляла конфликт человека и действительности, человек проигрывал сражение с ней. Конфликт человека и действительности, подавляющей человека, ограничивающей его стремления, детерминирующей его судьбу, стал наиболее распространенным в спектаклях 1970-х гг. Драматическое положение героя, наделенного богатым внутренним миром, драматизация жизни, интерпретированной предельно обобщенно, обладающей некими вневременными свойствами, в которых, однако, хорошо прочитывалась модель именно советского социума, – вот основные черты режиссерского мышления 1970–1980-х гг. Обобщенный, по видимости вневременной, а в сущности – предельно современный мир, обрисованный метафорически, был выражением того социального театра, который от второй половины 1950-х гг. в спектаклях тогда еще молодых «шестидесятников» прошел большой путь развития и из театра социального оптимизма превратился в театр социального пессимизма.

Васильев вступил в неоднозначные взаимоотношения с театром «шестидесятников». Он стал развивать его завоевания. И с одной стороны, предстал его последователем и благодарным учеником, с другой – реформатором и ниспровергателем.

Отход от социально детерминированного театра «шестидесятников», преодоление конфликта между личностью и социумом, отказ от понимания драматического положения человека в реальности как некоей тотальной, вселенской катастрофы – вот

что в первую очередь характеризовало творчество Васильева, когда он вырабатывал собственную художественную идеологию. «Культура постмодерна уже не предполагает социальный мир, как некий логично и рационально организованный мир, он выступает только как продолжение внутреннего, и поэтому подвержен не собственной логике, а внутренней логике человека»¹. Немного забегаая вперед, скажем, что в творчестве Васильева безусловно проявлялась та система ценностей, которая характеризует эпоху постмодернизма. Более подробно поговорим об этом чуть позже. А пока важно подчеркнуть, что Васильев в своем творчестве поставил вопрос об иррациональной сущности личности, сформированной сложным комплексом обстоятельств – воспитанием, врожденным характером, детскими травмами, сексуальными и агрессивными инстинктами, средой, проще говоря, всем тем, что ложится в основу человеческого подсознания и во многом руководит человеком в жизни. Поэтому уже в «Васе Железновой» Васильев прежде всего разработал принципиально другую модель реальности, чем модель реальности в театре «шестидесятников». В этой новой модели человек не находился в конфликте с действительностью, полем его борьбы становилась его собственная личность (внутренне конфликтная) с ее подсознательными, иррациональными импульсами. Эта модель координировалась с открытиями новейшей психологии XX столетия – З. Фрейда, К. Юнга, К. Хорни, Э. Эриксона, Э. Фромма и др., свидетельствуя об усугублении противоречий советской социокультурной реальности последнего десятилетия ее существования, об углублении конфликтов, которые опустились внутрь личности и раскололи ее.

Васильев первым в советском театре открыл «внутренний конфликт» в сценическом герое, создав тип «раздвоенного человека» в противовес «цельной», внутренне неконфликтной личности героя в спектаклях режиссеров предыдущего поколения. В результате этого произошло смещение

акцента в общей художественной и философской позиции режиссера: не мир определяет человека, а человек определяет мир. Именно эта позиция позволила Васильеву в спектакле «Серсо» поставить вопрос о личной ответственности человека за свою судьбу.

Нового героя в спектаклях Васильева можно назвать героем внутреннего разлома. Это могла быть и поэтическая натура, полная внутренних противоречий, избывающих их в своем экзистенциальном существовании, и человек более ординарный, по выражению самого Васильева, «смертник в жизни, жилец в смерти», крайне реактивный тип, чье существование подчинено «бегу по жизни». Этому типу героя Васильев посвятил несколько работ: спектакль «Серсо» (Театр драмы и комедии на Таганке), разбор пьесы А. Вампилова «Утиная охота» (режиссерский курс А. В. Эфроса в ГИТИСе, где Васильев в середине 1980-х гг. стал работать вторым педагогом).

Подобный герой был обнаружен в реальности, которую Васильев назвал «релятивистской» – каковой, по его мнению, и была советская действительность 1970–1980-х гг. Исследованию художественных законов в передаче этой реальности в театре Анатолий Васильев посвятил наряду со спектаклями несколько теоретических работ. Из них очевидно, что режиссер шел к пересмотру некоторых основополагающих моментов школы психологического реализма, к определенным структурным сдвигам в так называемом методе действенного анализа. Ученик школы психологического реализма, полученной из рук М. О. Кнебель, прямой ученицы К. С. Станиславского, Васильев творчески и глубоко подошел к воспринятой им методологии работы. Сумел соотносить установки метода действенного анализа с новым содержанием жизни и искусства, трансформировав этот метод, и тем самым получил возможность воплощать на сцене новые по содержанию и форме образы и идеи.

Происхождение классической модели метода действенного анализа, которая в

терминологии Васильева стала называться «театром борьбы», он сам в 1980-х гг. рассматривал как порождение «сталинистской» эпохи. Однако «театр борьбы», считал Васильев, продолжал свое существование и в деятельности «шестидесятников», в частности О. Ефремова в «Современнике».

В советский период своего творчества Васильев вошел в историю театра как выразитель сложного и противоречивого мира «релятивистских» или относительных ценностей, мира, в котором нет какой-то одной всеобъемлющей истины или воли, а есть равновеликое множество воли и истин, которые человек вынужден примирять в своем каждодневном существовании.

Исследуя драматургию 1970–1980-х гг., которую он отнес к направлению «новой волны», Васильев сделал немаловажное открытие, определив ее структуру как «разомкнутую» (что соответствует понятию релятивизма), обрисовал особенности ее действия, конфликта и героя. Творческие исследования Васильевым пьес «новой волны» обогатили теорию драмы новым содержанием, дав режиссуре ключ к воплощению нетрадиционной постчеховской драматургии.

«Внутренний конфликт», который Васильев открыл в современном герое 1970–1980-х гг., определил ракурс изучения человеческой психологии, значительно углубив представления о подсознательном в актерском творчестве. Это способствовало обогащению психологической школы, аппаратом которой с самого начала своей деятельности режиссер владел в совершенстве. Доскональность и подробность психологического анализа ролей, густота и плотность психологической атмосферы, тончайшая нюансировка и детализация образов, ансамблевость как основной принцип построения спектакля – все это обнаруживало в режиссере чуткого и тонкого представителя данной школы. Вместе с тем Васильев поднял ее достижения на качественно новую ступень, обогатив школу не только новой методологией, но и новой

эстетикой, в которой важную роль играло внутреннее субъективное чувство художника, образное, метафорическое мышление, способность создавать «сложное» образное время и пространство, соединять в ткани одного спектакля различные жанры и стили. То новое эстетическое качество, которое привнес Васильев в театр, можно обозначить термином «субъективный реализм». «Субъективный реализм»² – это способность к созданию живой полнокровной реальности, но пропущенной сквозь образное субъективное видение художника, которое в конечном счете видоизменяет эту реальность, придавая ей необычные, особенные, чисто художественные свойства. Понятие «реализм» Васильев соединял не только с понятием «правды», но и с понятием «красоты» – собственного эстетического чувства, самодостаточного и неутилитарного, не преследующего никакой цели, кроме достижения красоты самой по себе. В спектакле «Серсо», завершающем первый период творчества режиссера, значение красоты как трансцендентного эстетического чувства было возведено в степень. Идеал красоты режиссер связал с русским Серебряным веком, который представлялся Васильеву совершенной культурной моделью, освобожденной от советской «коммунальности», детерминированности и отчуждения.

Тема Серебряного века – это своеобразное художественное мифотворчество, выразившее преклонение художника не только перед красотой, но и перед особым аристократизмом чувств, утонченностью переживаний художественной богемы дореволюционной поры, игровым стилем жизненного поведения. В спектакле «Серсо» Васильев и провозгласил власть эстетического начала в творчестве, власть художника, плененного красотой как самостоятельной и самодовлеющей ценностью. Этот спектакль стал для Васильева переходным к его новой художественной идеологии, которую он стал проводить с конца 1980-х гг. в «Школе драматического искусства». Эта

идеология была связана прежде всего с поиском идеального гармоничного человека – «человека играющего». Игра как основа и цель творчества стала выражать для режиссера важные начала в жизни и искусстве. Отныне он стремится преодолеть ту эстетику и методологию, которая служила созданию «внутренне конфликтной» личности. Эта личность, теперь для Васильева оставшаяся в прошлом, находилась в центре внимания режиссера и была всесторонне исследована им.

Театр последующих за Васильевым поколений режиссеров с 1990-х гг. разрабатывает различные культурные модели, занимается экзистенциальным человеком, взятым вне социальной детерминированности. Правда, в самое последнее время в сценическом искусстве наблюдается частичное возвращение к социальным моделям реальности, но они не составляют ведущее направление, как это было в 1950–1970-е гг. в театральной практике «шестидесятников».

Философия и эстетика релятивизма, которую Васильев развивал в своем творчестве, имеет непосредственное отношение к постмодернизму как выражению нового этапа культуры. С идеями постмодернизма еще в 1960-е гг. обнаружили связь многие советские литераторы и художники (Вен. Ерофеев, А. Битов, И. Кабаков и др.). Русский постмодернизм, по утверждению М. Н. Липовецкого (США, Университет Колорадо) формировался «на излете «оттепели», с одной стороны, как реакция на кризис идеологического языка в целом, с другой – как попытка восстановить прерванные традиции Серебряного века и авангарда. Обе тенденции развивались в андеграунде и самиздате – в оппозиции к официальной эстетике»³.

То, что Васильев в своих теоретических работах называет релятивизмом, можно с определенностью отнести к постмодернизму, в 1970–1980-е гг. этот термин еще не употреблялся. Некоторые стороны режиссерской практики Васильева также обнаруживают принадлежность к постмодерниз-

му. Именно в этом ключе можно трактовать осуществленный Васильевым пересмотр, а на языке постмодернизма – «деконструкцию» метода действенного анализа в его классическом варианте. Обращение к сфере подсознания и попытка преодоления системного рационализма мышления также свидетельство постмодернистского подхода, ориентированного «на мир воображения, сновидений, бессознательного как наиболее соответствующий хаотичности, абсурдности, эфемерности постмодернистской картины мира»⁴. В постмодернистском ключе была проанализирована Васильевым и драматургия «новой волны» 1970-х гг.

Черты постмодернистского мышления проявились и в эстетике Васильева. В спектакле «Первый вариант “Вассы Железной”» в соответствии с постмодернистскими установками режиссер подверг радикальному пересмотру традиционный для русской и советской сцены реализм. Во «Взрослой дочери молодого человека» и «Серсо» вступила в силу постмодернистская игра стилями: оба спектакля представляли собой жанрово-стилевые коллажи. И сам идеал игрового театра, к которому Васильев шел постепенно, выражает философию постмодернизма, которую можно определить как «культуру игры»⁵.

Однако нельзя утверждать, что Анатолий Васильев полностью принадлежит философии и культуре постмодернизма. Он фигура переходная. Выраженный субъективизм его художественной позиции, «авторство» как основа его творчества, установка на новаторство, на открытие нового стиля

и языка – черты культуры модерна, для которой характерны мировосприятие тотальности и глубокое личностное своеобразие. Для постмодернизма же стремление к созданию нового стиля – «иллюзия», он отвергает «стратегии, рассчитанные на проявления творческой оригинальности, на самовыражение авторского “я”, и открывает эпоху “смерти автора”»⁶.

Противоречия художественной идеологии Васильева, в которой совмещаются черты, характеризующие его как модерниста, с параметрами постмодернизма, будут отличать и его дальнейшее творчество, когда эстетическая широта его культурных цитаций, соединяющих модернистские идеи Вяч. Иванова, П. Флоренского с опытом древних архаичных форм театра, ритуала, мистерии, увеличится.

Отрезок 1970–1980-х гг. представляет целостный и законченный период творческого пути Анатолия Васильева. В это время было продемонстрировано обретение и затем закономерное изживание режиссером темы релятивистской реальности и соответствующих ей эстетики и метода. В этот период он начал движение к искомому идеалу игрового театра, попытки воплощения которого предпринял уже во «Взрослой дочери...» и «Серсо». Весь путь режиссера в 1970–1980-е гг. можно определить как поиск выхода за границы советской социокультурной реальности, преодоление и деконструкцию присущих ей художественных идеологем, что нашло отражение в его новаторских методологических и эстетических установках.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Платонова Э. Е. Культурология. М., 2003. С. 662.

² Термин «субъективный реализм» впервые был употреблен автором этой диссертации в статье, созданной совместно с А. Васильевым и опубликованной в 1983 г. *Васильев А., Богданова П.* Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. М., 1983. Вып. 5. С. 272–286.

³ Липовецкий М. Н. Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник-2006. Постмодернизм. Парадоксы бытия. М., 2006. С. 81.

⁴ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 138.

⁵ Платонова Э. И. Культурология. М., 2003. С. 676.

⁶ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 85.