Богданова П. Б. **Театр Анатолия Васильева 1970 – 1980‑х годов: Метод и эстетика**. Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 218 с.

**Введение** 5 [Читать](#_Toc392172373)

**Глава 1. Опыт психологического театра**

1.1. Два типа творческого мышления 19 [Читать](#_Toc392172374)

1.2. Субъективистский тип 28 [Читать](#_Toc392172376)

1.3. «Первый вариант “Вассы Железновой”» М. Горького. Драматический театр им. К. С. Станиславского (1978 г.) 34 [Читать](#_Toc392172377)

1.4. Методология. Этюд 45 [Читать](#_Toc392172378)

1.5. Эстетика 64 [Читать](#_Toc392172379)

1.6. Критика 70 [Читать](#_Toc392172380)

**Глава 2. Разомкнутое пространство действительности**

2.1. Релятивистский мир 77 [Читать](#_Toc392172381)

2.2. «Взрослая дочь молодого человека» Виктора Славкина. Драматический театр им. К. С. Станиславского (1979) 87 [Читать](#_Toc392172383)

2.3. Снятие социального конфликта 97 [Читать](#_Toc392172384)

2.4. Критика 101 [Читать](#_Toc392172385)

2.5. Эстетика 104 [Читать](#_Toc392172386)

**Глава 3. Принципы сценографического объема**

3.1. Тайна движения 109 [Читать](#_Toc392172387)

3.2. Субъективная реальность. Жизнь дома Железновых («Первый вариант “Вассы Железновой”») Пространство квартиры Бэмса («Взрослая дочь молодого человека») 111 [Читать](#_Toc392172389)

3.3. Поиск композиции 120 [Читать](#_Toc392172390)

3.4. Место сценографии И. Попова в сценографических поисках времени 125 [Читать](#_Toc392172391)

**Глава 4. Поворот к игровому театру**

4.1. «Серсо» Виктора Славкина. Московский драматический театр на Таганке (1985). 133 [Читать](#_Toc392172392)

4.2. Параллельное существование 144 [Читать](#_Toc392172394)

4.3. Идеал красоты Серебряного века 154 [Читать](#_Toc392172395)

4.4. Приговор современному человеку 155 [Читать](#_Toc392172396)

4.5. Критика 158 [Читать](#_Toc392172397)

**Глава 5. Спор со сталинистской эстетикой**

5.1. «Театр борьбы» 167 [Читать](#_Toc392172398)

5.2. «Этюды о Зилове» 173 [Читать](#_Toc392172400)

5.3. В поисках выхода. Игровой театр 187 [Читать](#_Toc392172401)

5.4. Некоторые обобщения 198 [Читать](#_Toc392172402)

**Список литературы** 201 [Читать](#_Toc392172403)

{1} Выражаю благодарность профессору СПбГАТИ, доктору наук Титовой Галине Владимировне, научному руководителю моей диссертации, из которой родилась эта книга.

А также выражаю благодарность режиссеру Анатолию Васильеву, откорректировавшему некоторые важные места в книге, касающиеся методологии его работы.

# **{****5}** Введение

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 художника, 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 годов 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 годов, когда «оттепель» закончилась, так и не принеся существенных позитивных перемен, искусство, в частности, театральное, стало исследовать новую общественную ситуацию. Если время «оттепели» {6} воспринималось интеллигенцией как эпоха, которую освещает высокая цель, заключенная в положительных изменениях действительности, преодолении последствий 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 годов. 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 годов. Обобщенный, обрисованный метафорически и потому по своим внешним параметрам — вневременной, а по смыслу абсолютно современный мир, выражал собой тот социальный театр, который от второй половины 1950‑х годов 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», от основополагающего для них конфликта между личностью и социумом в пользу экзистенциального исследования положения человека в реальности — вот что в первую очередь характеризовало творчество Васильева, когда он вырабатывал {7} собственную художественную идеологию. Немного забегая вперед, скажем, что в творчестве Васильева безусловно проявлялась та система ценностей, которая присуща эпохе постмодернизма. «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]](#footnote-2). 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 факторов — воспитанием, врожденным характером, детскими травмами, сексуальными и агрессивными инстинктами, средой, всем тем, что ложится в основу человеческого подсознания и во многом руководит человеком в жизни. Поэтому уже в «Первом варианте “Вассы Железновой”» Васильев, прежде всего, разработал принципиально другую, чем в театре «шестидесятников», модель реальности. В этой новой модели человек не находился в конфликте с действительностью, полем его борьбы становилась его собственная личность 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.

Открыв внутренний конфликт в сценическом герое, создав тип «раздвоенного человека», теорию и практику этой раздвоенности Васильев первым в советском театре в противовес позиции режиссеров предыдущего поколения выразил другую: не мир определяет человека, а человек определяет мир.

В своих следующих работах — сначала «Взрослой дочери молодого человека» (Театр им. К. С. Станиславского) и окончательно «Серсо» (Театр драмы и комедии на Таганке) Васильев открыл нового героя — человека «двойственного», по выражению самого режиссера. «Двойственным» {8} человеком Васильев занимался и при анализе пьесы А. Вампилова «Утиная охота» (режиссерский курс А. В. Эфроса в ГИТИСе, где Васильев в начале 1980‑х годов работал вместе с А. Эфросом).

«Двойственный» человек Зилов — «смертник в жизни, жилец в смерти», крайне реактивный тип, чье существование подчинено «бегу по жизни».

Подобный герой был обнаружен в реальности, которую Васильев назвал «релятивистской», — каковой, по его мнению, и была советская действительность 1970 – 1980‑х годов. Исследованию художественных законов передачи 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 соотнести установки метода действенного анализа с новым содержанием жизни и искусства, трансформировав этот метод и тем самым получив возможность воплощать на сцене новые по содержанию и форме образы и идеи.

Классическая модель метода действенного анализа в терминологии Васильева приобрела название «театр задач», который в 1980‑х годах он рассматривал как порождение «сталинистской» эпохи. Однако, по его убеждению, такой «театр задач» продолжал свое существование и в деятельности «шестидесятников», в частности театра «Современник».

Васильев советского периода вошел в историю театра как выразитель сложного и противоречивого мира «релятивистских» или относительных ценностей, мира, где нет какой-то одной всеобъемлющей истины или воли, а есть равновеликое множество воль и истин, которые человек вынужден примирять в своем каждодневном существовании.

{9} Творчески исследуя драматургию 1970 – 1980‑х годов, 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. Васильевский художественный анализ пьес «новой волны» обогатил теорию драмы, а режиссуре дал ключ к воплощению нетрадиционной постчеховской драматургии.

«Двойственность», которую Васильев открыл в современном герое 1970 – 1980‑х годов, определила новый ракурс изучения человеческой психологии. 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]](#footnote-3) — 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», — {10} собственного эстетического качества, самодостаточного и неутилитарного. Художник, пытаясь выразить красоту, не преследует никакой цели, его цель и есть красота сама по себе. В спектакле «Серсо», завершающем первый период творчества режиссера, значение красоты как трансцендентной эстетической сущности было возведено в степень. Идеал красоты режиссер связал с русским Серебряным веком, который представлялся Васильеву совершенной культурной моделью, свободной 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 обозначил переход Васильева к новой художественной идеологии, которую он стал проводить с конца 1980‑х годов в «Школе драматического искусства», где, в первую очередь, велись поиски идеального гармоничного человека — «человека играющего». Игра как основа и цель творчества стала выражать для режиссера важные начала в жизни и искусстве. Отныне он стремится развить ту эстетику и методологию, которая служила созданию «двойственной» личности. Такая личность, теперь для Васильева оставшаяся в прошлом, находилась в центре внимания режиссера и была всесторонне исследована им в 1970 – 1980‑е годы.

Театр последующих за Васильевым поколений режиссеров с 1990‑х годов 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 годы в театральной практике «шестидесятников».

{11} Совершенно очевидно, что 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 годы обнаружили связь многие советские литераторы и художники (Вен. В. Ерофеев, А. Г. Битов, И. 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]](#footnote-4).

В принципе то, что Васильев в своих теоретических работах называет релятивизмом, можно с определенностью отнести к постмодернизму. Просто сам этот термин в 1970 – 1980‑е годы еще не употреблялся. Некоторые стороны режиссерской практики Васильева также обнаруживают в нем принадлежность к постмодернизму. Именно в этом ключе можно рассмотреть его пересмотр (на языке постмодернизма — «деконструкцию») метода действенного анализа в его классическом варианте. Обращение к сфере подсознания и попытка преодоления системного рационализма мышления тоже является выражением постмодернистского подхода, «ориентированного на мир воображения, сновидений, бессознательного, как наиболее соответствующий хаотичности, абсурдности, эфемерности постмодернистской картины мира»[[4]](#footnote-5). В постмодернистском ключе была проанализирована Васильевым и драматургия «новой волны» 1970‑х годов.

Черты постмодернистского мышления проявились и в эстетике Васильева. В спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”» в соответствии с {12} постмодернистскими установками режиссер подверг радикальному пересмотру традиционный для русской и советской сцены реализм. А во «Взрослой дочери молодого человека» и «Серсо» уже вступила в полную силу постмодернистская игра стилями: оба спектакля представляли собой жанрово-стилевые коллажи. И сам идеал игрового театра, к которому Васильев шел постепенно, тоже выражает философию постмодернизма, которую можно определить как «культуру игры»[[5]](#footnote-6).

Однако нельзя утверждать, что Анатолий Васильев полностью принадлежит философии и культуре постмодернизма. Он, конечно, 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 бытия и глубокое личностное своеобразие. «Постмодернизм, как известно, резко критикует модернизм именно за <…> иллюзии “последней истины”, “абсолютного языка”, “нового стиля”, которые якобы открывают путь к “чистой реальности”. Само название показывает, что “постмодернизм” сформировался как новая культурная парадигма именно в процессе отталкивания от модернизма, как опыт закрывания, сворачивания знаковых систем, их погружения в самих себя»[[6]](#footnote-7). И далее: «Постмодернизм отвергает наивные и субъективистские стратегии, рассчитанные на проявления творческой оригинальности, на самовыражение авторского “я”, и открывает эпоху “смерти автора”, когда искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариаций на чужие темы»[[7]](#footnote-8).

Противоречия художественной идеологии Васильева, в которой совмещаются черты, характеризующие его как модерниста, с параметрами постмодернизма, будут отличать и дальнейшее творчество режиссера, когда широта его культурных цитации, обращение к идеям П. А. Флоренского, {13} Вяч. И. Иванова с его интересом к древним архаичным формам театра, ритуалу, мистерии, только увеличится. Васильев и сам отдаст дань увлечению архаикой и ритуалом, очень углубленно и серьезно начнет изучать мистерию.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что своеобразная художественная позиция Анатолия Васильева, с одной стороны, явилась закономерным продолжением определенных тенденций социокультурного процесса, который начался во второй половине 1950‑х годов. Она была сопряжена с поиском нового содержания искусства в условиях 1970 – 1980‑х годов. С другой стороны, эта позиция обнаружила для режиссера свою исчерпанность и необходимость поиска иной театральной модели. Отсюда возникновение идеи игрового театра как возможности преодоления противоречий современного человека, обретения цельности. Ибо эстетический идеал режиссера — гармоничный человек, «человек играющий», занимающий высокую позицию творца в жизни и в искусстве. Идеальное воплощение «человека играющего», обнаруженное в эпохе Серебряного века, привело к выходу за границы советской социокультурной реальности и обращению к большому пространству русской и мировой культуры.

В книге речь пойдет о режиссуре А. А. Васильева в 1970 – 1980‑е годы, составившие целостный и законченный период его творческого пути. В это время режиссер занимался проблемами отражения релятивистской реальности, разработкой соответствующих ей эстетики и метода. Тогда же 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 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.

Изучение театра А. А. Васильева, его метода, эстетики является важной, актуальной темой театроведения, поскольку тот творческий багаж, который накопил Васильев за годы своей деятельности, свидетельствует о глубоких и {14} важных процессах российского сценического искусства. В этих процессах Васильев с конца 1970‑х годов занимал лидирующее место. Огромным потенциалом обладает и теоретический опыт режиссера, который может быть интересен и практикам театра, и исследователям.

Спектр литературы о творчестве Васильева весьма широк, однако однообразен по жанрам. Основной массив составляют рецензии на спектакли, выпущенные после премьеры, и интервью с актерами. Существует небольшое количество обзорных рецензий, в которых спектакли Васильева включены в контекст других постановок, вышедших в тот же период времени. Есть несколько рецензий, полностью посвященных тому или иному спектаклю Васильева. Из монографических исследований на русском языке, рассматривающих творчество А. А. Васильева в целостной совокупности теоретических и практических аспектов его работы, следует назвать первую монографию автора[[8]](#footnote-9).

В указанной монографии отражен путь режиссера с начала его самостоятельной профессиональной деятельности во второй половине 1970‑х годов по сей день. На правах отдельных глав в книгу включены теоретические работы Васильева и интервью с ним, написанные совместно с автором настоящего исследования. Эту сторону монографии следует оговорить особо. Автор монографии на протяжении ряда лет сотрудничала с А. А. Васильевым, посещала его репетиции и занятия со студентами в ГИТИСе (РАТИ), участвовала в написании совместных материалов и статей, частично опубликованных в 1980‑е и 1990‑е годы, но в полном объеме впервые представленных в названной монографии. А. Васильев в этих статьях и интервью не просто рассказывает о своем творчестве, но анализирует собственные принципы работы с художником, актерами, структурные особенности драматургии «новой волны», которую он начал ставить в конце 1970‑х годов, говорит о своей творческой идеологии, об отношениях со школой психологического реализма, о трансформациях таких понятий метода {15} действенного анализа как конфликт, действие и пр. Эти статьи, представляющие собой ценнейший материал для исследования эстетики и методологии режиссера, проанализированы в разных разделах этой книги.

С 1990‑х годов, после гастролей двух спектаклей Анатолия Васильева — «Серсо» и «Шесть персонажей в поисках автора» — в Европе стали появляться книги и монографии о его творчестве[[9]](#footnote-10). В монографии немецкого театроведа Рут Виникен-Галибиной «Анатолий Васильев» на основе записей уроков в «Школе драматического искусства» исследуется стиль лабораторной деятельности режиссера, в которой духовность и высокая эстетика сочетаются с внешним аскетизмом. В книгу венгерского театроведа Нины Кирай «Анатолий Васильев. Театральная фуга» включены статьи Васильева 1980‑х – 1990‑х годов, записи репетиций таких его спектаклей как «Маскарад» в Комеди Франсез, «Без вины виноватые» в Драматическом театре Солнока (Венгрия), «Каменный гость» в Москве, а также несколько статей российских и европейских критиков о спектаклях 1990‑х годов, разработанных в жанре мистерии. В книге немецкого театроведа Марии Браукхофф «Театр Анатолия Васильева (1973 – 1995)» исследуется путь режиссера от спектакля «Соло для часов с боем» по пьесе О. Заградника во МХАТе им. М. Горького до пушкинских проектов в «Школе драматического искусства», изучается влияние театральной школы К. С. Станиславского, М. А. Чехова, Е. Б. Вахтангова на ту эстетику «субъективного реализма», которую создал А. Васильев. Книга немецкого театроведа Сабины Коллер «Дух театра» посвящена двум ведущим режиссерам российского театра 1990‑х годов, Анатолию Васильеву и Льву Додину; исследование ведется на широком фоне традиций русских театральных школ Станиславского и Мейерхольда. В книге французского автора Стефана Полякова «Анатолий Васильев: искусство композиции» исследуется работа {16} Анатолия Васильева со студентами-режиссерами Высшей театральной школы Лиона в 2000‑е годы.

Что касается русскоязычной критической периодики, то в ней в 1970 – 1980‑е годы практически царило единодушие относительно особенностей творческой манеры режиссера. Его рассматривали как истового ученика школы психологического реализма, развивающего методологию жизнеподобного театра 1950 – 1960‑х годов[[10]](#footnote-11). Только в статье А. П. Демидова и В. Б. Борисова было сказано, что с практикой реализма 1950 – 1960‑х годов Васильев «порвал самым решительным образом»[[11]](#footnote-12), — при этом критики упрекали режиссера в «патологизации мира и человека»[[12]](#footnote-13).

Новизна проблематики и художественной манеры Васильева впервые была отмечена некоторыми критиками в разговоре о «Серсо». И. Н. Соловьева в целом к «Серсо» отнеслась негативно, однако обратила внимание на любопытную особенность этого спектакля: «потерю подвластности своих действий себе и объективную эту подвластность»[[13]](#footnote-14). А. И. Гербер в статье «Пейзаж на асфальте» назвала героев «Серсо» «добровольными аутсайдерами, утерявшими чувство перспективы»[[14]](#footnote-15). А в статье с характерным названием «Настроение индиго» ее авторы М. П. и В. В. Ивановы подчеркнули принципиальную важность эстетического начала, формирующего структуру этого спектакля[[15]](#footnote-16).

Позднее, в 1990‑е годы А. М. Смелянский психологизм театра Васильева 1970 – 1980‑х годов назовет «новым», отметив близость метода режиссера {17} системе и школе русского актера М. А. Чехова и исканиям Е. Гротовского[[16]](#footnote-17). Еще раньше в статье Вл. В. Иванова, посвященной горьковским спектаклям на советской сцене 1970‑х годов, была высказана проницательная мысль о том, что ранняя пьеса Горького приблизила режиссера «к тому узлу художественных и гуманистических противоречий, что был обозначен феноменом “новой драмы” (Золя и Стриндберга. — *П. Б.*) и подхвачен впоследствии высоким западным кинематографом»[[17]](#footnote-18). Петербургский театровед Н. В. Песочинский сделал попытку проанализировать логику обращения Васильева к игровому театру[[18]](#footnote-19). Искусствовед В. И. Березкин проанализировал работу режиссера со своим постоянным соавтором художником И. В. Поповым[[19]](#footnote-20). Искусствовед Н. Б. Борисова посвятила совместной работе Васильева и Попова двухтомное исследование «Путешествие в театральном пространстве»[[20]](#footnote-21).

В дискуссии «Петербургского театрального журнала»[[21]](#footnote-22), проведенной после лекций и пятидневного просмотра работ Васильева, организованных Пушкинским центром в Петербурге в декабре 2003 года (там игрался спектакль «Пушкинский утренник», проводилась читка по ролям спектакля «Путешествие Онегина», а также демонстрировались видеозаписи спектаклей «Медея-Материал», «Маскарад», «Амфитрион»), обсуждались различные проблемы творчества режиссера. В дискуссии принимали участие педагоги СПГАТИ Ю. М. Барбой, В. Н. Галендеев, Н. В. Песочинский, Н. А. Таршис, Ю. Н. Чирва. В их выступлениях была представлена широкая амплитуда критических суждений о {18} Васильеве, обнаружившая подлинную научную заинтересованность петербургской театроведческой школы творчеством и судьбой режиссера.

В целом русскоязычная критическая литература о спектаклях Васильева представляется недостаточной. Многое в творчестве режиссера остается не освещенным, не раскрытым. В этой книге предпринимается попытка рассмотреть театр Васильева 1970 – 1980‑х годов всесторонне, с учетом его собственных взглядов и позиций и с точки зрения автора этой новой книги, сложившейся в результате многолетнего творческого сотрудничества с режиссером. Вторая книга о режиссере Анатолии Васильеве не случайно уделяет более пристальное внимание первому периоду работы режиссера, ибо в этот период были заложены все важные идеи и мысли о театре, которые получили развитие в последующий период его деятельности.

# **{****19}** Глава 1. Опыт психологического театра

## 1.1. Два типа творческого мышления

Логика художественных процессов имеет одну интересную закономерность. В искусстве происходит постоянное чередование двух типов творческого мышления. Первый тип — классический, или «объективистский» — связан с господством некоего внешнего, общего для всех художников основания, которое лежит в объективной реальности жизни или материала. Второй тип — романтический, или «субъективистский» — связан с разрушением этой модели и утверждением примата сознания художника над объективной реальностью и материалом.

Об этой закономерности писал В. М. Жирмунский еще в 1920‑е годы, работая в рамках формальной школы. Два типа поэтического творчества Жирмунский обозначил как «искусство классическое и романтическое». «Обозначение это условно, — пояснял он, — потому, что французский классицизм XVII и XVIII вв. и романтизм начала XIX в. являются лишь частными, исторически обусловленными примерами этого типологического противоположения»[[22]](#footnote-23). Но основание, по которому исследователь поэтики различал эти два типа поэтического творчества, как раз и сводилось к противопоставлению объективного и субъективного начал. «Классический поэт имеет перед собой задание объективное <…> принимает в расчет лишь свойства материала, которым пользуется, и тот художественный закон, по которому расположен этот материал. Момент субъективный при этом в рассмотрение не входит: какое нам дело до “личности” и “психологии” зодчего, когда мы смотрим на созданное им прекрасное здание.

Напротив, поэт — романтик в своем произведении стремится, прежде всего, рассказать нам о себе, “раскрыть свою душу”. Он исповедуется и приобщает нас к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности. {20} Он <…> имеет тенденцию <…> подчинить слушателя своему чувству жизни, показать ему, что раскрылось поэту в непосредственной интуиции бытия. Поэтому романтическое произведение легко становится дневником переживаний, интимных импрессий, “человеческим документом”. Поэтому оно интересно в меру оригинальности и богатства личности поэта и в соответствии с тем, насколько глубоко раскрывается эта личность в произведении»[[23]](#footnote-24).

Эта закономерность, проявляющаяся в чередовании двух типов творческого мышления, вскрывает важные и любопытные явления. В период зарождения большого стиля на арену истории выходит поколение художников объективистов. Оно создает образцы этого стиля и формирует эстетические каноны. Однако на каком-то этапе, когда их искусство уже не вмещает в себя содержание изменяющейся действительности, появляется следующее поколение художников-субъективистов. Они в своем творчестве опираются не столько на внешние, общие для всех идеи, смыслы и ценности, сколько на внутренние чувства и переживания своей уединенной души.

В XX столетии в качестве субъективной модели выступает искусство модернизма, приходящее на смену реализму — объективистскому искусству.

В истории театра XX столетия эту закономерность можно увидеть на примере Станиславского (раннего МХТ), затем Мейерхольда. Станиславский еще связан с реализмом XIX столетия, он исходит из того положения, что история, жизнь — больше человека, человек — часть истории, клетка жизни. Режиссер организует спектакль так, чтобы он отражал целостную картину реальности, которая выше художника и которой художник подчиняет себя.

Мейерхольд — представитель модернизма, личностного искусства, возникшего как реакция на реализм. Основное, что привнес модернизм, — это сломленное, расщепленное, трагическое сознание индивида. Система сложной, изощренной образности Мейерхольда есть проекция его личностного видения и восприятия.

{21} Мы не можем в контексте данной работы слишком углубляться в этот вопрос, но для подтверждении сказанного интересно привести выдержки из характеристик Станиславского и Мейерхольда, данных М. А. Чеховым[[24]](#footnote-25): «… Он (Станиславский. — *П. Б.*) был буквально одержим чувством правды. Когда-то я об этом читал, а потом и сам наблюдал его в течение этих 16 лет <…>. Его чувство правды и его воображение работали одновременно, но никогда не дополняли друг друга. Воображение неуемное, а на сцене показывает вот этот стул, вот этот стол, вот эту скатерть… Вы понимаете?.. Объяснить этот парадокс я решительно не в состоянии и просто сообщаю вам о нем как об интересном психологическом факте <…> (Мейерхольд. — *П. Б.*) тоже обладал неукротимым воображением. Оно властно пересоздавало, реконструировало или даже, может быть, скорее разрушало реальность <…> Все, что он делал как режиссер и требовал от актера, — все это должно было быть правдой, но преломленной его деспотическим воображением <…> И что было особенно характерно для его воображения, так это его поразительная способность проникать внутрь и выходить за пределы той самой жизненной правды, которой был так предан Станиславский. Неиссякаемая вдохновенная фантазия открывала ему такие глубины жизни, какие не были доступны никому другому. Все он видел по-своему и стремился воплотить в сценических образах свое видение действительности»[[25]](#footnote-26). Характеристики, данные М. А. Чеховым двум великим русским режиссерам, как раз и строятся на интересующем нас противопоставлении двух типов творческого мышления.

С каждым новым витком искусства углубляется и усложняется субъективное личностное начало. Если в эпоху романтизма XIX века речь шла {22} о чувстве и интуиции в противовес разуму, и личность героя оставалась цельной, то в модернизме значительно углубился мистицизм, и личность оказалась расщепленной, раздвоенной. Далее в этой линии модернистского искусства XX столетия происходило все более глубокое расщепление личности, вплоть до ее дробления в абсурдизме. Все более углублялось и утончалось субъективное восприятие, дойдя до утверждения визионерского искусства, в котором реальные предметы и их пропорции были видоизменены до полной потери идентичности с натурой.

Художниками-объективистами во второй половине 1950‑х – начале 1960‑х годов были режиссеры-шестидесятники (Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов), которые, несмотря на всю разницу творческих индивидуальностей и манер, в своем творчестве следовали за жизнью, или, как чуть позже выразится Васильев, за «разомкнутой действительностью», ставя ее выше своего собственного художнического «я». Неореализм «шестидесятников», возникший под воздействием итальянского кинематографа, и был проявлением «объективистского» искусства, которое во главу угла ставило законы истории, времени, жизни.

Во второй половине 1950‑х годов на волне XX съезда, который развенчал культ личности Сталина, начался новый этап в общественной и художественной жизни — в литературе, кино, театре. Этот краткий период общественного подъема получил название «оттепели». «Оттепель» стала тем толчком, который принес искусству новое дыхание. Теперь для искусства самыми важными оказались жизненная, социальная актуальность и стремление утвердить новую правду времени. Во второй половине 1950‑х – начале 1960‑х годов в спектаклях Эфроса, Ефремова, Товстоногова на сцену явились новые герои, люди из жизни, из потока новой формирующейся действительности, сменившие ходульных персонажей, характерных для сцены сталинистского периода. Впрочем, все это вещи общеизвестные, и не стоит на них останавливаться подробно. Важно только подчеркнуть, что общественная, социальная, жизненная актуальность и была тем объективным {23} основанием, на котором возводилось здание нового искусства. За всем этим стояло стремление решать проблемы общества, выправлять все его недостатки и перегибы и стремиться построить более гуманный и свободный социум. Такое стремление не следует понимать в духе официозной советской идеологии, оно было выражением мировоззрения демократически настроенной интеллигенции, ее неприятия идеологических основ тоталитарного режима. Свое стремление к свободе сама интеллигенция понимала очень широко — в социальном, нравственном, художественном, личностном плане, что и порождало пафос активного, острого, актуального искусства.

Общественный подъем длился недолго, «оттепель» завершилась крахом, и никаких принципиальных перемен в обществе не произошло. А вера «шестидесятников» в возможность преобразований, их стремление к свободе и к более гуманному социуму ушла в подтекст художественных произведений, сами они заняли выраженную конфликтную позицию по отношению к официозной идеологии. Этот идеологический конфликт с официозом и будет питать многие сценические произведения 1960 – 1970‑х годов. Ярче всего, острее и тенденциознее это выразится у Ю. П. Любимова, не менее ощутимо — у О. Н. Ефремова. Более тонко и сложно — у А. В. Эфроса, который никогда не касался вопросов политики впрямую, а интересовался проблемами творческой и личностной свободы, нравственными отношениями между людьми.

Эфрос наиболее близок Васильеву по школе (оба являлись учениками М. О. Кнебель), по некоторым особенностям творческой манеры. У Эфроса сильнее, чем у других «шестидесятников», было выражено лирическое начало, в своих спектаклях он рассказывал о личных, внутренних переживаниях, хотя в основе своей так же, как Ефремов или Любимов, оставался социальным художником.

Социальное в спектаклях Эфроса, конечно, было сопряжено с личностным, индивидуальным. Эфрос рассматривал интересующие его проблемы через личность человека, его внутренний мир, его психологию. Своеобразие и глубина этой психологии и определяли отличительное свойство режиссера. {24} При этом герои Эфроса, обладающие тем или иным психологическим складом, тем или иным личностным своеобразием, были сформированы конкретной социальной, общественной, жизненной средой, обстоятельствами времени, конкретным историческим моментом.

Во второй половине 1950‑х годов, когда Эфрос работал в Центральном детском театре, он ставил спектакли, в которых показывал новую молодую генерацию, вступающую в жизнь в важный период общественных перемен. («Девчонка с косичками, размахивая портфельчиком, звонким голосом кричит на весь зал: “Перемена‑а‑а‑а!” — и сцена вдруг оживает»[[26]](#footnote-27). Эта символическая фраза не случайно была брошена зрителям в знаменитом спектакле «Друг мой, Колька!»). Режиссер выражал надежду на то, что новая генерация сумеет преодолеть всю ложь и фальшь действительности, распрощаться с «заблуждениями и догмами предыдущей эпохи»[[27]](#footnote-28). Спектакли Эфроса второй половины 1950‑х годов были напряжены высоким и пронзительным гражданским чувством, обращены в перспективу истории, где все противоречия должны разрешиться (таков был идеалистический пафос «шестидесятников»).

В период работы в Театре им. Ленинского комсомола настроения и взгляды Эфроса претерпели изменения. Его спектакли стали более драматичными, пафос более безысходным, конфликты трудноразрешимыми. Это уже 1960‑е годы. С идеализмом второй половины 1950‑х пришлось расставаться. По поводу чеховской «Чайки» в постановке Эфроса А. М. Смелянский писал: «<…> это был конец идеологии оптимизма, которая преследовала Чехова на советской сцене. Мечты по лучшей жизни в этом спектакле не было. В нем была правда прожитого и тоска предчувствий»[[28]](#footnote-29). Нельзя сказать, что Эфрос кардинально изменился и распрощался со своими идеалами. Идеализм навсегда останется с «шестидесятниками», несмотря на все сложности и новые перегибы советского общества и советской истории. Но он {25} окрасит особым светом уже не надежды на гармоничный социум, а самих героев, носителей некоего идеального, духовного склада и противопоставленных этому социуму.

Анатолий Эфрос в 1960‑е годы одним из первых ввел в театральное сознание тему так называемой духовности, которая у поколения «шестидесятников» напрямую связывалась с темой интеллигенции. Беды интеллигенции, ее страдания в условиях советского режима и волновали «шестидесятников» более всего. Поэтому и возник настоящий бум Чехова на наших сценах, который длится вот уже пять десятилетий. Чехов стал для интеллигенции иконой, ибо в его героях интеллигенция видела самое себя. «Страдание — вот что, прежде всего, воспринял в пьесе режиссер, страдание и горькую, хотя и отчасти сказочную тему не пришедшего избавления, несостоявшегося чуда»[[29]](#footnote-30) — писал В. М. Гаевский о спектакле Эфроса «Три сестры». Близкие ощущения по поводу этого же спектакля высказала Т. К. Шах-Азизова: «Здесь сталкивались две извечно несовместимые силы: интеллигентский “гамлетизм” — и грубый, энергичный напор “хозяев”; “дух” — и “материя”, которым, вопреки мечте мировой души Треплева, не суждено было слиться»[[30]](#footnote-31).

Интеллигенцию в понимании Эфроса (и не его одного, настроения носились в воздухе) отличал дух некоего избранничества, исключительности, обусловливающий ее особую роль и место в историческом и общественном движении. Исключительность эта ощущалась во всем — в строе души, в особой чуткости психики, даже в этом горьком, но по-своему благородном праве на страдание.

Тему интеллигенции в той или иной степени затрагивали в своих спектаклях и Товстоногов («Горе от ума», «Три сестры»), и «Современник», и Любимов Но именно у Эфроса она получила особое, программное выражение.

{26} «Для Эфроса интеллигентность была едва ли не главным достоинством человека, — писал А. М. Володин. — Антиподов ей он называл жлобами. Видел, что они торжествуют, никогда не уступал им. Сражался как мог.

У Эфроса Отелло — в очках.

— Ну и что, что он черный, — говорил он. — Поль Робсон тоже негр. Ну и что же, что военный. Вершинин в “Трех сестрах” тоже военный. Но ведь интеллигент! А Отелло и военачальник к тому же. Значит, не махал шашкой, сидел над картами…

В телефильме “Несколько слов в честь господина де Мольера” интеллигент — Мольер. И еще один интеллигент — слуга Дон Жуана, Сганарель. Обе эти роли играл необузданный интеллигент Любимов»[[31]](#footnote-32).

Интеллигентность и духовность в сознании «шестидесятников» были синонимами. Именно эти качества в человеке Эфрос противопоставлял цинизму и силе «хозяев жизни», по выражению того же Володина, носителей власти. И это была еще одна очень характерная для Эфроса тема.

Позднее, уже в 1990‑е годы, Анатолий Васильев слово «духовность», к которому так часто прибегали шестидесятники, назовет «душевностью», ибо для него дух онтологически — совсем другое понятие и предполагает в его носителях набор совсем иных свойств и качеств.

В 1960‑е и 1970‑е годы герои Эфроса — носители некоего идеального строя души — обостренно и в определенном смысле болезненно переживали общую дисгармонию жизни. Эти странные, изломанные, взнервленные люди были героями драматическими, даже трагическими. Это были люди из мира, уже утерявшего стройность и ясность перспективы, которая виделась в 1950‑х годах, когда казалось, что честностью, душевной щедростью и бескомпромиссностью можно исправить все исторические перегибы и построить жизнь на началах правды и гражданской активности.

Честность, душевная щедрость и бескомпромиссность остались у героев Эфроса и в 1960‑е годы, но именно эти возвышенные свойства души и {27} обусловливали теперь их драму. Их реализация в жизни, несмотря, а, может быть, именно благодаря высоким душевным качествам, оказалась не столь простой. Особенно пронзительно эта тема звучала в спектакле по пьесе Э. С. Радзинского «104 страницы про любовь». Героиня О. М. Яковлевой, актрисы, которая на долгие годы станет выражать alter ego режиссера, трагически погибала в финале в силу каких-то неизъяснимых причин, но эта гибель была символической. «Когда Евдокимов узнает о смерти Наташи, многократно повторяющийся вопрос: “Нет лишнего билетика?” — звучит совсем не так, как он должен был бы звучать в устах болельщиков, теснимых у стадиона. В потрясенном сознании Евдокимова этот вопрос отражается смазано, глухо: люди куда-то отодвигаются, герой уже не воспринимает их реально. Только он и его беда — больше ничего нет»[[32]](#footnote-33). Пришествие неизъяснимой беды и стало темой спектаклей Эфроса.

Другой его важной темой в этот период была тема свободы творчества. В своих спектаклях он говорил о конфликте новаторов и консерваторов, подлинных творцов и рутинеров от искусства («Чайка») или о засилье бюрократов и цензуры («Снимается кино»), и его пафосом был пафос защиты талантливого самобытного художника. Понятно, что при этом он во многом говорил и о себе лично, потому что проблему свободы творчества в своей режиссерской судьбе переживал очень остро. А. М. Смелянский по этому поводу писал: «Злоба дня и предчувствие будущего обрели в его спектаклях обостренно-личное звучание. Режиссер резко сместил социальный фокус, направленный на общество, и стал рассказывать, в сущности, только об одном: о положении художника в этом обществе»[[33]](#footnote-34). Положение художника в обществе — проблема специфически советская. Ведь советский официоз диктовал искусству определенные идеологические клише и требовал определенной идеологической позиции. Художники-«шестидесятники», не придерживающиеся этой позиции, в такой ситуации оказывались фигурами {28} страдательными, поэтому столь обостренным, порой болезненным и становился их пафос защиты свободы творчества. В спектакле «Снимается кино», «повествующем о раздвоенной душе современного кинорежиссера, Эфрос впервые приоткрыл тот ад, в котором находился каждый художник этой страны. Каждый, в ком был талант и кто пытался себя реализовать»[[34]](#footnote-35).

С 1967 года Эфрос стал работать в театре на Малой Бронной, где продолжает исследовать драму духовно богатых, неординарных, обостренно чувствующих героев, оказавшихся заложниками системы жизни, враждебной личности. Эта тема звучала в «Ромео и Джульетте» и в других спектаклях по классическим пьесам. Но социальная подоплека этой темы пряталась глубоко внутрь.

Завершая разговор о темах спектаклей Эфроса 1960‑х и 1970‑х годов необходимо еще раз подчеркнуть тот тезис, с которого начался этот разговор. Несмотря на все лирические, личностные мотивы Эфрос как представитель своего поколения был, прежде всего, социально ориентированным художником. То есть в своем творчестве он исходил из стремления отразить некие объективные моменты времени, истории, жизни. Не смотря на экзистенциальные мотивы, возникавшие в его спектаклях, Эфрос по большому счету не представлял себе человека, взятого вне социума. Такого человека в конце 1970‑х покажет режиссер Васильев в «Вассе Железновой». А в двух последующих спектаклях по пьесам В. Славкина — «Взрослой дочери молодого человека» и «Серсо» — уход от социальности станет для Васильева особой, важной темой.

## 1.2. Субъективистский тип

Если направления и художнические манеры режиссеров, начавших свою творческую деятельность в конце 1950‑х – начале 1960‑х годов, питали некие объективистские смыслы и ценности, то в конце 1960‑х – начале 1970‑х {29} стали проявляться тенденции иного свойства. Они возвестили о пришествии новой «субъективистской» эры.

В кинематографе это обнаружило себя в появлении так называемой «авторской» режиссуры. Одним из ярких представителей «авторской» режиссуры был А. А. Тарковский. Сравнивая Тарковского с С. М. Эйзенштейном, С. И. Фрейлих писал: «Идея “монтажа аттракционов”, с которой Эйзенштейн пришел из театра в кино, соотносила изображаемого человека не только с природой, но и с историей. В “Броненосце "Потемкин"” смена событий происходит не потому, что так хочется человеку, — так хочется истории. У Тарковского сцена переходит в сцену потому, что так хочется художнику. Эпос Тарковского — субъективный»[[35]](#footnote-36).

Аналогия «авторской» режиссуры кинематографа возникла и в театре. Здесь она не получила никакого названия, но суть ее заключалась в том же самом стремлении художника представить изображаемую реальность сквозь призму своего собственного субъективного видения. Наиболее ярко и отчетливо это и проявилось в режиссуре Анатолия Васильева.

Субъективистский тип отличает не только способность видеть мир сквозь призму собственного «я», но зачастую — излишняя чувствительность, расколотость сознания. Утеря цельности. Они окрашивают мир красками и тонами своей уединенной трагической личности, своего мятущегося «я». В творчестве часто бывают впрямую автобиографичны[[36]](#footnote-37). Потому что впечатления, иллюзии и стремления собственной души считают вещью первостепенной.

В 1980‑е годы Васильев говорил, что, будучи режиссером, работает как писатель, который сначала проживает какой-то отрезок жизни, а потом воплощает его в творчестве. Эта связь с прожитой жизнью, накопленным {30} духовным опытом, претворенным в спектаклях, всегда была отличительной чертой режиссуры Васильева, который настаивал на авторстве своей профессии: «… почему выбор пьес у меня такой странный? — рассуждал режиссер. — Я думаю потому, именно потому, что я иду к пьесе подсознательно, проживая какие-то повороты собственной жизни.

Я никогда не относился к драматургии как к некоему объекту. То есть мне никогда не представляло интереса выразить то, что написано самим автором от “а” и до “я”. С другой стороны, я всегда делал так, чтобы ни одной мелочью не разрушить самого автора. Поэтому на поставленный вопрос: “Кто автор спектакля?” я не мог бы ответить однозначно. К самой режиссуре я отношусь как к авторской профессии. Я противник понимания режиссуры как профессии исполнительской, профессии переносчика, передатчика, “толмача”. Эти термины употреблял Мандельштам по отношению к режиссуре Художественного театра. Я берусь за пьесу тогда, когда я как автор оказываюсь близко или наравне с тем автором, который ее написал. Режиссура представляет настоящий интерес только как авторская профессия. Поэтому я завидую режиссерам, работающим в кино. Там режиссерское авторство давно существует»[[37]](#footnote-38).

Спектакль «Первый вариант “Вассы Железновой”» для Васильева стал актом, прежде всего, личностного высказывания. Мхатовский орнамент на стене дома Железновых был данью воспоминаниям режиссера о годах его стажировки в ефремовском театре. Проблемы сложной диалектики «дела» и «греха» («не согрешишь, не проживешь», как с горечью говорил здесь один из героев) тоже волновали Анатолия Васильева очень лично, потому что были связаны с новым для него, ответственным и непростым этапом в Театре им. Станиславского, где он стал одним из руководителей. «Когда я ставил “Первый вариант "Вассы Железновой"” М. Горького, я переживал очень определенный момент в жизни. Решал для себя проблемы выбора, проблемы воли, жизненного {31} компромисса, меру соотношения добра и зла, добра, зла и дела. Я жил этими ощущениями, говоря банально, был болен ими» (с. 162), — говорил Васильев в 1986 году.

Если попытаться в самых общих словах представить разницу между поколениями, то она сведется к следующему. Режиссеры «шестидесятники» показывали свое «я» сквозь призму реальности. Режиссеры следующего поколения показывали реальность сквозь призму своего «я»[[38]](#footnote-39). Поэтому во втором случае реальность приобретала более причудливые и неожиданные очертания.

### \* \* \*

Режиссеры-«шестидесятники» личностно с самого начала были по видимости крупнее, обладали, как Товстоногов, государственным мышлением, умели договариваться с властью, как Ефремов, в чем-то идти на компромиссы, чего-то не уступать. И на фоне более молодого поколения, настроенного по отношению к власти изначально конфликтно и потому более уязвимого, выглядели основательнее. Их театры — могучие цитадели, театральные монополии, работавшие на широкую публику. Молодые режиссеры в 1970 – 1980‑е годы (Л. А. Додин, К. М. Гинкас, В. В. Фокин, М. З. Левитин и др.) своих театров не имели, — с точки зрения советского официоза они не представлялись столь значительными фигурами, чтоб им можно было доверить руководство театральными организмами. Они заняли должности художественных руководителей только в период перестройки. Но возглавленные ими театры выглядели уже более камерно. И совсем не случайно Васильев в конце 1980‑х годов стал строить свой собственный театр как театр-лабораторию, ведущую {32} закрытые от публики эксперименты. Режиссеры-субъективисты всегда работали на более узкую аудиторию. И это показательно. Внутренний мир художнической души, как правило, притягивает к себе особую публику[[39]](#footnote-40). И сегодня шестидесятники являются мощным, дееспособным поколением, которое отличает прежний социальный альтруизм, прежняя озабоченность жизнью всего общества и более широкий охват аудитории. Ю. П. Любимов так же, как и прежде, борется с культом личности и его последствиями, занят актуальными общественно-политическими проблемами, осуждает издержки советской ментальности.

### \* \* \*

Время и обстоятельства несправедливо обошлись с пьесой Горького, написанной в 1910 году. Пьеса впервые была напечатана литографским способом в журнале «Театр и искусство», вышла в свет около 7 октября 1910 г.[[40]](#footnote-41) В этом же году пьеса появилась в «Сборнике товарищества “Знание”», кн. 33[[41]](#footnote-42).

Эту, первую, редакцию «Вассы» ставили только до революции в театре Незлобина в Москве в 1911 году (премьера 22 февраля)[[42]](#footnote-43). Существует свидетельство и о более ранней постановке пьесы в 1910 году в Симбирске А. Я. Таировым (премьера 21 декабря)[[43]](#footnote-44). В советское время о первом варианте совершенно забыли. Театры играли горьковскую версию 1936 года, в которой {33} появлялась революционерка Рашель, а Васса становилась владелицей пароходства. Но Анатолий Васильев, взявшись за первую редакцию, открывал другого Горького, еще не ставшего основоположником социалистического реализма, еще не исказившего вульгарным социологизмом свой дар драматического писателя. Для Васильева выбор первого варианта «Вассы» был продиктован не идеологической конъюнктурой, желанием выглядеть «левым» (по тогдашним градациям «левой» называли интеллигенцию, подверженную антисоветским настроениям, в тех или иных формах противостоящую брежневскому официозу), а стремлением воспринимать искусство вне всяких, левых или правых, конформистских или нонконформистских соображений. Васильев не играл в политические игры, с самого начала своей творческой деятельности занимая позицию просто художника, что в советские времена было редкостью. Быть просто художниками получалось лишь у немногих подлинных талантов, равных таланту Андрея Тарковского или Иосифа Бродского. Это, однако, никого не спасало от цензурных гонений и идеологических запретов.

Особенность «Первого варианта “Вассы Железновой”», первой крупной самостоятельной работы Васильева, выпущенной в 1978 году, и заключалась в том, что спектакль не устанавливал прямых связей с современностью, не содержал социальных аллюзий. И в этом смысле был очень не похож на все остальные постановки тех лет. Режиссер занимал независимую и словно бы даже равнодушную позицию к общественным проблемам дня. «Как таковая чистая идеология или чистая политика меня не интересуют. Я много раз на репетициях говорил актерам о том, что ваша идеология — это, прежде всего, ваше самочувствие, ваша атмосфера. Научитесь играть среду, играть атмосферу. Не слова и не борьба, а мир вокруг вас и есть идеология, то есть доминанта художественного мышления, художественного образа. Я думаю, что не изменю этому своему чувству, этому желанию. Тем более, что всякие попытки идти в театре от голой политики, голой идеологии равняются нулю. И только попытки художественные запечатлеются в душе навечно. Я думаю, что {34} сила художественного образа не сравнима с силой слова» (с. 169), — признавался Васильев в середине 1980‑х годов.

### \* \* \*

В 1970‑е годы и позднее режиссер не случайно не проявлял интереса к Чехову. Тема духовности, тема интеллигенции, которую проводил в своих спектаклях Эфрос, Васильева не волновала. Взяв Горького, он выбрал иную среду — среду захолустной российской буржуазии среднего достатка, в которой еще не окончательно умерли старые крестьянские корни, среду, в которой высота моральных понятий определялась преданностью делу, утомительной каждодневной заботой о его сохранении. Этому по-своему гармоничному, патриархальному укладу у Горького противопоставлялся город как выражение современной писателю России, утерявшей патриархальность, почву. О гибели этого уклада и повествовал спектакль. Здесь не работала модель, представавшая в спектаклях «шестидесятников», в частности, Эфроса, где возвышенным духовным стремлениям героев противопоставлялась враждебная действительность, лишающая их смысла и надежды. Мир, изображенный в спектакле Васильева, разрушался изнутри себя самого, изнутри своего главного противоречия, изнутри героев, носителей этого противоречия, которое так важно было рассмотреть режиссеру. Противоречия «дела» и «совести».

## 1.3. «Первый вариант “Вассы Железновой”» М. Горького. Драматический театр им. К. С. Станиславского (1978 г.)

Дом Железновых живет атмосферой скандалов, каждую минуту готовых перейти в открытую и острую вражду. Она возникает внезапно, словно бы из ничего, и столь же внезапно стихает, уступая место тревожной и гулкой тишине, чреватой новыми криками, истериками, перепалками. Так все и движется, будто по заведенному механизму, поражая переходами от всеобщих злобных агоний к опустошающим разрядкам.

{35} Дети только и ждут смерти отца. Вот получат наследство и уедут в город, — там начнут новую жизнь и новое дело, старая жизнь и старое семейное дело никого больше не интересуют. Поэтому в доме царит ощущение временности. Прошлое перечеркнуто. В настоящем — распущенность и попустительство. Поэтому накаляются страсти и находят выход самые постыдные помыслы. Поэтому теряется разница между допустимым и недопустимым, между приличием и неприличием. Так вся жизнь и все будни превращаются в юродствующее, воинствующее неприличие.

Гостиная, в которой герои собираются по утрам, превращается в подобие площади. Каждый тащит сюда ворох неурядиц, страданий, неудовольствий. Здесь и обнародует это. На площади, что бы ни происходило, ничто не удивляет. Вся подноготная частной семейной жизни становится зрелищем.

Наталья (Л. П. Полякова) шныряет из комнаты в комнату, подсматривает и подслушивает, всегда появляется, когда назревает очередной взрыв. Делает вид, что пришла для того, чтобы всех усмирить и привести к согласию, а на самом деле стравливает людей, подзуживает, наущивает на драки, сохраняя при этом абсолютно наивное, «святое» выражение лица. Семен (Б. Л. Романов), ее муж, рядом с ней выглядит куда легкомысленнее. Порхает, корчит рожи, забавляется. Наивный, восторженный, он всегда готов устроить пошленькое представление. Порезвиться, смакуя что-нибудь неприличное.

Павел (В. И. Бочкарев) не знает, куда себя деть. Носится по дому как угорелый, всегда по одним и тем же «маршрутам». То к Прохору на голубятню. То к Вассе со своими страданиями, болью, стонами. Вылетит с белой повязкой на голове — уже довел себя до страшных мигреней, — беснуется, всех распугивает. Вдруг назло матери устроит истерику. В таком бывает состоянии, когда обессилев от ее равнодушия и брани, перестает владеть собой, ничего не видит и не помнит. После становится гадко, вновь убегает к себе, чтобы через некоторое время появиться и продолжить свое публичное томление.

Прохору (Г. И. Бурков) на всех наплевать, вот и куражится. Тоже ждет смерти брата Захара — заберет свои денежки и — «прощайте, единокровные {36} жулики». Выйдет поутру в одних носках, в белой ночной рубашке, на которую наброшена шуба. Ухмыляется: может, я кому-то не нравлюсь? Он любит эпатаж. И всегда весел. Что бы ни происходило. Получает наслаждение, когда удается досадить Вассе ли, Павлу, кому-то еще.

Тут господствует или круговая порука вражды, так, что не отойдешь, не спрячешься, — сочтут трусом, или круговая порука порочных обязательств, как у Людмилы с Прохором. Людмила (М. М. Хазова) слишком неискушенна и неопытна в жизни, чтобы позволять себе поступать так, как она поступает. Она хочет быть фрондеркой, поэтому и протестует столь своеобразно, — подыгрывая пошленьким страстям домочадцев. Но у актрисы Хазовой все это словно «неправда» — и балагурство, и издевки, и самоуничижение. Она чужая в этом доме не потому, что лучше других, просто не вжилась еще в обстоятельства сложной, изматывающей и требующей отдачи семейной борьбы.

Довершает балаганчик Дуня (Т. С. Ухарова). Забавное и гадкое существо. В немыслимой шляпке, с хризантемой в руке — вид самый романтический, как раз из тех книжек, что читает она по утрам в кабинете Вассы. Старая дева, шпионка, ходит крадучись, боясь, что поймают и изобьют. Ее, действительно, ловят, потом измываются. Это любимое занятие детей Железновых.

Только однажды, когда приедет Анна, в доме на мгновение установится иллюзия общности. Ничего, что Павел как ошпаренный отскочит от двери, через которую подслушивал. Как только увидит Анну, поймет, какая она стала красивая, какая близкая и вместе с тем — далекая, «не своя». От всего этого на них обоих неожиданно нахлынут воспоминания. Как некогда в детстве, Павел подставит Анне подножку, и они упадут на пол, рассмеются, продолжая смотреть друг на друга и разговаривать, будто желая насытиться и этой встречей, и этой близостью, и тем общим, что у них было и есть. Потом прибежит Семен и тоже обрадуется и поразится Анне. Позовет Наталью. Та опять стояла под дверью и с жадностью ловила каждое слово, но сейчас никто этого не заметит. Своей кокетливой, шаркающей походочкой подойдет дядя {37} Прохор. Сбежится весь дом. Все почему-то сядут за стол, за общий, семейный стол и станут смотреть друг на друга, будто спрашивая «ну, как она тебе, нравится?»

Но неожиданно все это обернется пародией. Пародией на ту семейную общность, которая пригрезилась героям, быть может, только на одно мгновение. Потому что Наталья все-таки недовольна приездом Анны. Потому что все смотрят друг на друга еще и настороженно, выжидая чего-то. Потому что выйдет Васса и позовет Анну к отцу, напомнив тем самым, по какому поводу она приехала. Потому что Павел начнет свои перепалки с дядей. Оба прямо через стол начнут швыряться стульями. Потом Павел побежит на голубятню. Разразится скандал. Все наполнится криками, зазвучит музыка — зловеще нагнетаемая мелодия, голуби, прежде мирно ворковавшие, растревожатся и забьются в своей клетке. А ироническим знаком этой идиллии станет отцовский портрет. Сперва он висел на стене, потом его сняли оттуда, просто так, походя, словно кому-то мешал. Затем водворили у ножки стола, и ясно было, что ему здесь не место. Так и сидели рядом с этим портретом в ногах, не замечая комизма ситуации.

Речь в спектакле, как и в пьесе Горького, о разрушении семьи, уклада. Уклад здесь — понятие широкое: тут и совместные чаепития за большим столом и привычка заниматься «делом». В буржуазной российской семье «дело» — не только экономическая основа жизни, но и нравственная. Им определяется вся система ценностей, им формируется людская психология. Сообразно ей женщина прощает зверя, «распутника» за одно то, что работник хороший. Здесь человек рассматривается именно как работник — деятельный, производительный член сообщества. Не накопительство само по себе играет тут первостепенную роль, но естественный и постепенный процесс продолжения и приумножения «дела».

Семья разрушается потому, что дети не хотят жить так, как жили отец с матерью, стремятся в город. Там веселее и проще. Павел уже научен, что {38} торговать торфом и изразцами по нынешним временам невыгодно, гораздо легче обогатиться на спекуляции иконами.

Смерть отца — предпосылка к развитию сюжета — в спектакле становится метафорой переживаемого семьей состояния. «Владения» смерти занимают почти половину от общего пространства (художник И. В. Попов). Смерть свершается за серо-зеленой стеной, тянущейся овалом по всей левой стороне сцены. Рядом с ней, в гостиной, своеобразный «пир во время чумы», не тот, на котором правят жизнь, здоровье и сила, но тот, что обнажает все человеческое гнилье, безалаберность и беспечность. Отсюда этот галопообразный, взвинченный темп существования. Отсюда поэтика низменных шутовских страстей. Пестрота нарядов, шелуха словечек, веселенькое времяпрепровождение — площадной кавардак, корчащийся под звуки джазовых мелодий (это «городская» культура, ворвавшаяся в дом и придавшая ему облик балагана).

По контрасту со всем этим — другое. Упорядоченный, размеренный ритм. Скрытый драматизм переживаний Вассы. Все действие словно вплетено в ткань каждодневных ритуалов, «вставлено» в раму густого плотного быта. Но эта ткань постоянно разрывается, упорядоченный ритм расстраивается. Такие разрывы, такой контраст и выявляют необходимый режиссеру смысл. На протяжении действия противоречия разрастаются, достигая размеров катастрофы.

### \* \* \*

Назначив Е. С. Никищихину на роль Вассы Железновой, Анатолий Васильев избавил себя от необходимости «возглавить» спектакль протагонисткой, она ему была не нужна.

Е. Никищихина играет женщину, в характере которой нет ничего, что могло бы толкнуть ее на действительные преступления. И, тем не менее, Васса их совершает. В ней есть выстраданное, выношенное, жизнью выработанное {39} убеждение: «дело» — основа всего. Но «дело», которому Васса посвятила свою жизнь, теперь рушится.

Она по-прежнему выходит в гостиную в свои четверть восьмого. Умывается. Пьет чай. Принимает управляющего. Тот всегда является спозаранку, принося с собой в этот еще полусонный дом запах просмоленного брезентового плаща и улицы. Привычный, не вчера заведенный порядок. Обыденный ритм, в котором есть аромат естественной гармонической жизни. Только теперь приходится обсуждать не слишком приятные проблемы. Она сидит с виду как обычно, отхлебывая чай, а разговор — о самом больном, о том, что тревожит в последнее время больше остального. Она умеет внешне все делать спокойно, неторопливо. Еще и Михаила наставляет: «Не каркай, я не каркаю вот. Дело разрушается? Это еще посмотрим».

Сама маленькая, тщедушная. Ее и не видно, когда все вокруг галдят и враждуют. Но держится строго. Иногда становится горько и до слез жалко себя. А сколько нужно сил, чтобы вынести эту историю с Липой, которую сама же и заварила? Все всполошатся, выбегут на крик «Липа дядю отравила!» Анна забьется в угол, дрожит. Наталья тут как тут, вылетела, смотрит. Сама Липа обезумела. А Васса над всеми хлопочет, всех успокаивает, делает вид, что все — ничего, все — случайность. Бегает по дому, и кричит, и представляется.

… Иногда выглядит комичной. Выйдет этак поутру в своем огромном сером халате, на который еще вдобавок намотаны толстые шерстяные платки, в капоте, в очках, теплых домашних тапочках. Голос сердитый, ворчливый. Прямо с порога начнет распоряжаться. О выражении добродушия на лице в такие минуты, должно быть, и сама не подозревает. А то, кажется, вот‑вот рассмеется, расхохочется. Быстрая, юркая, с какой-то забавной жестикуляцией, будто кривляется. Она и сейчас еще не старая женщина, только вот нет привычки помнить об этом. Размотает свои платки, снимет халат, рассыплет по плечам длинные гладкие волосы, и в облике, действительно, появится что-то очень молодое. Потом наденет на себя другое, строгое, рабочее платье и превратится — в хозяйку. Ее переодевания как ритуалы.

{40} Страшной Васса станет только однажды. Когда в предфинальной сцене будет медленно ходить из комнаты в комнату, расчетливо и напряженно ждать чего-то, словно готовя себя к последнему решающему поступку. Молчать и не обращать внимания на веселящуюся компанию, уже празднующую свое освобождение, уже торжествующую и потому распустившуюся до предела. И так, не говоря почти ни единого слова, а только своим упорным, равнодушным и сознательным невмешательством, будет дирижировать разгорающейся все сильнее и сильнее не помнящей себя вакханалией, которая закончится убийством Прохора. И когда, наконец, после шума, стонов и визга, после веселеньких лихих мелодий, под которые отплясывали зарвавшиеся обнаглевшие наследники, после бешеной какофонии звуков установится мертвая протрезвляющая тишина, Васса будет стоять чуть поодаль от того места, где все это случилось, и улыбаться. Лицо станет безумным и просветленным. Свершилось.

Потом соберет в себе еще немного сил. Опять превратится в ворчливую несговорчивую «мамашу». Зло бросит им всем свою решающую фразу, которую долго вынашивала, долго готовилась произнести, слишком долго.

Васса, быть может, одна и не справилась бы со всем этим, вот и взяла Михаила (Ю. С. Гребенщиков) себе в поверенные. Он человек близкий ей по убеждениям, той же породы. Из тех людей, которые больше молчат и прячут свои взгляды, редко высказывают что-нибудь вслух. Словно взвалил на свои плечи тяжелую ношу и смиренно влачит ее, не спрашивая ни поддержки, ни помощи. Он-то сам знает ради чего, а вот другие могут не понять. А детей Вассы он как будто презирает, но тоже особенно не говорит об этом. Только о Прохоре скажет спокойно, себе под нос, дескать, совестливым быть легко. Тут целая философия. Совестливым легко. Легко рассуждать, попробуй совершить поступок. Михаил самое тяжелое берет на себя — Липу, в частности. Загнал в угол — пойди, отрави Прохора. Действует и силой, и угрозами, и лаской. Избил, а самому жалко стало, прижал к груди и сказал: «не согрешишь — не проживешь», это он о себе сказал, и о ней тоже. Вот его драматическая истина.

{41} Вся его жизнь — в этом доме, в этой семье. Сюда словно всего себя и заложил, и дочь отдал за Павла. И силы и годы. Боится, что Васса его обманет. Но та сама нуждается в его поддержке, в нем самом. Упадет к нему на грудь, замрет, ей бы расплакаться так по-бабьи, пожаловаться. Но Михаил недоверчив, пуглив. Сильный здоровый человек, а от Вассы зависит. Всю жизнь отдать кому-то — окупится, не окупится? Все шатко, все на волоске…

### \* \* \*

На одно мгновение, которые случаются здесь столь редко, дом предстал увиденным словно издалека, будто бы человек на чужой земле вспоминает о родных местах.

… Анна ходила по дому и молчаливо оглядывалась. Васса сидела в своем кабинете и работала. Потом мать и дочь увидели друг друга. Но не бросились в объятия, а просто сказали несколько малозначащих слов. Но это их близость подтвердило сильнее, чем что бы то ни было другое. «Офицерша», — ласково-любовно пропела мамаша. И сели. Анна даже не раздеваясь. А вся приподнятость, вся возвышенность первой встречи с домом сейчас забыты. От них отмахнулись, как отмахиваются от приятного, но мешающего главному воспоминания.

Анна (А. Д. Балтер) помнит эту жизнь, от которой бежала, сломя голову, в которую все-таки вернулась, еще не понимая, что сулит ей такое возвращение. Но вернулась — решительно. Пришла помудревшая, уставшая, готовая любой ценой возвратить себе то, чего ей здесь недодали, чем обделили. Ведь это ее дом; и она здесь, несмотря ни на что, и, может быть, больше, чем другие, — представительница фамилии. Несмотря на свой изысканный наряд, который вызывает всеобщее изумление. Несмотря на свои манеры, которые восхищают и шокируют одновременно. Несмотря на то, что она тут — городская среди Деревенских, и это чувствуют все, и она в первую очередь. Еще в самом начале, когда они с Вассой сидели вдвоем в опустевшей гостиной, и Вассу так поразила и привлекла смелость и дерзость облика дочери, когда Анна настойчиво и резко {42} оборвала расспросы о своей, в общем-то, не слишком удавшейся жизни («об этом не будем»), когда сказала о детях голосом ровным и твердым, о том, что все они здоровы и в порядке, — уже тогда в ней почувствовались внутренняя жесткость и предрасположенность к азарту. Тогда она и заключила с матерью сделку. Цинично и достаточно недвусмысленно договорилась о том, что поможет при условии денежного вознаграждения. Собственно, она ведь собиралась взять не чьи-нибудь — свои деньги, те, что причитались ей по наследству.

Тогда они с Вассой были, — нет, не враги, но в лучшем случае компаньонки. Деловые женщины, могущие понимать друг друга с полуслова.

Потом Анна скажет матери, что считала себя умнее ее. Действительно считала. Думала, что все будет просто. Самонадеянная, кажется, не привыкшая в себе сомневаться, Анна и тут во всем положилась на свою проницательность. Смотрела на всех мягким, но чуть пренебрежительным, изучающим взглядом. Выслушивала чужие исповеди и поражалась. Поражалась Людмиле. Молодой, красивой и так просто поставившей на себе крест, — она бы, Анна, так не смогла. Смеялась с Семеном. Какой глупый. Каждого расспрашивала с осторожностью и снова поражалась.

После ревела. Куда девались ее умение держаться, ее решительность? Сидела за столом и тихонько всхлипывала.

Поняла, наконец, что в этом доме нельзя так просто взять то, что тебе нужно, и остаться в стороне. Надо занять позицию, включиться в борьбу.

Но для Вассы забота о семейном деле естественна и органична. Ничем другим она в жизни не занималась, ни о чем другом не думала, кроме как об этом. Васса не слишком способна к рефлексии, ведь Никищихина именно и играет такую — нерассуждающую, справедливую той справедливостью, которая держится обыденной каждодневной необходимостью. Совсем иное — Анна. «Вы всегда так — прямо очень», — говорит она матери с раздражением. Прямота пугает Анну, пугает и отталкивает. Они вообще разные. Анна из тех, {43} кто и сомневается, и сопоставляет, и мучается там, где такие, как Васса, делают все сразу и без рассуждений.

Тем глубже станет ее приятие матери, тем весомее покажется та идея, которой Васса руководствуется. Собственно, у Вассы это даже не идея, а утробный материнский инстинкт, природой выработанные убеждения.

Бывали мгновения, когда Анне хотелось уйти, бросить все или отрешиться от происходящего и ждать закономерной и уже очевидной ей развязки. Но не ушла, осталась. Ради вот этого дома. Ради этой фабрики. И ради вот этой Вассы. «Какая вы удивительная!..» Это восхищение — итог ее раздумий, анализов. В этом возгласе и преклонение, и зависть, и сознание собственного поражения. Анна не могла прежде и подумать, что можно вот так просто, если рушится дом, падет дело, пойти на преступление. Как уверенно Васса рассуждает о богородице, говорит о ней так, словно это ее знакомая попадья. Говорит, что ей, «матушке своей», все скажет, покается в грехе, а вот перед людьми не покается. Спокойное сознание своей правоты покоряет Анну.

Васса — мать, и она, Анна, тоже мать.

### \* \* \*

Липа (Н. А. Каширина) бродила по дому, ставила самовар, накрывала к завтраку и смотрела на всех исподлобья, устало усмехаясь. Эта ее усмешка уголком рта, и то, как она на окрик останавливалась перед кем-то, лениво перенося тяжесть тела на одну ногу, — в позе вроде б независимой, — и так в упор глядела на Вассу ли, на Михаила выжидающе и вопросительно, и уже заранее зная, что им от нее надо. И то, как огрызалась, покачивая головой и снова усмехаясь, чтоб отстали от нее, потому что надоели, потому что она от них слишком зависит, потому что знает об их сговорах больше других. И как потом не хотела травить Прохора, как сопротивлялась, но сил уже не было. Михаил просто повалил ее на пол и заставил, вынудил. И как поверила ему, что будет свободна, за одно это, наверное, только и пошла. И как побежала после совершенного — простоволосая, в одной рубашке с узелком в руках. Все сняла с себя, все им оставила, только б отпустили. Каялась, просила прощения, {44} жаловалась Вассе, как матери, и не знала, дурочка, что это Васса все и подстроила. Липу опять схватили, стали бить и звать полицию — обманули-таки. И как потом ее не стало, покончила с собой. Но в этом доме такие драмы стараются не замечать, они совершаются потому, что того требует нечто, впрямую к таким людям не относящееся. О таких, как Липа, не думают, когда все отдают в угоду большому «делу».

### \* \* \*

Все время об одном и том же, но в разных ракурсах и разворотах. В фокусе режиссерского внимания — общая атмосфера дома Железновых, взаимоотношения в котором складываются из острых противоречий. Они нарастают с неимоверной быстротой, достигают своего апогея к финалу и обрушиваются окончательной и безжизненной трагической тишиной. В третьем акте резко меняется жанр, накал чувств, атмосфера. Дом превратился в пепелище. Вассе кажется, что блуждают призраки. Последние вспышки вражды. Взрыв. Пляски смерти. Драмы. В финале случается много смертей, физических и моральных. Смерть Липы. Смерть Прохора. Хотел уехать к сыну в Москву, нашел его неожиданно и снова шутил — «плод любви несчастной». Но говорил о нем тепло. Для Прохора, быть может, это был последний в жизни шанс как-то оправдать собственное существование. Ведь до сих пор любил разве только своих голубей. Незадолго до драки, которую раздуют всеобщими усилиями, как будто впервые услышал человеческие слова. Их говорила Людмила. Говорила о том, что все несчастны, что слепы в жизни, и любить ничего не умеют. Для него эти слова так и стали отходной молитвой.

Третья жертва — Павел. Когда, наконец, умер отец, Павел куражился и храбрился. Словно все ему нипочем, все дозволено. Ввалился на чисто выметенный пол в грязных сапогах и еще ногу поставил на стул, чтоб все видели. Он — гуляет. А его опять натравили на дядю. Прозрение явилось слишком поздно. В. И. Кочкарев сыграл финал на неожиданной открытой трагической ноте. Павел метался и не понимал еще до конца, что произошло, еще готов был каяться, просить прощения, еще надеялся все поправить, еще {45} угрожал, бросался к Людмиле. Потом отшатывался от нее. Его целовали как мертвого, с ним прощались. И он осознавал, наконец, что у него не будет больше ни этой Людмилы, ни матери, не будет надежд на перемены. Вдумавшись во все это, неожиданно успокаивался. Так успокаиваются, когда понимают, что впереди нечего ждать. Смотрел на всех в последний раз, словно уже из другой жизни, усмехался их жестокости и исчезал из этого дома навсегда.

Последняя жертва — сама Васса. Она превратилась в немощную старуху. Уже не держалась на ногах, падала и поднималась вновь. Еще отдавала свои страшные распоряжения по хозяйству. Еще надела на себя пальто и собралась идти куда-то по своим каждодневным хлопотам. Но так и свалилась на пороге. Запричитала монотонно и бессильно о том, что не знавать ей покоя…

Проблема, всесторонне и многопланово исследуемая Васильевым на протяжении действия, к финалу вылилась в горестные парадоксы и обрела неразрешимость трагической альтернативы: необходимости последовательно и упорно делать «дело» и неизбежности при этом «греха». Принцип «дела» исключает всякую возможность анализа его обстоятельств разумом и совестью. Вопрос о высшей правоте матери, родоначальницы, и о фатальной ее обреченности на распад души, если материнский инстинкт созидания, жажды здоровой поросли топчет материнскую жалость пусть к не здоровому душевно, но все равно страданию.

Вассе еще долго будут мерещиться привидения. Еще долго в этом мертвом доме все будет напоминать о случившемся. Еще долго станут блуждать призраки, вроде новой горничной, которую взяли вместо Липы. Взяли новую служанку и отдали ей старую одежду, платье и холщовый фартук, что носила прежняя. Отдали, чтоб не пропадало добро, — из хозяйской экономии и рачительности.

## 1.4. Методология. Этюд

{46} «Первый вариант “Вассы Железновой”» был опытом школы психологического театра. Той школы, которой Васильева так блестяще обучили М. О. Кнебель и А. А. Попов, и которую он так глубоко и лично воспринял. Само определение особенностей этой школы увело бы нас слишком далеко, в теорию и практику Станиславского, затем его учеников и последователей.

Однако в самом общем виде принципы психологической школы можно определить следующими особенностями: (1) внутренним чувством творящего артиста, (2) естественной правдой сценических переживаний и (3) необходимостью переживания артистом роли при каждом повторении, то есть на каждом спектакле. Кроме того, эти принципы определяются возможностью воссоздания на сцене (4) жизненно достоверного человеческого типа, наделенного всем богатством психической и физической жизни, когда линия роли рождается из (5) внутренне, психологически мотивированных действий. И еще один важный принцип этой школы заключен в том, что (6) актер к роли идет от себя, ставит себя внутрь предлагаемых обстоятельств и создает (7) синтез своей собственной индивидуальности и изображаемого героя. Станиславский писал: «Результатом творчества искусства переживания является живое создание. Это не есть слепок роли, точь‑в‑точь такой, каким ее родил поэт; это и не сам артист, точь‑в‑точь такой, каким мы знаем его по жизни и действительности. Новое создание — живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его оплодотворившей. Новое создание — дух от духа, плоть от плоти роли и артиста. Это то живое, органическое существо, которое только одно и может родиться, по неисповедимым законам самой {47} природы, от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли и человека-артиста»[[44]](#footnote-45).

Есть общий родовой признак этой школы, которого мы и будем придерживаться в дальнейшем. Эта школа предполагает слияние актера и образа: между исполнителем и персонажем не существует зазора, исполнитель глубоко входит внутрь психологии изображаемого лица и действует от его имени. Другая, противоположная психологической, школа театра, которую Васильев назовет игровой (она во многом наследует принципы Мейерхольда, отчасти Вахтангова, М. Чехова, Михоэлса), строится на игровой дистанции между актером и изображаемым героем: эта дистанция достигается различными методиками, у каждого режиссера она — своя.

Психологическая школа в том виде, в котором она существует сегодня (она получила широкое распространение, выйдя за пределы МХАТ в 30‑е годы, когда открылся ГИТИС, куда Станиславский еще при своей жизни успел передать общие методические разработки и рекомендации обучения актерскому мастерству и режиссуре), работает методом действенного анализа. Из практикующей режиссуры методом действенного анализа пользовались Г. А. Товстоногов, А. А. Гончаров, Б. А. Покровский, ученики А. М. Лобанова. Затем следующее поколение, ученики А. Д. Попова и М. О. Кнебель — Л. И. Хейфец, А. В. Эфрос, А. А. Васильев, А. Я. Шапиро. З. Я. Корогодский, Л. А. Додин, ученик Б. В. Зона. Также П. Н. Фоменко, С. А. Голомазов, ученик А. А. Гончарова. И нынешнее поколение С. В. Женовач, В. Карбаускис, ученики П. Фоменко и др. То есть практически вся актерско-режиссерская школа с 30‑х годов работает в едином ключе методом действенного анализа.

Метод действенного анализа предполагает проникновение в пьесу через цепь событий или действенных фактов, по выражению Станиславского. «Когда-то Станиславский учил нас делить пьесу на куски, определять в них задачи. Чего {48} хочет действующее лицо, чего добивается. Потом он во главу угла поставил вопрос “что делает” герой пьесы. “Хочу” и “делаю” были поставлены в сложную взаимосвязь <…>Хочу и делаю — в этом суть психологии здорового человека. Если между “хочу” и “делаю” существует разрыв, перед нами ситуация, которая требует особенно пристального изучения. Но нам мало найти взаимосвязь между хочу и делаю. Надо найти связь между “хочу”, “делаю” и событиями, которые в большей степени определяют наши действия и находятся от них в прямой зависимости»[[45]](#footnote-46). Поэтому общая формула действия у М. О. Кнебель выглядит так: «Война (событие), я хочу идти защищать родину (задача), я иду (действие)»[[46]](#footnote-47). Действие, таким образом, определяется глаголом и отвечает на вопрос: «что я делаю?» (Хотя Васильев несколько иначе понимал действие, но об этом чуть позже). Далее метод действенного анализа оперирует также такими понятиями как предлагаемые обстоятельства, сквозное действие, сверхзадача или цель.

Но надо понимать, что в конкретной режиссерской практике, в зависимости от индивидуальности и взглядов того или иного режиссера, метод действенного анализа, в целом общепринятый и оперирующий перечисленными понятиями и категориями (в границах обозначенной нами школы), все же может иметь субъективные варианты и акценты. Разбирать пьесу через цепь событий уже стало общепринятым методологическим приемом. Однако при этом один режиссер может считать, что в пьесе обычно присутствуют два важных, структурообразующих события. А другой, что их пять.

Методика действенного анализа меняется не только в связи с индивидуальностью режиссера, но, прежде всего, с той или иной эпохой, с тем или иным пониманием природы человека, его психологии, с тем или иным пониманием социальной сферы, ее взаимоотношений с людьми. От эпохи к {49} эпохе меняется и само понимание действия как основополагающей категории театра. Понять эти изменения и есть задача исследователя, если он занимается вопросами методологии и эстетики режиссуры в рамках этой школы. М. О. Кнебель разработала этюдный метод в 1950‑е годы. Этому методу она обучала своих учеников. В 1950‑е годы ее учеником был А. В. Эфрос, позже А. Я. Шапиро. В 1970‑е годы ее учеником стал Васильев.

Что такое этюд? В самом общем смысле этюд — это проба действия всем актерским организмом. Разбор пьесы, который делает режиссер за столом, сразу переносится на сценическую площадку или, сказать вернее, в репетиционную комнату, и тут актеры в свободной импровизационной манере, без знания текста пьесы начинают осваивать роль. В этюде есть спонтанность, готовность сразу броситься в воду и плыть, «игра сходу», как говорит эфросовский актер А. Д. Грачев[[47]](#footnote-48). Этюд вскрывает в актере его внутреннюю органику, он начинает действовать, прежде всего, от себя, а не от готового режиссерского рисунка, мизансцены или задачи.

Кнебель считала этюд неотъемлемой частью метода действенного анализа. Она писала о том, что в более ранний период своей творческой деятельности Станиславский занимался анализом пьесы за столом, этот этап и получил название застольного периода. Станиславский называл его еще «разведкой умом». Но в конце жизни, за несколько лет до смерти, он пришел к так называемому методу физических действий. Работа над этим методом не была закончена. Однако получила осмысление и развитие в деятельности учеников и последователей: Н. М. Горчакова, В. О. Топоркова, М. Н. Кедрова, А. Д. Попова, М. О. Кнебель, Ю. А. Завадского, А. М. Лобанова и др. Этот метод и стал называться методом действенного анализа. «Несовершенство термина “физические действия” признано, кажется, всеми, — писала Кнебель, — и в первую очередь самим Станиславским, который пользовался им с целым рядом оговорок, более или менее значительных»[[48]](#footnote-49). Под названием метода {50} действенного анализа он существует и по сей день, по сей день преподается в ведущих театральных академиях, московской (РАТИ) и петербургской (СПГАТИ).

Именно Станиславский утвердил положение о том, что пьесу на самых ранних этапах нужно проверять действием, этюдом с произвольным текстом.

Кнебель на этой основе сделала заключение, что «период “разведки умом” и период этюда — это единый процесс. Никаких отдельных этапов на практике нет. Вообще разрыв единого творческого процесса — заблуждение»[[49]](#footnote-50).

Скажем, Товстоногов, который, как и Кнебель, работал методом действенного анализа (он получил его от одного из известных последователей мхатовской школы 1930‑х годов А. М. Лобанова), но не этюдом. Он писал: «Многие сводят существо метода (действенного анализа. — *П. Б.*) к работе над этюдами. По-моему, это неверно. Этюд — лишь способ приблизиться к пониманию действия и его существу, это лишь вспомогательный педагогический прием. Работая над этюдами, актеры отвлекаются от пьесы, находят аналогичные предлагаемые обстоятельства данного куска и действуют в этих обстоятельствах. Они делают это на сходном, близком, но все же отвлеченном от пьесы материале. Думаю, что не в этом существо метода действенного анализа»[[50]](#footnote-51).

Товстоногов — режиссер, который сильнее и более жестко, чем та же Кнебель, проявлял режиссерскую волю, давая актеру конкретную действенную задачу, четко вскрывая конфликт той или иной сцены. Его режиссуру всегда отличало именно волевое, активное интеллектуальное начало.

В этюде «меньше режиссера» и «больше актера», а вернее сказать, что и «сам режиссер находится в этюдном самочувствии»[[51]](#footnote-52).

{51} Петербургский режиссер и педагог В. М. Фильштинский пишет, что «этюдный метод <…> предполагает провоцируемое режиссером неустанное маятниковое вибрирование актера между его индивидуальностью и ролью, импровизацию не только на тему роли, но и на тему личности актера»[[52]](#footnote-53). Это очень верное замечание, которое не только раскрывает дополнительные особенности этюда, но и указывает на некую важную тенденцию актерского творчества, которая стала проявляться со второй половины 50‑х годов. Еще с того периода, когда этюдным методом свои спектакли стал репетировать Анатолий Эфрос. Эта тенденция обусловила появление так называемого личностного стиля в актерской игре. Станиславский тоже говорил о том, что в роли происходит слияние актерской индивидуальности и образа. Но у Станиславского это слияние должно было «работать» на создание характера. И вообще классический МХАТ — это театр превосходных и мощных характерных актеров. Во второй половине 1950‑х годов характерность уступила место актерскому самовыражению. В 1960‑е – 1970‑е годы эта тенденция достигла своего пика. Появилась целая плеяда уникальных актеров, поражавших своеобразием и неповторимостью личностного склада: И. М. Смоктуновский, С. Ю. Юрский, О. М. Яковлева и другие.

В 1950‑е годы индивидуальности юных, еще никому не известных студийцев и актеров ЦДТ помог открыть Эфросу именно этюдный метод, провоцирующий актера, как уже было сказано, на самораскрытие. Именно этюдный метод в этот период произвел революцию в театре. Критика в один голос отмечала, что эфросовские постановки пьес В. С. Розова — «В добрый час» и «В поисках радости», а также спектакль по пьесе А. Г. Хмелика «Друг мой, Колька» производили впечатление удивительной естественности, жизненности, правды. Эфрос добивался от актеров таких свойств и проявлений личности как эмоциональность, импульсивность, спонтанность, высокая реактивность.

{52} Эфрос вместе с тем сумел постичь и воплотить новый тип героя, который появился в драме. Этот тип тогда воспринимался как наиболее близкий действительности.

Появление этюдного метода у Кнебель, заставляющего актера действовать не по логике «знакомой сцены», а по логике «знакомой жизни», идти от себя самого как человека и художника, совпал с требованиями новой эпохи. Когда искусство должно было изменить арсенал выразительных средств в соответствии с главным требованием времени — новой правды (гражданственной, нравственной, человеческой, социальной, художественной). Именно этому требованию времени и соответствовали уже упомянутые спектакли Эфроса, и постановки вновь созданной молодой студии «Современник», которая тоже работала методикой, очень близкой принципам Станиславского.

Но эта правда уже была не подвластна классическому МХАТу. Сам МХАТ, родоначальник метода, переживал тогда серьезный кризис. М. Н. Кедров, работая в рамках метода физических действий, не сумел его откорректировать, как это сделали М. О. Кнебель и А. Д. Попов, в соответствии с изменившимся временем. Поэтому мхатовские спектакли производили впечатление устаревших, заштампованных.

Во второй половине 1950‑х годов репутацию МХАТ и Станиславского защищал уже не сам МХАТ, а молодой, только начинающий режиссер Эфрос, который в тот период говорил: «… для меня не было и нет ничего прекраснее в искусстве, чем режиссерское творчество Станиславского»[[53]](#footnote-54), и молодые актеры «Современника».

Но к концу 60‑х годов «в Ленкоме Эфрос постепенно уходил от этюдного метода. И “Чайку” и “Мольера” он уже ставил по-другому»[[54]](#footnote-55). Это происходило потому, что режиссер уже прекрасно изучил возможности своих актеров, уже имел дело со сложившимися индивидуальностями, и его больше привлекала {53} собственно режиссура. Он стал работать методом показа и рисунка, созданием психофизической линии роли, которую должны были освоить его актеры.

Стиль актерской игры в театре Эфроса, основанной на открытой эмоциональности, импульсивности, развивался дальше. В Театре им. Ленинского комсомола и позднее в Театре на Малой Бронной появились новые исполнители. Наиболее ярко манеру игры в эфросовских спектаклях выразила О. М. Яковлева с ее высокой реактивностью, обнаженностью чувств, спонтанностью. Нужно учесть при этом, что актеров Эфроса отличало и такое свойство как умение брать дистанцию роли, совершать активный бросок в действии, эфросовские актеры раскрывались в несколько изломанном, зигзагообразном движении, чрезвычайно быстрых бросках и эмоциональных атаках.

### \* \* \*

В 1980‑е годы Васильев говорил: «Для меня самое важное — это школа игры. Мне дорог некий эстетический, художественный канон, а не тема. Хотя я понимаю, что энергия игры рождается именно из темы. Вместе с тем я понимаю, что меняется жизнь и вместе с ней меняется тема, она не может оставаться одной и той же в течение даже одного года жизни. А художественный канон остается неизменным долгие годы. В нем и заключен пафос художника. Актеры все это прекрасно знают, они знают, что, играя рассказ на какую-то тему, они удерживают канон» (с. 181). Вот этот канон школы психологического театра и был чрезвычайно важен режиссеру, когда он репетировал «Вассу Железнову» и последующие свои спектакли. В последующих, впрочем, он несколько изменил манеру игры.

В «Вассе» Васильеву, работавшему этюдом, чрезвычайно важно было раскрыть личность актера, добиться того, чтобы актер действовал, прежде всего, от себя. Через несколько лет он скажет, что в этом спектакле он пользовался актерскими индивидуальностями как они есть. То есть в своей работе исходил из сложившихся человеческих и актерских свойств исполнителей. Он не учил их новой манере игры, как это будет во «Взрослой {54} дочери» и еще более в «Серсо», он лишь углублял ту, которой актеры владели. В «Вассе Железновой» я шел только негативным путем, я только устранял преграды. Потому что «Васса» имела прямое отношение к жизни этих людей, артистов, их психологическому устройству, их судьбе. Вообще актеры, которые играли в «Вассе», повторяли в своих жизнях историю, рассказанную в этом спектакле. История, рассказанная в «Вассе», повторилась в моей жизни. Настолько все было адекватно «завязано» с самого начала, настолько плотно, один к одному.

«В “Вассе” мне удалось угадать каждого отдельного человека и адекватно назначить его на роль. Эта роль была как бы им самим. Наталья была Л. Поляковой. Прохор был Г. Бурковым. Семен был Б. Романовым» (с. 167).

Таким образом, в спектакле Васильева нашел выражение тот же самый личностный стиль, что и в спектаклях Эфроса и других режиссеров на сцене того периода. Но образы, созданные в «Вассе», ощутимо отличались от тех, которые были характерны для сцены в это время.

Потому что та же методология действенного анализа, этюда привела Васильева к иным художественным результатам, чем того же Эфроса. Методология, как уже говорилось, не является чем-то абсолютно неизменным, неподвижным. Она может меняться во времени. Особенно у такого режиссера как Анатолий Васильев, который рано раскрыл свои особые способности к теоретическому мышлению, к методологическим поискам. «Методология — это некая наука посложнее арифметики. Это необходимость включить свое сердце в эту науку и сделать так, чтобы кровь текла иного состава. Это очень сложно. Методология затрагивает важнейшие моменты жизни человека. Это, в общем, и есть жизнь человека. Человека на сцене» (с. 166 – 167), — говорил Васильев.

Уже позднее, в начале 1980‑х годов, поработав на курсе Эфроса в ГИТИСе, режиссер вспоминал: «Мы (с Эфросом. — *П. Б.*) стремились к одному и тому же результату, но разными путями. Я двигался в системе более сильного исходного события пьесы и роли. Эфрос — от силы основного события. Эфрос {55} двигался к цели. Я шел от начала. Актеры и студенты у меня двигались от начала, интуитивно к цели приближались. Путь у Эфроса к цели был более рациональным. Это разные методики, за ними разные человеческие настроения и разные времена. Мой путь был более подсознательный и как бы неорганизованный, бесцельный. Потому что к тому моменту я уже знал: цели человека не так определенны, как нам порою кажется. Эфрос остался в своих прежних взглядах»[[55]](#footnote-56).

На этом высказывании Васильева стоит остановиться подробнее. В той системе анализа драматического произведения, которому Васильева и Эфроса обучала Кнебель, особую важность приобретают два структурообразующих события драмы — исходное и основное. Кнебель писала, что анализ пьесы начинается с исходного события. Исходное событие — это то, что произошло до начала драмы, в ее истоках и породило драматическую ситуацию. Кнебель приводит такие примеры исходного события: «Разорение Фальстафа и возникший в связи с этим план обольщения двух богатых горожанок, миссис Пейдж и миссис Форд — это событие легло в основу комедии Шекспира “Виндзорские кумушки”. Кораблекрушение, забросившее Виолу в сказочную страну Иллирию, обусловило все, что происходит в “Двенадцатой ночи”»[[56]](#footnote-57). Второе крупное структурообразующее событие, по Кнебель — основное событие. Оно расположено ближе к финалу драмы. В нем происходит важная перемена действия, которая определяет направление последующих событий. Основным событием в «Гамлете» можно счесть сцену «мышеловки», из которой герой получает подтверждение того, что его отца убил Клавдий.

Если актер движется к основному событию (как у Эфроса), то есть вперед по пьесе, к главной перемене действия, которая и поворачивает драму к тому или иному финалу, то он движется сознательно, то есть ставит перед собой цели, они и обусловливают это движение. Если актер идет от исходного события, то {56} он движется скорее подсознательно, интуитивно. За этим стоят, как говорит Васильев, «разные времена».

Герой, рожденный второй половиной 1950‑х годов, имел выраженную сознательную цель. В 1960‑е годы появились герои, которые не могли реализовать свои цели, идеалы, надежды. Их драмы обусловливали социальные, общественные обстоятельства времени. В 1970‑е процесс зашел еще дальше. Герой 1970‑х годов практически совсем разочаровался в цели, поскольку социальные перспективы советской жизни рисовались ему в весьма мрачных тонах, и то состояние тяжелого застоя, в котором пребывало общество, казалось непреодолимым. У Васильева в середине 1980‑х появится герой, который вовсе отказался от цели. Режиссер посвятит этому герою без цели разбор пьесы А. В. Вампилова «Утиная охота». Зилов в этом разборе двигается по пьесе, «словно толкаемый в спину своим исходным событием», то есть движение обусловлено прошлым героя, прошлым, в котором запрятаны все его внутренние конфликты. Васильев в этом разборе вплотную подошел к пересмотру структуры традиционной драмы. В «Вассе» исходное событие еще не достигло такой мощи и силы, поэтому традиционная драматическая структура сохраняется. Но само по себе исходное событие очень важно для Васильева. Именно из него режиссер черпает энергию, которая движет драму: «В теории и структуре художественного мышления, которых придерживаюсь я, — признавался Васильев, — заложено понятие обратной перспективы. Здесь исходное событие важнее основного. Исходный момент в пьесе, роли разбирается так, чтобы действие выталкивалось. Герой движется к цели под действием мощных обстоятельств внутри исходного события. Движется интуитивно, бессознательно нащупывая каждый следующий ход. Это бессознательное движение я называю процессом — в моменты смены действия происходят выбросы свободной импровизированной энергии, свободного импровизированного чувства. Герой свободно движется по линии сквозного действия. Перемены и есть процесс игры» (с. 175).

{57} «Первый вариант "Вассы Железновой"» Васильев вообще поставил с двумя исходными событиями. В первом акте исходное событие определялось ситуацией смертельной болезни отца и ожиданием наследства. В третьем акте Васильев выстроил еще одно исходное событие: «“Сорок дней”, — говорит Семен. Сорок дней ждут дети наследства. Сорок лет — предполагаем мы. Сорок лет владеют дети наследством. Мы усугубляем этот разрыв. Меняем исходное событие и разыгрываем третий акт как самостоятельную пьесу» (с. 61).

И результатом такой игры, такого разбора было то, что спектакль приобретал огромное, почти романное пространство. Он вмещал в себя объемную жизнь. Борьба за наследство в первом и втором актах спектакля Васильева совершалась подспудно, протекала приглушенно, движимая внутренними подсознательными импульсами. Если бы Васильев выстроил действие с более выраженной целью и заставил бы актеров двигаться к этой цели более сознательно, то борьба за наследство обострилась бы и вышла на поверхность. Интриги стали бы более открытыми, и это была бы постановка, приближающаяся к американским «экшен» (пьеса М. Горького, насыщенная интригами, борьбой, смертями, вполне дает такую возможность). А так спектакль производил впечатление закрытости, неумолимо, как снежный ком нарастающего напряжения. Это подспудное, глубинное напряжение и формировало тягучую, мрачную атмосферу спектакля.

А. В. Эфроса в период его творческой зрелости, когда он уже работал в театре на Малой Бронной, тоже интересовала проблема бессознательного. Вот что по этому поводу вспоминал актер А. Д. Грачев: «Он любил говорить о подсознательном начале в работе актера. Говорил, что мы часто совершаем неожиданные для нас самих поступки и действия, которые мы можем осознать не сразу, а лишь по прошествии времени. Эфрос считал, что с людьми может что-то происходить, а сознание в этом активно не участвует. Потом, в какой-то момент, оно подключится, а может быть, и нет, и человек так до конца и не осознает, что же он делал, куда его вовлекло, в каком потоке он сейчас плывет. {58} Но мы, художники, режиссеры, актеры — мы должны заниматься проблемой подсознательных течений, заниматься тем таинственным, что есть в человеке, что часто не поддается логической расшифровке. Анатолий Васильевич не любил логических рассуждений. Для него наибольшей ценностью обладали находки, если в них была какая-то алогичность. Он мог смеяться, радоваться именно странностям, которые рождались на репетициях»[[57]](#footnote-58).

Высказывание Грачева проливает свет на творческую лабораторию Эфроса, который, занимаясь психологией человека, не мог не обратиться к проблеме бессознательного. Однако Эфрос находится словно бы в начале этого пути и у него бессознательное только определенным образом «организует» поведение героя, выражаясь в «неожиданных эмоциональных взрывах», в сочетаниях «тихого» и «громкого», по выражению того же Грачева.

У Васильева бессознательное становится структурообразующим моментом роли и пьесы, ибо сразу закладывается в исходное событие. Своеобразно трактовал Васильев и сущность самого действия. Для Кнебель действие — это сознательное волевое движение, определяемое глаголом и отвечающее на вопрос: что я делаю? Надо сказать, что и по сей день в практике режиссуры действие понимается именно так. Васильев же говорил: «Попытки найти предмет театра у Станиславского и у Арто в сущности мало чем отличаются, как это ни странно. Действие и одним и другим режиссером понимается как некоторый акт. Это уже позднее, в советское время, наследие Станиславского исказили, исказили вместе с тем и то, что он собственно понимал под действием. Действие — сложный, спонтанный, подсознательный акт, который невозможно определить каким-либо словом, словом можно только убить всю эту сложность действия. И как получилось так, что само понимание действия как процесса неосознанного и глубинного, на который затрачивается вся сущность человека, включая и интеллект и душу, действие как сложный энергетический узел в движении, сложное ядро в {59} движении было интерпретировано лишь на самых поверхностных уровнях?» (с. 174, разрядка моя. — *П. Б.*)

Пример поверхностно понимаемого действия Васильев наблюдал, когда Ефремов во МХАТе корректировал его спектакль «Медная бабушка» (1975 г.). «Поначалу спектакль был срепетирован на глубинном понимании самого акта действия. Акте движения энергии. Он в какие-то мгновения как он бы застывал и останавливался как предгрозовое облако. Для меня было ясно, что в теории спектакль находится на глубинном понимании самого акта действия. Но Ефремов, выслушав многочисленные советы друзей и приближенных, усмотревших во всем отсутствие динамики, взял и полностью перестроил всю систему действий и взаимоотношений внутри спектакля. Он все перевел на язык ответов на вопрос: “что я делаю?”, на язык задач. Что получилось? Спектакль лишился своей глубины, оказался на самом верхнем слое, ушла сосредоточенность, ушла интеллигентность, появилась хамская логика, почти что коммунальные взаимоотношения. Все это не могло отразить ни века, в котором жил Пушкин, ни стилистику пьесы.

С тех пор я сознательно стал уходить от традиционной системы задач, как системы исключительно внешней, не вовлекающей человека в подлинный акт действия.

Я всегда старался разбирать так, чтобы актер слышал поведение из моего разбора. Я не называю поведение, а обрисовываю ситуацию, обрисовываю историю, атмосферу. Ситуацию, атмосферу пытаюсь напрячь так, чтобы они сами выталкивали действие. Надо, чтобы действие актером услышалось» (с. 174).

Спектакль «Первый вариант “Вассы Железновой”» и был выстроен на этом «глубинном, неосознанном» акте действия, которое словно «выталкивалось» ситуацией, напряжением сцен. Именно поэтому он был так необычен по своей атмосфере.

Васильев потом скажет, что в «Вассе» его и интересовал атмосферный театр как более высокая ступень психологического. Роль простроена так {60} глубоко, связи между исполнителями столь тесные, что актер излучает некую энергию, атмосферу. Ее ощущаешь почти физически, хотя она не материальна. Понятно, что подобный театр требовал огромного репетиционного периода, а также и постоянного удержания созданной атмосферы. Поэтому Васильев постоянно репетировал «Вассу» и после премьеры.

Важно обратить внимание еще на одно чрезвычайно любопытное и важное высказывание Васильева: «Я репетирую методом импровизации. Вообще этот метод в классическом варианте называется этюдным. Но у меня не чистый этюд. Я разделяю репетиции на два этапа. Вот в “Вассе” я много времени потратил на то, чтобы накалить нервы актеров, добиться нервного подводного слоя. Вся работа на первом этапе и была направлена на выявление этого нервного слоя. Второй этап заключался в погружении этого слоя, то есть в наработке поверхности» (с. 72). Это и давало в результате особый объем актерских образов, когда «на поверхности» у актера — разнообразное жизненное поведение, а в глубине — бурление страстей, низменных инстинктов, скрытых подспудных томлений.

Если актер Эфроса действовал открыто и, как уже говорилось, выражал себя в активном эмоциональном посыле, в динамике внутреннего движения по сквозному ходу, то у Васильева актер казался закрытым, он должен был «тянуть» «нервный подводный слой» и «поверхность». «Держать» то и другое было очень трудно, но в этом и заключалась особенность Васильевской методики: игра его актеров была настолько сложна, что ее было бы затруднительно воспроизвести и повторить другим режиссерам.

В спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”» возник новый тип героя — интуитивный, бессознательный, с сильно и глубоко простроенной психикой, таящей в себе те бездны, которых еще не знал советский театр 1960 – 1970‑х годов. Образ строился на внутреннем конфликте (это нашло выражение в третьем акте спектакля: «В ощущении я знал весь акт, только не мог это сделать. Я открывал секрет этого акта в течение двух с половиной месяцев. Пока случайно не обнаружил этот секрет. Это был секрет рождения {61} чувства на уровне конфликта внутри одного человека или нескольких человек» (с. 175), — говорил Васильев)

Эфросовский герой (равно как и герои в спектаклях других режиссеров — «шестидесятников») был человеком цельным. Ибо в исходном событии он имел ясные, стройные, гармоничные представления о мире эпохи «оттепели». А у героя Васильева в исходное событие словно бы легла драма 1960‑х (конец «оттепели»).

Иными словами, она его сформировала. Поэтому сознание Васильевского героя с самого начала было расщеплено, раздвоено. Цель не выражена столь же определенно и сильно, как у героев предыдущего поколения. Но главное — этот герой движим не столько целью, которая впереди, сколько своим исходным событием, которое у него за спиной, то есть своими внутренними противоречиями, комплексами, травмами.

Бочкарев, исполнитель роли Павла в «Вассе Железновой», в своей недавней беседе рассказывал, как он репетировал эту роль. Павел — горбун, урод, который в детстве переживал психологические травмы, связанные с тем, что мать его не любила. «Он был брошенным сыном», — говорил Бочкарев. Роль репетировалась актером и режиссером на тех глубинных слоях психики, которые связаны с чувственностью: «Павел — обнаженная чувственность». На чувственности, сексуальности и строились его связи с людьми. Желание любви, ласки определяло его болезненные отношения с матерью.

Внешние проявления этого выглядят парадоксально. Павел ластится к матери, прося у нее любви, и в то же время набрасывает на нее ремень и начинает душить. Бочкарев рассказывал, что раздвоенность Павла заключалась в том, что он и хотел вырваться из дома, из клетки и не хотел в то же самое время. То есть актер играл «действие и контрдействие — одновременно»[[58]](#footnote-59).

Эта сложная игра, вскрывающая запрятанные глубоко внутрь инстинкты человека, которую предлагал Васильев, отвечала положениям и открытиям психологии XX века, теории бессознательного Фрейда и Юнга.

{62} Юнг писал о том, что бессознательное, коренящееся в инстинктах человека, являются столь же необходимым условием бытия, что и сознательное. Бессознательное «активно влияет на сознание, на социальное поведение человека», бессознательное, согласно теории Юнга, — это «первоначально человеческое»[[59]](#footnote-60).

Обращение к бессознательному является отличительной чертой западного постмодернизма, который «от классического психоанализа» унаследовал «представление о том, что власть над сознанием человека принадлежит бессознательным структурам и механизмам (“машинам”, по Локану), которые формируют социум (“социальную машину”)»[[60]](#footnote-61).

Обращение к бессознательному у такого режиссера как Васильев свидетельствовало о наличии постмодернистских ориентации. Построение в этой связи внутреннего конфликта героя было несомненным новшеством для советской сцены.

Продолжая сравнение с методологией Эфроса, можно вспомнить образ Лизы Хохлаковой в исполнении О. М. Яковлевой в спектакле «Брат Алеша». Общее Лизы и Павла заключено в их физическом уродстве. Но если Бочкарев играл это уродство, вскрывая внутренние парадоксальные проявления психики персонажа, то Яковлева это уродство своей героини игнорировала, актриса словно бы поднималась над ним. Ее Лиза в своем кресле-каталке стремительно носилась по сцене, и зигзаги этих проворных, живых движений выражали горячую, бурлящую динамику боли ее детской души. Сложность психического склада Лизы Хохлаковой проявлялась в противоречивости ее характера. При этом она не была человеком раздвоенным, как Павел. Противоположные движения души Яковлева играла попеременно: сначала — резкий бросок в своем кресле-каталке к Алеше, затем — столь же резкий бросок от него. То есть, сначала «люблю», потом — «ненавижу», и в результате побеждало все-таки какое-то одно неразъятое чувство. Это неразъятое чувство (не важно, {63} позитивное или негативное, высокое или низкое, победное или пораженческое) и определяло человеческую цельность образа. Ее «люблю» и «ненавижу» были выражением именно противоречивости, но не раздвоенности. Яковлева, как и другие артисты Эфроса, играла не на глубинных чувственных инстинктах, как актеры Васильева, а на движениях по-детски чистой души, на которую время от времени набегали тени. И если прибегнуть к образному сравнению, то можно сказать, что в актерах Эфроса проявлялись те человеческие свойства, которые безбоязненно обнаруживают себя днем, когда человек бодрствует, в актерах Васильева те, которые обычно сокрыты в ночи, прячущей от посторонних глаз тайные интимные желания человека. Внутренний свет эфросовских образов и был, пожалуй, самым главным их достоинством, определяя поэтическое, художественное начало эфросовского театра.

В спектакле Васильева конфликт совершался внутри личности, и такой конфликт приводил личность к самоуничтожению, саморазрушению в финале.

Это был совсем другой взгляд на мир и человека, на их взаимодействие. Мир наружный определялся внутренним чувством человека, становился производным от человеческого сознания и подсознания. Внутреннее чувство человека влияло и на его (человека) отношения с социумом, средой и определяло цели его жизни, а не наоборот. У Эфроса внешние обстоятельства жизни, действительности оказывали влияние на человека и предопределяли и его победы (во второй половине 1950‑х годов), и его поражения, драмы (в 1960‑е и 1970‑е). Человек у Эфроса в определенном смысле был жертвой внешних обстоятельств. Герои Васильева — жертвы, заложники своего внутреннего мира, своих психологических травм, неразрешенных конфликтов.

Обобщая вышесказанное по поводу методологии работы режиссера А. А. Васильева, необходимо еще раз подчеркнуть, что он проявлял себя как представитель следующего за «шестидесятниками» поколения. И в своей первой самостоятельной работе выступил как преданный ученик школы психологического театра, которую ему удалось интерпретировать в {64} соответствии со своими взглядами и общими закономерностями времени. Таким образом, он значительно продвинул вперед достижения этой школы. И тем самым предстал режиссером-новатором.

Теперь, по прошествии почти тридцати лет со дня постановки «Первого варианта “Вассы Железновой”», можно сказать, что если бы Васильев и дальше развивался в этом направлении, мы все равно имели бы уникального режиссера, удивительно чутко и своеобразно воспринявшего то лучшее, что есть в традиции русского психологического театра. Но после «Вассы» Васильев уйдет с этой дороги. И долгие годы потратит на то, чтобы приблизиться к иной культурной традиции русского театра, которая была обрезана, прервана в сталинское время. Это традиция, которую Васильев называет театром игровым. Она была представлена в истории такими именами как Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, Михаил Чехов.

## 1.5. Эстетика

По методике работы с актерами «Васса» была психологическим спектаклем. Но нельзя сказать, что по своей эстетике это чистокровный реализм. Во всяком случае, нельзя так сказать однозначно. Пользуясь выражением, которое часто употреблял сам Васильев, можно утверждать, что «эстетика, которой накрывался разбор», не была полностью реалистической. Ведь когда мы говорим о реалистической эстетике, мы все-таки подразумеваем изображение жизни в формах самой жизни, то есть театр прямых жизненных соответствий. Сказать так о «Вассе» нельзя. Спектакль создавал только иллюзию живой жизни, протекающей за четвертой стеной. Эта живая жизнь лишь поначалу выглядела естественной и правдоподобной. В процессе развития спектакля она превращалась в нечто противоположное. В некую фантастическую или, возможно, сюрреалистическую реальность, выражавшую внутреннее состояние семьи, стоявшей на пороге гибели, к которой привели себя сами ее члены.

Провалы черноты расползались по всей сцене. Дом, который поначалу выглядел мирным и сонным, превращался в некое неживое существо, люди — в {65} блуждающих призраков. Васильев строил зрительный образ спектакля сложно, в развитии. И завершал картину сюрреалистическим пейзажем. Реальность была пластичной и выражала собой то качество режиссерского мышления, которое мы определили как «субъективизм».

Субъективное образное мышление Васильева определяло иной подход к материалу, иной способ подачи, чем тот, который царил тогда на сцене. Иллюзия реальности создавалась образными, метафорическими средствами. И это было еще одним новшеством «Первого варианта “Вассы Железновой”».

Мизансцены строились как в кадре. Это создавало эффект плотного образного рисунка, передающего смысл происходящего.

Позднее в интервью «Разомкнутое пространство действительности» Васильев расскажет, что он работал в два этапа. Разбором действия и выстраиванием ролей он занимался с помощью этюда. А когда внутренний каркас спектакля был выстроен прочно, переходил на сцену, в пространство декорации и там уже строил рисунок (то есть мизансцены и пластику актеров), который накладывался на содержание. Таким образом, рисунок приобретал некое самостоятельное значение. Он не уничтожал внутреннее содержание игры, но сопрягался с ним.

Продолжая сравнение с Эфросом, можно сказать, что у его актеров внешний рисунок впрямую выражал внутреннее содержание, психику, был адекватен ей. Эфрос считал, что «внутреннее действие» «надо выводить наружу, в физику, в пластику, чтобы яснее было, чему отдаваться»[[61]](#footnote-62).

У Васильева в спектакле появилось рассогласование рисунка и психики, внутреннего действия. Он считал, что современный человек только в кризисные Для себя моменты выражает себя в пластике адекватно, а вообще для человека характерно рассогласование внутреннего и внешнего[[62]](#footnote-63).

{66} В «Первом варианте “Вассы Железновой”» было своеобразное художественное время. В этом заключалась еще одна отличительная особенность спектакля. Вопрос о художественном времени приобрел с тех пор для Васильева первостепенное теоретическое значение.

После того, как спектакль был готов и уже игрался на публике, Васильев в интервью «Разомкнутое пространство действительности» рассказывал о том, как он работал со временем. Режиссер исходил из той предпосылки, что временное пространство действия в театре не соответствует временному пространству в жизни. «В драме время изначально прессуется, уплотняется. У меня в “Вассе Железновой” время ни разу не соответствует реальному. Это или более плотное или более расширенное время. Но течет оно непрерывно. Есть только композиционные прерывы, о которых необходимо рассказать. Каждый акт имеет двухчастную композицию. Так получилось в нашем построении, но я думаю, что именно так и у Горького. В первом акте действие течет непрерывно до приезда Анны. Утро. Чаепитие. Разговоры за столом. Семен уходит на фабрику. Павел бродит. Васса наконец остается в доме одна, работает. Заканчивается первая часть» (с. 60).

{67} Появляется Анна. Ее никто не встречает. Дом молчит. Анна проходит в гостиную. Идет медленно. Рассматривает стены. Как будто вспоминает что-то. Заново узнает далекое, но знакомое. Увидела мать. Долго смотрит, как та работает.

С точки зрения восприятия эта первая пауза — приезд Анны — создает своеобразный эффект. В ней как будто восполняются недостающие эмоциональные параметры. Звучит тема воспоминаний, тема дома, лирическая тема.

Дом предстает словно бы в ином ракурсе. Только что стихли звуки скандалов и перебранок. Воцарилась тишина. И дом, на который теперь смотрят как будто с удаления, глазами этой красивой, хорошо одетой незнакомой женщины, кажется уютным, добротным, даже торжественным. Звучит странная блюзовая мелодия.

«Наконец Васса замечает Анну. Теперь время пошло с ускорением. Васса немедленно, без лишних слов и формальностей приступает к делу, сразу посвящает дочь во все интриги дома. Эта поспешность не соответствует нуждам реальной жизненной ситуации. Вассе потребовалось бы гораздо больше времени, чтобы встретить дочь, рассказать ей обо всем, сделать ее союзницей и так далее. Тут явный композиционный разрыв, как бы временная лакуна, часть выброшенного реального времени. Это надо как-то выразить» (стр. 60).

После этой тишины резко воспринималось начало их диалога. Поспешность обеих. Немедленная готовность заключить сделку. И возникало ощущение объема времени. Дом в прошлом — уютный, торжественный. Дом в настоящем — живущий скрытой враждой. Обнаруживался контраст. Рождалось целостное ощущение всей прошлой и настоящей жизни семьи Железновых.

Время здесь текло непрерывно, но имело разное пространство. То более широкое. То более плотное. Широкое соединялось с плотным. «Возникает монтаж времени, — рассказывал Васильев. — Монтаж придает спектаклю {68} романное пространство. Оно большое, огромное. Три часа спектакля не соответствуют трехчасовой реальности сценической жизни» (стр. 62). Уплотненное время получалось за счет более плотного разбора, «когда разбираешь шесть реплик как шесть смен жизненных ситуаций» (стр. 62). Васильев рассказывал, что «в жизни на подобные шесть смен поведения затратили бы месяц, на сцене это укладывается в три минуты. Один из примеров — это сцена Вассы и Павла. <…> Как раз диалог из шести реплик. Можно было выстроить ее как беседу. Я выстроил иначе. Как долго и сложно разворачивающуюся ситуацию, разбитую на малые ситуации, каждая из которых имеет свой объем, свои взаимоотношения» (стр. 62).

Спектакль начинался в обычном бытовом ритме, время словно бы захронометрировано. Оно и воспринималось как реально идущее, но потом возникало «уплотнение, расширение, сильная концентрация. Концентрация времени особенно сильна в метафоре» (стр. 62). Постепенно степень временных несоответствий все увеличивалась. Поэтому так странно воспринималась первая сцена третьего акта, сыгранная снова как будто в реальном бытовом времени, когда время уже оторвалось от бытового, реального. Это воспринималось как остановка, как мертвое время. И возникал образ мертвого дома и мертвого мира. Тут реальное бытовое время сработало как бумеранг, возвратившись, оно принесло неожиданно сильный эффект.

Вообще все «манипуляции» со временем, которые производил Васильев в этом спектакле, уплотнение времени, расширение, концентрация, приводили к тому, что сценическое время становилось автономным, не тождественным времени в зале. Такое сценическое время можно определить как время образное.

Есть одно важное и непременное условие существования образного времени. Это развертывание драматического действия строго за барьером рампы, создание на сцене самоценной художественной реальности, развивающейся по своим особым законам. Стоит убрать рампу, подчеркнув {69} одновременность происходящего на сцене и в зале, как автономия сценического времени разрушится. Оно разомкнется, влившись в поток и пространство реального времени жизни и зала.

В «Первом варианте “Вассы Железновой”» ни один персонаж не играл «на зал». Ни публицистического посыла, ни лирического. Как будто «закрытый» театр. Такая особенность спектакля сразу обратила на себя внимание.

Здесь была заметна тенденция к созданию реальности, имитирующей настоящую, но существующей в своих автономных временных и пространственных параметрах. Эта автономная реальность и есть реальность субъективная, то есть сотворенная целиком и полностью художественной волей режиссера и живущая по своим особым образным законам.

Субъективистская интерпретация традиционного для русской и советской культуры реализма — выражение постмодернистского мышления Васильева, мышления, которое отталкивается от «большого стиля», разрушает его, подчиняет внутренней прихотливой логике художника. Субъективную реальность Васильева можно трактовать как постмодернистскую игру с реализмом, в которой «реализм» берется как некая устойчивая, исторически сложившаяся данность, подвергаться «обработке» и преобразованию, в результате чего рождается новое художественное качество.

### \* \* \*

Стоит сказать отдельно о таком важном выразительном средстве этого спектакля как музыкальное оформление. В «Первом варианте “Вассы Железновой”» Васильев начал использовать джаз. Джазовая музыка получила свое распространение в Америке в 1920‑е годы. И поэтому включать ее в Действие горьковской пьесы, написанной в 1910‑е годы, с исторической точки зрения было как будто не совсем правомочно. Однако театр 1970‑х годов уже вольно и свободно оперировал разными историческими реалиями.

Джаз в «Вассе Железновой» связан для режиссера с темой чувственности, которая, в свою очередь, связана с темой города. В город стремились дети {70} Железновых, город для них был символом раскрепощения, освобождения подавляемых инстинктов и плотских томлений.

В джазовой музыке раскрывалась своя красота и свое очарование. Музыка сообщала действию особую чувственную органику и томительную страстность, преображая мир российского захолустья, придавая ему некий шарм и обаяние.

Джазовое сопровождение характерно и для следующих спектаклей Васильева — «Взрослой дочери молодого человека», «Серсо» В. Славкина, «Шести персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло. Это говорит о постоянстве темы, которая интересовала Васильева на протяжении достаточно большого периода времени.

## 1.6. Критика

Спектакль «Первый вариант “Вассы Железновой”» не имел тех восторженных и разнообразных откликов в печати, какие будет иметь следующая работа Васильева — «Взрослая дочь молодого человека». В журнале «Театральная жизнь» после премьеры вышла статья Т. Н. Языковой, весьма критично отнесшейся к спектаклю: «Бессмысленно острые, изломанные, ничем не оправданные мизансцены, рукопашные бои членов пусть даже в конец разложившейся семьи — все это не соответствует природе пьесы. Совершенно игнорируются в спектакле приметы эпохи, нет перемены декораций»[[63]](#footnote-64).

В различных газетах появилось также несколько заметок о премьере, не претендующих на углубленный разговор о спектакле и имеющих чисто информационный характер.

Помимо большой статьи в журнале «Театр», которая называлась «Открытие режиссера»[[64]](#footnote-65) и принадлежала автору диссертации, никаких иных работ, {71} ставящих перед собой аналитические задачи, не оказалось. «Васса» прошла почти незаметно и не была воспринята как необычное новаторское создание.

Интересно, что к этому спектаклю критика стала обращаться гораздо активнее уже задним числом, после постановки «Взрослой дочери», — хотя ни «Взрослой дочери», ни «Первого варианта “Вассы Железновой”» к тому моменту уже не существовало, спектакли были сняты с репертуара, потому что Васильев вместе с двумя своими коллегами-режиссерами вынужденно ушел из Театра им. К. С. Станиславского.

Критик В. Г. Комиссаржевский в своей книге «Театр, который люблю», вышедшей в 1981 году, дал очень высокую оценку спектаклю Васильева[[65]](#footnote-66).

В журнале «Театр» в 1982 году появилась полемически заостренная статья А. П. Демидова и В. Б. Борисова (псевдоним В. Б. Оренова). К этому времени уже вышла «Взрослая дочь», в которой большинство критиков увидело то, что спектакль по своей эстетике близок направлению бытового, жизнеподобного театра 1950 – 1960‑х годов. А Демидов и Борисов отмечали, что с бытовым, жизнеподобным театром даже «Васса Железнова» имела мало общего. При этом авторы говорили, что в спектакле отражен «процесс патологизации мира и человека», которая «острее всего и интересовала Васильева в его варианте “Вассы” <…> По своей эстетике этот спектакль близок прозе Ф. Сологуба, герои которого находят выход своей иррациональной энергии в непристойных скандалах и отвратительных выходках»[[66]](#footnote-67). И далее: «“Васса” Васильева — это исследование болезни…»[[67]](#footnote-68) Несмотря на явно негативистский тон этой статьи, в существе своего «диагноза» они были правы. Да, конечно, спектакль Васильева «исследовал болезнь». Но при этом он отражал реальные процессы в обществе и человеке. И хотя Васильев не ставил перед собой задачу исследовать социальные процессы (как уже говорилось, этот спектакль не содержал никаких {72} политических или социальных аллюзий), режиссер, тем не менее, оперировал тем пониманием мира и человека, которое сложилось у него именно в условиях советских 1970‑х. Когда внутренний конфликт личности и отсутствие цели вполне адекватно характеризовали человека. Периоды этой, условно говоря, «болезни» и следующего за ней «выздоровления», то есть подъема социальных жизненных сил, обнаружения человеком цели своего существования, в истории чередуются. И как тогда квалифицировать искусство Л. Бунюэля, Л. Висконти, других художников, исследующих сходную по своим симптомам «болезнь» расколотого сознания личности? Как отнестись к западному кинематографу 1960 – 1970‑х годов?

В «Театральной жизни» в 1984 году вышла статья Е. В. Марголиной, в которой, в частности, речь шла и о спектакле Васильева. Спектакль был оценен критиком гораздо более позитивно и, что интересно, очень точно — замысел режиссера был понят Марголиной в самом главном: «Понадобилось почти тридцать лет (после исполнения роли Вассы В. Н. Пашенной. — *П. Б.*), чтобы в характере Вассы, монолитном, могучем, обнаружилась “слабинка”, а трагедия социальная обернулась внутренней драмой самой Вассы, мучающейся и страдающей от бесконечных противоречий, от невозможности найти истину»[[68]](#footnote-69). Марголина совершенно справедливо отметила, что режиссер подошел к горьковской пьесе не с социальных позиций, в центре его исследования оказался человек с его сложным внутренним миром.

В той же «Театральной жизни» в том же 1984 году появилась статья М. Н. Строевой «Возвращаясь к Станиславскому», где отдавалось должное стремлению Васильева следовать заветам русской психологической школы, «проникать в живые законы духовной диалектики»[[69]](#footnote-70). Строева писала, что подлинная художественность возникает, «когда повествование состоит как бы из несоединимых мгновений. Вспомните, например, как решена Васильевым {73} сцена Вассы Елизаветы Никищихиной и Павла Василия Бочкарева. Да, это почти предметный урок сценической диалектики, любви-ненависти по закону Станиславского: “играя злого, ищи, где он добрый”, когда сын готов яростно пригвоздить мать к стене и тут же по-собачьи ласково потереться щекой о ее плечо. Но сама непроизвольная неожиданность противоположных движений подсказывает, что родиться они могли не из головы, а, скорее, в тайниках разбуженного подсознания»[[70]](#footnote-71). Интересно, что М. Н. Строева привела именно эту сцену как наиболее характерный пример проявлений внутреннего конфликта личности и подсознательных движений психики. Она, правда, дала этому не совсем точное объяснение, сославшись на известное выражение Станиславского «играя злого…», потому что в данном случае дело было не в сочетании злого и доброго начал в характере человека, а именно в одновременности противоположных движений его психики: люблю-ненавижу.

На эту же сцену обратил внимание и В. В. Иванов в статье, посвященной постановкам горьковских пьес на сцене 1960 – 1970‑х и опубликованной в сборнике «Классика и современность» в 1987 году, то есть через десять лет после появления спектакля[[71]](#footnote-72).

Самый общий посыл по поводу решения горьковской пьесы Васильевым у Иванова звучит так: «Ему был нужен спертый воздух этого дома, накаленные страсти, лишенные всякой возможности прорыва, которые были бы вынуждены разрядиться здесь и сейчас. Ему нужно было социальное пространство, в себе самом заключающее все причины и следствия»[[72]](#footnote-73). Последний тезис вызывает сомнение. Ибо «все причины и следствия» в этом спектакле были заключены не в «социальном пространстве», а в больных, расщепленных душах людей.

При этом Иванов верно почувствовал близость эстетики Васильева эстетике Золя и Стриндберга, а также западных кинорежиссеров Висконти и {74} Бертолуччи[[73]](#footnote-74). Эта тема вообще могла бы лечь в основу отдельного и самостоятельного исследования. Потому что западный кинематограф оказал на Васильева, действительно, очень большое влияние. Можно сказать, что Васильев в той же мере учился режиссуре у западных кинорежиссеров, в какой у Кнебель и Попова, в чем сам не раз признавался в своих интервью. В рамках данного исследования прослеживать эти влияния, к сожалению, не представляется возможным.

Своеобразное освещение спектакля Васильева нашло свое отражение и в рассуждении А. М. Смелянского, который писал о спектакле в книге «Наши собеседники». «Социальный, исторический смысл вырастает в спектакле на довольно непривычной для “театра Горького” почве. Тема вырождения рода и дела выражена, прежде всего, темой вырождения семьи»[[74]](#footnote-75). В своей диссертации «Русская классика в современном театре» Смелянский дал общее обоснование направлению поисков Васильева. В его спектакле, писал Смелянский, «исследование шло на уровне жизни, тех бесконечных мелочей, из которых сплетается ткань бытия. Смысл чтения восходил к Станиславскому, к его умению сочинять на основе текста пьесы и параллельно ему собственный режиссерский текст, по-своему емкий и <…> насыщенный. Два десятилетия борьбы с бытовой режиссурой вытравили на нашей сцене стремление к такого рода проработке текста. Стремясь к быстрым обобщениям, режиссеры теряли трудное искусство “медленного чтения” <…> “Знаковая” режиссура заслонила актера, который терял инициативу. <…> К концу 70‑х годов все это привело к общей ностальгии по живой жизни <…>, по самостоятельному актерскому почерку русской школы психологической игры»[[75]](#footnote-76).

{75} Обобщая все приведенные высказывания критиков и исследователей, можно сказать, что в целом своеобразие спектакля «Первый вариант “Вассы Железновой”» было отмечено верно: близость к школе Станиславского, подсознательное начало в психологии героев, близость к представителю «новой драмы» А. Стриндбергу, образы которого также строились на внутреннем конфликте Верно и то, что эстетика и методология Васильева в этой работе не сводилась к воспроизведению «живой жизни» на сцене, к следованию традициям психологической школы, что отметили А. П. Демидов и В. Б. Борисов. Эти традиции были обновлены и переосмыслены в соответствии с требованиями нового времени, о чем и шла речь в той части главы, где обсуждалось толкование Васильевым этюдного метода и структуры внутреннего конфликта.

# **{****77}** Глава 2. Разомкнутое пространство действительности

## 2.1. Релятивистский мир

Два спектакля по пьесам В. И. Славкина, которые Анатолий Васильев выпустил после «Первого варианта “Вассы Железновой”», составили определенный этап в творчестве режиссера. Самым важным для Васильева здесь было обращение к современной теме. Он подошел к ней, прежде всего, как исследователь, теоретик, которому было необходимо определить соотношение между реальной действительностью и драмой, ее отражающей.

Ссылаясь на опыт предыдущего поколения режиссуры, в частности, на опыт А. В. Эфроса, который во второй половине 1950‑х годов ставил пьесы В. С. Розова, ознаменовавшие новый этап в развитии театра, Васильев заявил, что конец 1970‑х годов (время, когда была поставлена «Взрослая дочь») — может составить следующую эпоху в развитии сценического искусства.

Васильев при этом исходил из того, что новая эпоха жизни театра начинается с современной драмы. Ведь Художественный театр в свое время возник на пьесах А. П. Чехова. Эпоха «оттепели» принесла драматургию Розова и Володина, на которой утвердился стиль режиссуры не только Эфроса, но и Ефремова, Товстоногова.

В интервью «Разомкнутое пространство действительности», которое можно было бы назвать творческим манифестом режиссера, Васильев не случайно приводит слова Эфроса, сказанные в начале 1960‑х годов: «Мне интересно, о чем думает, допустим, девушка, которая стоит целый день у эскалатора метро <…>. Я знаю, как мне про это расскажут в нашей рядовой комедии или в нашей нравоучительной драме. Но я бы хотел, как говорится, на самом деле узнать через искусство ее мысли, ее заботы, ее жизнь. Таких произведений, в которых мы будто сталкивались бы с самой Действительностью, без всякой “липы”, без украшательств, без давно известных схематичных столкновений — таких произведений искусства очень мало» {78} (стр. 69). Приводя эти слова в своем интервью, Васильев тем самым как будто хотел сказать, что и в 1970‑е годы перед театром стоит задача узнать через искусство жизнь «на самом деле». Реальную, подлинную жизнь людей, жизнь современников. То есть Васильев в этот период достаточно недвусмысленно выступает с лозунгом нового реализма. Но если реализм второй половины 50‑х получил название неореализма, то реализм конца 1970‑х Васильев назовет постнеореализмом.

К современным пьесам Васильев проявлял интерес еще в самом начале своей творческой карьеры, когда с группой молодых режиссеров пришел в арбузовскую студию. Там он работал над пьесами А. В. Вампилова, А. О. Ремеза, был знаком с опытами Славкина и других тогда еще начинающих авторов. В Театре им. К. С. Станиславского после «Вассы» он собирался ставить пьесу молодого ленинградского драматурга А. Д. Кутерницкого «Вариации феи Драже». Но обстоятельства сложились таким образом, что Васильев был вынужден приступить к репетициям пьесы Славкина «Взрослая дочь молодого человека» (И. Л. Райхельгауз, принесший эту пьесу, был уволен из театра).

К современной теме Васильев обратился не просто из желания представить жизненно узнаваемый материал, который поражал бы зрителей достоверностью в изображении действительности, как это делал, к примеру, «Современник» в начале своего творческого пути, или Эфрос в Центральном детском театре. (Хотя следует сказать, что спектакли Эфроса еще во второй половине 1950‑х годов привлекали не только достоверностью, но и тем, что критика называла «поэтичностью», подразумевая под этим «легкое дыхание» эфросовской режиссуры). Васильев к современным пьесам подошел как художник, эстетические предпочтения которого вообще не сводились к реализму, о чем свидетельствовала «Васса Железнова» с ее новаторской эстетикой. Проанализировав структуру драмы «новой волны» (ее конфликт, тип героя), режиссер, пришел к выводу, что она принципиально отличается от пьес Розова и Володина 1950 – 1960‑х годов.

{79} Розов и Володин в конце 1950‑х – начале 1960‑х годов отражали процессы единого и неделимого социума, конфликт которого располагался в плоскости борьбы между старым и новым. Развенчание культа личности на десятилетие сплотило общество и выдвинуло его новые актуальные задачи, которые заключались в необходимости преодоления морали, нравственности, политических, общественных, эстетических идей сталинистского периода. Конфликт в пьесах Розова и Володина не был нарочитым и лобовым. «Своеобразие конфликта володинских пьес, — писал Г. Товстоногов, — заключается в том, что при крайних, полярно противоположных позициях действующих лиц, при огромном накале их столкновения, у него нет лагерей положительных и отрицательных персонажей, нет деления людей на хороших и плохих. Возьмем для примера хотя бы пьесу “Моя старшая сестра”. Острота конфликта в ней усугубляется тем, что он возникает между людьми, относящимися друг к другу с огромной любовью. И чем сильнее Надя любит дядю, тем острее их столкновения. Никаких внешних обстоятельств, осложняющих их взаимоотношения, не существует, конфликт происходит в них самих, он раскрывается изнутри, вырастает из разности их отношения к жизни»[[76]](#footnote-77).

Но именно такой конфликт, в котором нет тенденциозности, а есть сложная диалектика жизненных и человеческих отношений, Васильев как представитель следующего за Товстоноговым поколения уже относит к типу традиционных. Потому что он видит в нем все же действия неких противоположностей, пусть не надуманных, а актуальных для своего времени. И совсем иную природу конфликта он усматривает в пьесах «новой волны».

Васильев утверждает, что в этих пьесах нет явного противопоставления враждующих тенденций или сил. «В традиционном смысле конфликт — понятие динамическое. В молодой драматургии он становится понятием статическим. Конфликт как противостояние. Пример — отцы и дети из “Взрослой дочери”: Бэмс и Элла. Что с ними происходит? Между ними нет конфликта, есть {80} неприятие. Противостояние. Драматизм обнаруживается в момент катастрофы. Элла отмалчивалась, не вступала в разговор с отцом, не слушала его советов, не реагировала на многое. Но в тот момент, когда с отцом случился обморок, когда она поняла, что произошло что-то серьезное, Элла откликнулась: “Тебе лучше, Бэмс?” — спросила она. “Мне нравится, когда ты называешь меня Бэмс”. В этот момент конфликт начинает срабатывать в своем традиционном качестве, качестве динамики» (стр. 68).

Для характеристики драмы 1970‑х Васильев ввел понятие «разомкнутой» структуры. К этому термину и его содержанию следует отнестись со всей серьезностью, ибо именно он вскрывает методологические и эстетические принципы режиссера в 1970 – 1980‑х годах.

Понятие «разомкнутая» структура Васильев противопоставлял понятию структуры «замкнутой». «Жизнь людей в реальной действительности и есть разомкнутое существование. Хотя на период войны, к примеру, структура жизни становится замкнутой. Существование человека, группы людей, всего народа предопределяется одной ситуацией, которая разыгрывается по всем законам драматического искусства. В войне жестко противопоставлены враждующие силы, определенно обозначены предлагаемые обстоятельства. Война заканчивается, и жизнь размыкается, выходит за пределы круга. Обнажается ее многослойность, всплывает на поверхность масса разнородных явлений и тенденций. Жизнь принимает присущие ей формы потока. Поток — вполне определенная структура многослойного, нефиксированного, вихревого движения» (стр. 51). Итак, если следовать логике рассуждения Васильева, то замкнутую структуру можно уподобить кругу, разомкнутую — потоку, то есть хаотическому движению без начала и конца.

Природа хаоса, неупорядоченных структур, в которых большую роль играет непредсказуемость, изучает специальная дисциплина, возникшая в рамках постмодернистской философии, — хаология. В рамках этой дисциплины рассматриваются такие феномены как турбулентность, «хаотическая неупорядоченность движения частиц, свойственная воздушным и водным {81} течениям»[[77]](#footnote-78), «сюда же относится и броуновское движение частиц»[[78]](#footnote-79). Поэтому «разомкнутую» структуру Васильева вполне можно трактовать в духе постмодернистской теории хаоса.

Интересно, что аналогичные темы затрагивал в своих рассуждениях о пьесах А. П. Чехова исследователь его творчества А. П. Чудаков. Он писал о том, что пьесы русского классика по своей структуре тоже представляют собой поток: «У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был “вырезан” из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохраняются, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет “концов” — он непрерывен»[[79]](#footnote-80).

Далее Васильев определял понятие действия пьес «новой волны»: «Как понимать действие в драматургии молодых? На каком “уровне”? На уровне текста? Нет. На уровне поступка? Нет. Современный герой может не совершать ни одного поступка на протяжении очень большого промежутка времени, он может просто сидеть за столом и разговаривать. Действие в его традиционном смысле почти исчезло. Приходится говорить скорее о камуфлированном действии у персонажа, внутренний мир которого прочитывается через поток поведения <…> особенность молодой драматургии — действие почти неуловимо. Камуфлированное действие» (стр. 68)

Другую особенность молодой драматургии Васильев видел в «сильном отрыве текста от действия» (стр. 67). Это означает, что на уровне разговоров у героев новых пьес могло возникать огромное количество разнообразных тем, «воспоминаний, внезапных перебранок, ссор», «трепа», за изменчивой логикой которых было уследить нелегко. Но на какой-то глубине развивается действие, которое может и не находить адекватного выражения в словах и обсуждаемых темах. В спектакле «Взрослая дочь молодого человека» это рождало особую {82} игру, на поверхности которой (то есть на уровне текста и поведения) было разнообразное человеческое существование (например, в сцене застолья, когда собрались бывшие однокурсники Бэмса — Прокоп и Ивченко) — воспоминания, шутки, тосты, перекрестные застольные беседы о том, о сем. А в глубине разворачивался конфликт, о котором пойдет речь впереди.

В связи с постулатом об «отрыве текста от действия» можно еще раз вспомнить знаменитое чеховское высказывание: «люди обедают, только обедают, а в это время рушатся их судьбы». Эта особенность чеховской драмы привела молодой Художественный театр к открытию подтекста. Но когда Васильев говорит о том, что на поверхности у актера — богатое и разнообразное поведение, а на большой глубине — действие, он не имеет ввиду подтекст. В драме 1970 – 1980‑х разрыв текста и действия намного больший, чем в чеховской. В 1980‑е годы на российской сцене часто играли пьесу Л. С. Петрушевской «Чинзано», но найти и выстроить ее действие практически не удалось ни одному режиссеру, все сводилось только к поверхностному «трепу» распивающей итальянский вермут компании. Потому что, считает Васильев, действие в новой драме «почти неуловимо». Надо обладать особой чуткостью и профессиональным мастерством, чтобы нащупать его. Даже лучшие постановки пьес Л. С. Петрушевской — «Уроки музыки» Р. Г. Виктюка в студенческом театре МГУ, «Три девушки в голубом» М. А. Захарова в Театре им. Ленинского комсомола, — не представили новую драматическую структуру, — режиссерски они разрабатывались только на поверхности самого текста. Единственно, о чем можно говорить всерьез в связи со сценической реализацией поэтики пьес «новой волны», — о Васильевских постановках пьес Славкина.

В этих пьесах возникал и герой, какого не знала предшествующая драматургия. Васильев говорил о том, что современный человек «быстро видоизменяется, быстро по сравнению с тем, каким он был еще десять-пятнадцать лет назад. Возьмем какого-нибудь героя драматургии рубежа 1956‑го года. Поведение этого героя можно точно обрисовать на протяжении {83} большого отрезка времени как линейное поведение, последовательное, без видоизменений. Изменения, конечно, есть, однако они только окрашивают поведение, не больше. Основной ход или основная цель не меняются. У героя есть ясность и определенность намерений и перспективы. А в общей структуре драмы — ясность и определенность в расстановке сил, ясность и определенность положения каждого персонажа в структуре модели. Герой новой драматургии — явление совершено необычное. Что отсутствует в линии поведения такого героя? Прежде всего, ход на длинную дистанцию. Скажем так. Он не сосредоточен на одном направлении. У него много выборов, много направлений. Большое количество малых поступков и малых реакций. В его жизни не последнюю роль играет случай. Его день соткан из взаимных, отталкивающих друг друга общений. Партнера он не выбирает. Все определяет именно случай» (стр. 67).

В «Первом варианте “Вассы Железновой”» Васильев обращался к герою, который был движим не столько целью, сколько своим исходным событием. При постановке современных пьес Васильев об исходном событии не упоминает (во «Взрослой дочери», как мы увидим, исходного события в традиционном смысле вообще не было). Но он снова говорит об отсутствии у героя цели, «ходе на длинную дистанцию», «линейном поведении», поведении «без видоизменений», дробящемся на множество малых отрезков, каждый из которых может иметь свой вектор. «Герой выпал из драматической структуры». Но это и есть человек из потока действительности, сосредоточенный на своем разнонаправленном, во многом хаотическом существовании, сотканном из случайностей.

О роли случайности в чеховских пьесах писал А. П. Чудаков: «И фабула и сюжет (у Чехова. — *П. Б.*) демонстрируют картину нового видения мира — случайного — и случайностного, во всей неотобранной множественности его изображения»[[80]](#footnote-81).

{84} Эти совпадения в структурных параметрах драматургии Чехова и советской «новой драмы» 1970‑х свидетельствуют о цикличности истории, а также о том, что «разомкнутая» структура в понимании Васильева в определенные исторические моменты возвращается. Кроме того, можно сделать предположение, что особенности «разомкнутой» чеховской драмы, существовавшей еще в лоне культуры модернизма, уже несли в себе ростки дальнейшего разложения драматической структуры. Но развитие этого процесса было приостановлено тоталитаристским этапом истории и смогло реализовать себя только на этапе 1970 – 1980‑х годов, когда тоталитаризм начнет разлагаться.

О «разомкнутости» чеховской драмы говорили и другие исследователи. Они, правда, не употребляли этот термин, выражая его содержание такими словами как «романность», «новеллистичность», «повествовательность». «Разомкнутая» драма возникает в истории, когда рушится целостная и устойчивая система ценностей, когда цель самой действительности растворяется, уходя в некую неопределенно далекую и размытую перспективу, когда нажитые традиционные понятия о мире теряют свою абсолютность.

Если перевести разговор в плоскость нравственных категорий, то и здесь абсолютная система ценностей, где точно определены полюса «добра» и «зла», «нравственности» и «безнравственности», разрушается. Возникает расслоенная, разнонаправленная, неупорядоченная структура, динамика которой определяется силой и быстротой самого процесса разрушения. И самое главное: в этой новой структуре одномоментно представлены «добро» и «зло», «плюсы» и «минусы». Противоречившие друг другу принципы как бы упали с чаши весов и теперь в равной степени оказались действующими. Абсолютная нравственность превращается в нравственность относительную. Возникает некий нравственный релятивизм, когда, пользуясь выражением Ф. М. Достоевского, «Бог умер» и «все дозволено». Однако в момент разрушения принцип «все дозволено» еще не превратился в абсолютный, он существует в динамичном, колеблющемся равновесии, когда «дозволено» {85} равно «не дозволено». Принцип релятивизма Васильев распространяет отнюдь не только на систему нравственных категорий, но и на всю структуру драмы, на всю эстетику. Он так и называет ее — «релятивистской эстетикой».

«Разомкнутая» драма — это всегда слом. Слом традиции, слом культуры, слом цивилизации.

В традиционном смысле «разомкнутая» драма — это аномалия. Не случайно чеховская «Чайка», которая тоже относится к типу «разомкнутых» пьес, получила определение «еретической». Не случайно эта пьеса была провалена в Александринском театре, работавшем в русле классической традиции. Не случайно кроме МХТ чеховские пьесы в дореволюционном русском театре никто не поставил адекватно их драматургическим особенностям. Для воплощения подобной драматургии нужны особые сценические средства, которые в театральной истории доступны только отдельным режиссерам, чьи творческие идеи совпадают с требованиями «разомкнутой» драмы.

На рубеже XIX и XX веков пьесы Чехова удалось воплотить одному Станиславскому. В советские 1970‑е «разомкнутую» драму удалось воплотить одному Васильеву.

Продолжая анализировать особенности пьес «новой волны», Васильев писал, что очень важной характеристикой современного героя в системе предлагаемых обстоятельств пьесы стало понятия «слоя»: «Бэмс — инженер, Ивченко — проректор. Прокоп — человек из провинции. Бэмс завидует Ивченко, и вместе с тем Бэмс счастлив и горд, что прожил жизнь так, а не иначе. Ивченко завидует Бэмсу, но Ивченко тоже горд, что так прожил свою жизнь. Сильное расслоение и жизнь в своем слое: человек попадает в слой, из которого он не перейдет в другой. Это и придает его существованию драматизм. С другой стороны, герой и не хочет выходить из своего слоя, стремится остаться в нем. Например, Прокоп. У него прочное положение, жена, ребенок, он покоен» (стр. 68).

{86} Эта особенность героя современной драмы возникла потому, что общество перестало быть единым, как это было еще во второй половине 1950‑х – начале 1960‑х годов, что и находило выражение в пьесах Розова и Володина. Различия между розовскими или между володинскими героями внутри одной пьесы отнюдь не сводилась к тому, что каждый из них был представителем определенного социального слоя. Они коренились в разном понимании жизни, самих себя, системы нравственных убеждений. При этом герои пьес часто принадлежали к одной семье. И Розов, и Володин нередко писали семейные драмы. В драматургии 1970‑х, как утверждал Васильев, появляется уже не семья, а компания, состоящая из очень разных, не только по своим человеческим, нравственным, но и социальным характеристикам людей.

«Лексика, стиль поведения, психология — все поменялось <…> Один и тот же человек за день сталкивается с противоречащими друг другу вещами и вынужден вырабатывать особый стиль поведения, чтобы в своей частной жизнь примирить их <…> Герой оказался частицей огромного, многообразного, богатого потока действительности. У него масса движений, масса интересов. Но нет сквозного хода — броуновское движение. Такое невозможно показать в традиционной драме» (стр. 67 – 68), — рассуждал Васильев.

«Разомкнутая» структура современной драмы, исследованная режиссером, отразила те процессы, которые происходили в 1970‑е годы в действительности, и продемонстрировала не только тенденции расслоения в обществе, но по существу слом всей советской жизни. Слом единого неделимого целостного социума, который создавался десятилетиями, на рубеже 1950 – 1960‑х годов пережил краткий период подъема, а затем вступил в фазу постепенного и закономерного распада. Поэтому можно сказать, что А. А. Васильев вошел в историю театра как поэт и теоретик этого мучительного, сложного и закономерного процесса, что и нашло отражение в его методологических и эстетических принципах.

Разложение единой целостной модели мира является одним из основополагающих оснований возникновения постмодернистских тенденций в {87} культуре, которым Васильев и отдал дань, представив в своей теории и практике новую, внутренне неупорядоченную, хаотическую модель реальности. В соответствии с особенностями этой модели, в которой противоположности взглядов, типов общения, социальных позиций примиряются внутри героя, «вынужденного вырабатывать особый стиль поведения» и тем самым снимать все конфликты, и была поставлена пьеса Славкина «Взрослая дочь молодого человека».

## 2.2. «Взрослая дочь молодого человека» Виктора Славкина. Драматический театр им. К. С. Станиславского (1979)

Какую роль в судьбе художника играет случай? Иногда очень большую.

Если бы не драматическая история с увольнением из театра Иосифа Райхельгауза, Васильев никогда бы не поставил «Взрослую дочь молодого человека». Не сошелся бы так близко с автором этой пьесы Виктором Славкиным. Не сделал бы следующую, совместную со Славкиным, работу — «Серсо». Не назвал бы себя постнеореалистом и не развернул бы интереснейшие рассуждения по поводу художественных особенностей драматургии 1970‑х годов в интервью «Разомкнутое пространство действительности».

Интерес к современной драматургии был у Васильева органичным и глубоким. Его вообще привлекала современность, тип современного человека, тип современного конфликта, о чем он и начал рассуждать уже на структурном Уровне. Конечно, Васильев хотел определить свое место как художника в мощном движении реализма, которое началось во второй половине 1950‑х годов.

Но в способе изображения современной жизни у Васильева с самого начала был сильно выражен элемент собственно художественности, сложной театральной игры стилями и жанрами. Прежде всего Васильев стремился, заниматься искусством. И относился к этому занятию как к особой сложной {88} профессии, которая предполагает знание художественных законов и умение претворять их в театре.

### \* \* \*

В спектакле «Взрослая дочь молодого человека», выпущенном в 1979 году, Анатолий Васильев проявил себя не только как реалист. Он создал постановку, в которой органично сочетались разные стили. Подробный, детализированный до мелочей быт и яркая зрелищная театральность, положенная на джазовые мелодии и рок‑н‑ролл, который танцевали герои и в котором все преображалось. После подробных бытовых сцен это был поворот по жанру на сто восемьдесят градусов. Взрыв эмоций. Предельный накал актерского существования. И уже было не разобрать, кто перед нами — милые, сумеречно-лирические персонажи из современной советской жизни или шикарные, зажигательные герои из американского кино?

И кто такой Бэмс? Тот ли немного брюзгливый ипохондрик, который никак не может простить прошлому свои неудачи, или этот ковбой, так легко и изящно выделывающий фигуры рок-н-ролла?

Так современных персонажей тогда не играли. Все они выглядели куда более ординарно и не выходили за рамки бытовой достоверности. В спектакле Васильева, к бытовой достоверности примешивалось приподнятое вдохновенное самочувствие актеров, легкая игровая манера, когда фразы произносились как бы между прочим, не поймешь, то ли в шутку, то ли всерьез.

После «Вассы» с ее густой трагической атмосферой, полной неразрешимых противоречий, после сумрачных, несчастных, враждебно настроенных друг к другу людей «Взрослая дочь» была спектаклем мажорным, светлым. А на ее героях — Бэмсе, Люсе, Прокопе — был налет ясной, волнующей грусти и вдохновения. Общая ситуация, в которой к финалу преодолевались все конфликты, казалась далекой от трагической неразрешимости.

Спектакль посвящался той эпохе, которую реально пережила страна в 1950‑е годы, когда появились первые ласточки весенней оттепели. Бывшим стилягам, {89} первому советскому поколению людей, бросившему вызов закосневшей, неповоротливой, лживой советской идеологии.

### \* \* \*

Квартира Бэмса (А. Л. Филозов), в которой идет приготовление к встрече бывших однокурсников. Прокоп (Ю. С. Гребенщиков), «утюг из Челябинска», уже здесь. Собственно, именно из-за него и затеяна эта вечеринка. Он привез с собой своего сына Толю, которого хочет устроить в институт, в тот самый, где они когда-то обучались вместе с Бэмсом.

Сейчас в этом институте работает проректором еще один их бывший однокурсник, Ивченко (Э. Г. Виторган). Вот этого Ивченко они и приглашают в квартиру Бэмса, чтобы Прокоп мог в неформальной обстановке, за дружеской пирушкой договориться с Ивченко об устройстве Толи в институт.

В прошлом Бэмс и Ивченко стояли по разные стороны баррикад. Ивченко был комсомольским вождем и не любил таких как Бэмс. А Бэмс, будучи знаменитым на весь институт стилягой, разумеется, не любил таких как Ивченко.

Кроме того, между Бэмсом и Ивченко в прошлом произошла какая-то не очень красивая история, в которой оказалась замешана и жена Бэмса, Люся, бывшая певичка в кинотеатре «Орион» и, судя по отзывам друзей, неотразимая молодая особа, предмет поклонения и вожделения всех студентов. Когда Бэмса выгоняли из института за то, что он с друзьями на студенческом вечере устроил идеологически невыдержанное по тем временам представление (Люся на сцене появлялась в одном купальнике, а взбудораженная горячая студенческая братия скандировала громко и шумно «Бэмс, Чучу!»), Люся с Ивченко куда-то исчезли вдвоем. Потом в силу так и не понятых Бэмсом обстоятельств его в институте восстановили.

Шли годы. История эта стерлась из памяти. Бэмс и Ивченко практически не виделись. У каждого из них была своя жизнь. Бэмс так ничего толком и не Добился. Работает стосорокарублевым инженером. Зато Ивченко за эти годы сделал завидную карьеру.

{90} И вот Ивченко должен прийти к Бэмсу на дружескую встречу. Та история, которая произошла между ними и Люсей когда-то, так и не прояснилась до конца. Было ли что-то тогда между Люсей и Ивченко, неизвестно. Поэтому этих героев, Бэмса и Ивченко, нельзя было сразу играть конфликтно.

Анализируя пьесу Славкина Васильев писал: «Традиционная драма питается прошлым. “Прошлое” в драме — целая категория. Когда ставишь пьесу, всегда ищешь исходное событие, которое как раз и кроется в прошлом. В этом смысле “Васса Железнова” — классическая драма. Там настолько сильно насыщено исходное событие, что на его обнаружение уходит все действие.

Прошлого во “Взрослой дочери…” явно не хватает — с точки зрения привычного драматического конфликта. Поэтому, когда мы начинали ее репетировать привычным способом, у нас долго ничего не получалось. Артисты не играли. Им не хватало “подпитки” из прошлого. <…>

Строить драматическое действие так, чтобы с первой минуты Бэмс и Ивченко выступали прямыми антагонистами, нельзя. Той, прошлой истории недостаточно для того, чтобы здесь сейчас развернуть открытую драму. Во-первых, непонятно, был ли во всем виноват один Ивченко. Во-вторых, неясно, какими стали оба героя в современной жизни. Ведь они не виделись много лет. Жизнь сама по себе очень изменилась. И они в ней уже нисколько не похожи на противников. Поэтому конфликт пришлось нарабатывать в настоящем» (стр. 64, 65)

Но строить на сцене бесконфликтное существование, которое только постепенно, исподволь приходит к открытому противостоянию, значило очень серьезно противоречить законам театра. Это был рискованный ход, на него Васильев, тем не менее, решился. Он поставил спектакль, действие которого первые сорок минут шло очень медленно и время было максимально приближено к реальному, то есть все происходило так, как будто это был фрагмент настоящей жизни, протекающей перед глазами зрителя.

{91} Герои готовились к ужину, делали салаты и чистили яйца. И это вызывало почти шоковую реакцию в зале. Как это похоже на жизнь! Но Васильев шел на такой ход не столько из любви к правдоподобию, сколько из своей привычки к обстоятельному и детальному анализу драматической структуры, конфликта. Именно эта привычка и станет основой его теоретического мышления на пути исследования законов театра.

### \* \* \*

Итак, квартира Бэмса с резкими, кричащими «ягуаровыми» обоями. Обстановка самая обыкновенная. Стол в большой комнате, который вскоре будет накрыт. «Люська, стол как песня!» — скажет добродушный Прокоп. Он то и дело вспоминает прошлое. Какие парни были! «Наш Бэмсик давал!!! Железно! Пиджак скинет, галстук расслабит, воротничок беленькой рубашечки так наверх вздернет — и как пойдет выдавать стилем: “Падн ми, бойз, из дет де Чаттануга-чуча!”» Прокоп в восторге. Он раньше был на вторых ролях, рядом с Бэмсом — утюг утюгом. Бэмс «ча», он подхватывал «чу». «Ча!», он «чу!». Прокоп ничуть не раскаивается в своем прошлом. Хотя сейчас у него с ним никаких связей не осталось — поставил на полку. Есть хорошая работа, жена. Двое детей. Вот Толю надо в институт устроить. Короче, забот хватает. Единственную фразу он произносит с налетом какой-то легкой грусти: если бы моя в Челябинске так пела! Это он о своей жене. Но ничего, его и так все устраивает.

А Бэмс немного брюзжит. Он не очень доволен, что вот сейчас откроется дверь и войдет Ивченко. Неприятный тип. Но только и всего. Бэмс отнюдь не испытывает к нему ненависти. Так, легкое раздражение. Все-таки они чужие.

Люся пытается Бэмса уговорить, взбодрить: будь повеселее, хватит хныкать. Жизнь не удалась? Зачем об этом? Живи, дыши, все нормально.

Люська, которую играла очень хорошая актриса Л. В. Савченко, выглядела неожиданно по своему типажу. Ведь в прошлом Люська — певичка из «Ориона», красотка, на которую специально приходили смотреть студенты. Савченко отнюдь не относилась к разряду «красоток». И, тем не менее, обаяние у {92} актрисы было такое сильное, старые джазовые мелодии она напевала с таким чувством, что ею можно было восхищаться. К своему Бэмсу Люська относилась с теплым юмором, немножко жаловалась на него Прокопу, о себе тоже говорила шутливо, тоже слегка грустила: мы в таком возрасте, что то, что было, лучше того, что есть.

И вот появлялся Ивченко (Э. Г. Виторган). На пороге он с хозяевами дома затеял какую-то шутливую борьбу. Люська взяла большую пушистую щетку, которыми смахивают пыль, хотела выбежать на звонок сразу, но Ивченко с другой стороны держал дверь. Наконец Люська с Бэмсом прорвались на лестницу, а потом влетели в квартиру все вместе, втроем, и со смехом упали на пол. С этой веселой непринужденной сценки и началась дружеская встреча.

И вот бывшие однокурсники сидят за общим столом, болтают, треплются о том, о сем, шутят, что-то вспоминают.

Ивченко, высокий, изящный и, как сказала Люська, «моложавый», привез заграничную бутылку. Открыли, выпили. Зашел обычный разговор, который был типичен для советских времен: где взял? Ивченко отвечает небрежно, так, как будто его все эти продуктовые страсти не касаются: в магазинчике за оперным театром, там всегда полно. И тут простодушный Прокоп уточняет: что, за Большим театром? «Я говорю о Париже», — отвечает довольный Ивченко. Все, разумеется, смеются. В Париже, ну, конечно, в Париже, Париж — это да! «О, Париж!» — подпевает Люська на мотив Ива Монтана. И вдруг Бэмс: «Я шесть с половиной лет назад в Болгарию оформился. На отдых». Говорит об этом тоже легко, но такого блеска как у Ивченко нет в его рассказе: Болгария есть Болгария, соц. лагерь, как тогда говорили. Это вам не Париж. Не та заграница, о которой можно мечтать.

И становится понятным, какие в сущности разные, эти бывшие однокурсники. Ивченко преуспевает в жизни, он в полном порядке. И выглядит преуспевающим человеком, имеющим чувство собственного достоинства, небрежно шикарным, изящным, добродушным. {93} Бэмс в своей тусклой серой домашней кофте рядом с ним смотрится куда скромнее.

Но пока они сидят как добрые старые приятели, которым хорошо друг с другом и есть о чем поговорить.

Прокоп что ни скажет, все выходит смешно. Вот заявил, что отхватил в Москве отличные джинсы фирмы «Ну, погоди», за двадцатку. Эту новость тут же подхватывает Люся: «Так выпьем за прокоповы джинсы, чтоб хорошо носились». Прокоп очень доволен. Снова выпили.

А через минуту он вдруг заявляет, что собирается осматривать московский крематорий: «чудо архитектуры!» Это, конечно, вызывает еще больший взрыв хохота. «Что, не видели?» — уточняет наивный Прокоп. Мы туда как-то не собираемся, — отвечают ему остальные. И опять смеются. Словно говоря: «Ну, Прокоп, ну даешь! Ну, спасибо, насмешил!» К шуткам о смерти люди относятся легко.

И вдруг Бэмс с налетом какой-то вдохновенной грусти: «В Нью-Орлеане, когда хоронят, джаз играет…» Как бы говоря: вот где смерть обставляют красиво, не то, что у нас. Бэмс затронул тему о прошлом: джаз. Ее тут же подхватывает Прокоп. Сидя на стуле, начинает напевать «Падн ми бойз. Из дет де Чаттануга Чучу». В музыкальную фразу включается и Бэмс. «Чу!» — «Ча! Чу! — Ча!» Они оба довольны. Это приятные воспоминания.

Ивченко опускает глаза. Он чувствует, что тема обостряется, но хочет снять эту остроту, добродушно говоря, что он тоже помнит эти времена: «Не лучшая страница моей биографии».

Люся не придает значения этому разговору, у нее — свое. Не пей много — это она Бэмсу. Завтра на работу. Да брось ты, Люся, — говорит Прокоп. И снова пускается в воспоминания: мы эту Чучу ночами репетировали, во времена были! Оба в восторге.

Тема, как говорится, пошла. Ивченко хочет выглядеть красиво и с благодушной дружеской интонацией спрашивает, чего они тогда свой номер на {94} вечере заранее не показали: мы бы пропустили под рубрикой «Их нравы» или «Дядя Сэм рисует сам». Но Прокоп парирует: вам покажешь!

А Бэмс вспоминает, как его прорабатывали после этого вечера. Аспирант какой-то с немигающими, прозрачными глазами: «Диплом вам дадут, но будете вы инженер без допуска». Бэмс опять говорит легко, почти шутливо, но ощущается, что все это его сильно злило когда-то, злит и сейчас. «Я потом всю жизнь старался, но к чему-то меня так и не допустили». Это уже откровенное признание, больная тема. Бэмс очень недоволен тем, как сложилась его жизнь. А вместе с тем: «Чего мы, Прокоп, хотели тогда? Хотели одеваться поярче, ходить походочкой такой пружинистой, джаз хотели… Хэма читать». Это он словно бы оправдывается и задает вопрос: а им-то что от него было надо?

Бэмс и дальше разматывает нить воспоминаний, и они все больше и больше его забирают. Начинаются его обвинения и претензии к жизни. Но пока еще не к Ивченко, а тот и сидит, будто он ни при чем, хотя видно, что прошлое его тоже задевает, не слишком красиво он тогда выглядел.

И вот очень важный момент: Бэмс рассказывает о первой в Москве выставке Пикассо. Ведь он уже тогда понимал, что Пикассо — гений. Он тогда был прав. Сегодняшняя жизнь это подтвердила. Сейчас в каждой энциклопедии Пикассо называют гением. И Бэмс даже встает из-за стола, прохаживается по комнате, скандируя: «Пикассо — гений! Пикассо — гений! Пикассо — гений!» То есть: я был прав тогда. Прав. Чего же эти сволочи от меня хотели? За что преследовали? Я был прав. Но он говорит все это не столько Ивченко, сколько всем вместе и в то же время никому конкретно. Это еще не прямой конфликт. Это скорее какой-то внутренний монолог, обращенный в окружающее пространство. Монолог, идущий из самой глубины существа.

Если бы эту пьесу играли, предположим, в «Современнике», то стиль был бы совершенно другой. Бэмс и Ивченко были бы с самого начала идейными противниками и вели бы открытый спор друг с другом. Это могло быть похоже на комсомольское собрание, на котором режут в глаза правду и обвиняют друг друга.

{95} У Васильева все выглядело иначе. Конфликт между Бэмсом и Ивченко сдерживался. И внешне общение выглядело как приятная, непринужденная, шутливая беседа бывших однокурсников. И только в самой глубине постепенно поднимались некие рифы, нарастало недовольство. Постепенно все подходило к открытому противостоянию.

Это когда Ивченко в присущей ему легкой, шутливой манере заявил, что побывал в этой их Чаттануге. И стал вспоминать, как вышел на платформу, там негр стоит, орешки продает. «“Это Чаттануга?” “Ез, сэр”, — говорит». Ивченко повествует обо всем этом с некоторой издевкой. Дескать, чего вы там выступали, чего себе воображали — Чаттануга! Все на самом деле куда прозаичнее, стоило ли из-за этого копья ломать? Чаттануга — это просто станция на железной дороге. И никто там не считает, что живет в центре вселенной. Все просто и обыденно: «Купите орешки, сэр». Зачуханный негр, который не может толком вспомнить об этой песне: это что-то довоенное, сэр? «Купите орешки, сэр». И все.

«Ну?» — теперь тоже с издевкой спрашивает Бэмс. «Орешки-то купил?» — уже с вызовом. Они уже сидят друг против друга, смотрят в глаза.

И дальше все шло по нарастающей. Пока не доходило до воспоминаний о той истории, в которой была замешана Люся. И тут Бэмс давал ей пощечину. Раз, еще раз. Он все понял. Люся тогда заплатила собой за его восстановление в институте. «Воспользовался?» — язвительно, зло бросал он Ивченко.

В этот момент Бэмс и Ивченко окончательно становились врагами. Или, как говорил Васильев, были «выставлены друг против друга». То есть конфликт обнажался.

### \* \* \*

Эффектное название пьесы Славкину подарил В. П. Аксенов (в первоначальном варианте пьеса называлась «Дочь стиляги»), король литературы 1950 – 1960‑х годов, создатель одного из популярнейших советских мифов о «звездных мальчиках», прорывавшийся к творческой свободе и покинувший несвободную страну как раз в тот период, когда эту {96} пьесу поставил Васильев в Театре Станиславского. Тогда еще люди жили на этом острие — уехать или остаться, покориться или восстать. Разговоры о духовной свободе тогда были весьма актуальны. Пьеса Славкина как раз и затрагивала эту тему.

Но, несмотря на свое название, в котором фигурировала «взрослая дочь», пьеса, да и спектакль были посвящены не дочерям, скорее отцам. Бывшим стилягам. Первым ласточкам еще не наступившей весенней оттепели, которые отстаивали свое право не плестись в серой толпе социально встроенных и адекватных граждан. А разгуливать прямо по улицам столицы в пестрых и вызывающих нарядах: узкие-преузкие брюки, ботинки на «манной каше», цветастый галстук, болтающийся почти до земли, и знаменитый кок на голове. Весь этот маскарад стоил стилягам не только денег и изобретательности, но еще и гражданской смелости, азарта и куража. Короче, героем спектакля Славкина и Васильева был именно такой персонаж, в прошлом обладатель кока и неотразимой походочки, умения плясать буги-вуги, а в настоящем (читай 1979 год) стосорокарублевый инженер, обитатель стандартной малогабаритной двухкомнатной кварты, человек с обочины.

Нет, кажется, так Васильев еще не называл своего героя Бэмса. О людях «с обочины» он расскажет в следующем спектакле по другой пьесе Славкина «Серсо». Но все-таки Бэмс не из тех, кто разъезжал на своем автомобиле по центральным улицам столицы. Тогда и автомобили-то имелись у меньшинства. А уж у таких как Бэмс и подавно не было автомобиля. Он относился к категории тех, кто не получил всех благ социалистической реальности: должности, карьерного роста, продуктового пайка, служебного автомобиля, а вместе со всем этим и возможности чувствовать себя на гребне, быть победителем.

Про него его антагонист Ивченко, представляющий собой как раз тип такого победителя, преуспевающего по советским меркам человека, скажет: «неудачник». Но это не будет исчерпывающей характеристикой Бэмса. Назвать однозначно «неудачником» Бэмса нельзя. Но нельзя сказать и то, что он {97} удачлив. Он где-то посередине. В пространстве собственной души, в которой есть любовь к Дюку Эллингтону, джазу и рок-н-роллу, а вместе с тем и ощущение себя нормальным парнем, умеющим выглядеть, по крайней мере, независимо.

Такой образ самого себя и держит его на поверхности. Не дает окончательно впасть в хандру и неврастению по поводу неудавшейся жизни. Но и не позволяет перейти в иной, более преуспевающий, социальный разряд.

Именно такой тип героя и был наиболее притягателен для того времени.

Быть удачливым, так же как и знаменитым, некрасиво. Так, по крайней мере, по поводу удачливости думали в те времена. Удачливость ассоциировалась с советским конформизмом и карьеризмом.

Поэтому обычный, рядовой инженер Куприянов по кличке Бэмс с его неброской внешностью, но благородной, возвышенной душой и вызывал к себе огромные симпатии. Васильев этот тип «приподнимал» над обыденностью, показывал во всей его неотразимой, раскованной свободе, с которой он отплясывал свои буги-вуги.

## 2.3. Снятие социального конфликта

Спектакль Васильева «Взрослая дочь молодого человека» вошел в историю театра благодаря двум важным, принципиальным моментам.

Первый — это блистательная реализация размытой структуры пьесы, отсутствие традиционного конфликта.

Второй — уход от социальности, которая была характерна для режиссуры старшего поколения.

Социальность конфликта «Взрослой дочери» привела бы к подчеркнутому противостоянию героев из разных лагерей, Бэмса и Ивченко. Тогда, предположим, спектакль получился бы о «прогрессивном» борце за свободу Бэмсе и «ретрограде» Ивченко. Но Филозов не играл «борца». А Виторган не играл «ретрограда».

{98} Когда Бэмс произносил свой знаменитый монолог о том, что хотел бы затеряться между двух нот Дюка Эллингтона, он был похож скорее на поэта, а не на тенденциозного обвинителя.

«Взрослая дочь молодого человека» и заканчивалась тем, что конфликт между Бэмсом и Ивченко разрешался словно бы самой жизнью, которая мудрее нас и не может быть уложена в жесткие идеологические схемы.

Вот этот уход от идеологии и обнаруживал в Васильеве представителя того поколения, которое названо субъективистским. Художника, больше интересовавшегося внутренним миром человека и его взаимоотношениями с окружающими, а не идеологической борьбой. Чуть позднее в спектакле «Серсо» Васильев эту борьбу назовет «советской коммунальностью», от которой захотят уйти герои.

Так кто ж был виноват в не сложившейся судьбе Бэмса? В его ошибках? Его хандре? Ивченко?

Сам Бэмс пытался поначалу обвинить во всем этом своего бывшего однокурсника и ему подобных преуспевающих, встроенных в систему, граждан. Бэмс сперва старался подчеркнуть собственную правоту, доказать, что он уже тогда знал то, что сегодня стало общедоступной истиной.

Но действие спектакля разворачивалось таким образом, что постепенно становилось понятным — Бэмс сам виноват в своих ошибках и просчетах. Не потому, что ему надо было с самого начала быть другим и равняться на комсомольцев, а потому что нельзя застревать в своем прошлом, жить старыми конфликтами, обвинять других в своих неудачах.

Поэтому спектакль заканчивался тем, что герои отправляются в кино. Между Бэмсом и Ивченко конфликт исчерпан, его уничтожила сама жизнь, больше не о чем вспоминать, больше не стоит никому предъявлять претензий. Однокурсники, которых связывает студенческое прошлое, теперь вполне могут стать добрыми приятелями.

Эту истину раньше всех поняла Люська, которая несколько раз в присущей ей шутливой, игривой манере произнесла: «Да, Бэмс, это жизнь!», «Да, Бэмс, {99} это жизнь». Она легко ударяла Бэмса по голове розовой мохнатой щеткой от пыли на тонкой длинной ручке и приговаривала: «Да, Бэмс, это жизнь!»

В этой незатейливой, привычной для слуха фразе и приоткрывалась новая философия театра.

### \* \* \*

В некоторых рецензиях проскальзывало недоумение по поводу финала. Почему Бэмс и Ивченко отправляются в кино? Разве они могут быть друзьями? Действительно, по законам некоей устойчивой, абсолютной системы ценностей и морали такой всепримиряющий финал выглядел невнятным. А это, в свою очередь, по понятиям, вытекающим из той же системы ценностей считалось чем-то отрицательным, недостойным.

М. Е. Швыдкой в журнале «Театр» писал по поводу финала спектакля следующее: «Одни зрители уйдут, уверенные в правоте Бэмса, покоренные игрой А. Филозова <…> Других убедит искренняя вера Ивченко — Э. Виторгана, абсолютизирующего могущество времени и его способность изменять все и всех к лучшему. <…> Впрочем, дискуссия в пьесе В. Славкина не играет всепоглощающей роли, увы, “Взрослая дочь” — не пьеса Б. Шоу <…> Течение обыденности, жизни, воспроизведенной на сцене, окажется способным примирить крайности, растворяя их в мерном движении времени, снимая их плавным ритмом домашности. Да и сама дискуссия покажется домашним философствованием <…> Поклонники Бэмса и поклонники Ивченко будут “вчитывать” в полюбившихся им героев некие принципиальные, сущностные воззрения, но они не слишком, судя по всему, занимают создателей спектакля (быть может, в этом и заключается его наиболее уязвимое качество)»[[81]](#footnote-82). Критику хотелось в финале большей определенности, чтобы понять, кто же из них прав — Бэмс или Ивченко.

Но для Васильева, рассуждающего в системе релятивистской философии и этики, так вопрос не стоял. Он, как уже было сказано, снимал идеологический {100} спор между героями. Для Васильева финал, в котором никто не побеждал, выявлял новую жизненную позицию современного человека. Для этого человека прежние социальные клише уже не имели никакого смысла. Старые конфликты должны быть забыты. Жизнь, в которой сосуществует множество очень разных людей, отличающихся и по своим убеждениям, и по принадлежности к тому или иному социальному слою, диктует человеку иные принципы и иные возможности. И главной из этих возможностей и становилась возможность нравственной, поведенческой вариативности, — только так можно сохранить устойчивость в сложном разноликом и разноязыком мире.

«Постмодернистская философия отразила потребность в переоценке ценностей, расколовших человечество и поставивших его на грань самоуничтожения; она ориентирует на “плюрализм / монизм” — представление о множественности становящейся истины, фактор примирения непримиримого, — пишет И. С. Скоропанова. — Это предполагает преодоление логоцентризма, тоталитарного мышления и языка (“Смерть Бога”, “смерть автора”) <…> Основные философские категории: “мир”, “человек”, “пространство”, “время”, “природа”, “культура”, “истина”, “гармония”, “хаос” и др. получают новые — вероятностные, процессуальные, синергетические характеристики <…> Постмодернистские установки проецируются на область социально-исторической и общественной жизни, ориентируя на мирное, равноправное сосуществование *инакового* в контексте единой парадигмы общечеловеческого множества, и рассматриваются как благоприятные для развития человеческой цивилизации, для сохранения жизни на Земле»[[82]](#footnote-83).

Разрешая конфликт в духе постмодернистской философии, преодолевая остроту социального противостояния между героями, Васильев, таким образом, вообще преодолевал социальную детерминированность в подходе к человеку и его судьбе. Для него исходным моментом в изображении человека становилось не столько социальное, сколько «экзистенциально-индивидуальное», не столько {101} общее, сколько частное. Для подтверждения этого тезиса приведем высказывание другого теоретика постмодернизма И. П. Ильина, который пишет, что «постмодерный индивидуализм больше озабочен качеством жизни, стремлением не столько преуспеть в финансовом и социальном плане, сколько отстоять ценности частной жизни, индивидуальные права на “автономность”, на личное счастье. В целом эти настроения <…> отражали одну из влиятельных тенденций политического климата — тенденцию к социально-идеологическому примирению с реалиями постбуржуазного общества»[[83]](#footnote-84).

Спектакль наглядно демонстрировал особенности и возможности «разомкнутой» драмы. Он начинался не так, как должна была бы начинаться традиционная драматическая история. Исходное событие, как мы помним, здесь было растворено в потоке действительности и не обладало такой драматической силой, чтобы начать разыгрывать обычную драму. Сорок минут сценического времени было посвящено «разомкнутому» существованию, потоку действительности. Затем нарабатывался конфликт и остальную часть спектакля, до финала, шла драма. А в финале существование снова «размыкалось» и герои опять растворялись в потоке действительности, в жизни с ее свободным и непредсказуемым течением. Финал, таким образом, был открытым и уходящим в некую дальнюю перспективу человеческих судеб.

## 2.4. Критика

По поводу «Взрослой дочери» появилась обильная и восторженная пресса. Первой статьей, которая сразу же решила успех спектакля, была статья Г. П. Кожуховой в «Правде», где «Взрослая дочь» была названа «заметным явлением в финале столичного сезона». Кожухова высказывала немало лестных слов в адрес Васильева, режиссура которого была охарактеризована ею как {102} «жесткая и чрезвычайно волевая»[[84]](#footnote-85). Оценивая постановку в целом достаточно высоко, Кожухова обнаруживала в ней принадлежность к традиции русского психологического театра, «и традиция эта, — с безапелляционностью, как и следовало солидному идеологически выдержанному критику, добавляла она, — пересмотру не подлежит»[[85]](#footnote-86).

Единственным откликом, подвергавшим спектакль Васильева резкой критике, оказалась статья «Неонатурализму этого не дано», принадлежавшая перу небезызвестного в советские времена критику Ю. А. Зубкову, опубликованная в софроновском «Огоньке». Статья была наполнена характерными в те времена демагогическими рассуждениями о социалистическом реализме, партии, которая «стоит за разнообразие творческих стилей», и пр. Пьеса и спектакль обвинялись в «одностороннем показе действительности, преимущественно ее больных сторон», отсутствии «ощущения и понимания тенденций общественного развития»[[86]](#footnote-87). Но главным тут было слово «неонатурализм», вынесенное в заглавие. Именно так определялась эстетическая принадлежность спектакля. Но, несмотря на явно негативный смысл, который вкладывался Зубковым в это определение, оно по своей сути оказалось близким отзывам на спектакль, данным более благожелательной и более прогрессивной критикой.

Эта критика, конечно, не говорила о натурализме, тогда считавшимся «плохим» направлением в искусстве, тем более с язвительной приставкой «нео». Но она снова, как и в случае с «Вассой Железновой», говорила о бытовом, жизнеподобном характере этой постановки.

Особенно показательна в этом отношении характеристика «Взрослой дочери», данная Н. А. Крымовой: «Сцена наша совсем не чуждается воссоздания сегодняшнего быта. Именно {103} быта, тут вспоминается это слово, когда-то воспетое эстетикой МХАТ, и потом униженное и затасканное и на подмостках, и в театральных дискуссиях <…> Новизна спектакля не в какой-то немыслимой новой форме, но поначалу кажется в новизне неких собственных ощущений по поводу абсолютно знакомых вещей»[[87]](#footnote-88).

Похожее суждение высказывал и А. П. Свободин: «Пьеса <…> рисует быт как естественную среду, в условиях которой автор раздумывает о судьбе поколения середины пятидесятых»[[88]](#footnote-89).

Ю. С. Рыбаков, говоря о спектакле как о «принципиально новом явлении в искусстве», рассуждал так: «Парадокс искусства еще и в том, что это старое сегодня воспринимается как необходимое новое, ибо приложено к сегодняшнему материалу, к той жизни, которая кипит вокруг нас. <…> Спектаклем “Взрослая дочь молодого человека” заявил о себе режиссер, идущий по генеральному направлению развития искусства русского психологического реализма»[[89]](#footnote-90).

Ю. С. Смелков назвал пьесу Славкина «новейшей “бытовой” драмой», которая имеет успех за счет «житейской истории, реалий быта, узнаваемости»[[90]](#footnote-91).

В. В. Шитова увидела новизну спектакля «в том, как открыто бытовое пространство — открыто лирически, да и исторически», «в магии пауз: режут лук и картошку, открывают банки с майонезом — готовят салат»[[91]](#footnote-92).

В. Ф. Рыжова пришла к похожим выводам: «… Никаких новшеств в спектакле нет, есть новое образное качество давно известных в театре приемов. Есть {104} абсолютная конкретность быта, абсолютная правда жизни, атмосфера повседневной жизни»[[92]](#footnote-93).

И только, пожалуй, одна В. А. Максимова точнее и тоньше других ощутила своеобразие стиля этой васильевской работы. Она писала: «… “жизнь человеческого духа” в этом спектакле раскрывалась не только искусством переживания, с помощью современной “внутренней техники” актера, но и в причудливой смене ритмов сценического действия, с их нарастанием и срывами, внезапным, непредсказуемым рождением пауз, контрастах динамики и статики, в созвучии, исполнении голосов — фонетическом, тембральном, музыкальном, то тихо собеседующих, несущих в себе нежность воспоминаний о прошедшей юности, то яростных, не прощающих обид и предательства давних лет, то упорно пробивающихся друг к другу в поисках понимания с позиций нынешнего опыта и знания»[[93]](#footnote-94).

И еще через два года, уже после опубликования статей и интервью Васильева, в которых он во многом раскрыл свои творческие принципы и художественные идеи, критик А. А. Михайлова, пишущая в основном о сценографии, констатировала: «Пьесу В. Славкина можно было бы, вероятно, сыграть в бытовом ключе. Однако спектакль, поставленный А. Васильевым и оформленный И. Поповым, имеет весьма сложную структуру, состоящую как из элементов психологического, так и игрового театра»[[94]](#footnote-95). Сам Васильев в интервью «Разомкнутое пространство действительности» тоже говорил о том, что к спектаклю «Взрослая дочь» нельзя относиться только как к бытовому, он выстроен в эстетике игрового театра.

## 2.5. Эстетика

{105} Только первые сорок минут сценического времени спектакль развивался в подчеркнуто бытовых, реальных ритмах. Васильев позже признается в своем интервью, что хотел добиться даже большего соответствия сценического времени — времени реальному, но несколько струсил в этом отношении. Но именно эти сорок минут действия, когда время сценическое было максимально приближено к реальному, вызывали в публике шоковую реакцию. Не случайно и критика отмечала именно эти первые сцены спектакля, обращая внимание на то, как правдоподобно и убедительно выглядела подготовка к дружескому застолью. Именно эти сцены и привели многих критиков к безоговорочному утверждению, что спектакль по его эстетическим, стилевым особенностям следует отнести к бытовому, жизнеподобному театру.

Но эти реальные ритмы и жизнеподобные зарисовки были только в начале. Стартовав в бытовом пространстве и времени, спектакль постепенно, сцена за сценой, этап за этапом переходил на другую территорию, территорию откровенной театральной игры. Там он поднимался над бытом, попадая в пространство чистой, освобожденной от житейских дрязг и неурядиц лирики, и подступал к поэтическим, образным обобщениям.

Ярче всего переключения жанровых, стилевых регистров обнаруживали себя в танце. В танце Бэмс, и другие персонажи преображались. То, что до поры таилось в глубине их душ, что составляло внутреннее стремление к свободе, которая для них олицетворялась джазом, искусством Дюка Эллингтона и Эллы Фитцжеральд, выходило наружу и поражало своей силой, совершенством и красотой. В танцах персонажи словно бы распрямляясь, поднимаясь во весь рост. Танцы (балетмейстер Г. М. Абрамов) были выполнены с безукоризненным мастерством, чувством стиля и ритма.

Соединение бытовых реалий и с реалиями игровыми, откровенно театральными в спектакле не было произвольным, механическим. Это не то, когда сначала играется сцена в реальном бытовом пространстве и времени, а потом к ней «пристегивается» сцена игрового жанра и стиля. Переходы Осуществлялись Васильевым постепенно. Игровые «взрывы» словно бы {106} накапливались изнутри психологической реалистической ткани. Шла подготовка к дружеской пирушке, Бэмс, Люся и Прокоп пускались в воспоминания. Одна-две фразы, обрывок какой-то мелодии, потом другой, шутливая перепалка, парное исполнение музыкальной фразы, — все это постепенно набиралось, пока не достигало «критической» точки, после которой и следовал резкий, неожиданный и вместе с тем закономерный выход в танце, он и обозначал переключение жизнеподобия в игровую ипостась. Переход от бытового жизнеподобного пространства (от стенки, изображавшей разворот квартиры, на свободную территорию сцены с ее темным левым порталом) осуществлялся Васильевым тоже постепенно. Об этом режиссер сам подробно рассказал в статье «Новая реальность пространства», которая будет проанализирована в следующей главе диссертации, когда речь пойдет о сценографических принципах работы Васильева и Попова. Поэтому сейчас мы этот аспект опускаем. Важно подчеркнуть только то, что в определенный момент действия персонажи, покинув пространство квартиры, оказывались словно бы в некоем новом измерении. Их исповеди у темного левого портала сцены (на противоположной от стенки стороне) воспринимались уже не как бытовые разговоры. А как поэтические, лирические монологи, раскрывавшие высшие стремления их душ. Главным тут становился знаменитый монолог Бэмса о том, что ему хотелось бы затеряться между двух нотных строчек Дюка Эллингтона. Это была кульминация роли А. Филозова. Исповедь его героя, который словно бы выпадал из конкретного бытового, социального, исторического времени. И переходил в то разреженное освобожденное вневременное измерение, где только и могла звучать музыка его уставшей, одинокой, прекрасной души.

В финале герои снова попадали в пространство квартиры, в бытовую реальность. Все возвращалось на круги своя. После лирических исповедей, парящих поэтических нот это воспринималось как падение с высоты, будто бы реальность снова взяла героев за горло, усадила за стол, подступила со своими обыденными, сниженными проблемами. Герои отправлялись в кинотеатр {107} «Орион». Шутили, смеялись, напевали старые песенки. Зрители испытывали чувство легкой грусти. Потому что только что, за несколько минут до этого счастливого финала, разрешавшего все прошлые противоречия, Бэмс переживал такой душевный подъем, так красиво говорил о Дюке Эллингтоне, и вот снова — жизнь, от которой никуда не убежишь. Впрочем, эмоция грусти была мимолетной. Привычные человеческие заботы, отношения брали верх, и Люська весело шутила.

«Взрослая дочь…» отличалась безупречностью режиссерской партитуры. Она воздействовала, прежде всего, на эмоции. Важна была именно эмоциональная природа актерских переживаний и пульсирующее, музыкально организованное, легко переключающее регистры течение действия. Действие, с одной стороны, очень подробное, внимательное к мельчайшим оттенкам настроений, с другой, динамичное, взрывное, играющее контрастами, то убыстряющееся, то замедляющееся. Васильев в этой работе подтвердил свой высочайший профессионализм, свободу владения материалом, глубину и оригинальность его разработки. Сквозь бытовое звучание он сумел подняться к высотам поэтической лирики, оксюморонной игре, придававшей всему зрелищу совершенно особый колорит легкости и изящества. Это произошло потому, что Васильев и в жизнеподобных сценах следовал не логике жизненной правды, а исходил из правды театральной. Ведь и за столом актеры в бытовой театр немножко играли, примешивая к правде психологических переживаний «что-то еще». Это «что-то еще» и было проявлением того легкого, шутливого игрового стиля, к которому режиссер вел их с самого начала.

В эстетике этого спектакля проявила себя и коллажная структура построения художественных образов. Коллаж — это соединение в ткани художественного произведения различных, казалось бы несоединимых структур. Коллаж широко используется в постмодернизме, позволяя сочетать в рамках одного художественного произведения стили разных эпох и школ, создавая своеобразный художественный коктейль. Затрудняясь найти точное определение нового смешанного стиля, Васильев и Попов придумали для него {108} шутливое название «ягуаровый», то есть дикий, резкий. Совмещение советского кича (именно так и можно обозначить стиль стандартной квартиры с яркими, кричащими обоями, телевизором, типовой кухней и всем набором бытового антуража жизни персонажей) и кича американского (в духе массовой героики смелых и неотразимых ковбоев) и создало этот постмодернистский коллаж. Прием эстетического коллажа значительно усложнится и обогатится в следующем спектакле «Серсо». Сочетание утонченного оксюморона и «ягуарового» коллажа и создавало эстетику «Взрослой дочери молодого человека».

# **{****109}** Глава 3. Принципы сценографического объема

## 3.1. Тайна движения

А. А. Васильев в 1970 – 1980‑е годы понимал сценографию как архитектурный объем. При этом он утверждал, что режиссер имеет дело с двумя объемами. Первый — это объем самой коробки сцены. Второй — объем декорации. Соотношение двух объемов может родить два типа сценографии. «Первый, когда объем коробки полностью принимает в себя сценографический, — писал он, — и получается так, будто в коробку вложили некое содержимое. Это наиболее распространенный, традиционный тип сценографии. Второй тип — это когда стенки коробки как бы срезают части сценографического объема. Вариант “укороченной”, срезанной декорации. Момент срезанности, однако, мы воспринимаем не как вивисекцию, а ощущаем иллюзию продолжения пространства за границами коробки. Происходит эффект, близкий к эффекту фотографии, знакомый нам также по кинокадрам, когда природа выкадровывается. Объектив видит ровно столько, сколько позволяет его угол зрения, но за рамками кадра мы ощущаем большую действительность, большую реальность. Вследствие этого эффекта мир, запечатленный на фотографии, воспринимается как подлинный, как безграничный» (стр. 82).

«Срезанный объем дает возможность создания внутри коробки самостоятельной, объективной художественной реальности, *мира как природы*, безграничного мира людей» (стр. 82), — продолжал он. По мнению Васильева, такой нетрадиционный сценографический объем в каждом случае предполагает определенные законы движения. Но чтобы понять их, режиссер должен мысленно «поместить себя как малую частицу в тот объем, с которым работает». И далее: «Мне кажется, что сценографию нужно воспринимать как незнакомый город, в который входит человек ранним утром, когда все еще спит и безлюдно. Планировка города сама диктует человеку законы движения. Он идет по улице, выходит на площадь, сворачивает в переулки. Само направление улиц подсказывает ему, какой выбрать маршрут. {110} Город ведет его за собой. Движение человека легко и свободно подчиняется городу. Сценография как город содержит в себе *тайну движения*. Эту тайну и следует разгадать. Это и есть самое трудное. Вот основная задача режиссера, который работает вместе с художником. Я думаю, что даже сами художники не всегда знают разгадку этой тайны. Но если она вскрыта режиссером в процессе работы с декорацией, значит найдена форма спектакля в данном архитектурном объеме. Если тайна не вскрыта, архитектурный объем превращается в плоскость холста, на котором нарисованы стены, двери, столы, стулья. И все действие разворачивается перед холстом» (стр. 83).

Васильев утверждал, что в закономерностях своего движения архитектурный объем не бесконечен. «Он ограничен, как ограничен замкнутый в пределах коробки мир» (стр. 84). Начиная движение точки в данном пространстве, мы его обязательно израсходуем. «Когда движение израсходовано, израсходована и декорация, и возникает эффект *израсходованности образа*». Тогда надо менять архитектурные соотношения.

В законы движения, диктуемые архитектурным объемом, входят простые вещи. «Движение из глубины вперед, движение по диагонали, от портала к порталу, перпендикулярно к оси сцены, по кругу… Но всякое движение необходимо находить для каждого конкретного случая, вскрывать, исходя из особенностей данного сценографического объема, следовать определенным законам. Любое нарушение внутренних законов сценографического объема создаст дисгармонию в спектакле. Нарушениями можно пользоваться, но очень редко и только в образном смысле» (стр. 84).

Васильев старался вскрывать внутренние законы движения данного архитектурного объема и строить композицию в соответствии с ними, интуитивно определяя тот момент, когда движение начинает расходоваться. Тогда он «делал “оттяжку”» или «менял архитектурные соотношения внутри декорации».

{111} Сам образ возникает у режиссера от некоего эмоционального толчка, из «эмоционального зерна». Это может ассоциироваться с цветом, словом, архитектурной идеей.

«“Первый вариант "Вассы Железновой"” я начал репетировать без макета, — рассказывал Васильев. — Пространственный образ спектакля возник неожиданно в процессе репетиций, был подсказан самой средой и планировкой репетиционной комнаты, ее узким вытянутым пространством, низким потолком, беспрестанно хлопающими дверьми.

Когда я приступил к спектаклю “Взрослая дочь молодого человека” В. Славкина, у художника М. Ивницкого уже был макет. Та же стенка городской квартиры, но развернутая фронтально и стоящая на авансцене. Такое пространство сковывало, и мы чувствовали, что в нем сложно играть. Стенку развернули по диагонали. Казалось бы, очень просто, но образ “взорвался”. Взяв у М. Ивницкого саму идею развертки, мы с И. Поповым стали разрабатывать ее иначе: как типовую — в стилистике китча — квартиру и одновременно как ширму в жанре игрового театра. Многофункциональность решала проблему образа» (стр. 85).

## 3.2. Субъективная реальность. Жизнь дома Железновых («Первый вариант “Вассы Железновой”») Пространство квартиры Бэмса («Взрослая дочь молодого человека»)

Художественная реальность спектакля «Первый вариант “Вассы Железновой”» требует особого восприятия, основанного на эмоциональном чувственном вживании в тот мир, который разворачивается перед глазами. Она оставляет свободу субъективным ассоциациям и рождает восприятие столь же полнокровное, сложное, живое, сколь сложна и полнокровна она сама.

Декорация И. В. Попова развернута от зрителя. Фокусный центр находится где-то в глубине кулис. Реальность сцены и реальность зала — сферы {112} несоприкасаемые. Зритель должен занять исконную позицию наблюдателя. Ему предлагается эмоционально войти внутрь пространственной реальности, прочувствовать все изгибы и повороты планировки дома, рассмотреть детали в той последовательности и постепенности, которые заданы самим художником. Декорация требует именно постепенного, длительного рассмотрения. По деталям, их колориту, значениям можно составить стройный рассказ о семье, ее укладе, привычках. Во всем этом увидеть скрытый образный смысл. Образ является одновременно реально достоверным и метафорическим. Декорация иллюзорна. Эффект создается не живописными приемами, а самой архитектурой установки, которая развивается в глубину. Возникает иллюзия продолжающегося пространства за кулисами. А отсюда — ощущение безграничности, огромности дома. За счет путаной асимметричной планировки на видимом плане — ощущение таинственности на скрытом, невидимом плане.

Слева, будто из некоей беспредельности скрытого пространства кулис, тянется овалом, пузырем серо-зеленая стена с лепным бордюром и двумя низкими приземистыми дверями. Эта стена как сколок некогда основательного прочного быта. Его нынешнее состояние характеризуют облупившаяся штукатурка и толстый слой пыли на матовой поверхности зеркала.

На стене — портрет отца. За стеной — спальня, где теперь умирает Захар Железнов. Сверху зияет мрачный провал.

Справа — высокая и прямая, достающая до самых колосников, стена фабрики. В ней сооружены парадные двустворчатые двери, абсолютно новые, с блестящей золотой ручкой.

Домашняя стена и фабричная встали друг против друга как в поединке. А между ними втиснута гостиная, общая нейтральная территория для выяснения всех скрытых семейных противоречий. Создается ощущение, что строения обрушиваются на нее. Сдавленная стенами и словно просквоженная, «простреленная» в треугольнике дверей, она — единственное открытое незащищенное место во всем глухом таинственном доме.

{113} На переднем плане — стол. Он становится той точкой, тем смещенным центром, который стремится уравновесить пространство, создавая свое поле физического и эмоционального притяжения. Стол — самая «крупная» деталь обстановки. Символ семейной общности.

В тупике задней стены расположен рабочий кабинет Вассы. Ширмы. Секретер. Часы в массивном корпусе, украшенном золотом. Вся мебель из натурального красного дерева в стиле модерн. Составлена тесно, впритык и выделяется в глубине пышным экспрессивным рельефом. Над кабинетом — большая голубятня с живыми голубями. Нависает низко, замыкая пространство сверху.

Образ дома неоднозначен. Можно сказать, что дом этот напоминает прочную человеческую крепость, некогда воздвигавшуюся основательно и надолго как оплот семьи и рода. Или людскую берлогу, в которой все перепутано, сдавлено, — множество помещений, закоулков, тупиков, скрытые драмы, конфликты, тайны смерти и преступления. Здесь есть признаки гармонии, почти ритуального порядка. Есть черты безалаберности, бедлама. Есть красота, даже определенная стильность, изысканность, хотя бы в одном интерьере модерна. Есть несуразность, уродство в том, как тесно, впритык тут все расставлено. В облике дома есть особый уют, интимность. Есть пугающая таинственность, глухота.

Образ содержит внутреннюю смысловую, пространственную, эстетическую конфликтность, возникающую из нарушения меры правдоподобия, пространственных смещений, алогизмов. Конфликтность и рождает метафору. Ее существо раскрывается в знаковой природе вещей и быта, в символическом значении пространственных сфер. Расшифровывается со всей полнотой исторических, социальных, психологических ассоциаций.

Интерьер модерна — выражение городской культуры начала века, культуры Декаданса. Фабрика — символ новой буржуазной эпохи. Сколок домашней стены — ранний буржуазный, еще патриархальный быт. Противоречия {114} выявлены в тонких стилевых контрастах. Безликий стандарт металлической сетки и парадная новизна дверей фабрики контрастируют с убогим приземистым строением овальной стены, скрывающей интимные тайны, смерть. Изысканный стильный уголок кабинета будто бы зажат между ними, лишен свободы, сопротивляется всем напряжением экспрессивных бушующих линий. И над всем этим — вне примет определенной среды и времени — голубятня, знак живой естественной жизни.

Семья существует словно на перепутье культур и традиций, города и захолустья. Смешение всего и вся выразилось в хаосе планировки, где гостиная может служить кабинетом (границы между ними нет), а кабинет — гостиной, где дом является естественным продолжением фабрики, а фабрика — дома. Тут нет водораздела между рабочим и семейным, интимным и публичным. Тут столкнулись красота и уродство, уют и безалаберность, городская утонченность и провинциальная российская простоволосость. Тут не могут привести к согласию дело и совесть, чувственность и этику, альковные секреты и парадные обычаи. Все образует клубок неразрешимых противоречий.

Художник создал своеобразную скользящую метафору: каждый образный элемент декорации содержит множественность значений, не закрепленных в жесткую логическую схему. Значения наслаиваются одно на другое произвольно. Так, кабинет модерна выступает одновременно в двух взаимно необусловленных значениях — как рабочий угол Вассы и знак городской культуры. Тема города имеет отношение к детям Железновых, а не к самой Вассе. Ее сфера — гораздо шире. Подобных напластований в значениях и в том, как они обыгрываются по ходу действия, можно найти множество. Тот же интерьер модерна «участвует» и в третьем — образном — «сюжете». В нем становится значимой натуральность красного дерева. Все элементы этой декорации сделаны из натуральных фактур, некоторые представляют живую природу. Живые голуби, штукатурка, вода, медный блестящий таз, посуда — быт подчеркнут в своей осязаемости, подлинности. Выступает как быт сам по себе и одновременно как знак быта, знак материи, жизни.

{115} Огромной силой эмоционального воздействия обладает иллюзорный эффект невидимого таинственного пространства. Владения смерти за овальной стеной прочитываются также как пространственная метафора. Возникает еще одна конфликтная связь. Жизнь и смерть. Образ дома предельно обобщается. Его вместимость становится бесконечной благодаря легкообразующимся скользящим связям. Тут господствует свободная ассоциативность, провоцирующая воображение.

Поскольку метафорическая сущность неотделима от предметной, подчас чисто сюжетной конкретики, облечена в реальные формы, постольку пространство требует не столько дешифровки — необходимости прочесть скрытый образный смысл, следуя рационально заданному коду, — сколько непосредственного чувственного восприятия. Образ воздействует прежде всего фактурно, осязаемо, цветом, светом, эмоциональным напряжением пространственных линий. Он как будто несколько стесняет дыхание сдавленностью, манит скрытыми загадками, тайной, приковывает пристальное внимание каждым элементом, каждой вещью вызывает эффект любования специфической колоритностью, остраняет…

Эмоциональная природа пространства оказывается настолько пластичной и емкой, что жизнь, которая населяет дом, обретает всю полноту и красочность естественного человеческого существования. Декорация и рассчитана на то, чтобы ее обжить, заселить, прочувствовав мельчайшие нюансы пространственной композиции. Движение в пространстве создает иллюзию особой плотности, заполненности, одновременности жизни в разных скрытых и открытых уголках, в том, что каждая часть дома, каждый закуток жив и дышит, содержит определенный колорит, атмосферу.

От соприкосновения актеров с реальной материальной средой возникают самые разнообразные чувственные эффекты, вплоть до почти реальных запахов Улицы, когда в еще полусонный дом, укутанный приглушенным сумеречным светом, приходит управляющий с фабрики в брезентовом плаще и кирзовых {116} сапогах. Вместе с тем ткань каждодневного поведения персонажей приобретает особую значимость, некую ритуальность (умывание, переодевания Вассы, чаепития…). Поскольку предметы, вещи, вся материальная среда являются одновременно и средой метафорической, рисунок эстетизируется. Эффект также своеобразный. Он и придает остраненность образу, дистанцированность восприятию.

Воображение блуждает в пространстве, дорисовывая картину до необходимой полноты. Она подчиняет магии своей достоверности. Куда пошел? Откуда вышел? Здесь эти вопросы приобретают некую безусловность.

Кажется, что постоянно хлопают двери. В движении — непрерывность, в рисунке — экспрессивный клубкообразный росчерк растекающихся маршрутов и вновь стекающихся, выплескивающихся в центр. Тут словно действуют некие вихреобразные токи. Люди пребывают в беспрестанном кружении по таинственным переходам, спальням, сеням, но какой-то нематериальной силой притяжения оказываются выброшенными, вытесненными в гостиную, на перекресток дома. Здесь происходят открытые столкновения, борьба страстей, интересов.

При всей точности, с какой обусловливаются сферы пространства, в движении есть некая непредсказуемость, постоянные нарушения, сшибки. Фабрика иногда обыгрывается как дом. Персонажи не знают, из каких именно дверей сейчас выйдут: слышат шаги, поворачивают головы, ждут, а тот, кого ждали, появляется неожиданно из других дверей. Эта запутанность в движении при наложении на саму запутанность, таинственность планировки повышает экспрессивность атмосферы.

Движение, складывающееся по законам архитектурного объема, не имеет однако, ничего общего с пространственно-бытовой мотивацией рисунка. Иллюзия достоверности — только иллюзия.

Развитие движения на протяжении спектакля складывается в метафорический «сюжет». В первом и втором актах точкой, гармонизирующей {117} пространство, становится стол. В финале первого акта мизансцена вокруг стола «взорвется», словно распадется малый тесный круг, от него вновь потянутся нити в разные стороны.

В третьем акте стола на сцене не будет вовсе. Вместо него в центре гостиной — деревянный лабиринт барьера. Он окончательно лишит пространство равновесия, поделив его на две части. Раскроются законы пространства. Движение вихреобразных токов с постепенным сужением кругов к финалу замкнется в одной точке, это будет соответствовать и мизансцене. Васса в центре лабиринта. Одна. Монолог «не знавать мне покоя». Двери, в которые на протяжении действия входили и выходили, создавая иллюзию непрерывного людского существования дома, распахнутся настежь. Васса направится к дверям фабрики, упадет на пороге. Дом словно замкнется в тесное кольцо, вращение остановится будто в верхней точке спирали, густота жизненной атмосферы разрядится, погаснет.

На протяжении спектакля развивается также атмосфера дома, который напоминает живое существо, на чьем облике откладывают отпечатки смены внутреннего состояния. Возникают объемные колористические картины, создаваемые воздушными массами, светом, который здесь является важным художественным средством. Дом высвечивается будто бы с разных сторон, наполняясь новыми и новыми настроениями.

Вначале он предстает мирным и сонным в утреннем освещении ламп. Потом помещения покажутся уродливыми, странными. Особенно заметным, угрожающим становится левый овал стены с темными глазницами приземистых дверей, распахнутых в черноту. Кажется, что низко нависает потолок и давит своей тяжестью. Дом говорит о тайне, преступлении.

В третьем акте пространство сплошь окутано чернотой. Помещения Оделяются рассеянными смазанными очертаниями. Это не иная реальность, а ирреальность. Холодный неживой сюрреалистический пейзаж. Из распахнутых настежь дверей фабрики — скользящий ослепительный луч. Сцена усыпана {118} перьями, будто занесена снегом. К самому финалу — просквоженное, высвеченное пространство, как скелет, остов живого существа в лучах рентгена. Черные провалы воздушных масс, словно метастазы, расползутся по дому. В оформлении важной становится символика цветов. Темно-бордовое, блекло-золотое, серо-зеленое. Интенсивные, «сдавленные» цвета. Черный — смерть. Белый в финале — резкий холодный мазок, словно надругательство над естеством.

Если в начале спектакля как будто сохранялось бытовое освещение, то к концу его свет используется как чисто эмоциональная образная характеристика событий. Итак, метафора произрастает из быта, из конкретной предметности вещей. Однако быт здесь, как уже было сказано, является одновременно и знаком быта. Эта двойственная природа образа и создает предпосылку для метафоры, обобщения.

Двойственна и природа самой реальности. Сценическая реальность спектакля одновременно объективна и субъективна. С одной стороны, являет собой самостоятельный, автономный мир, снабженный всеми необходимыми признаками подлинной достоверной жизни. С другой — эта автономная реальность развивается в границах, в закономерностях образной художественной системы. Соединение одного и другого и придает ей неожиданное, новое театральное качество — субъективного реализма. Это эстетическое качество знакомо нам по живописи и кинематографу, однако в театре оно проявило себя впервые.

Кинорежиссер снимает объекты натуры, человека, но само наличие кадра, ракурса камеры и монтажа создает предпосылку для субъективного освещения и субъективной интерпретации объекта. Таким образом, авторское, субъективное начало в кинематографе выступает более выражение, чем в театре, где все объективируется актерами, участвующими в драматическом сюжете.

{119} В спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”» используется эффект кинокадра, и не только в том смысле, о котором уже говорилось — «за рамками кадра мы всегда ощущаем большую действительность, большую реальность», — но и в плане обнаружения границ кадра (зеркало сцены) и каркаса коробки. Само наличие обнаженной театральной коробки, зеркала и придает реальности спектакля это важное эстетическое измерение, подчеркивая момент художественной «сотворенности». Старая иллюзионистская декорация убирала сцену и коробку из поля эстетического зрения, зрительно уничтожала их, и публика проживала абсолютную иллюзию подлинной достоверной жизни, разворачивающейся на сцене. Здесь сцена не убирается из поля эстетического зрения, коробка вступает в конфликтные взаимоотношения с декорацией. Фиксация рисунка на плоскости зеркала (жесткая выстроенность композиции в кадре, ее «картинность») отчуждает изображаемое от зрителя, зритель становится наблюдателем не реальности самой по себе, существующей объективно, а реальности, увиденной с помощью субъективного кадра глазами режиссера и художника.

Пространственный образ в спектакле «Взрослая дочь молодого человека» В. И. Славкина также двойствен по своей природе. Однако если в пространственном решении «Вассы Железновой» сочетались реальная достоверность и метафора, то здесь — быт и театральная условность. Одно в другом, взаимопроникая. Создаются совершенно особые условия для игры актера. Важно не просто соединение двух противоположных начал, а именно — взаимопроникновение, двойственность, та же внутренняя эстетическая конфликтность, то же качество, что и в пространстве «Вассы Железновой». Диагональная стенка — разворот двухкомнатной типовой квартиры. Детская — в удаленной от зрителя части диагонали. Кухня с плитой, холодильником, массой домашней утвари. Затем — еще ближе к зрителю — прихожая с вешалкой. Еще ближе — столовая. Полированный стол, стулья с цветной обивкой, яркие красочные обои. Продолжение стенки — телевизор, стоящий Дочти у самой авансцены. В стенке прорезаны две двери по центру, одна — {120} входная, в прихожую, другая в кухню. Количество предметов быта чрезмерно. Быт утрирован. Сам его характер (стандартный, узнаваемый) кажется пародийным.

Квартира, распластанная на стенке, выглядит абсолютно достоверно и узнаваемо. Однако необычен, чисто театрален сам диагональный разворот. Диагональ придает квартире некую полетность, «подвешенность» в пустом пространстве сцены. Вырезанные в центре двери, отчего становится видной театральная, «искусственная», изнанка стенки, подчеркивают, выявляют условную природу декорации. В начале спектакля условная, игровая природа образа скрыта, зритель видит только бытовой интерьер. Но в процессе развития пространство меняет свое существо. Образные метаморфозы — результат действия особых законов движения, которые были найдены режиссером.

## 3.3. Поиск композиции

Васильев в статье «Новая реальность пространства» рассказывал, как он строил мизансценический рисунок в спектакле «Взрослая дочь молодого человека». Он строил его в полном соответствии с теми законами, которые диктовала ему диагональная ширма. «Генеральным движением в такой декорации, — писал он, — является перпендикуляр от стенки. То есть играть нужно “по отрыву”, уходя от стенки. Но когда я начал репетировать, то сразу почувствовал, что естественно и правдиво выглядит только тот рисунок, который развивается вдоль стенки. Вот закон движения данного сценографического объема: строить композицию вдоль стенки. Но весь спектакль на этой полосе не сыграешь. Движение вдоль стенки быстро израсходуется. Поэтому нужно уходить на другое пространство. Но как?» (стр. 92)

Необходимость отрыва от стенки представлялась режиссеру не только композиционной необходимостью, но «жанровой, содержательной». Сам жанр {121} пьесы был подвижным, первый акт включал «элементы представления-шоу, интермедии, буффонады». На полосе, в бытовом пространстве, их сыграть невозможно, считал Васильев.

Эта декорация была бифункциональной. Стенка по-разному организовывала пространство. «Рядом со стенкой, вдоль полосы оно организуется как бытовое. Но стоит уйти с полосы на ковер сцены, как пространство становится игровым по своему характеру. То есть стенка одновременно выступает и как интерьер квартиры и как театральная ширма» (стр. 92).

Все мизансцены Васильев строил вдоль стенки. Старался не отрывать персонажей от полосы вдоль стенки, не уводить их слишком далеко, потому что иллюзия быта могла моментально разрушиться.

Далее надо было «найти отрыв от стенки, сделать его естественным. Попытаться занять максимально все сценическое пространство».

В первом акте была одна мизансцена, которую Васильев сделал специально для того, чтобы «взорвать» образ, заявив возможный уход от стенки. «Сцена Бэмса, Прокопа и Люси. Прокоп выталкивает Бэмса из ванной, когда приходит их старинный друг Ивченко. Бэмс отлетает на край ковра, на расстояние шести метров от стенки. Подходят Прокоп, Ивченко. Первая мизансцена на таком большом отдалении» (стр. 93).

Дальше спектакль продолжал развиваться на полосе вдоль стенки. «Пространство квартиры в предыдущей мизансцене расширилось, теперь оно снова сузилось. Идет долгая подробная сцена застолья. Стол, придвинутый вплотную к стенке. За столом сидят персонажи. Кто-то — спиной к зрителям, ужинают. Потом начинают расходиться, разбредаться по комнате, пересаживаться в другие места. Но все передвижения по мизансцене выстраиваются строго вдоль стенки. Отсаживается Люся на подушечку — вдоль стенки. Отсаживается Бэмс к телевизору — вдоль стенки. Ивченко {122} переходит в дверь — вдоль стенки. В определенный момент вся мизансцена вообще оказывается фронтальной к стенке» (стр. 94).

Когда движение вдоль стенки было израсходовано, у режиссера возникла необходимость снова сменить принцип. «Второй отрыв связан с репликой Бэмса “Пикассо — гений” во время монолога. Бэмс неожиданно отходит от телевизора, совершает дугу по ковру. Именно в этот момент декорация меняет свою функцию. Она чуть отдаляется от персонажа. Стенка становится уже не стенкой квартиры, не интерьером, а плоскостью, фоном. Бэмс как будто бы уже находится и в квартире и одновременно — на фоне квартиры. Это очень важный момент. Образ несколько обобщается» (стр. 94).

Резко и окончательно «взрывал» образ танец. Стенка превращалась в театральную ширму, чисто условное игровое пространство, дающее возможность осуществления жанровой метаморфозы. Одновременно она начинала читаться пародийно. «Если танец представляет собой пародию на мечты героев о “шикарной жизни”, на все стиляжьи иллюзии, то образ квартиры становится пародией на ту реальность, на почве которой возникли подобные иллюзии» (стр. 94), — писал Васильев.

После танца принципы движения менялись. Мизансцены распределялись по всему ковру, по всему пространству сцены. Персонажи постепенно приближались к портальной раме — месту, противоположному стенке квартиры. Менялся масштаб. История обобщалась. Возникало новое, совершенно неожиданное пространство. Черный портал начинал использоваться как элемент сценографии. Он и создавал новую среду для героев. На его фоне шли исповеди. Это уже не бытовое пространство, не театрально-игровое, а лирическое. Основные законы композиции, рисунка у портала «срабатывали» как чистые законы движения (не бытовой, а джазовый принцип движения, по выражению Васильева). Герои анализировали жизнь, подводили итоги. Повседневность, быт отступали на второй план. Стенка квартиры теперь только мерцала в отдалении. Пространство становилось {123} большим, огромным. «Вся сцена и этот черный портал — как будто пространство чистого освобожденного духа. Эмоционально самый высокий момент спектакля, кульминация. Движение, которое развивалось по перпендикуляру от стенки, теперь дошло как будто до верхней точки этого перпендикуляра, исчерпалось, его нужно снова “сворачивать”, возвращать назад. Но прежде — “сбить” лирическую ноту, разрядить атмосферу. “Сбив” происходит в буффонной сцене с беретом» (стр. 94).

Разрешение происходило в эпизоде, когда Прокоп демонстрировал, какой «походочкой» они прежде ходили по «Бродвею». Он шел по самому краю авансцены от портала к телевизору, «передвигаясь забавным стиляжьим шагом», а за ним гуськом устремлялись другие персонажи. «Эта мизансцена смотрится как будто отдельно (она существует вне бытовой логики вообще, движение ничем не замотивировано, кроме как самой композиционной необходимостью), но она возникает не просто так, а является логическим завершением движения в пространстве. Она потребовалась для того, чтобы осуществить возврат в прежний жанр. Просто так перейти от портала к стенке квартиры нельзя, равно как нельзя было вначале просто так перейти от стенки квартиры к порталу» (стр. 94 – 95).

Когда движение возвращалось к полосе, «происходил эффект снижения действия». Зрители снова видели группу людей, сидящих за столом и продолжающих вечеринку, и это был бытовой интерьер. «Но поскольку образ развивался на протяжении действия, наполняясь новыми смыслами, представая с различных точек зрения, постольку и происходит “снижение”, которое вызывает грустную ноту от ощущения вновь подступившей реальности» (стр. 95).

Васильев объяснял, что эта композиция возникла «изнутри самого пространства, в соответствии с теми законами, которые диктовала диагональ». Поняв, что основным законом движения в этой композиции является не Движение по перпендикуляру, а движение вдоль полосы, которое {124} воспринимается как движение внутри квартиры, он и выстроил все мизансцены спектакля. Пространство менялось, расширялось в соответствии с движением по перпендикуляру от стенки.

В спектакле, как утверждал Васильев, внутреннее движение, (движение, рожденное внутренней жизнью роли), и внешнее движение, (движение, продиктованное архитектурным объемом), могут не совпадать. Соотношение внутреннего движения и внешнего режиссер называл словом «сопряжение». «*Сопряжение* — это странная форма взаимоотношения внутреннего движения и внешнего, когда внутреннее движение и внешнее рассогласованы. Вид сопряженного движения рождает сложный способ существования актера, сложную жизнь роли. Некую неадекватность существования. Нам бывает трудно следить за человеком, который ведет себя неадекватно. Мы чувствуем, что он уходит, а он почему-то все еще топчется в вашей комнате. Он хочет сделать добро, а творит зло. Мне кажется необходимым говорить именно о сопряжении в связи с сегодняшним уровнем развития психологического театра. Неадекватность поведения точнее всего характеризует психику современного человека» (стр. 95 – 96).

Движение внутреннего мира персонажа накладывается на движение, диктуемое архитектурным объемом, на внешнее движение. «Иногда эти два вида движения по направлениям идут в одну сторону, иногда — под углом, иногда рассогласуются. Согласование в направлении движений связано с кризисными моментами, моментами катастрофы. Рассогласование — нормальное, обычное поведение. Движению адекватному я предпочитаю вид рассогласованного движения» (стр. 96).

Васильев, говоря о том, что мизансцена строится согласно законам архитектурного объема, утверждал примат сценографии. То есть сценография в его теории и практике была первичной. Она и организовывала спектакль, придавая ему ту или иную художественную форму. «Утверждая примат сценографии, — писал он, — мы приходим не только к принципу сопряжения {125} внутреннего движения и внешнего на уровне роли, но и к *сопряжению* формы и удержания на уровне всего спектакля. К принципу *параллельности* законов сценографии и законов внутреннего развития драмы. К *независимости мизансцены*. В традиционном театре мизансцена рассматривается как зависимая от внутреннего мира человека. Но мне кажется, что от внутреннего мира человека мизансцена зависит в очень короткие промежутки жизни: в ситуациях кульминационных, в периоды срывов, в моменты наивысшего счастья или глубокого горя. Человек в обычном каждодневном существовании чаще ведет себя неадекватно» (стр. 96).

## 3.4. Место сценографии И. Попова в сценографических поисках времени

А. А. Васильев и его многолетний соратник, художник И. В. Попов, начали разрабатывать принципы архитектурной декорации еще в 1970‑е годы в ефремовском МХАТе, работая над такими спектаклями как «Соло для часов с боем» О. Заградника, «Медная бабушка» Л. Г. Зорина. В конце 1970‑х годов, когда режиссер и художник пришли в Театр им. К. С. Станиславского, их творческий союз был уже достаточно крепким и продуктивным. В своих поисках этого периода они обнаружили, с одной стороны, абсолютную самостоятельность художественного мышления, непохожесть на принятые в тот период стили и направления в сценографии, с другой, созвучность тем образам и идеям, которые бытовали в декорационном искусстве 1970 – 1980‑х годов.

Критика неоднократно подчеркивала, что 1970‑е годы вошли в историю театра как период «сценографического бума». «В 70‑е годы театр наш овладевал “мирообъемлющей оптикой” <…>, осмысливал коренные вопросы бытия, поднимался — в который раз — на новую степень философичности. Размышления о мире порой были для него дороже самой плоти бытия. Он стремился как бы разъять сущее на первоэлементы и из них построить свою {126} “модель мира” (это словосочетание было очень в ходу тогда). То есть извлечь из пьесы проблемы, волновавшие его сегодня, и выразить к ним свое, сегодняшнее отношение. Театр нащупывал болевые точки и искал ответы на вечные вопросы»[[95]](#footnote-96), — писала А. Михайлова.

Стремление построить «свою модель мира» приводило художников к крайней степени обобщенности изобразительных решений. Сценографический образ должен был «читаться» сразу, ибо он нес главную, самую существенную информацию о том мире, о котором повествовал спектакль.

Движение знаменитого занавеса Д. Л. Боровского в спектакле «Гамлет» Театра на Таганке олицетворяло собой власть некой огромной надличной силы Рока или Времени, сметавшего все на своем пути, уничтожавшего и правых, и виноватых, распоряжавшегося событиями и людьми по своему усмотрению. Эта огромная неличностная сила существовала в ярко выраженном конфликте с миром героев. Этому миру она была враждебна.

Подобные «модели», предельно обобщенные, олицетворяющие враждебный человеку мир, у Боровского встречались часто. Ими пользовались и другие художники. Можно вспомнить оформление Д. А. Крымова в спектакле А. В. Эфроса «Месяц в деревне». Красивая ажурная металлическая садовая беседка, занимавшая почти всю сцену, олицетворяла образ клетки, лишавшей человека свободы. Это тоже была «модель» враждебного героям мира.

«Переварив опыт сцены 20‑х – начала 30‑х годов, театральные художники вступили в пору создания подлинно нового подхода к оформлению спектакля, который весьма условно был назван “новой образностью” (А. Васильев[[96]](#footnote-97)), “действенной сценографией” (В. Березкин). Сложился принцип “единой пластической среды”»[[97]](#footnote-98), — писала А. А. Михайлова.

{127} Понятие «действенной сценографии» В. И. Березкин определял следующим образом: «раскрытие средствами искусства художника сущностных сторон действительности: содержания драматического конфликта, его внутренней темы, тех или иных мотивов, — иначе говоря, всего того, что определяет смысл и характер сценического действия спектакля»[[98]](#footnote-99).

Можно предложить и иное определение ведущего в тот период сценографического стиля — концептуальная сценография. Она и была в 1970‑е годы одним из главных направлений, представленная именами Д. Л. Боровского, Э. С. Кочергина, С. М. Бархина, Д. Д. Лидера и др. ведущих художников времени.

Для «действенной» или концептуальной сценографии было характерно следующее: «модель» или образ мира, созданный художником, претерпевал различные метаморфозы на протяжении действия спектакля, то есть возникал некий «концептуальный рассказ», расшифровывающий замысел режиссера и художника.

Одним из самых интересных и наиболее эмоциональных был сценографический образ Д. Боровского в спектакле «А зори здесь тихие» Театра на Таганке. Оформление было выполнено из свежеструганных досок, которые в начале спектакля обозначали стенки кузова грузовика. Потом эти доски образовывали пространство бани. Затем превращались в частокол леса, в котором прячется враг. И в самом финале становились деревянными обелисками или стелами на могилах героинь. Трансформация сценографического образа строилась также и на игре света и тени, на всевозможных звуках (пение птиц, рев бомбардировщиков) и зрительных зарисовках (солнечные зайчики, играющие на стволах деревьев и пр.). Этот «концептуальный рассказ», сопровождаемый разворачивался перед глазами зрителей на протяжении всего спектакля, нес выраженное трагическое содержание. Образ мира, созданный художником, говорил о том, что жизнь, которая поначалу может предстать обыденной и совсем не враждебной к {128} людям, в самом своем истоке, в самом зерне содержит смерть. Таким образом, художник и режиссер выражали философию мира, в самом зародыше, в первоэлементе агрессивном, наступательном, губительном по отношению к человеческому естеству (пяти женщинам, трагически погибшим на войне).

Сценографический образ, созданный Поповым в спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”», с одной стороны, вмещал опыт концептуальной или «действенной» сценографии, с другой — отличался от нее.

Пространство спектакля было организовано по принципу «единой пластической среды». В развитии этого пространства тоже читался определенный и очень наглядный «рассказ». Но назвать его концептуальным было бы не точно. В нем содержалось слишком мало «шифров», образ в основном воздействовал не скрытыми кодами отдельных деталей или их образными трансформациями, а естественным, наглядным развитием и видоизменением фактуры (в основном за счет изменения цвета и света). Такой образ можно определить как *чувственный*, в то время как в концептуальной сценографии Боровского возникал образ скорее *интеллектуальный*.

В оформлении Попова присутствовали отдельные знаковые детали, требующие дешифровки. Например, голубятня с живыми голубями как знак естественной жизни. Но это были лишь детали. Сам образ дома был *чувственным*. Создавал иллюзию живого человеческого организма со всеми атрибутами привычек и образа жизни людей, не будучи при этом бытовой декорацией.

Оформление Попова к «Первому варианту “Вассы Железновой”» содержало в себе и другие отличия от концептуальной сценографии.

Концептуальная сценография строилась не на тех принципах «чистого» движения, не всегда зависимого от внутреннего мира человека, параллельного внутреннему содержанию, о которых говорил Васильев.

Концептуальная сценография помогала режиссеру «организовать» движение смыслов, движение темы, концепта, которые накладывались на внутренний {129} рисунок действия, внутренний мир роли. Для того, чтобы проявить их, сделать зримыми, обнаружить образный, интеллектуальный смысл. Так работал Любимов с Боровским, так работал Эфрос с тем же Боровским, другими художниками. А. Эфрос, как мы помним, считал, что внешний рисунок и внутренний в работе актера направлены в одну сторону, взаимно дополняют друг друга, то есть согласуются. Васильев настаивал на рассогласованности внутреннего и внешнего.

Васильев, конечно, тоже пользовался элементами концептуальной сценографии. Об этом говорили те легко образующиеся, скользящие смысловые и метафорические сюжеты, которые возникали в процессе развития сценографического образа. Существо его работы с Поповым покоилось на тех внутренних законах движения, которые диктовал режиссеру архитектурный объем. Законы этого движения и организовывали всю пространственную жизнь спектакля.

Законы движения архитектурного объема — это и есть чисто художественные законы, ничего общего не имеющие с той бытовой, жизненной мотивацией движения, которая характерна для реалистической декорации. Пространственный реализм «Вассы» и «Взрослой дочери» — не более чем иллюзия.

В принципах сценографического решения спектаклей Поповым и Васильевым можно обнаружить и другое сходство со сценографическими подходами режиссеров и художников 1970 – 1980‑х годов.

Художники-«концептуалисты», как Боровский, Кочергин, Лидер часто создавали сценический образ «из натуральных фактур»[[99]](#footnote-100). Из натурального холста, к примеру, было сделано оформление спектакля «История лошади» Кочергиным в БДТ. По словам Кочергина «холст — это закодированная природа»[[100]](#footnote-101). «В финале треснувшие куски разрывались рваными ранами, {130} которые кровоточили нежной фактурой красных ситцевых роз»[[101]](#footnote-102), — писал Березкин. «Разрыв так называемых ран сам по себе физиологичен, но результат — поэтический — вместо крови и мяса — цветы, розы, — память Холстомера»[[102]](#footnote-103), — объяснял сам художник.

Из натуральных фактур было сделано и оформление к «Первому варианту “Вассы Железновой”» (красное дерево мебели, металлические двери с блестящими золотыми ручками). Это тоже был знак естества, живой жизни, особенно явственно читавшийся в такой детали оформления как голубятня с живыми голубями.

Но внутри себя сценографический образ Попова заключал законы чистого движения. То есть режиссерски сценография использовалась иначе, чем сценография концептуалистов.

Березкин отмечал, что к концу 1970‑х годов принципы «действенной» или концептуальной сценографии стали изменяться. «Повысилась роль игрово-функционального участия»[[103]](#footnote-104), что и нашло свое выражение в сценографическом решении спектакля «Взрослая дочь молодого человека». Здесь по наблюдению Михайловой, «функционально-игровой принцип оформления предстал в облике как бы внешне бытовой жизнеподобной декорации»[[104]](#footnote-105). Эта декорация для режиссера тоже представляла собой, прежде всего, определенный сценографический объем, внутри которого нужно было открыть законы движения.

Заключая разговор о сценографических принципах Васильева и Попова в двух спектаклях Театра им. К. С. Станиславского, следует подчеркнуть, что хотя эти принципы обнаруживали много общего с бытовавшими в то время {131} сценографическими решениями, в основе своей были оригинальны и самостоятельны.

# **{****133}** Глава 4. Поворот к игровому театру

## 4.1. «Серсо» Виктора Славкина. Московский драматический театр на Таганке (1985).

«Серсо» — второй спектакль Анатолия Васильева на современную тему. Его отличие от предыдущего заключается, прежде всего, в том, что пьесу «Серсо» писал не один Славкин, это был продукт совместного творчества драматурга и режиссера. Васильев очень многое внес сюда от себя. И, как это было ему свойственно с самого начала, внес много личного, автобиографического. По сути «Серсо» и был рассказ Васильева о самом себе, о своем поколении, которое он называл «людьми с обочины».

Что значит «с обочины»? Кто туда попадал? По замыслу режиссера и драматурга туда попадали те, кому не было места в социальной структуре, кто не хотел принимать унизительные условия игры советского общества, не вступал в партию, не делал советскую карьеру. «Серые начинают и выигрывают» — эта символическая фраза, Паши звучала как девиз той жизни, от которой герои «Серсо» отказались, не захотев стать «серыми».

Но отказ от советского способа жить и выживать не означал для героев уход, к примеру, в диссидентство. То есть не обрекал их на прямую борьбу с системой. Их уход был окрашен чувством поражения из-за невозможности жить как все, как превалирующее большинство. И чувством некоей обреченности. Эти минорные чувства поселяли в душах героев своеобразный комплекс неверия. Неверия в страну, неверия в себя, неверия в возможность достойной жизни.

Это внутреннее чувство неверия привело героев к тому, что они не жили, а, как говорил Васильев на репетициях, «проматывали» жизнь. Их жизнь превращалась в «бег» — в бег по жизни: от самих себя, от своих внутренних противоречий. На теме «бега» Васильев построит разбор пьесы Вампилова «Утиная охота» на режиссерском курсе Эфроса в ГИТИСе в начале 1980‑х годов, точнее в сезоне 1981/82 года.

{134} «Бег» — это существование на пределе эмоций, в темпе, не допускающем остановок. Потому что остановка предлагает человеку задуматься, оценить себя и свое положение, ощутить внутренний дискомфорт и боль. Поэтому — не останавливаться, не оценивать, не смотреть в себя, а бежать от всего этого. Бежать от своих внутренних противоречий. Весь комплекс чувств и переживаний был заложен режиссером в исходное событие спектакля.

Межличностных конфликтов, то есть конфликтов между персонажами, в «Серсо» не было. Конфликт строился на параллельных линиях существования героев, каждый из которых был человеком «двойственным». Такая структура была сложнее, чем в предыдущем спектакле (во «Взрослой дочери» Васильев уже воплотил «двойственный» тип человека, но разработал его не так подробно как в «Серсо») и требовала от актеров поиска нового способа игры. На поиск этого способа и уходило огромное время репетиций (спектакль готовился около трех лет).

### \* \* \*

Итак, «Серсо».

Компания из шести человек приехала на выходные провести время в загородном доме, который получил по наследству от двоюродной бабушки герой этой истории, Петушок (А. Л. Филозов). Этот Петушок и собрал разных людей, больше половины которых ничем не связаны между собой ни внешне, не внутренне. Тем не менее все они составляют его жизненное окружение.

Девушка Надя (Н. Э. Андрейченко) 26‑ти лет, его соседка, с которой он встречается по утрам у мусоропровода и каждый раз уступает ей очередь.

Бывшая подруга Валюта (Л. П. Полякова), с которой лет десять тому назад у него был так ничем и не закончившийся роман.

Некто Паша (Д. И. Щербаков), историк по образованию, теперь зарабатывающий тем, что обивает двери квартир и таким образом очень неплохо обеспечивает свое материальное благополучие.

Владимир Иванович (Ю. С. Гребенщиков), сослуживец.

{135} Иностранец Ларс (Б. Л. Романов), случайный прохожий с улицы, с которым Петушок познакомился в тот момент, когда они оба переходили дорогу на красный свет.

С точки зрения жизни эту компанию можно назвать случайной. С точки зрения художественного смысла она вполне символична. Потому что все эти люди имеют одно общее свойство — «… каждый… один. Я — один, ты — один, она — одна. Мы одни», — говорит Петушок.

Итак, компания одиноких людей.

Потом прозвучит фраза: «война одиноких людей».

Речь в этом спектакле — о разобщенности и о поиске общности. О поиске земли, дома, прошлого, истории, если угодно, родины. О поиске того, чем не обладают. Что было разрушено в силу неких общих, внеличностных (как, скажем, Октябрьская революция) или внутренних (как, скажем, чувство собственного несовершенства, по определению самого Васильев) причин.

Петушок пригласил друзей, которых и друзьями-то назвать трудно, потому что его жизнь с их жизнями соприкасается лишь отчасти, в загородный дом, который можно назвать родовым имением. Во всяком случае, он олицетворяет собой некое славное прошлое, связанное с лучшими временами страны, от которых страна, впрочем, давно отказалась.

В этом доме остались красивые старинные вещи, мебель, пурпурные прозрачные бокалы, письма, которые в знаменитом втором акте друзья будут читать друг другу вслух, когда вечером соберутся вместе на террасе и сядут за просторный стол. На столе будут стоять эти бокалы, гореть свечи, а Надя, самая молодая представительница компании, наденет старое бабушкино платье цвета чайной розы. А потом на лужайке перед домом друзья затеют легкую изящную старинную игру в серсо.

Этот дом символичен, как символичен чеховский вишневый сад. Потому что, как и вишневый сад, он связан с прошлым. Правда, это не прошлое самих героев, их жизненных биографий. Это прошлое страны, истории, предков.

{136} Тут есть даже свой Лопахин. Это Паша, самый прагматичный и состоятельный из всех, который хотел бы купить этот дом, вложив сюда одну-две тысячи (по тем временам огромные деньги). Но Паше дом купить не удастся.

Этот дом вообще никому не достанется. Даже Коке (А. В. Петренко), странному старику, появляющемуся здесь неожиданно, как снег на голову, и предающемуся чарующим воспоминаниям о «Лизаньке», хозяйке дома, с которой они в молодости любили друг друга и даже были женаты «неделю и еще один Божий день».

Этот дом не достанется и другим членам компании, которую пригласил Петушок и предложил поселиться здесь всем вместе («… этот дом, знайте — он ваш») или, по крайней мере, приезжать сюда на уик-энды.

Идея поселиться вместе — вполне утопическая, но чрезвычайно важная для общего смысла этой истории. Потому что поселиться здесь, в загородном доме, значит уйти от мира и предаться радостям иного существования. Свободного, не связанного ненужными обязательствами. Привычными делами и проблемами, неудачами, потерями. Запретами и распорядком жизни, разделенной на то, что можно и чего нельзя (нельзя, например, наследовать кооперативную квартиру, из-за чего так переживает Надя).

Но главный смысл желания уйти означает отказ от той социальной жизни, от которой все безмерно устали. Так в те годы уходили в андеграунд, создавая свою собственную среду, где можно было заниматься творчеством, читать хорошие книги и соскочить с той дистанции, по которой иные бежали всю жизнь, добиваясь усредненных успехов и усредненного благополучия.

Впрочем, герои «Серсо» не уходили в андеграунд в прямом, однозначном смысле. Метафора дома была многозначна. Дом — не только крыша над головой, не решение квартирного вопроса, хотя и это тоже. У Петушка, к примеру, никогда не было своего дома, а была лишь комната в коммуналке, «узкая как трамвай», в которой они жили втроем с мамой и папой. Надя хочет получить в наследство кооперативную квартиру, но не может в силу тогдашних {137} законов. Так что дом — это то, что должно принадлежать человеку безусловно, пусть даже не юридически, но фактически потому, что каждый нуждается в доме, в семье, в общности. Дом — не только подарок, но и обязательство, труд, необходимость работы на земле. Важно, что это не просто дом, а *свой* дом, который дает смысл, устойчивость, если угодно, веру и возможность продолжения жизни. Свой дом словно бы противостоит всему остальному — чужому пространству. Не только как чужому, но и враждебному, населенному одинокими, разобщенными людьми.

Итак, от одиночества и разобщенности — к своему дому и общности.

Очень важной темой при этом становился уход от советской безликости, убожества и кошмара быта, от того, что Васильев называл «коммунальностью». От искусственного социума к естественной, внутренней общности людей, их чувствам и чувственности, к тому, что прежде называлось высокими словами «Отечество» и «служение», а сейчас, в условиях советской коммуналки, стерлось и обесценилось.

В условиях советского режима эта тема уже в 1980‑е годы была совершенно закономерна, потому что за ней стоял отказ от приоритета прав социума и признание частных прав отдельного человека. Но говорить об этом впрямую не представлялось возможным.

В развитии современной темы этим спектаклем Васильев делал следующий шаг после «Взрослой дочери». Во «Взрослой дочери» герой все-таки еще был встроен в социальную реальность, переживал по поводу того, что в ней ему Досталось не слишком почетное место, и поначалу имел претензии к жизни за то, что она не слишком справедливо с ним обошлась. Бэмс был на поколение старше героев «Серсо». И был весь ориентирован на общественные, социальные отношения. Петушок и вся его компания на эти отношения ориентироваться уже не хотят. Они ориентируются скорее на частные, личные ценности.

{138} Поколение Петушка — это действительно «люди с обочины». Те, кто ушел из центра на периферию жизни и хотел бы посвятить себя самим себе. Но их иллюзии не воплощаются в реальность.

Между поколением Бэмса и поколением Петушка, пролегает важный, серьезный водораздел. Они составляют две эпохи советской реальности. Эпоха Бэмса — это эпоха шестидесятников, эпоха Петушка — эпоха следующей за шестидесятниками генерации.

Прибегая к театральным и художественным аналогиям, можно сказать, что эпохе Бэмса ближе Ефремов, Любимов, джазмен Алексей Козлов. Эпохе Петушка — сам Васильев, из музыкальной сферы — Борис Гребенщиков. Гребенщиков, его друзья — музыканты принимали довольно деятельное участие в подготовке спектакля. Ведь и музыкальная тема этой постановки была выражена песенкой «Серсо», которую написал глава рок-группы «Аквариум», бывший тогда еще маргиналом, одной из знаменитостей ленинградского андеграунда.

И «Взрослая дочь», и «Серсо» — истории компаний. «Компания» вообще ключевое слово шестидесятников, — вспоминал Славкин. — Во «Взрослой дочери» компания еще была связана с социумом. А «Серсо» следующая идея компании — отсоединение от всего. Васильеву эта идея была близка. <…> «Давайте жить, вот дом, мы — компания. Ничего нам не надо». Это похоже на жизнь панков. А для поколения стиляг такое было унижением. Жизненная трагедия, когда человек выпадал из общества. А тут наоборот. Давайте, ребята, отсоединимся, вот дом, будем жить и заниматься любимыми делами. У меня в одном варианте пьесы был даже монолог: «Давайте будем выращивать квадратные помидоры!»[[105]](#footnote-106) Поэтому «Взрослая дочь» и «Серсо» были обращены к разной аудитории.

«Взрослая дочь» всем нравилась, и народу и эстетам, — продолжал Славкин. — Это был стопроцентный успех. «Серсо» оказалось близким какому-то другому зрителю, более узкому слою <…> Мы сделали резкий поворот, и этот {139} поворот наши друзья не приняли. Заходили за кулисы Олег Ефремов, Михаил Шатров, Марк Захаров, поздравляли, но… Захаров, по-моему, единственный, который объяснил, в чем было дело. Он сказал, что во «Взрослой дочери» рассказывалось о людях ему близких, которых он знал, да, собственно, и о нем самом. «А этих людей (из “Серсо”) я не знаю, и это не “я”. Он не считал себя человеком на обочине. С какой стати, когда он в центре и не собирается бросать вожжи? Потому что все они — и Захаров и Ефремов — люди успеха, многого добившиеся. Ведь Ефремов ценой своего характера, ценой жизни все-таки пробился. И он не хотел сравнивать себя с этими людьми с обочины»[[106]](#footnote-107).

### \* \* \*

В спектакле была еще одна чрезвычайно важная тема, тоже связанная с идеей Петушка. Загородный дом, в котором он хочет поселиться со своей компанией, сопряжен с образом некоего гармонического, прекрасного мира прошлого. Мира, в котором царила любовь и красота. Здесь воздушную легкость жизни олицетворяла изящная радостная игра в серсо и упоительные дружеские застолья на вечерней террасе.

Красота для Анатолия Васильева и была новой неожиданной темой. Красота сама по себе, лишенная утилитарной, прикладной пользы. Красота как эстетическое совершенство. Красота как знак культуры, утерянной цивилизации.

Второй акт спектакля, когда собравшиеся сидели вместе на вечерней террасе за столом, целиком посвящался этой теме. Это была высшая точка спектакля. Тот подъем духа, к которому все стремились. Тот идеал, которого все жаждали. Но прекрасный вечер заканчивался. И наступал последний, третий акт. Разъезд.

Компания приезжает, проводит в старом доме незабываемый вечер, а утром Разъезжается. Они не могут принять этого подарка, не могут жить вместе.

Почему?

{140} Потому что ничем в жизни не связаны. Им не на чем строить отношения. Они живут в мире несвершимости и являются его плотью, его выражением.

Потому что между прошлым и настоящим лежит пропасть.

У современного человека нет корней, нет предков, нет родовых имений.

Прекрасное и возвышенное прошлое и унылое настоящее разнесены по разным полюсам.

У настоящего нет будущего, которое требует веры и самоотверженного труда на земле.

Такова была реальность 1980‑х годов, когда ничего не могло произойти из того, о чем мечталось, чего хотелось, к чему устремлялось все существо.

Потому что это была советская жизнь.

Потому что в советской жизни главным чувством становилось чувство неверия. Неверия в страну. Неверия в Бога. Неверия в судьбу. Неверия в себя.

Невозможность чего-либо достичь и что-либо предпринять.

### \* \* \*

Это очень необычный спектакль. В нем нет жесткой сюжетной истории. Открытых, непосредственных конфликтов. Сюжет размыт. Да и что это за сюжет? Приехали, провели вечер, наутро разъехались.

Взаимоотношения между героями тоже размыты. Некие разорванные во времени, незавершенные истории, как у Валюши с Петушком.

Был роман, потом расставание по странным, не до конца внятным причинам: «Не вижу перспективы наших отношений», — некогда сказал Вале Петушок на прощание. И все. А дальше ее обида, недоумение, ожидание его звонков, какое-то скоротечное замужество и через много лет — снова их встреча в этом загородном доме, и шлейф прошлых воспоминаний, неудовлетворенности, готовности начать все сначала и невозможности это сделать.

«Кружева и лоскуты» — так скажет о своей жизни странный старик Кока, который в молодости любил хозяйку этого дома, женился на ней, прожил {141} восемь дней, уехал очень далеко и там пропал. Пропал потому, что с ним случилась «дурацкая история»: надо было спасти женщину от смерти. «Спас тем, что стал жить с ней семейно». Вскоре она умерла. Осталась ее дочка. Были кружева, стали лоскуты.

Прошло много лет. Жизнь, могущая быть осмысленной и прекрасной, разбилась вдребезги. Стала странной, разорванной, лишенной ясной последовательности желаний и осуществлений. Лишенной смысла и вместе с тем состоявшейся в этой своей странности и разорванности. Жизнь — предательство. Жизнь — бегство. И вместе с тем, жизнь как жизнь, с необходимостью за кого-то отвечать, иметь потомство, пускай даже чужое, и ждать смерти, теперь уже скорой. В длинной безалаберной судьбе Коки есть только один поступок. Тот, который он совершит в этом старом доме, куда приедет из своего Брянска, с пожелтевшей от времени справкой о женитьбе на хозяйке дома в кармане. Кока сожжет эту справку и таким образом откажется от права на наследование этого дома. У него тоже с прошлым не осталось никаких отношений. У него на прошлое нет никаких прав.

Все судьбы героев, если их можно назвать судьбами, рассказаны в спектакле словно бы впроброс. В кажущихся случайными репликах, неожиданных откровениях, как у Коки с Пашей, когда Кока рассказывает о скитаниях своей жизни и благодарит Пашу за то, что он назвал его жизнь «историей». Ведь история это что-то завершенное, что-то цельное и единое. Разве можно сказать об этих «лоскутах» — «история»?

В воображаемых признаниях, как у Валюши, когда она читает свое письмо Петушку на террасе за столом. Неожиданно интимно звучат ее слова, в которых сокрыта душевная боль: «Жизнь наша так пуста и отвратительна, в ней такое счастье любить, быть рядом…»

В идеалистических призывах Петушка к обретенным друзьям, «милым колонистам». Эти призывы наполнены особым чувством восторга перед той общей жизнью, которую он предлагает прожить всем вместе.

{142} Он говорит об одиночестве и о том, что держаться друг друга, может быть, и есть их главная жизненная задача: «Сквозь слезы радости смотрю я на вас и с горечью взглядываю в собственную душу. Кто остался у нас, кроме нас самих? Мы у себя лишь и остались. У нас нет ни Бога, в которого мы не верим, ни Отечества, которое не верит нам. И вот мы сидим здесь, несколько человек под одной крышей… А, может быть, это и есть наше Отечество?.. Ухватиться за край стола этого мы должны — и кровь из-под ногтей! — держаться, держаться, не отпускать!»

А в третьем, финальном, акте коротенький монолог Валюши, когда она рассказывает о своем внезапно оборвавшемся замужестве. Кому она все это говорит? Должно быть, самой себе. Потому что она ни к кому не обращается, ни перед кем не исповедуется. А звучит этот горький рассказ со скрытым драматизмом, без явных стенаний и сожалений, просто как некий немой вопрос, ни к кому не обращенный: что же такое произошло с моей жизнью? Кто виноват и виноват ли кто-то? Она говорит об одиночестве? О своей обиде? О своем недоумении? Да, обо всем этом тоже. Еще она говорит о том, что жизнь складывается каким-то странным образом, независимо от нас, и что делать с такой жизнью, как к ней относиться?

И все это существует в спектакле параллельно. И запутанная история Коки. И одиночество Валюши. И смешные откровения Нади, которая тоже одинока и неприкаянна, но не жалуется, а мечтает выйти замуж по переписке. И практичного Паши с его двойственным существованием. И артистичного Ларса с поэтической возвышенной душой и идеалиста Петушка. Все жизни свершают здесь «свой печальный круг». От надежд в начале, которые переходят в воодушевления прекрасного вечера, до расставания друг с другом и с домом в самом конце.

Как играть эти перекрестные судьбы? Этих людей, существующих параллельно и не могущих слиться в единое целое? Снова разбредающихся, отсоединяющихся друг от друга? Переживших иллюзию общности и {143} отказавшихся от нее, уходящих в некое неясное по-видимому обреченное существование?

Васильев знал, как, на чем строится такое размытое драматическое действие. И поставил завораживающий спектакль с неповторимой атмосферой, с ощущением подспудно разворачивающихся историй, с чувством какой-то тотальной невозможности жить и чувствовать.

### \* \* \*

Спектакль был ошеломляюще красив. Не только этот, уже упомянутый, второй акт, когда друзья при свечах читают друг другу письма (Пушкина, Цветаевой, Книппер-Чеховой, свои собственные), а потом играют в серсо. Он был красив и декорацией Игоря Попова, изображающей уютный загородный дом, который к финалу представал опустевшим, с заколоченными окнами и дверями, будто бы в какой-то невесомости. Знаком этой невесомости, разъезда становился подвешенный шкаф, который, так казалось, вот‑вот упадет.

Спектакль был красив, прежде всего, удивительной актерской игрой, которую тогда невозможно было увидеть на других сценах, — разве что в хорошем европейском кино (иные фильмы оставляли впечатление какого-то странного, непривычного для нас чувства свободы).

В игре Васильевских актеров в «Серсо» также была эта свобода, ощущение которой создавали голоса, пластика, атмосфера.

«Серсо», как и «Взрослая дочь», строилось на джазе. В спектакле много танцевали. Но не такие яркие, бурные постановочные танцы как рок‑н‑ролл, который отплясывал Бэмс и его друзья. А такие, которые танцевали тогда и в жизни. В них участвовала одновременно вся компания, не разбивалась на пары. Танцующие просто переходили от одного партнера к другому в ритме музыки, в легких, свободных, скользящих движениях. Такие танцы в спектакле возникали постоянно, особенно в первом акте. Даже в сценах, где актеры не танцевали, их движения оставались танцевальными, невесомыми, Ритмичными, свободными.

{144} Славкин впоследствии вспоминал: «Пока шли репетиции, Васильев неожиданно для себя снял фильм, который назывался “Не идет”. История его такова. Мы репетировали на Таганке. Тогда еще во всем этом участвовали Балтер и Виторган. Виторган должен был играть Коку, а Балтер — Надюшу. Актеры занимались тем, над чем внутренне, может, и подсмеивались. Хотя уже понимали, что Васильев просто так ничего не делает. Кто заглядывал в зал, тот видел — опять они танцуют. Это даже не танцы были, а какие-то хождения друг вокруг друга, сталкивания, бесконечная кадриль… Сходились, расходились, потом начинали пританцовывать. Потом менялись парами. И это продолжалось бесконечно долго. Это носило характер веселого блуждания или броуновского движения. На поверхности легкость, а на самом деле внутри должна была быть драма. И вот актеры одну неделю, вторую, третью кружатся друг вокруг друга, танцуют»[[107]](#footnote-108).

От этой легкой, пружинистой, танцевальной манеры общения, внешне похожей на флирт, заигрывание друг с другом, в первом, да и во втором акте разливалась атмосфера чувственности, постоянной тяги к сближению. Это было общим стилем отношений. Безотносительным к чему бы то ни было, лишенным тяжелой, однозначной серьезности, игровым.

## 4.2. Параллельное существование

Пьеса, почти лишенная сюжетной истории, состоявшая из многих параллельных внутренних сюжетов, производила впечатление размытого действия. Оно возникало из кажущихся разрозненными реплик, коротких диалогов и больших монологов. Между различными репликами персонажей почти не было ясной, логической связи. Персонаж, поведение которого строилось на скрытой внутренней линии, в словах не выражал себя полно и окончательно. Слова — это только некое бурление на поверхности темной, непрозрачной воды. Все это можно назвать закрытым стилем, ироничным, {145} отстраненным, с массой возможных игровых пристроек. Редкие фразы приоткрывали истинные чувства героя.

Анатолий Васильев в этом спектакле разрабатывал новый тип конфликта. Если во «Взрослой дочери» конфликт, по выражению самого Васильева, «нарабатывался из настоящего», то в «Серсо», как уже говорилось, вообще не было межличностных конфликтов.

Вот что писал по этому поводу автор пьесы: «По классификации Васильева: конфликт первого рода — человек противостоит человеку; конфликт второго рода — человек противостоит жизни. Напряжение между двумя людьми ослаблено за счет увеличения напряжения между человеком и всеми остальными. У героев “Серсо” друг к другу претензий нет. Но у каждого накапливается один протест — против всего, что кругом. Вот тут каждый выставлен в резко конфликтной ситуации. Я и все остальные. Я и жизнь. Я и все, что не я. Конфликт погружен глубоко внутрь. Трещина проходит не между ними, а через каждого»[[108]](#footnote-109) (разрядка моя. — *П. Б.*).

Формула Славкина на первый взгляд напоминает рассуждения А. П. Скафтымова, из работ которого выросло все последующее отечественное чеховедение и который во многом определил прочтение Чехова театром в 1960 – 1970‑е годы. Скафтымов писал: «Драматические конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна»[[109]](#footnote-110). И далее: у Чехова «нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей»[[110]](#footnote-111). Вывод из этих рассуждений такой: {146} «… виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом»[[111]](#footnote-112).

Эти положения были подхвачены и развиты Б. И. Зингерманом в статье «Проблемы развития современной драмы», опубликованной в «Вопросах театра» в 1966 году. Зачатки конфликта, о котором писал Скафтымов применительно к пьесам Чехова, Зингерман усматривал и в европейской драме рубежа веков, в частности, у Ибсена. «Герои Ибсена еще стоят лицом друг к другу, друг с другом споря и сражаясь, в то время как им пора бы уже стать лицом с обыденностью, с самой жизнью, как это сделают персонажи Чехова»[[112]](#footnote-113). Природу этой обыденности, «самой жизни», ее обезличенность и враждебность личности Зингерман трактует как проявление «будущего тоталитарного строя»[[113]](#footnote-114).

Интересно, что в 1960‑е годы в точности так же (как у Ибсена) понимал конфликт пьес Чехова и Г. А. Товстоногов: «Чеховские герои находятся не в борьбе между собой, а в борьбе с действительностью. Это одна из особенностей новаторства Чехова. Мир зла нельзя персонифицировать, скажем, в образе Наташи. Через этот образ надо ощутить все, что за ним стоит»[[114]](#footnote-115).

Конфликт человека и жизни, человека и неких обезличенных детерминирующих механизмов был характерен для театра 1960 – 1970‑х годов. В 1980‑е годы режиссер А. А. Васильев открыл иной конфликт, а именно тот, который кроется внутри самого человека. Об этом и говорил В. Славкин: «Конфликт погружен глубоко внутрь. Трещина проходит не между ними, а через каждого». Славкин имел в виду не столько конфликт с жизнью, сколько внутренний конфликт человека.

Кстати, и концепция А. П. Скафтымова о противостоянии человека жизни, а не другому человеку, представляется применительно к Чехову истинной только {147} наполовину. Сам исследователь приводит такое высказывание Чехова: «Весь смысл и вся драма человека внутри. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай»[[115]](#footnote-116) (разрядка моя. — *П. Б.*). Эти слова и характеризуют природу конфликта чеховских пьес — противостояние «я и жизнь» сопрягается с внутренним «случаем» личности. Такое понимание Чехова больше соотносится с эпохой модернизма, с открытием ею расколотого, расщепленного, внутренне конфликтного человеческого сознания.

Интересно, что в книге Б. И. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение», выпущенной уже в 1988 году, исследователь отходит от того понимания конфликта в чеховских пьесах, которое у него было в 1960‑х годах. В книге 1988 года по поводу пьесы «Иванов» Зингерман пишет: «Строго говоря, в чеховской пьесе нет конфликта героя со средой, типичного для европейской новой драмы, хотя есть конфликт среды с героем. Чеховский герой, подобно герою современного фильма “Полеты во сне и наяву”, находится в конфликте не с другими — с самим собою»[[116]](#footnote-117).

Однако советскому театру 1960 – 1970‑х годов была близка именно концепция Скафтымова и его последователей, в которой внутренний конфликт личности не рассматривался, а рассматривался конфликт человека с Действительностью. Примерно в этом же ключе трактовал Чехова не только Г. А. Товстоногов, но и А. В. Эфрос. Эфрос исходил из того, что драма личности кроется в неблагоприятных, даже враждебных обстоятельствах жизни, Действительности, социума.

Но вернемся к Славкину. Конфликт в пьесе Славкина — это не конфликт между данным и желанным (Скафтымов), а между желанным и невозможным в силу внутреннего человеческого склада. Человек 1970 – 1980‑х годов, как его {148} понимали А. Васильев и В. Славкин, вобрал в себя много неприятных, болезненных свойств, приобрел специфически советские комплексы. И у него существует внутреннее препятствие к тому, чтобы обрести иную, более совершенную и красивую жизнь.

Я хочу жить в этом прекрасном доме, но я до двадцати семи лет прожил с родителями в коммуналке, за шкафом, в комнате узкой как трамвай. Я хочу наслаждаться прелестями свободного дружеского общения, но во мне есть такие свойства и качества, о которых я все равно никогда не расскажу даже самым близким. Примерно такими были внутренние ощущения героев «Серсо».

Им многое мешает обрести иное более высокое и свободное существование. И это многое кроется в их собственных душах. Куда они денут свои привычки к советской бедности, ощущение своей неполноценности, изгойства, своей ненужности? Поэтому Васильев и скажет, что советский человек «накопил внутри себя очень много гадости». Он не может жить достойно, потому что не обладает этим чувством достоинства.

По логике последователей Скафтымова 1960‑х годов получается по-другому: уберите плохую жизнь, и у чеховских героев не будет драмы. Более сниженный (и более утрированный) вариант: уберите советскую власть, и у бывших советских людей все будет хорошо.

По логике Васильева и Славкина получается так: уберите плохую жизнь, расчистите пространство, но человек все равно не распрямится и не встанет во весь рост, не ощутит подъема и счастья. Потому что проблема заключена не в жизни, а в нем самом. В спектакле был эпизод, где Паша выбрасывал резиновые соски советского производства, которые по случаю «достал» Кока для своих внуков. Паша говорил Коке, что нельзя с младенчества приучать детей к дряни.

В недавней беседе со Славкиным мы обсуждали все эти темы. И Славкин высказал мысль о том, что спектакль «Серсо» в определенном смысле оказался пророческим. Перестройка словно бы предложила бывшим советским людям {149} создать новый дом. Но бывшие советские люди не могут избавиться от своих прежних рефлексов и начать жить нормально. У них нет привычки к настоящему труду, потому что они приучены к разгильдяйству и халтуре. У них нет чувства ответственности за себя и свою страну, потому что в них чересчур сильны иждивенческие и патерналистские настроения, воспитанные всей прежней жизнью.

В фильме Л. Бунюэля «Виридиана» разрабатывается сходная ситуация. Молодая девушка, только что вышедшая из монастыря, приглашает в богатый дом своих родственников, где поселилась, нищих и убогих, которых собрала со всего города. Она христианка и хочет устроить праздник обездоленным людям. И вот эти люди появляются в роскошном богатом доме, поначалу они поражены великолепием обстановки, счастливы, что удостоились чести быть принятыми здесь на правах гостей. Но постепенно ситуация переворачивается. Нищие начинают вести себя недостойно, срывают со столов белые скатерти, бьют посуду. В довершение всего насилуют молодую хозяйку и вконец разоряют дом. Ситуация, рассказанная в этом фильме, хорошо иллюстрирует ту мысль, которую мы обсуждаем в связи с пьесой и спектаклем «Серсо». Мысль о том, что человек именно в силу своего внутреннего несовершенства не может принять подарок судьбы, — будь то новый дом, где он может поселиться и жить счастливо и свободно, или просто торжественный ужин в достойной, благородной семье, куда его приглашают на правах почетного гостя.

### \* \* \*

Пьеса «Серсо» в определенном смысле строилась на тех приемах и принципах, которые были заявлены почти столетие назад в чеховской драме. Даже сама метафора дома в «Серсо», как уже говорилось, имеет явную перекличку с метафорой чеховского вишневого сада. В этом смысле пьесу «Серсо» можно отнести к постчеховскому направлению. Но если в драме самого Чехова еще сильны связи с реализмом, то Славкин в своей пьесе Учитывает опыт всего того, что было в истории после него. В отношении {150} «размытости», рассредоточенности действия, всего того, что создает структуру пьесы — потока он оказывается более радикальным в силу исторических условий своего существования. Можно сказать, что Славкин сознательно или бессознательно включает опыт экзистенциалистской драмы и драмы абсурда с их отражением процессов отчуждения человека от реальности, его вселенского одиночества, утери четких мировоззренческих принципов, которые бы могли служить опорой человеку в его взаимодействии с действительностью. Метафора «кружева и лоскуты» у Славкина имеет отношение не только к судьбе старика Коки, но и ко всем персонажам с их невоплощенными жизнями, отсутствием целей, невозможностью подвести итоги, увидеть во всем ясность и определенность того, что прежде называлось смыслом, и что в постмодернистской реальности утеряло его.

### \* \* \*

Внутренний амбивалентный конфликт очень трудно было «держать» актерам. Потому что самое привычное и самое простое для актера, воспитанного традиционным психологическим театром, было играть столкновение с партнером, идейный, мировоззренческий спор, разность позиций. Традиционный психологический театр так до сих пор и работает. Мало кто отваживается заниматься более тонкими, более сложными вещами. Потому что это требует длительной, углубленной системы репетиций, точного анализа драматической природы текста, особой подготовки актера.

Васильев с самого начала своей профессиональной деятельности отличался необычными качествами и необычным стилем работы. Он работал не просто долго, он каждый раз, в каждом новом спектакле, пытался создать новое театральное направление. Васильев признавался в том, что актеры, перешедшие из «Взрослой дочери» в «Серсо», хотели и в «Серсо» повторить открытия «Взрослой дочери». Но режиссер ушел с дороги, которая принесла ему однажды успех, и стал карабкаться на новую вершину. Он всегда сам ставил перед собой задачи повышенной трудности, каждый раз пытаясь превзойти {151} самого себя. А сколько мы знаем режиссеров, которые пользуются однажды найденным удачным приемом всю последующую жизнь?

Но вернемся к конфликту. В чем еще заключалось его своеобразие? Он практически не опирался на интригу.

Странный старик Кока, неожиданно появившийся в доме, где собралась провести выходные компания Петушка, привез с собой справку из сельсовета — свидетельство 1924 года о регистрации брака с Елизаветой Шерманской. Тут словно бы задавался намек на какую-то интригу. Во всяком случае, именно так это воспринял практичный Паша, который и сказал Коке о том, что дом теперь по праву принадлежит ему. Но в спектакле не возникало напряжение по поводу притязаний Коки, интрига оставалась где-то на периферии сюжета, никто не боролся за право наследования. Гораздо важнее была судьба этого старика, его разорванная, запутанная жизнь, лишенная итогов, о чем Кока и рассказывал Паше так долго и сбивчиво.

В первом акте собравшаяся в загородном доме компания жила чувствами ожидания приятного дружеского вечера, предвкушения его. Второй акт словно бы воплощал мечту в реальность. Здесь действие окрашивалось особой атмосферой и казалось, что мечты о человеческом единении могут стать реальностью. Тут не только читались письма за столом, тут Ларс, одетый в экстравагантный эстрадно-цирковой костюм — юбочку из пушистого, зеленого, как перья экзотической птицы, торчащего во все стороны меха, — на крыше показывал свои фокусы. Тут вся компания под предводительством Петушка, на котором теперь был белый парик XVIII века и элегантный белый костюм под звуки любимого Кокой «Севастопольского вальса» играла в серсо. Тут звучала Шутливая изящная песенка Бориса Гребенщикова «Серсо». Петушок держал Шпажку рукояткой вверх так, что она напоминала крест. И это олицетворяло символ их веры. Все обыденное, житейское отступало. Действие резко Омывало ввысь, к переживанию прекрасного, легкого, парящего чувства освобождения от той томительной, унизительной реальности, от которой все {152} они хотели убежать. На какой-то миг им это удалось. Но был ли этот миг в явью или только сном, наваждением, мечтой, сказать трудно.

Васильев в этом спектакле еще более откровенно демонстрировал свои профессиональные возможности, вновь создавая эстетический коллаж, уже гораздо более сложный и многосоставный, чем во «Взрослой дочери». Тут возникала особая игра различных культурных кодов или языков, вавилонское смешение, эстетический фейерверк, отражавший разнородность и плюрализм мира, который воплощали собой герои. Мира, где в некоей одновременности представлены различные эпохи и времена, моды и поколения, идеологемы и мифы. Все соединилось и смешалось в пространстве игры, в ней исчезли и растворились жесткие оппозиции смыслов и судеб, возник предельно свободный, лишенный иерархии и центра мир человеческих стремлений, существующих в легком подвижном колеблющемся равновесии полноты бытия. Игра, отрицающая «жесткие рационалистические детерминистские определения», стала смыслообразующим элементом спектакля.

### \* \* \*

Итак, в спектакле был конфликт не между героями, а у каждого внутри, при этом каждый представлял собой тип не просто раздвоенного как в «Вассе», но «двойственного» человека. Все герои в этом смысле были похожи, представляли собой один и тот же человеческий тип.

Сложность игры для актеров, как рассказывал один из участников спектакля Б. Л. Романов, заключалась в том, чтобы «удержать» два разнонаправленные чувства. Или, как говорил актер В. И. Бочкарев по поводу внутреннего конфликта в «Вассе», — два противоположные движения — «действие» и «контрдействие». Здесь в «Серсо» эти разнонаправленные движения были такие: я хочу поселиться вместе со всеми в доме Петушка и одновременно не хочу. Я верю в возможность этого и одновременно не верю. Это и создавало особую среду игры, когда внешне все выглядело «размытым», неопределенным, томительным, рождающим чувство некоего ожидания, в {153} которое вторгался страх. Тяги к сближению и одновременно боязни сближения. Актеры не играли однозначно: нет, я не верю, я не останусь в доме. Или: я верю, я останусь в доме. Актеры играли и то и другое вместе.

Для того, чтобы удержать и длить такую игру, внутренне эти противоположные чувства должны быть до начала действия. Актеры должны были войти в спектакль, уже имея внутри своих персонажей эту двойственность. И она не была связана с каким-то исходным событийным моментом пьесы. Исходным событием в «Серсо» становилась сама жизнь героев, прожитая до драмы. А содержанием этой жизни становился сам «бег».

В «Серсо» первоначально существовал еще один акт, впоследствии в спектакль не вошедший: между первым (приездом компании) и вторым (застольем на вечерней террасе, чтением писем). Его предполагалось целиком построить на движении, на танце под джазовую музыку, чтобы выразить тягу к объединению, сближению.

Но техника исполнения танцевального акта не удовлетворила режиссера, поэтому танец был выброшен из спектакля.

Застолье на вечерней террасе стало высшей точкой спектакля. Радостный вечер, проведенный в компании, на время гасил внутренние противоречия в героях. Их «верю и не верю» превращалось в однозначное — «верю». Компания отдавалась новому счастливому чувству сполна.

В последнем третьем акте побеждало «не верю». Это и был разъезд.

### \* \* \*

В самом финале была одна неожиданность. Компания разъезжается после прекрасно проведенного вечера. Все мосты сожжены, эти люди не будут жить вместе, каждый останется со своим одиночеством и драмой. Возникает настроение какой-то неотвязной грусти и необъяснимой легкости. Разъезд. Чемоданное настроение. Говорить больше не о чем.

Самая последняя реплика Валюши была такой: «Мне показалось… я Подумала… что именно сейчас мы все вместе могли бы жить в этом доме». Эта {154} внезапная, как будто ни на чем не основанная и ни из чего не вытекающая фраза резко меняла общее настроение сцены. Может быть, не все еще потеряно? Может быть, у этих людей есть будущее? Может быть, от них самих зависит, как они проживут свою жизнь? Все может быть. Финал оставлял надежду.

## 4.3. Идеал красоты Серебряного века

Спектакль, посвященный советской жизни, внутренне содержал в себе мощное, неутолимое желание оторваться от нее. Ее преодолеть. Выйти за пределы не только советского социума, но и социума как такового. Обрести иное самосознание. Иные смыслы и ценности. Неясные, смутные душевные томления героев именно к этому и были направлены.

Ценности, о которых говорил спектакль, воплощались в емком, многомерном понятии красоты. Красоты, олицетворением которой становилась эпоха Серебряного века, краткого, но волнующего своей утонченностью мига русской истории, давшего такое огромное количество уникальных талантов во всех областях искусства и культуры.

Обращение к Серебряному веку в советские восьмидесятые свидетельствовало о закономерном изживании мифов социалистической действительности. Поколение «шестидесятников» еще было подвержено влиянию этой мифологии. Идея гуманного социализма, в корне своем идеалистическая, и была свидетельством такой зависимости. Васильев первый среди деятелей сценического искусства продемонстрировал отрыв от советскости и попытку войти в пространство «большой» культуры.

Хотя тема Серебряного века в спектакле приобретала трагическое звучание — Серебряный век был той высотой, на которую не мог подняться современный человек.

За всем этим у Васильева стояло уже другое, новое понимание театра. Театра, который должен служить не правде, а красоте. В своей третьей {155} большой работе после «Вассы Железновой» и «Взрослой дочери» Васильев вдруг выразил себя сполна, обнаружил в себе самом то, что угадывалось и прежде, а теперь высказывалось ясно и определенно.

И словно набрал в легкие воздуха, чтобы заняться новыми изысканиями в пространстве «большого» времени культуры.

Конечно, в его творческой жизни будут еще советские темы, например, незавершенная работа над «Утиной охотой». Но основные интересы у него уже связаны с Шекспиром, на которого он смотрит свежими глазами и делает такие открытия, которые не потеряют своего значения и актуальности и в значительно более поздний период его режиссерской и педагогической деятельности. На материале «Короля Лира» Васильев займется идеями игрового театра, предложит оригинальный подход к возрожденческой трагедии, которую, по мнению режиссера, нельзя вскрыть теми же методами, какие применяются в психологическом театре.

Понимание искусства, служащего красоте, будет сопровождать Васильева и в дальнейшем, вплоть до сегодняшнего дня, и обогащаясь новыми смыслами и мотивами, останется в своем существе неизменным.

## 4.4. Приговор современному человеку

Спектакль «Серсо» для Васильева стал поворотным. Он подводил современную тему к некоему пределу и завершал ее. «Серсо» рассказывало о людях, которые оказались бессильны перед красотой, уезжают из прекрасного загородного дома, не могут жить вместе. И это был приговор современному человеку, его несовершенству. Эту тему Васильев связал со своей эстетикой. Тогда и прозвучали впервые мысли о том, что театр психологического Реализма, который передает человека таким, каков он есть, подошел к своему Пределу. Тогда Васильев и заговорил о «могильной плите» психологизма, о том, что человек должен выйти из ситуации «борьбы» (традиционного {156} психологического театра), получить некоторый «вдох», научиться управлять течением свой жизни, подняться над мелкими, мешающими обстоятельствами и стать вновь цельным.

«Я уже говорил о том, что современный человек не целен, он раздвоен. Внутренне конфликтен. Таков сегодняшний человеческий тип, — говорил Васильев в своем интервью в 1986 году. — <…> Для меня это вопрос, если угодно, национальный — выход личности из создавшегося положения, обретение личности иной, цельной <…> Это для меня наиболее принципиальный момент методологии» (стр. 182).

Желание преодолеть несовершенство современного человека выразится в том, что Васильев начнет разрабатывать новый стиль игры.

Это станет началом так называемого игрового театра, к которому режиссер подойдет вплотную в «Школе драматического искусства».

Во «Взрослой дочери» и «Серсо» Васильев пытался заниматься игровым театром. Но у актеров это не во всем получалось. Актеру надо было научиться играть своей жизнью. Видеть ее целостно, со всеми высокими и низкими сторонами, научиться смеяться над слабостями, отстраняться от них, превращать конфликты в материал поэтического творчества.

В только что процитированном, интервью Васильев говорил еще следующее: «Когда я работал с актерами, я видел в них моменты перерождения. Актеры, порывая со школой конфликта внутри одного человека, перерождались. А что значит, порывая с этой школой? Они становились над борьбой с самими собой. Порывая с этой школой в обычном практическом смысле, они менялись, они становились поэтами, поэтами собственной жизни. Переставали быть рабами собственных конфликтов, освобождались от них. Я могу управлять этим, я не раб этого. Я слышу эту борьбу, я могу гасить ее и разжигать, направлять в ту или иную сторону. Я художник. Я приобретаю высший разум. Совершаю и маленький шаг в школе и делаю огромный шаг в жизни. Я переселяюсь в другую эпоху, может быть, — в эпоху Возрождения. Я говорю об этом абсолютно серьезно. Мне кажется, что мы как интеллигенция {157} или просто как образованные люди должны совершать огромную работу по превращению собственного рабства в продукт художественного творчества. Мне кажется, что если это почти невозможно в жизни, то на сцене это возможно. На сцене это обретает формы прекрасного, формы красоты. И эпоху становится возможным подправлять.

<…>Когда я стал делать “Серсо”, я все повернул в сторону игры, но у меня не все получилось. А если бы получилось все, какие бы люди были на сцене! Может быть, сцена смогла бы стать возрожденным серебряным веком?! Это было бы заманчиво, ослепительно. Вот такая странная идея возникла у меня уже после “Серсо”.

Может художественное творчество дать надежды на следующую жизнь, дать некоторый вдох?» (стр. 178 – 179)

Идея создания собственной модели игрового театра — кардинальная идея всего творчества Васильева. Он шел к ее воплощению на протяжении многих лет, шаг за шагом приближаясь к искомому идеалу. Игровой театр для режиссера — не только эстетическая, художественная, методологическая проблема. Васильев придавал ей глобальное значение, видя в ее разрешении задачу, как он говорил, — национальную.

Во всем этом, и в идеале красоты Серебряного века, и в поисках эстетической формулы игрового театра, раскрывалась новая художественная философия, которую стал утверждать Васильев. После поколения «шестидесятников» с его озабоченностью жизнью социума, идеологическими проблемами творческой и гражданской свободы, нравственными, этическими взаимоотношениями между людьми Васильев стал поднимать знамя собственно искусства, эстетики. Васильев хотел преодолеть несовершенство современного человека с помощью искусства, поднять его над социальной, бытовой жизнью и над самим собой. Сокрушаясь по поводу человеческой «Двойственности», утери цельности современным человеком, Васильев стал говорить об игровом существовании в театре как способе обретения человеком (режиссером. Актером, зрителем) внутренней гармонии и цельности.

{158} Культуролог М. А. Можейко так трактует понятие «игры»: «Игра — разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишенная прямой практической целесообразности и представляющая индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных (разрядка моя. — *П. Б.*) ролей. <…> В широкий научный обиход вошло в значительной степени благодаря классической работе Хейзинги “Homo Ludens” (1938). Современный интерес к проблеме игрового элемента в культуре обусловлен характерным для гуманитарной мысли 20 в. стремлением выявить глубинные дорефлексивные основания человеческого существования, связанные с присущим лишь человеку способом переживания реальности. И при этом трактуется как форма существования человеческой свободы (Сартр), высшая страсть, доступная в полной мере лишь элите (Ортега‑и‑Гасет), самоценная деятельность, вовлекающая индивида в свою орбиту как “превосходящая его действительность” (Гадамер)»[[117]](#footnote-118). Конечно, в идеях Васильева об игре, высказанных в середине 1980‑х годов, в первую очередь обнаруживала себя попытка выйдя за границы советской социокультурной реальности, войти в широкое поле европейской культуры XX столетия. В то же время идеи игры раскрыли во взглядах Васильева ощутимую перекличку с постмодернизмом. «Русский постмодернизм во многом продолжает искусственно прерванную динамику модернизма и авангарда: стремление “вернуться” в Серебряный век, или, точнее, возродить его, определяет многие специфические отличия русской модели этого направления от западной»[[118]](#footnote-119).

## 4.5. Критика

По поводу «Серсо» не было столь большого количества критических откликов, как о «Взрослой дочери». Хотя те статьи, которые появились сразу после премьеры, и те, что были написаны через несколько лет после нее, {159} отличались глубиной и содержательностью. Спектакль «Серсо» дал критике возможность поразмышлять о путях развития театра.

Но если постановка «Взрослой дочери молодого человека» оказалась близка представителям того критического поколения, которое мы относим к «шестидесятникам», — и в 1980‑е годы еще задававшего тон всей критике, — то новый спектакль Васильева некоторые критики этого поколения почти не восприняли. Н. А. Крымова, например, высказалась о «Серсо» односложно и безапелляционно: «Для меня это просто скучный спектакль»[[119]](#footnote-120). М. Н. Строева, напротив, оценила спектакль достаточно высоко: «Неужели теперь, после трех его (Васильева. — *П. Б.*) спектаклей, все еще не ясно, что произошло рождение принципиально нового театрального направления? Нужно всеми силами помогать художнику, который выработал, выстрадал свой стиль и метод, свою философию жизни и искусства»[[120]](#footnote-121). Другие «шестидесятники», в целом относясь к спектаклю Васильева положительно, обнаруживали недопонимание исследуемых в нем проблем.

Это, на мой взгляд, удачно объяснил В. И. Славкин в уже цитированном интервью, правда, относя его не к критикам, а к режиссерам и драматургам, что в данном случае это значения не имеет.

А. Гербер в статье «Пейзаж на асфальте» пытаясь понять существо позиций героев «Серсо», рассуждала так: «Вроде ничего особенного, никаких экстремальных обстоятельств. Но это — жизнь на обочине, в ней утерян высший смысл. Они люди разных социальных групп, но все вместе — добровольные аутсайдеры, отставшие, потерявшие чувство перспективы»[[121]](#footnote-122). В «аутсайдерах», «потерявших чувство перспективы» слышится явная негативная оценка, Дескать, нехорошо потерять чувство перспективы и становиться аутсайдером. За этим стоит все тот же комплекс убеждений, следуя которым существование на обочине — неполноценное существование. В страхе потерять связь с {160} социумом, оказаться выброшенным на его периферию, крылся, конечно, в первую очередь комплекс чисто советских представлений. Впрочем, в советские времена в художественной творческой среде были и другие стремления — уйти в андеграунд, порвать связи с официальной культурой. Эти тенденции нашли выражение, в частности, в жизни и творчестве Венедикта Ерофеева и других писателей, поэтов, художников. Васильеву подобные умонастроения тоже были отчасти близки. Его нельзя в полном смысле отнести к представителям андеграунда или контркультуры, но в пространстве советского театра 1970 – 1980‑х годов он, безусловно, занимал позицию альтернативного художника.

На Западе в те же самые годы люди не были так сильно привязаны к социуму, там давно существовал институт «частной жизни», который в России стал оформляться только после перестройки. Западный кинематограф 1960 – 1980‑х годов активно отражал приватную жизнь человека и то, что мы называем общечеловеческими ценностями. На стремлении разорвать связь с социумом, кстати сказать, выросло не одно поколение американской молодежи 1960 – 1980‑х годов, начиная с хиппи. В Советском Союзе тоже происходили аналогичные процессы, но в гораздо более ослабленном виде. А уж в искусство это практически не проникало. Спектакль Васильева, пожалуй, единственная в тот период попытка отразить процесс децентрализации, разложения социума, зафиксировать центробежные тенденции.

Но вернемся к Гербер.

В героях «Серсо» она увидела «судьбу тех людей шестидесятых годов, что добровольно ушли “в леса” — предпочли “не вмешиваться”»[[122]](#footnote-123). То есть обнаружила в героях «Серсо» своих ровесников, отказавшихся от участия в социальной жизни. Но для «шестидесятников» участие в социальной жизни означало борьбу с издержками советской системы, с тоталитарным государством. А Васильев в своем спектакле этот комплекс социально-нравственных и политических проблем не отражал. Он рассказывал о {161} следующем за «шестидесятниками» поколении, для которого социальная жизнь уже не была той единственной реальностью, где только и можно было существовать.

С Гербер вступил в спор К. Л. Рудницкий: «Алла Гербер, написавшая очень хорошую, чуткую статью о “Серсо”, заметила, что диалог персонажей напоминает ей “полубред”, что в танце они двигаются, “точно заведенные механические игрушки”, что все они по сути — “аутсайдеры”, потерявшие чувство социальной перспективы. А потому им остро необходимо взяться за руки, “чтоб не пропасть поодиночке”. Такое восприятие вполне возможно и вполне законно: как всякое подлинное творение искусства, спектакль Васильева многозначен, и всякий волен понимать его по-своему. Мне кажется, в сумбурном диалоге и эйфории танца проступает несколько иная тоска. Они говорят и они танцуют в лихорадочной погоне за утраченной молодостью. “Мне сорок лет. Но я молодо выгляжу!” — отчаянно, сам себе не веря, кричит Петушок — Филозов <…> Важно понять, что они боятся не старости, до старости еще далеко. Зрелость — вот что их пугает. Страшно стать взрослыми, страшно переступить порог, за которым кончаются вопросы и начинаются ответы. Они инфантильны»[[123]](#footnote-124). Вывод Рудницкого о героях спектакля по сути дела мало чем отличается от вывода, к которому пришла А. Гербер, осудившая компанию Петушка за неучастие в социальной жизни. Потому что и «инфантильность», о которой говорил Рудницкий, и неучастие, на котором настаивала Гербер, с точки зрения обоих критиков являются симптомами одной и той же болезни — социальной незрелости. В той шкале нравственных, моральных, человеческих ценностей, которых придерживались «шестидесятники», социальная зрелость и социальная активность — категории первостепенной значимости. Именно они определяют моральный, нравственный статус личности.

Далее Рудницкий продолжил свое рассуждение так: «Этот инфантилизм, вызывающий и беззащитный, давно занимает и Славкина, и Васильева. {162} “Взрослая дочь молодого человека” связывала проблему затянувшейся инфантильности с крахом надежд, разогретых и обманутых короткой порой хрущевской оттепели. В “Серсо” проблема берется шире и явно сопряжена с духовной недостаточностью, хуже того, — с духовной обокраденностью нескольких поколений людей, которым давно пора найти себя, определиться в жизни, но которые сделать этого не успели. Годы общественной инертности затормозили их рост, подавили их волю»[[124]](#footnote-125). В принципе то, что Рудницкий относит к героям «Серсо», скорее свойственно его собственному поколению критиков и режиссеров. Для поколения Васильева крах хрущевской оттепели лег в исходное событие такого героя, как вампиловский Зилов (об этом мы поговорим в свое время). В «Серсо» режиссер не искал внешних, социальных причин драмы своих героев. Спектакль повествовал именно о внутренней несостоятельности людей, об их внутренней раздвоенности. Вот это кардинальное обстоятельство и не было почувствовано и отражено критиками «шестидесятниками».

Впрочем, М. К. Иванова и В. В. Иванов, критики более молодого поколения, чем Гербер и Рудницкий, высказывали похожие суждения о спектакле: «Поколение оказалось не в ладах с реальностью, потому что его собственная реальность оказалась в достаточной степени проблематичной. Характерный для некоторых социальных групп отказ от общественной самореализации во имя сохранения приватных ценностей привел к весьма неутешительным результатам»[[125]](#footnote-126). Правда, по другому поводу они высказались глубоко и точно: «Углубляя и развивая свой прежний опыт, Васильев решил новую задачу: соединил современную тему с категорией прекрасного, что стало подлинным художественным открытием. <…> Уже в давних боях “за искренность в искусстве” была наработана основательная генетическая неприязнь к красоте <…> Шестидесятые годы противопоставили им честную бедность <…> отсутствие красоты призвано было утвердить взыскательность искусства, {163} присягавшего только правде. Красоте удавалось обнаружить себя изредка <…> Васильев <…> сумел примирить истину и красоту, “низкую” действительность и “высокое” искусство. Восстановив в правах прекрасное, он решил задачу, которая резко повышает требования к театру и его эстетическим возможностям»[[126]](#footnote-127).

О важности категории прекрасного не только в театре, но в эстетическом подходе к действительности и человеку, что было близко позиции Васильева, писала по поводу «Серсо» Н. А. Велехова: в спектакле «взят за основу как будто один план — моральное и эстетическое содержание личности, способность человека к восприятию прекрасного и воспроизведению жизни как прекрасного. Это понятие прекрасного вбирает в себя не только эстетическое: это богатство чувств, духовных ценностей, без которых, может быть, и возможны практические процессы в жизни, но невозможна душевно-нравственная полнота человека»[[127]](#footnote-128). Но заявив, что драма героев «Серсо» проистекает из того, что герои оказались «внутренне бедны», «страдали пустотой чувств»[[128]](#footnote-129). Н. Велехова сама сняла верно поставленную проблему.

Содержательные соображения по поводу режиссуры Васильева в «Серсо» были высказаны молодым критиком Е. Ю. Давыдовой: «Мне кажется, что Васильев крайне субъективен, но для сокрытия своей позиции мощно использует незнакомые нашему театру методы. По-видимому, искусство Васильева — характерная для сегодняшнего дня форма “психоаналитического театра”, который строится как сеанс психоанализа и средства использует оттуда»[[129]](#footnote-130). Конечно, вряд ли можно полностью отождествлять методологию Васильева с методологией психоанализа. Однако тот внутренний конфликт личности, который Васильев разрабатывал еще в «Вассе», а затем в «Серсо» имеет отношение к психоанализу. Ибо конфликт этот, открытый Фрейдом на {164} рубеже XIX и XX столетий, в дальнейшем изучался практически всей западной психологией XX века. Открытия Фрейда и его последователей легли в основание многих течений западноевропейской художественной мысли.

Среди критических отзывов на спектакль были и такие, в которых верно подчеркивалась сложность его восприятия. В. В. Гульченко писал: «Авторы “Серсо” предлагают аудитории искусство, сложное во всех отношениях, искусство, требующее не одного лишь необычного исполнительского мастерства, но и иной техники восприятия. Это **трудное** искусство»[[130]](#footnote-131). Схожее мнение принадлежит и О. А. Кучкиной: «Я назвала бы Васильева режиссером для режиссеров, подобно тому, как Хлебникова называли поэтом для поэтов. “Серсо”, на мой взгляд, стоит смотреть, чтобы учиться режиссерскому мышлению, работе с актерами, прочтению автора»[[131]](#footnote-132). Высоко оценил спектакль Васильева и А. М. Смелянский, который писал: «Давно уже не видели мы на сцене такой культуры изобразительного и музыкального решения, когда возможности живописи и кинематографа запросто и органично сливаются с возможностями сцены, образуя насыщенный и емкий театральный текст, не поддающийся немедленной дешифровке»[[132]](#footnote-133).

Интересное суждение о новизне и особенностях персонажей «Серсо» принадлежит критику Е. Д. Суркову. Он писал, что традиционный театр строится на системе характеров — «в “Серсо” Славкина ищется уже не характер, а то, что за ним. То, что больше, вместительнее любого характера <…> Драматургическая энергия, художественный эффект зависят в “Серсо” не от степени узнаваемости отдельных персонажей, а, наоборот, от меры их деперсонализации и, следовательно, неузнаваемости. От того, насколько далеко драматург, режиссер, исполнители вышли в каждой из них в “космическое” — не жизненное — пространство спектакля. Где люди обретают иную особую {165} социальную невесомость, свою заранее запрограммированную “незаземленность”»[[133]](#footnote-134).

Следует отметить, что отзывы на спектакль «Серсо» в целом были гораздо разнообразнее и интереснее, чем отклики на предыдущие постановки Васильева. Этому можно дать следующее объяснение: столь необычный, сложный для восприятия спектакль затрагивал огромное количество вопросов, касавшихся современности и истории, судьбы поколений, кризисных моментов человеческого существования, попыток изменить стереотипы жизни и пр. У различных критиков все это находило различные, порой полярные отклики и трактовки. Все вместе эти отклики свидетельствовали о новом, трудно постигаемом, глубоком и неординарном театральном создании.

# **{****167}** Глава 5. Спор со сталинистской эстетикой

## 5.1. «Театр борьбы»

В первой теоретической статье «Разомкнутое пространство действительности» А. А. Васильев сформулировал тезис о «разомкнутой структуре» в драматургии и в жизни. Теперь об этом вполне уместно вспомнить, поскольку именно «разомкнутая» структура и соответствующая ей релятивистская эстетика легли в основу концепции театра и драмы, которую разрабатывал режиссер с конца 1970‑х и в 1980‑е годы.

Открытие «разомкнутой» структуры и релятивистской эстетики для Васильева было сколь спасительным, столь же и рискованным. Оно требовало соблюдения равновесия, сохранения покоя в той предельной точке, срыв с которой означал смятение, крушение, смерть…

Релятивистская эстетика — рискованная эстетика в том смысле, что она содержит живой энергетический заряд в тот, в сущности, непродолжительный миг, когда происходит процесс разрушения. Если процесс заканчивается, принимает некие устойчивые формы, то все грозит обернуться либо новым гармоническим порядком, либо хаосом и дисгармонией. Релятивистский художественный образ трудно удержать в колеблющемся равновесии.

Художественная интуиция и талант Васильева позволяли удерживать это равновесие, эту одномоментность красоты и безобразия. Но Васильев строил свой театр как бы на грани. И вошел, как теперь уже можно сказать, в историю театра 1970 – 1980‑х годов как поэт этого кратчайшего мига, как поэт мгновения, соединившего в себе разрушительную и созидательную энергию.

Если понять в теории и практике Васильева именно это, тогда будут понятны и его опасения по поводу тупика психологической школы, «могильной плиты психологизма». Такого рода опасения выдают в нем постоянный страх приближения к концу, к финалу, к смерти. Отсюда же объясняется и его нелюбовь к принципу отрицания как таковому, он чувствует разрушительность {168} нигилизма при том, что сам во многом нигилист и строит свою эстетику и театр на принципе отрицания.

Становятся понятны и его дальнейшие поиски цельности, Бога, абсолюта, которые возникают в период работы над спектаклем «Серсо». К идее цельности Васильев, как весьма противоречивая творческая натура, тоже приходит из отрицания, воплощая в спектакле судьбы героев, существующих в некоем тотальном «нет» по отношению ко всей жизни.

Понятен и его нарастающий интерес к противоположной психологизму театральной культуре, поиски синтеза с игровым театром и глобальное синтезирование, в дальнейшем, когда режиссер приобретет большой практический опыт.

Понятен, в конечном счете, и его отказ уже после «Взрослой дочери» и «Серсо» от демократических лозунгов в культуре, от искусства раннего «Современника». Его тяга к философии и аристократизму в культуре, преклонение перед эпохой «серебряного века». Его дальнейшие изыскания в работах по Платону, Достоевскому, Томасу Манну, Пушкину как дань высокой культуре. Но открытие «разомкнутой» структуры, сделанное Васильевым в начале 1980‑х годов, оказалось исторически важным и принципиальным. Васильев сумел зафиксировать в своем творческом сознании миг разрушения, который отнюдь нельзя отнести только к 1970 – 1980‑м годам. Это было открытие более глубокое, оно свидетельствовало о разрушении всей советской истории и культуры, что хорошо видно и понятно уже сейчас. Это был крах всей советской жизни в том виде, как она сложилась за восемь десятилетий. Жизни и ее базовых систем. Крах идеологический, крах социальный, крах нравственный. Глобальность этого события и отразилась, прежде всего, в теории театра и драмы, разработанной в то время Васильевым.

### \* \* \*

Переоценка сталинизма в советском обществе, как известно, началась во второй половине 1950‑х годов. Процесс шел очень постепенно и поэтапно. {169} Столь сильная и целостная система, каковой являлась тоталитарная система Сталина, не могла рухнуть в один день. Шло именно постепенное сползание, постепенное разрушение определенных постулатов и ценностей жизни. В этот процесс включены два поколения, — «шестидесятники» и следующее за ним поколение 1970‑х годов, к которому принадлежит Васильев.

В 1970 – 1980‑е годы, мрачные и тяжелые десятилетия, осознание недостаточности прежней системы жизни, необходимости ее пересмотра, отказа от нее достигло некоей критической точки. Сложность заключалась в том, что все это происходило закрыто, подспудно. Осознаваемые вещи трудно было вербализовать в силу, прежде всего, социальных причин. Существовал громадный разрыв между внутренней жизнью людей и официальной культурой.

Собственно основы теории Васильева и построены, прежде всего, на споре с идеями и театральной эстетикой сталинистского периода, которая, по его убеждению, наиболее полно и определенно отражена в известном труде режиссера А. Д. Попова «Художественная целостность спектакля». На нем Васильев учился режиссуре. Труд этот и по сей день изучают в театральных вузах. Поэтому для Васильева это был еще и спор с приобретенной им школой и творческой методологией.

Нельзя сказать, что сталинистская эстетика в театре существовала только в 1930 – 1940‑х – начале 1950‑х годов, что с наступлением хрущевской «оттепели» она была полностью уничтожена. Нет. 1960‑е годы — только начало этого процесса, в котором и участвовала режиссура, начиная от Товстоногова и Любимова и заканчивая Розовским.

Шла борьба за разнообразие режиссерских стилей, за размывание «психологического реализма», утвержденного как единственное и Универсальное направление именно в эпоху сталинизма, за множественность Направлений и эстетических принципов, за соединение Станиславского с Брехтом, за новый жизненный материал, за возвращение традиций {170} Мейерхольда, Таирова, Вахтангова. Во всей пестроте лозунгов и принципов 1960‑х годов выражалось одно главное стремление — размыть, раздробить систему театрального монотеизма, какой она сложилась в сталинистский период. Но при всем том, что в 1960‑е годы было многое сделано многое в плане разрушения сталинистской модели, тотальная идеологизация жизни и искусства осталась непоколебленной. Социальный пафос 1960‑х и был прежде всего выражением этого феномена.

Поэтому потребовалось еще время, еще десятилетие, потребовалось важное и драматичное событие на исходе самих 1960‑х — наступление реакции, чтобы развенчать и уничтожить теперь уже сам пафос 1960‑х, десятилетия, полного иллюзий и мифов. Потребовался критический, рефлектирующий взгляд на сами шестидесятые.

А. А. Васильев сближает эстетику театра 1960‑х годов и эстетику предшествующего, сталинистского периода. В О. Н. Ефремове он видит режиссера постсталинистского толка. Говоря иначе, Васильев в равной степени пытается разрушить и постулаты А. Д. Попова и постулаты Ефремова, школы «Современника».

Театр Ефремова А. Васильев называет «театром задач», используя термин «задача» как более частное и дробное понятие «цели», которое в эстетике А. Д. Попова имело глобальное и универсальное значение. По мнению Васильева, и в том и в другом случае возникает театр активного, прямого и непосредственного действия или, как он его называет, — «театр борьбы».

«Пьеса — это всегда такое стечение фактов, обстоятельств и отношений, которое неизбежно должно вызвать конфликт»[[134]](#footnote-135), — утверждал А. Д. Попов. К постулату неизбежности конфликта у известного советского режиссера подверстывалось и учение о перспективе: «режиссер, ставящий пьесу, должен {171} уметь видеть события в перспективе их развития»[[135]](#footnote-136). Перспектива в методологии Попова двигала действие вперед, к основному событию в пьесе, где и обнажался конфликт. Все это создавало модель «театра борьбы», развивающегося через столкновения или конфликт воль. Именно с этим театром и стал полемизировать Васильев.

«Театр борьбы», по мнению Васильева, — это тотальный абсолютистский театр, модель которого режиссер уподобляет пирамиде. Абсолютистский тотальный театр как бы ставит в вершине пирамиды вместо Бога, Творца атеистический миф о коммунистическом рае, к которому в неустанной борьбе, преодолевая препятствия, подчиняя обстоятельства, демонстрируя образцы воли и мужества, движется прогрессивное человечество. Все пьесы или весь разбор пьес в этой модели, в сущности, уподобляется этому тотальному абсолютистскому мифу. Человек в таком театре понимается как носитель идеи социального прогресса, значимость которой измеряется количественно на отрезке восхождения. Дальше он от мифа или ближе, а соответственно — лучше он или хуже, «революционнее» или «реакционнее». Вся история человечества в такой идеологии представляет собой линию восхождения к коммунизму. Отсюда система ценностей, в которой «сегодня» лучше, чем «вчера», где существует неуклонный и целенаправленный прогресс, новое лучше старого и множество других идеологических постулатов всем хорошо знакомых.

Теория А. Д. Попова, изложенная им самим вполне академически, в основе своей имеет, тем не менее, именно этот идеологический миф. Пересказанный нами прямолинейно, он вряд ли вызовет сомнения в своей абсурдности. Однако в человеческой психике, в человеческом сознании и подсознании он долгие Десятилетия работал на очень глубоких уровнях и предопределял особый строй человеческого поведения, самочувствия и прочее. Даже если на сознательном Уровне человек, скажем, сомневался в идее коммунизма, то это еще не {172} означало, что его психология свободна от сталинизма. Тотальная идеологизация жизни, в чем бы она ни выражалась, создавала тотального идеологизированного человека. Человека, которому были предписаны активность, борьба, а отсюда рациональность, игнорирование глубинных пластов собственно человеческой природы и имманентных законов человеческого бытия.

Пересмотр теории А. Д. Попова — это несомненно выражение постмодернистской ревизии тоталитарных, целостных, иерархических систем, которое можно обозначить термином «деконструкция». Деконструкция — «это не только определенная методология, но и характеристика всего современного мира, обозначающая его безосновность, зыбкость, изменчивость, неуловимость»[[136]](#footnote-137). В связи с этим можно привести и рассуждение М. Н. Липовецкого, который пишет: «… По мере своего развития постмодернизм все более отталкивался от такого важнейшего свойства модернистской и авангардистской эстетики, как мифологизация действительности, где миф был материализацией индивидуальной концепции свободы. Постмодернизм намеренно разрушает любые мифологии, понимая их как идеологическую основу власти над сознанием, навязывающей ему единую, абсолютную и строго иерархическую модель истины, вечности. Свободы и счастья. Начиная с критики социалистической мифологии (соц‑арт — в изобразительном искусстве, затем концептуализм — в литературе), постмодернизм довольно скоро переходит к критике мифологических концепций русской классической литературы и русского авангарда, а затем и мифов современной массовой культуры. Однако, разрушая существующие мифологии, постмодернизм стремится перестроить их осколки в новую, неиерархическую, неабсолютную, игровую мифологию. Таким образом, стратегию постмодернизма по отношению к мифу правильно будет определить {173} не как разрушение, а как *деконструкцию*, перестраивание по иным, контрмифологическим принципам»[[137]](#footnote-138).

Цель деконструкции — «разоблачение догматизма во всех видах»[[138]](#footnote-139). «Деконструкция направлена прежде всего против принципа “центризма”, пронизывающего буквально все сферы человеческой деятельности современного европейского человека. “Центр” организует “структурность структуры”. Но, по Деррида, “центр” — “не объективное свойство структуры, а фикция, постулируемая наблюдателем, результат его "силы желания" или "ницшеанской воли к власти"”. Всевозможные виды “центризма” обобщены Деррида в понятии логоцентризма»[[139]](#footnote-140).

Н. Б. Маньковская, рассуждая об эстетике постмодернизма в России, утверждает, что русский постмодернизм возник «не после модернизма», как на Западе, а «после соцреализма», он стремится оторваться от тотально идеологизированной почвы идеологизированными же, но сугубо антитоталитарными, методами. Противовес этой концепции составляют антишестидесятнические наст роения «неборьбы», «дзэн-поворота в искусстве»[[140]](#footnote-141). Свои настроения «неборьбы» Васильев продемонстрировал очень определенно, противопоставив «театру борьбы» «театр игры».

Логика деконструкции тоталитарной модели «театра борьбы» (или классического варианта метода действенного анализа) особенно наглядно проявилась в разборе Васильевым пьесы Вампилова «Утиная охота».

## 5.2. «Этюды о Зилове»

{174} На актерско-режиссерском курсе А. В. Эфроса в ГИТИСе в начале 1980‑х годов Васильев разбирал со студентами пьесу А. Вампилова «Утиная охота». Этому разбору был посвящен весь учебный год — 1981/82.

Летом 1982 года актерско-режиссерский курс закончил свой первый год обучения. И «Утиная охота» была показана в Театре на Малой Бронной, где тогда работал А. Эфрос. Ученики играли большую часть пьесы — линию Зилова — как курсовую работу.

Васильев со студентами работал методом этюда. В течение всего учебного года студенты — актеры играли эти этюды, студенты-режиссеры — отрывки, которые и были в дальнейшем показаны кафедре. Работа была очень высокого качества, что было удивительно для учеников первого курса.

В следующем учебном году Васильев со студентами репетировал «Горе от ума» А. Грибоедова.

Летом 1982 года Васильев начал репетировать пьесу В. Славкина «Мне сорок лет, но я молодо выгляжу», которая в дальнейшем получила название «Серсо». Репетиции и разборы «Серсо» происходили на малой сцене Театра на Таганке.

В этот же период Васильев репетировал несколько фундаментальных работ, которые по разным причинам не были доведены до конца. «Короля Лира» В. Шекспира во МХАТе (умер А. А. Попов, исполнитель главной роли), «Виндзорские насмешницы» В. Шекспира в Театре им. Ленинского комсомола (Васильев сам прекратил репетиции в этом театре в связи с приходом в Театр на Таганке), «О, счастливые дни» С. Беккета с М. Бабановой (смерть актрисы). Для репетиций «Виндзорских насмешниц» В. Шекспира. М. Захаров отдал Васильеву весь первый состав театра — О. Янковского, Е. Леонова, И. Чурикову и т. д. Васильев работал здесь в методике близкой его разбору «Утиной охоты». О. Янковский очень хорошо усваивал эту методику и интересно репетировал. И потом, как впоследствии рассказывал А. Васильев, то, что они с Янковским намечали в «Виндзорских насмешницах», А. Васильев увидел в фильме «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна. («Полеты во сне и наяву» являются {175} парафразом «Утиной охоты»). В «Полетах во сне и наяву» О. Янковским интуитивно и был воплощен тот тип, который Васильев нашел в «Утиной охоте».

Итак, обратимся к самому разбору. Он был чрезвычайно интересным, по тем временам — особенно. Сложным, глубоким, нетрадиционным. Так Вампилова в тот период не прочитывал никто из режиссеров. Сегодня Вампилов — вообще драматург забытый, театральная практика к нему не обращается. Можно сказать так, что театр «проскочил» мимо Вампилова. В тот период, когда его необходимо было ставить, его не понимали или понимали плоско, неинтересно. Позже, когда его можно было уже прочитать глубже, Вампилов перестал быть нужным. Впрочем, особенностью нашего театрального мышления является его очевидная узость: ни Вампилов, ни поствампиловская драматургия, то есть пьесы «новой волны», так и не нашли адекватного понимания не только на сцене, но и в многочисленных исследованиях, статьях, диссертациях. Вампилов так и остался «белым пятном» в театре. А время его ушло.

Тем не менее, обращение к разбору Васильева представляется совершенно необходимым. Ибо в этом материале, который не опубликован полностью и лишь отчасти процитирован в книге автора данного исследования, содержатся вещи принципиально важные для движения театральной мысли, понимания и изучения эпохи 1970 – 1980‑х годов, в которой многое остается необсужденным и неизвестным. Кроме того, этот разбор подытоживает теоретический и практический опыт Васильева 1970 – 1980‑х годов.

Разбор вампиловской пьесы связан у Васильева с тем пониманием конфликта, цели, перспективы, которое нашло отражение в его спектаклях (от «Первого варианта “Вассы Железновой”» до «Серсо») и впоследствии привело режиссера к деконструкции модели драмы, охарактеризованной им как сталинистская. Момент деконструкции и является здесь принципиальным, даже ключевым, ибо на нем строятся рассуждения о композиции пьесы, ее исходном и основном событиях.

{176} Вторым важным моментом в разборе является понимание героя, его психологии, движущих импульсов. За этим стоит вполне определенный подход к современному (с позиций 1970 – 1980‑х годов) человеку. Такой взгляд уже был заявлен режиссером в его спектаклях, однако еще не получил столь ясного и четкого теоретического обоснования.

В подходе Васильева к человеку эпохи постмодернизма выявляются очевидные связи с достижениями новейшей психологии XX столетия, в частности, с теорией бессознательного Фрейда и Юнга.

Васильев в этом разборе демонстрирует свое структурное мышление, которое помогало ему так точно и глубоко проанализировать драму. Хотя Васильев никогда не занимался анализом «чистых», абстрактных структур. Структурный подход у режиссера впрямую вытекает из его взгляда на мир. Последний и является определяющим. Поэтому во всех рассуждениях Васильева о структуре драмы, конфликте так «много» жизни — прямых совпадений с современностью, чуть ли не публицистически заостренного пафоса, хотя сам по себе он Васильева никогда не привлекал.

### \* \* \*

Разбирая пьесу Вампилова, Васильев рассуждал о том, что в советской тоталитарной идеологии еще со сталинских времен существует «стремление к лучшему»: «И лучший — это профессор, академик, писатель, научный работник. Недаром же во многих пьесах местом действия была квартира академика. В фильме “Весна” кто герои? Кинорежиссер. Директор института ядерной физики. Позднее даже возникла тема — физики и лирики. Она возникла на сломе, в шестидесятых. Забавно. В советской живописи кто изображен? Академик и рядом с ним рабочий. Рабочий такой же интеллигентный как академик, а академик такой же чуть-чуть не интеллигентный как рабочий. Обязательно. Фреска в библиотеке имени Ленина. То есть у нас идеологией, культурой заложено чувство стремления к прекрасной профессии. Потому что только люди прекрасных профессий {177} созидают будущее. Прекрасный сталевар, например, созидает будущее сталелитейной промышленности» (стр. 190).

Зилов, герой пьесы Вампилова, в этой культурной модели выглядит неудачником. Его жизнь не состоялась, потому что он не достиг в обществе тех высот, которых должен был бы достичь. Кроме того, у него нет достойной и благородной работы (место своей службы он пренебрежительно называет «конторой»), вдобавок ко всему он запутался между женой и любовницей. В общем, с точки зрения устоявшихся советских представлений о герое, он прожил свою жизнь зря и совершил в ней много ошибок.

Именно так эту пьесу и играли. В частности, так ее играли у Ефремова во МХАТе. Зилов вспоминает всю свою прошедшую жизнь и приходит к выводу, что прожил ее плохо.

Васильев предлагал вывести пьесу из системы координат советской жизни. И отказаться от ответа на вопрос, хорошо ли Зилов прожил свою жизнь. Васильев утверждал, что культура XX века этот вопрос больше не задает. Режиссер не говорил «о культуре постмодернизма», но именно в этом ключе следует понимать его заявление. Постмодернизм гамлетовскому «быть или нет быть» противопоставил понятие «есть». Люди просто живут и свое существование не соотносят ни с мифом о коммунистическом рае, ни с какими-либо другими идеальными моделями. Вопрос «быть или не быть» для Васильева — вопрос из абсолютистского тоталитарного мира. Он же исходит из мира относительности, из релятивистской реальности.

Рассуждая так, Васильев предлагал разобрать пьесу без основного события — «проскочить его». А если без основного события, значит без остановок, оценок, моральных выводов, без вопросов, хорошо или плохо герой прожил свою жизнь.

«Я рассуждаю пьесой — потоком. Зилов у меня проносится сквозь пьесу, и его роль в пьесе напоминает полет пули от момента, когда она ужа вылетела, и до того момента, когда еще не попала в цель. Есть событийный момент у пули? Нет. Было когда-то исходное событие, но мы его не зацепили в самом {178} исходе, в момент выстрела. И будет основное событие, когда она влетит в стенку, и пуля станет куском металла. Это уже не пуля. Вот мой взгляд на пьесу» (стр. 191).

Васильев предлагал «растворить всю пьесу в исходном событии, — в нем растворить основное событие», что должно было привести к «размагничиванию» драмы, к ее размыванию.

Существование, лишенное вопроса «быть или не быть», для Васильева лишено и понятия цели, в том смысле как оно укоренилось в советской реальности. Поэтому, исследуя структуру пьесы, он отказался не только от тотального понятия цели как сверхзадачи, но и от более частного, но идентичного в практике театра понятия «задача». Роль Зилова он анализировал, пользуясь «обратной перспективой роли» — «цель позади». Исследовал такое поведение героя, истоки которого заложены в исходном событии пьесы, в прошлом, когда и сложился его внутренний мир во всех его противоречиях и сложностях. «В исходном событии — все начала и истоки моей жизни. Движение по сквозному ходу я понимаю не как подтягивание цели, а как чувство, что меня толкают в спину. Собственно все мои разборы этому посвящены» (стр. 192). И далее: «Все, что возникает со мной потом, то есть после свершения действия, отражается в исходном событии. Потому что там заключены ценности и истоки моей жизни. В системе “сталинской” драмы все устремлено к сверхзадаче как к цели» (стр. 192).

«В моей художественной системе разбора восприятие сильнее, чем действие, — продолжает Васильев. — Потому что если бы действие было сильнее, чем восприятие, то тогда любое восприятие было бы направлено на действие, потому что в действии был бы закон драмы, а закон бы определялся движением к сверхзадаче как к цели. И действие было бы осознанным. А в нашем разборе действие осознано только в момент свершения действия, а не в смысле перспективы. Все иное» (стр. 192).

Такой подход ведет к тому, что театр начинает совершенно иначе понимать человека. Человек становится не сознательно действующим, то есть {179} активным, целеустремленным, а подсознательно. Действия «выталкиваются» из его прошлых внутренних конфликтов и противоречий: «Как мы дальше себя поведем, не знаем, потому что все будет отражено опять в исходном событии. Именно это отражение родит следующий поступок» (стр. 192).

Итак, первой операцией, которую Васильев провел на пути деконструкции прежней драматической структуры, был перенос (в случае Зилова точнее сказать — возвращение) основного события в исходное. И утверждение, таким образом, принципа обратной перспективы, который потом был разработан как базовый принцип для концептуальных или игровых структур.

Васильев в этом разборе стал исследовать не цельного человека, не человека раздвоенного, а двойственного. Пользуясь последующими разработками природы конфликта в «Серсо», правильнее определить такого героя как двойственного. Раздвоенным человеком Васильев занимался в «Вассе Железновой», а двойственным — в «Серсо». В трактовке вампиловской пьесы идея человеческой «двойственности» получила свое логическое завершение.

«Утиную охоту» Васильев анализировал как пьесу пост-переломного момента. Она была написана в знаменитом 1968‑м году, когда хрущевская «оттепель» закончилась. Момент перелома и зафиксирован в сознании вампиловского героя. Его кажущаяся раздвоенность обусловлена тем, что его идеалы были сформированы в 1960‑е годы, в эпоху, которая принесла иллюзию свободы и открытости, а его существование протекало почти на десятилетие позже, когда иллюзии обернулись кошмаром реальности. Двойственный человек Зилов — это человек, движимый в жизни своим внутренним конфликтом, который он сам не осознает как борьбу. Если попытаться внести поправку в эти рассуждения, то можно назвать его игроком своего внутреннего конфликта. Герои «новой волны», подобные Зилову, существуют в своих внутренних противоречиях, не желая и не умея разрешить их. Едва им удается разрешить одно, как их тут же настигает другое. Так до безжизненности, в смысле — до конца жизни. Васильев не случайно сравнивал {180} Зилова с поэтом Высоцким по способу проживания жизни. Человек, подстегиваемый своими противоречиями, стремительно несущийся вперед на волнах этих противоречий, высекающий искру высокого духовного порыва в какие-то отдельные моменты своего бытия, в другие моменты спускающийся в бездны тревожного подсознания, — такое существование Васильев назвал «бегом по жизни».

Чем сильнее напрягаются конфликтные поля в человеке, тем стремительнее становится его «бег». В каком-то смысле — это «бег» от себя самого, от этих противоречий, с которыми не справиться.

Васильев, размышляя над существом вампиловского героя, говорил, что у него «были какие-то чувствования, идеи и идеалы. Потом все это потерялось, и нужно было поставить точку на своей жизни. Точка поставлена при помощи бега, поэтому я и говорю — он проматывает свою жизнь. То есть это побег. Как только начинается бег, внутренний конфликт перестает существовать. Внутри — мое “я” в этой фазе уравновешено. Очень важный момент. Как только начинается бег, я обретаю гармонию» (стр. 193). И дальше: «жизнь моя теперь напоминает поток машин. С этого момента начинаются гонки. Отскакивающие машины в кювет и сгорающие — это умирающие друзья. Что я делаю в этот момент? Я нажимаю на газ. Я увеличиваю скорость гонки» (стр. 193).

Васильев постоянно подчеркивал, что событийного момента в роли Зилова нет. И тут следует привести его рассуждение о финале: «Если бы Зилов собирался застрелиться и не смог, если бы он хотел застрелиться из-за каких-то моральных моментов, то есть оценив свою жизнь и поняв, что прожил ее не так, и не застрелился, — то этот случай был бы обязательно событийным. В финале он как бы и стрелялся, и не стрелялся, и откладывал ружье, и прочее, и в этих моментах действия мы бы поворачивали его психику. Но в моем разборе его психика не меняется, событийного момента нет. Зилов берет ружье и подставляет его к виску, находясь в том же самом “неконфликтном” потоке, и вся пьеса представляет собой только крик и срывание голоса, постепенное срывание, просто он начинает хрипеть и не больше» (стр. 193). «В конце жизни {181} мы получим то, что мы и видим вокруг себя, — говорил режиссер, развивая свой анализ финала пьесы, — мы получим человека “промежутка”: со средними глазами, со средним лицом, со средними чувствами. И мы уже не сможем понять, кто он был прежде — академик или рабочий, художник или чиновник» (стр. 193).

Таков Зилов, герой вампиловской пьесы в понимании Васильева. Но как все-таки можно отнестись к этому бегу, к его жизни? «Я сказал бы, наверное, такая жизнь прекрасна, — объяснял режиссер, — потому что так жить меня больше устраивает, чем жить иначе. Но если бы это была жизнь поэта, его жизнь оборвалась бы независимо от течения пьесы, она бы оборвалась ни с того, ни с сего, под действием случая, как у Высоцкого или Шукшина. Они в этом не участвовали, а если и участвовали, то только тем, что жили так, чтобы изжить свою энергию. Но так как жизнь Зилова — это не жизнь поэта, а обычного человека, то такая жизнь для меня обернется драмой. Драмой эмоционального стирания, отупения, оскудения» (стр. 194).

Первая сцена пьесы. Зилов сидит дома после вчерашнего кутежа. Приходит незнакомый мальчик и приносит траурный венок.

Почему мальчик приносит венок? Или кому он приносит этот венок? Шутка ли это друзей Зилова и вообще — что это такое? Как разбирается эта сцена? Вот такие или примерно такие вопросы с самого начала были поставлены режиссером. И тут же сняты.

Васильев предложил неожиданное решение, сразу давшее толчок, импульс, энергию всему последующему действию. Венок воспринимается Зиловым как определенный намек, угроза самому себе, как только ему понятный смысл. Здесь, по мнению Васильева, дело в восприятии Зилова, в способности именно так воспринимать сигналы внешнего мира. В современной психологии такое свойство называется проекцией. Человек проецирует на окружающее свои собственные страхи, опасения, запреты и т. п. Окружающему приписывает те значения, которыми оно само по себе не обладает, ибо оно нейтрально.

{182} В чем же режиссерская новизна разбора этой сцены? Так понимаемая она сразу дает возможность выстраивать весь последующий драматический сюжет пьесы как разворачивающийся во внутреннем восприятии героя, как некая внутренняя реальность. Таким образом следующая за первой сцена — в кафе «Незабудка», — которая в реальном жизненном времени происходит на день раньше, развивается как ее продолжение во времени внутреннего мира героя.

То есть, вся пьеса, как говорил Васильев, играется в воображении героя или — в «воображаемом воспоминании» героя. Это принципиально. Значит, она определенным образом окрашивается. Драма насквозь субъективна. Мы не выстраиваем мир героя «объективизированно», а, будучи в него погруженными, воспринимаем окружающее в его законах и колорите. В связи с этим Васильев приводит пример из живописи. Два полотна. Одно принадлежит художнику объективисту, скажем, Крамскому, второе — субъективисту, скажем, Ван Гогу. У Ван Гога картина окрашена тонами одиночества героя. Тонами его внутреннего мира, его переживаний. Все сдвинуто с объективистской точки зрения, все существует в необычных связях и взаимодействии. По-другому у Крамского, который всегда изображает происходящее событие, наблюдая его как бы со стороны, объективно его отражая. У Крамского все пропорции правильны, свет и блики соответствуют законам природного освещения, выражения лиц, эмоции запечатлены с натуры.

Итак, «Утиную охоту» Васильев разбирает, как он сам говорит, в сторону образов и стиля Ван Гога. В сторону художника, изображающего субъективный мир героя и, что еще важнее, с позиций субъективного мира героя.

Такая структура художественных образов активизировалась в искусстве Серебряного века. И это не случайно. Уже шла речь о том, что эта эпоха тоже характеризуется предельным субъективизмом художественного мышления. Обнаружить его можно у многих живописцев, поэтов. В частности, у драматурга и режиссера — философа Н. Н. Евреинова, который писал: «Для драматурга должно стать ясным, что если он желает представить жизнь духа, он должен оперировать не над внешними реальностями, а над внутренним {183} отражением реальных предметов. Ибо для психологии данного лица важно его субъективное видение реального предмета, а не самый предмет в безразличном к нему отношении»[[141]](#footnote-142).

Изображение событий и размышлений, выстроенных в сфере субъективного мира героя, знакомо и по западноевропейской литературе XX века, по знаменитым произведениям Д. Джойса, М. Пруста, у которых этот прием получил название «потока сознания».

Интересно, что субъективистская позиция Васильева смыкается с позицией кинорежиссера А. А. Тарковского, тоже художника-субъективиста. Киновед С. И. Фрейлих пишет: «Эпицентр действия картин Тарковского — сознание человека <…> В первой же своей картине он показал способность (и в этом раскрылась его страсть как художника) обнаруживать и показывать сознание как реальность. Обнаруживая мотивы поступков в глубинах сознания, он затрагивает и немотивированные поступки, то есть область подсознания»[[142]](#footnote-143). Такое же мышление С. И. Фрейлих обнаруживает и в фильме Тарковского «Сталкер»: «Действие картины <…> целиком происходит в сфере нереальной, вымышленной, то есть в сфере сознания»[[143]](#footnote-144).

Тарковский оказывается родственен Васильеву и еще в одном отношении — в показе внутреннего конфликта героя. В своем первом фильме «Иваново детство» кинорежиссер раскрывает деструктивное, искореженное войной, сломленное сознание мальчика, который никогда не сможет вернуться в обычную жизнь: в этом сознании нельзя провести грань между реальностью восприятия и галлюцинацией. «Для этого ребенка весь мир — галлюцинация, а сам он, чудовище и мученик, — галлюцинация для других, окружающих его в этом мире»[[144]](#footnote-145).

{184} Васильев проанализировал человека двойственного, как он сам говорил, на уровне структуры. Именно такой тип человека оказался наиболее интересным для психологического театра, но и наиболее сложным, трудно воплотимым.

Поэтому на сцену 1970 – 1980‑х годов раздвоенный человек попал, а двойственный — нет, театр не умел воплощать его. На сцене оказался герой, рожденный 1960‑ми годами, более действенный, или более цельный, или более агрессивный. Только Васильев воплотил двойственного человека новой волны сначала во «Взрослой дочери», а окончательно — в «Серсо», репетиции которого происходили в то же время, что и разбор пьесы Александра Вампилова.

Герои спектакля «Серсо» — тоже герои внутреннего перелома: те, кто не мог отрешиться от идеалов, хотя и проклинал их в душе, кто переживал одновременно моменты высочайшего духовного взлета и падения, кто стремился к красоте и уничтожал ее собственными руками, кто хотел близости и создавал множество барьеров, кто считал себя гением и бездарностью, баловнем судьбы и изгоем одновременно, кто лучше других разбирался в подспудных духовных течениях современной действительности и именно в силу этого не смог в ней полноценно существовать. Герои с размытой системой нравственных и духовных советских ценностей, лишенные прежней внутренней цельности, не выбравшие между адом и раем, пребывающие и там, и там одновременно.

«Все мои рассуждения по поводу героев “Серсо” — идут дальше, чем рассуждения по поводу жизни Зилова. То есть только первая и вторая картины пьесы Виктора Славкина соответствуют жизни Зилова, а третья и четвертая картины посвящены совсем другим проблемам. Развязка спектакля посвящена ответственности за жизнь перед самим собой» (стр. 196).

### \* \* \*

Васильев, театральная философия которого сформировалась в 1970‑е годы, с наибольшей последовательностью, доказательностью, полнотой проводил {185} идею режиссуры, которую можно назвать тотальной. Или иначе можно сказать авторской (термин этот появился как раз в 1960 – 1970‑е годы). Он не единственный из современных режиссеров авторского начала. Просто это начало он воплотил последовательнее многих, попытался реализовать его не только на уровне внешних приемов и стиля, но и на более глубоких уровнях человеческого актерского существования. Вот корень его сложнейших, во многом беспрецедентных и мучительных опытов в области актерского мастерства.

Васильев с самого начала сочетал в себе две кажущиеся несочетаемыми черты: стремление к реализму мхатовского толка (то есть к отражению реальности) и способность к жестко индивидуалистическому, субъективистскому мышлению. Эта вторая черта, хотя по существу она была исходной, что называется структурообразующей, проявилась еще в горьковском спектакле. Как мы помним. Критика тогда и усмотрела в этой постановке приверженность мхатовской школе. Но спектакль по Горькому только отчасти был мхатовским. По существу же он выражал собой эту на тот период времени новую, столь несвойственную режиссерам предыдущего поколения субъективистскую позицию. Это только внешне он был полон подробностей и колорита реальности, но существу же эта реальность была очень необычной, по своим эстетическим законам более близкой Бунюэлю и кинематографическому сюрреализму, нежели Ефремову, существующей по закону чувства и образности, утонченной фантазии, любви к символике и метафоре, по внешнему колориту сотканной в стиле модерн. Вообще в Дальнейшем, если бы судьба не столкнула Васильева со Славкиным и его пьесой «Взрослая дочь молодого человека», возможно у Васильева и не появилось бы идеи отражать советскую эпопею о стилягах дохрущевской и постхрущевской реальности. Хотя и здесь, во «Взрослой дочери», впоследствии в «Серсо» он отражал прежде всего самого себя, свои собственные вопросы к этой 1 реальности, их абсолютную и относительную {186} неразрешимость. Его взгляд был сильно окрашен автобиографизмом не в его буквальном, жизненном смысле, а в смысле духовном.

Способность к созданию реальности, существующей в границах субъективного художественного образа, была с самого начала прерогативой творческого мышления Васильева. Образность мышления, подчиненного только закону собственного чувства, лежала в основе того мира, который он воплощал в каждом из своих спектаклей и в целом — в творческой судьбе. У этого мира был только один творец — он сам, и каждая часть этого мира, вплоть до детали, — продуктом субъективного творческого акта. В этом смысле тотальный мир был миром абсолютистским. Вот один из парадоксов Анатолия Васильева. Ведь споря со сталинистской концепцией театра, отрицая тот тоталитарный миф, что за ней стоит, он стал создавать концепцию свою собственную. Он отринул ложные объективистские ценности и противопоставил им иные — субъективистские. Но, отрицая сталинистскую модель драмы, уподобляемую так называемой «пирамиде», обращенной острием кверху, к «великой цели» и «светлому будущему», он опустил ее в омут собственной души.

Это противоречие и определяет постмодернистскую художественную идеологию Анатолия Васильева как переходную. Полному осуществлению его постмодернистского мироощущения мешал такой важный непреодолимый барьер как субъективистское авторское мышление. Он никогда не отказывался от своего права на авторство, то есть на высшую позицию интерпретатора, судии, творца своего произведения. Ему никогда не была свойственна «постмодернистская раздвоенность», ведь постмодернистский художник «всегда находится в нескольких “плоскостях”, у него нет четкого голоса, нет “точки опоры” и не может быть “точки зрения”»[[145]](#footnote-146). К Васильеву не применима одна из ключевых позиций постмодернизма о смерти автора. Его художественные интенции в каждом из спектаклей всегда звучали в полный {187} голос. В этом смысле он сохранил в себе прочную основу художника модерниста.

### \* \* \*

Кто знает, каким бы художником был Анатолий Васильев, если бы он в определенный период своей жизни так глубоко не воспринимал демократические, творческие идеи 1960‑х годов? Эти идеи дали ему плоть и кровь, определенность и возможность служения времени. Но Васильев как художник тяготел к чему-то другому, к тому, что определяется не только понятием «правда», но и понятием «красота».

К искусству, которое имеет свои собственные законы и права. Это тоже находило выражение в его творческой идеологии, в понимании театра как продукта многовековой всечеловеческой культуры, в понимании человека, который должен стать духовным и прекрасным.

Его художественной идеологии долгое время не хватало подлинной высоты, он долгое время смотрел не вверх, а вниз, в глубины человеческой психики и подсознательного, и страдал от чувства некоей обреченности и тупика, потому что на дне человеческой души, не знающей высших законов, нечего найти, кроме хаоса и болезни.

Но он должен был проделать всю эту работу по пересмотру основ театральной эстетики. Для того, чтобы обнаружить и реализовать следующий этап жизни своего театра. Представить новую позицию художника, повествующего о мире и самом себе. Эта позиция в финале «Серсо» привела к постановке проблемы о личной ответственности человека за свою судьбу.

## 5.3. В поисках выхода. Игровой театр

{188} Кардинальной идеей всего творчества А. А. Васильева является идея создания игрового театра. К игровому театру он шел постепенно. Начало этого пути лежит в том периоде, когда он работал над спектаклем «Взрослая дочь молодого человека». Тогда и начались его поиски, которые не завершены еще и сегодня. Идею игрового театра следует рассмотреть отдельно, чтобы понять ее конкретное театральное содержание.

Концепция игрового театра в творчестве Васильева затрагивается в статье Н. В. Песочинского «Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика». В разговоре о проблеме, вынесенной в название статьи, Песочинский исходит из «метафизического реализма» современного этапа режиссуры Васильева, анализирует его недавние опусы в широком контекстуальном поле театральной философии и режиссерской практики XX века — от символистской мистериальности до постструктуралистской интенции. Ценной в статье Песочинского представляется впервые обозначенная связь методологии Васильева с постструктурализмом: «В Васильевской театральной системе отчетливо проявились признаки постструктуралистского сознания»[[146]](#footnote-147). С постструктурализмом связывает Песочинский и идею игрового театра в варианте Васильева. Но вопрос о томя, когда эта идея стала определяющей в методологии режиссера, сохранила ли она свое значение в его сегодняшнем театре Песочинский не ставит, так как судя по всему, определяющей идеей Васильева, в отличие от него самого, считает не игровую, а мистериальную — ее генезису, историческим аналогам и посвящена статья. «Не меняя в основе своего метода и театральной философии, Васильев двигался от 1980‑х гг. к 2000‑му в сторону сакрального, трагедийного театра»[[147]](#footnote-148). С этой мыслью трудно согласиться и не только в силу спорности того, в какую сторону «двигался» Васильев. Методология режиссера исторически изменялась кардинально. Разница нынешнего театра Васильева с его спектаклями 1980‑х годов, представляющаяся Песочинскому «совсем не столько значительной, как {189} это кажется»[[148]](#footnote-149), на самом деле куда больше, чем может показаться на первый взгляд. И по большому счету глубину этого различия определяет отказ Васильева от психологической модели театра в пользу игровой. Вот почему в анализе этого перелома в творчестве Васильева так важна историческая конкретика, которой Песочинский пренебрегает.

Например, сказано: «Определяя идею “Школы драматического искусства”, режиссер исходил из невозможности сценического изображения жизни духа средствами реалистического театра. Васильев еще не отказывался тогда от категории драматического персонажа, но характеризовал объект своего театра следующим образом: “… представитель интересующего меня типа внешне беспрерывно меняется. Он динамичен. Его жизнь как бы состоит из микроотрезков, в каждом из которых бытие определяется различными внешними обстоятельствами, нередко случайными <…> Сейчас обычен разговор в компании сразу с тремя — четырьмя собеседниками: этакий вольный, легко перелетающий с предмета на предмет”»[[149]](#footnote-150).

Приведенное высказывание Васильева относится к 1981 году (ссылка на статью в журнале «Литературное обозрение» дается), то есть к периоду, когда была поставлена «Взрослая дочь». Это характеристика типа современного героя рубежа 1970 – 1980‑х, которым Васильев занимался в постановке первой пьесы Славкина. В «Школе драматического искусства», которая возникла в 1987 году, Васильев уже достаточно далеко ушел от всей проблематики современной драматургии и современного героя, интересовавшей его прежде. Поэтому приведенная цитата вряд ли может характеризовать идеи Васильева конца 1980‑х – 1990‑х годов.

Есть и другие неточности. Так, говорится: «Еще в “Первом варианте "Вассы Железновой"” и во “Взрослой дочери молодого человека” режиссер разделил действие на два несовпадающие (разрядка моя. — *П. Б.*) плана. Он ввел как “первый” действенный план “поверхность”, которая почти не выражает {190} ничего важного в плане внутренних проблем, конфликтов, борьбы. Этот игровой и подверженный случайностям план — “легкое и правдивое поведение во внешнем слое поведения и общения”. “Внутренняя” же атмосфера репетируется отдельно, а в спектакле она присутствует не в этом, отрепетированном, открытом виде, а подспудно. Другими словами, артист ощущает цель всем существом, “цель неясна, она только предугадывается. Играется повседневность в самых мельчайших ее колебаниях, изменениях”»[[150]](#footnote-151). Приведенное высказывание относится не к игровому театру, а к театру психологическому, к той разомкнутой, релятивистской драме, о которой уже шла речь. И разве Васильев делит действие на два несовпадающих плана? Почему несовпадающих? Васильев разделил действие разомкнутой драмы на «верхний и нижний слой», на конфликт (а не «атмосферу», как сказано у Песочинского) и «поверхность». Конфликт, сквозной ход, как утверждает Васильев, в разомкнутой драме «спрятан очень глубоко», и между нижним и верхним слоем существует разрыв. Это и дает объем игре, делает ее разнообразной, богатой мельчайшими нюансами, реакциями. И атмосфера не репетируется «отдельно». У Васильева речь идет не об атмосфере, а все о том же глубинном, камуфлированном действии. Все высказывания Васильева, процитированные Н. В. Песочинским, имеют отношение только к методике игры в разомкнутой драме и к характеристике особенностей артиста, которого эта драма требует.

Приведу полностью слова режиссера: «Тут нужен особый тип артиста. Нужен артист с прекрасно разработанной техникой игры на поверхности, игры в “пристройку”. Тип так называемого интеллектуального артиста тут не годится. Ведь что такое интеллектуальный артист? Это осознающий и самопознающий артист, точно ощущающий цель и определенно идущий к сверхзадаче. Причем цель и сверхзадачу он ощущает интеллектом, а нужно всем существом, плотью. Нужен богатый внутренний аппарат, позволяющий играть чувствами, ощущениями. Цель неясна, она только предугадывается. {191} Играется повседневность в самых мельчайших ее колебаниях, изменениях. В таком театре артист становится интересным, если у него богатая внутренняя пристройка, как говорят на нашем профессиональном языке. Если богаты мелкие реакции» (стр. 74) Повторю еще раз — все это имеет отношение к особой технике игры в разомкнутой драме, к характеристике психологического склада современного (1980‑е годы) героя, а не к игровому театру.

Поэтому все-таки следует уточнить, что вкладывал Васильев в понятие игрового театра в первом периоде своего творчества, так как его представления об этом типе театра на протяжении лет претерпевали значительные изменения.

Вернемся к тезису о разнице между психологическим и игровым театрами, который был заявлен нами в первой главе. Коренное различие между ними общеизвестно. Психологический театр строится на самоотождествлении актера со своим персонажем. Игровой — на дистанции актера и персонажа.

В психологическом театре актер глубоко погружается во внутренний мир персонажа, стремится усвоить мотивы его действий, поступков, оправдать эти поступки и действия, обрисовать характер, психологический склад, соотнести его с внешними чертами персонажа и так далее. В игровом театре актер дистанцирует себя от персонажа, играет им, «показывает» его, выражает к нему то или иное отношение, стоит над ним, управляет им.

В психологическом театре зритель отождествляет себя с персонажем, которого играет актер. В игровом театре зритель отождествляет себя с актером, который играет персонажа.

В психологическом театре актер «не знает» финала роли, к которому придет персонаж в основном событии. Отождествляя себя с персонажем, актер шаг за шагом, этап за этапом изнутри проживает всю линию его жизни. В игровом театре актер знает этот финал, знает, к чему придет персонаж, поэтому, по выражению Васильева, он «играет от будущего».

Васильев не раз признавался в том, что искомый идеал игрового театра ни во «Взрослой дочери», ни даже в «Серсо» им достигнут не был. Применительно к {192} этим спектаклям можно говорить только об элементах игрового поведения и самочувствия актеров.

Во «Взрослой дочери» игровая природа актера была обусловлена, прежде всего, переключением жанра и стиля спектакля, которая происходила в танце. Актеры выходили из своего бытового обличья и входили в зону игры. Переход от психологически достоверного к откровенно игровому и делал ткань спектакля подвижной, постоянно меняющейся и емкой. Что касается собственно психологических сцен, то применительно к ним говорить об игровой природе нужно очень и очень осторожно. Тут скорее речь может идти об особом типе актера, у которого, как говорил Васильев, должна иметься масса пристроек и разнообразие мельчайших реакций. В подвижности психики, умении быстро переключаться с одного на другое, легко и свободно общаться сразу с несколькими собеседниками можно обнаружить игровое начало. Но применительно к психологическому складу роли. Ни о какой дистанции между актером и его персонажем тут речи не велось. Актеры во «Взрослой дочери» целиком и полностью вживались в своих героев. И выходили из этих образов, как уже было сказано, только в танце, в котором также полностью сливались с преображенным персонажем.

В «Серсо» Васильев стремился ближе подойти к игровому театру. У него уже возник идеал «человека играющего» из Серебряного века. Режиссер хотел его претворения в своем актере. И, как рассказывали участники спектакля, старался ставить перед исполнителями соответствующие задачи. Основной из них было требование установить дистанцию с персонажем, играть им как куклой, отстраняться от него. Но это требование не было выполнено актерами, поскольку количество профессиональных и технологических задач, которые им надо было решить в этой постановке, было слишком большим. И, как мы помним, актеры в первую очередь должны были «держать» внутренний конфликт, одновременно играть действие и антидействие. А это уже само по себе задача огромной технологической сложности. Поэтому и применительно к «Серсо» можно говорить только об игровой сущности человека определенного {193} психологического склада. О тех же самых богатых и разнообразных пристройках, реакциях, которые требовались и от актеров «Взрослой дочери», о флирте друг с другом, о сближениях и отталкиваниях, о танцах как особой форме общения и взаимодействия внутри компании.

Собственно игровым театром Васильев займется только после того, как будет создана «Школа драматического искусства». Уже после «Шести персонажей в поисках автора», когда обратится к Достоевскому и Платону. Тогда и возникнет та эстетика и методология игры, которой режиссер пользуется вплоть до сегодняшнего дня. Разомкнутые структуры больше не будут занимать Васильева, он, по собственным словам, предпочтет работать в структурах замкнутых, более традиционных. Его перестанет привлекать психологический склад современного человека, в общем, все то, чему он отдал дань во «Взрослой дочери» и «Серсо». Его вообще не будет интересовать человек как конкретная ипостась, он займется миром идей, чистых концептов.

Вот что говорил Васильев в своих публичных выступлениях в 1997 году: «Меня интересует актер, который не является персонажем. Мне более не интересно, чтобы актер представлял из себя какой-то персонаж. Я хочу его видеть как персону, как поэта, как личность. Его самого и больше никого. Я не хочу, чтобы он был исполнителем воли режиссера, я не хочу, чтобы актер был рабом персонажа, я даже не хочу, чтобы актер был рабом пьесы. Я хочу войти в зал и увидеть исключительную личность, я ожидаю от этой личности открытий, театр я перестал понимать как средство для того, чтобы воспитывать публику. Мне кажется, что театр — это опыт, который делают сами актеры» (стр. 247).

Персона в теории и практике Васильева — это человек, который играет, это — автор роли.

Персонаж — это продукт творческого акта персоны.

Между ним и персоной устанавливаются игровые отношения. Взаимосвязь персоны и персонажа можно рассмотреть на примере шахматной игры. Люди, играющие в шахматы и сидящие по разные стороны шахматной Доски, — это персоны. Шахматные фигурки на доске, которыми они двигают — {194} персонажи. Персоны — игроки не отождествляют себя с фигурами на доске, не перевоплощаются в коня или ферзя. Они управляют шахматными фигурами, двигают их на плоскости, исходя из понимания законов игры, преследуя ее тактические и стратегические цели. Игра, которая разворачивается, прежде всего, в головах у игроков, переносится на доску с фигурами и там осуществляется.

Актер театра «Школа драматического искусства» И. В. Яцко, объясняя законы игрового поведения актера[[151]](#footnote-152), приводил пример, на который часто ссылался на репетициях Васильев. Монолог «быть или не быть». Как его исполняет актер психологической школы и как актер игрового театра? Актер психологической школы, перевоплощаясь в Гамлета, помещает себя внутрь ситуации. Он не знает, на что ему решиться, что ему делать, «быть» ему или «не быть»?

Актер игрового театра находится вне драматической ситуации, как бы «выносит центр» перед собой и рассматривает антиномию — «быть» и «не быть», играет этой антиномией. «Ситуация — перед ним. Он как господь Бог рассматривает на весах “быть” и “не быть”». «В игровом плане, — говорит Игорь Яцко, — я могу философски посмотреть на себя самого, я освобождаюсь от обстоятельств. Я смотрю на себя через какую-то дистанцию. Мы называем это центровка. Центр снаружи или центр внутри — вот разница. То есть это то, на что опирается внимание, как оно опирается. В игровом театре — это исключение себя из обстоятельств, в которых ты находишься, и способность видеть себя со стороны. Военоначальник свободен от ситуации, он видит ее всю целиком. Солдат находится внутри ситуации»[[152]](#footnote-153).

А что значит игра сама по себе? «Закон игры — это закон авантюры, — рассказывал Яцко. — И тут много можно привести примеров. Любой фокус, то есть все, что связано с обманом. Авантюра — это средство для того, чтобы {195} двигаться. То есть мы не можем к цели прийти прямо. Мы должны обманывать друг друга, зрителей. То есть играть. Делать обманные, ложные ходы для того, чтобы выйти. Об этом много есть философских исследований. Книг. Одна из самых прекрасных на эту тему “Алиса в Зазеркалье”»[[153]](#footnote-154).

Обнаружение дихотомии *персоны* и *персонажа* в актерском исполнении не есть в буквальном смысле изобретение Васильева.

На *игровых* законах был основан театр античности, комедия дель арте, все формы народных площадных балаганов. Актер с куклой Петрушки — вот *персона* и *персонаж* в чистом незамутненном виде.

О разделении на *персону* и *персонаж*: можно говорить практически во всех случаях, когда актер не сливается с образом героя, *игровой* дистанции. Только в каждой конкретной школе или системе эта дистанция будет определяться по-разному.

Мольер, Шекспир, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон, Шиллер — имен драматургов и типов театров, представляющих собой *игровую* традицию, не перечесть.

Она существовала не только в глубокой античной древности и в эпоху Возрождения, затем романтизма. Она существует и в двадцатом веке в таких вариантах как драма абсурда, у Сартра, Кольтеса, в новейшей драматургии самого последнего времени, не только в Европе, но и в России.

*Игровой театр* был всегда и жив поныне. Жив в сохранившихся драматургических образцах. И в тех школах актерской игры, о которых мы, к сожалению, знаем далеко не все, потому что их методики никогда не записывались на бумаге, а передавались из поколения в поколение в живой актерской традиции.

*Игровой* театр представлен уже в двадцатом столетии великими режиссерами — В. Э. Мейерхольдом, Е. Б. Вахтанговым, А. Я. Таировым и {196} гениальным актером как М. А. Чеховым, П. Бруком, Дж. Стрелером, Ю. П. Любимовым…

*Игровой* стиль в актерском исполнении встречается и на нашей сегодняшней сцене. Но он развивается стихийно и неосознанно, а главное, не обладает необходимым художественным качеством и органикой, потому что актерам, воспитанным на системе Станиславского, трудно его «держать».

Обо всем этом, конечно, знает Васильев. Именно это знание и толкнуло его на разработку особой *игровой* техники актера, в которой он соединил достижения предыдущих мастеров и свои собственные наблюдения. Васильев отнесся к этой проблеме как к проблеме фундаментальной, научной, которая должна быть всесторонне проработана практически и теоретически и оформлена в точные слова и понятия.

Проследить все этапы и выяснить постепенную логику зарождения и развития этой методологии в рамках диссертации не представляется возможным. Поскольку все опыты, которые Васильев проводил в своей лаборатории, необозримы и распределяются по множеству ручейков и каналов и относятся к следующему периоду его режиссуры. В данном случае возможно обрисовать только общее направление поисков, проследить сквозную линию дальнейших разработок Васильева.

«Я стал актера называть персоной и установил отношения между персоной и его персонажем. Но персонаж — это еще человек», — говорил Васильев, и, очевидно, ему этого показалось мало. «Тогда, — продолжал он, — я еще продвинулся вперед, и стал заниматься уже не человеком, а идеями, то есть я стал рассматривать не человека, который мыслит, а саму мысль. Тогда это оказались отношения персоны и персонифицированной идеи. Это был еще один большой шаг, и, собственно говоря, я на этом остановился и стал разрабатывать этот стиль очень сильно. Мне стали подчиняться самые сложные вещи литературы. Я мог начать репетировать Мольера, Шекспира, Достоевского, Пушкина, и я стал это делать» (стр. 251).

{197} Взаимоотношения персоны и идеи можно было увидеть в спектакле «Государство» Платона, который игрался в «Школе драматического искусства» в начале 1990‑х годов.

Диалоги из «Государства» были выполнены актерами с безукоризненным мастерством. И поэтому могли служить образцом для изучения игровых структур в театре Васильева.

Здесь зрители видели не только то, как *персона* ведет свою *идею*, но и саму *игру* между партнерами с ее прихотливой, чисто авантюрной логикой, которая строится на обмане, ложных ходах, ловушках, даже включении в эту игру реальных болельщиков. Ощущали *предмет игры* (очень важный термин в теории Васильева), которым служило само понятие справедливости. Собственно о справедливости и вел Сократ спор со своими оппонентами. Болельщиками становились зрители, которыми игроки очень успешно манипулировали и даже облапошивали по всем законам уличного мошенничества, когда в финале забирали с собой все собранные ими деньги.

При этом актеры не играли *характеры* Сократа и его оппонентов. Сказать что-то конкретное о внутреннем мире, психологическом складе и пр. применительно к Сократу и его противникам было не столько невозможно, сколько не нужно. Актеры создавали предельно обобщенные образы философа, мудреца Сократа и его собеседников. И образы эти возникали только *в результате самой игры*. Точкой приложения сознательной воли актеров был концептуальный диалог о справедливости.

В финале побеждал не столько сам Сократ, сколько *идея* Сократа о справедливости. Актер доказал ее истинность и правоту. *Идеи* же противников Сократа были полностью разбиты, уничтожены.

Спектакль продемонстрировал ту модель театра, о котором долгие годы мечтал Васильев, когда говорил, что актеры должны выйти из ситуации *борьбы*. Встать над ней, научиться *играть*, быть творцами, полноценными, {198} личностями, чтобы художественное творчество было способно «дать некоторые надежды на следующую жизнь, некоторый вздох».

Отношениям персоны и персонифицированной идеи были посвящены и другие спектакли Васильева в «Школе драматического искусства» — «Дон Гуан или Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Из путешествия Онегина», «Дон Гуан мертв».

Еже говорилось о том, что игровое начало в жизни и культуре — отличительная черта постмодернизма. «Постмодерн — это всегда игра, игра языка как игра с бытием. Эта игра должна привести в результате к изобретению будущего. Изобретение будущего — это изобретение многообразных форм и пространств жизни <…> Именно поэтому время постмодерна — это время исполнения желании»[[154]](#footnote-155). Васильев всегда вкладывал в понятие игры сходное наполнение. Уже приводилось его высказывание о том, что в достижении идеала игры он видит задачу национальную. И в этом отношении его художественная идеология получает некую завершенность. Вся творческая жизнь А. А. Васильева подчинена одному грандиозному культурному проекту по созданию игрового театра. В этом проекте есть и отзвуки модернистской тотальности, и идеи спасения мира с помощью культуры и постмодернистское конструирование культурного механизма, который предоставит личности безграничные возможности самореализации и свободы.

## 5.4. Некоторые обобщения

Спектакль «Серсо» и параллельный с ним период работы режиссера на курсе А. В. Эфроса в ГИТИСе завершили первый этап творческой биографии Анатолия Васильева. На основе этого этапа можно сделать некоторые обобщения.

1. А. А. Васильев вошел в профессиональную жизнь как представитель следующего за «шестидесятниками» поколения, обнаружив новую {199} художественную позицию, которую мы определили как субъективистскую (в противовес объективистской позиции старшего поколения). Эта позиция проистекает из личностного, автобиографического начала творчества и способствует тому, что художник смотрит на мир сквозь призму своего внутреннего субъективного восприятия.

2. Эстетика и методология режиссера формировались в русле постмодернизма и отразили собой пересмотр и разложение той целостной, иерархически организованной, обладающей выраженным центром, системы ценностей и воззрений, сформированных в рамках советского тоталитарного сознания.

3. Сценическая реальность, создаваемая Васильевым, несла в себе все признаки субъективности: образный, метафорический язык, художественные, образные законы развития пространства и времени.

4. Обратившись к сфере бессознательного в человеческой психологии, Васильев открыл внутренний конфликт раздвоенного, а затем двойственного человека. В результате этого произошло смещение акцента в общей художественной и философской позиции автора: не мир определяет человека, а человек определяет мир.

5. Открытие Васильевым «разомкнутой» структуры современной драмы легло в основание его релятивистской эстетики с соответствующей системой ценностей и типологией релятивистского (постмодернистского) человека.

6. Васильев осуществил деконструкцию метода действенного анализа (его классического варианта — М. О. Кнебель, А. Д. Попов), в соответствии с изменениями, произошедшими в социальной реальности 1970 – 1980‑х годов. Это привело к перемене прямой перспективы (к цели) на обратную (в исходное событие), к размыванию системы межличностных конфликтов («театра борьбы») и создание теории игрового театра (театра игры).

7. Эстетический идеал режиссера — «человек играющий», занимающий высокую позицию творца в жизни и в искусстве. Васильев нашел идеальную {200} модель «человека играющего» в Серебряном веке как наиболее высокой и совершенной эпохе русской культуры. В результате этого Васильев пришел к окончательному преодолению социального детерминизма в отражении действительности и обнаружил возможность выхода за границы представлений советской культуры. Создание игрового театра стало для режиссера глобальным культурным проектом, осуществлению которого он посвятил все свое творчество вплоть до сегодняшнего дня.

8. Эстетическая позиция А. Васильева явилась закономерным выражением определенных тенденций социокультурного процесса, который начался во второй половине 1950‑х в первой половине 1960‑х годов. Эта позиция была сопряжена с поиском нового содержания искусства в условиях 1970 – 1980‑х годов. Она отразила в себе существо постмодернистской философии в культуре и искусстве. Однако как фигура сложная и противоречивая А. А. Васильев соединил в себе и черты модерна и черты постмодерна.

# **{****201}** Список литературы

### I. Книги, статьи в книгах:

1. Абелюк Е., Леенсон Е. Таганка: личное дело одного театра. М.: НЛО, 2007. 646 с.

2. Абсурд вокруг: Сборник статей. М.: Языки славянской культуры, 2004. 443 с.

3. Актер в современном театре: Сб. науч. тр. ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Л.: ЛГИТМиК, 1989. 135 с.

4. Алексеева Е., Москалева Е. Семейные сцены, комнатные драмы // Молодой Ленинград, 83. Л.: Советский писатель, 1983. С. 318 – 319.

5. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.

6. Андреева Е. Ю. Всё и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд‑во И. Лимбаха, 2004. 512 с.

7. Аннинский Л. А. Билет в рай. Размышления у театральных подъездов. М.: Искусство, 1989. 191 с.

8. Арбузов А. Эти двое // Славкин В., Петрушевская Л. Пьесы. М.: Советская Россия, 1983. С. 316 – 325.

9. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.

10. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа Прогресс, Универс, 1994. С. 384 – 391.

11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234 – 407.

12. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7 – 180.

{202} 13. Березкин В. И. Действенная сценография // Березкин В. И. Театр художника. Россия и Германия. М.: Аграф, 2007. С. 255 – 437.

14. Березкин В. Сценография второй половины 70‑х годов // Вопросы театра. М.: ВТО, 1981. С. 153 – 180.

15. Березкин В. И. Творческое содружество. М.: Сов. Россия, 1987. 140 с.

16. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90‑е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филол. фак‑т СПбГУ, 2004. 716 с.

17. Богданова П. Б. Анатолий Васильев — взгляд на человека. Экскурс в 70‑е // Вопросы театра. Pro scaenium. М.: rofl.URSS, 2008. С. 277 – 303.

18. Богданова П. Б. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: НЛО, 2007. 372 с.

19. Богданова П. Б. Проблемы актерского искусства в советском театре 70 – 80‑х годов. М., 1987. (Зрелищные искусства. Обзор, информ. ГБЛ. Вып. 1). 38 с.

20. Богданова П. Б. Тенденции развития режиссерского искусства в 70 – 80‑е годы. М., 1986. (Зрелищные искусства. Обзор. информ. ГБЛ. Вып. 1). 36 с.

21. Борисова Н. Б. Путешествие в театральном пространстве. Анатолий Васильев и Игорь Попов. Сценография и театр. Ч. I – II. М.: «Школа драматического искусства», 2003. Ч. I. 134 с. Ч. II. 221 с.

22. Блок В. Б. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М.: Искусство, 1983. 387 с.

23. Буткевич М. М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002. 700 с.

24. Вайль П., Генис А. 60‑е. Мир советского человека. М.: НЛО, 1996. 358 с.

25. Васильев А., Богданова П. Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. М., 1983. Вып. 5. С. 272 – 286.

26. Владимирова З. В. Эфрос // Владимирова З. В. Каждый по-своему. М.: Искусство, 1966. С. 105 – 155.

27. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986. 188 с.

{203} 28. Гончаров А. А. «Открытие неповторимого…» / А. А. Гончарова интервьюирует А. П. Кузичева // Искусствознание и психология художественного творчества. М.: Наука, 1988. С. 207 – 216.

29. Горький М. Васса Железнова (Мать) // Горький М. Полн. собр. соч. в 25 т. М.: Наука. 1968 – 1976. Т. 13. С. 179 – 233.

30. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. Эссе. М.: Независимая газ., 1997. 251 с.

31. Генис А. Иван Петрович умер. М.: НЛО, 1999. 335 с.

32. Гаевский В. М. Флейта Гамлета. М.: Союзтеатр, 1990. 349 с.

33. Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.

34. Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Гапарт, 1994. 296 с.

35. Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. 376 с.

36. Громов Е. К проблеме пессимизма в отечественном искусстве // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М.: Российский ин‑т искусствознания, 1993. С. 160 – 188.

37. Демин Г. Г. Вампиловские традиции в социально-бытовой драме и ее воплощение на столичной сцене 70‑х годов: Автореф. дисс. … канд. Искусствоведения / Гос. Ин‑т театр, искусства им. А. В. Луначарского. Кафедра театроведения и театральной критики. М.: 1986. 16 с.

38. Демин И. Художественная жизнь России 1970 – 1980‑х гг. М.: Альфа и Омега, 1992. 124 с.

39. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad marginen, 2000. 511 с.

40. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007. С. 447 – 469.

41. Евреинов Н. Введение в монодраму // Евреинов Н. Демон театральности. М.; Спб.: Летний сад, 2002. С. 97 – 112.

42. Жирмунский В. М. О поэзии классической и романтической // Жирмунский. В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 134 – 137.

43. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М.: Искусство, 1988. 267 с.

{204} 44. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.

45. Зингерман Б. Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра. 1967. М.: ВТО, 1968. С. 167 – 195.

46. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука. 1988. 383 с.

47. Иванов Вл. Горьковский спектакль: традиции и канон // Классика и современность: проблемы советской режиссуры 60 – 70‑х гг. М.: Наука, 1987. С. 224 – 266.

48. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998. 255 с.

49. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. 384 с.

50. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 251 с.

51. Калмановский Е. С. Книга о театральном актере. Введение в изучение актерского творчества. Л.: Искусство, 1984. 223 с.

52. Коваленко Г. Московская выставка «Итоги сезона» 1981/1982 // Советские художники театра и кино. М.: Советский художник, 1986. С. 20 – 40.

53. КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998. 271 с.

54. КорневиЩе 0А. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1999. 303 с.

55. КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 2000. 333 с.

56. Корниенко Н. Н. Театр сегодня — театр завтра: Социоэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70 – 80‑х годов. Киев: Мистецтво, 1987. 276 с.

57. Кнебель М. О. Поэзия педагогики // Кнебель М. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: «ГИТИС», 2005. С. 5 – 502.

58. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли // Кнебель М. Поэзия педагогики. О Действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. С. 503 – 574.

59. Крымова Н. А. Имена. Избранное. 1959 – 1971. М.: Трилистник, 2005. 514 с.

60. Крымова Н. А. Имена. Избранное. 1972 – 1988. М.: Трилистник, 2005. 438 с.

61. Крымова Н. А. Имена. Избранное. 1987 – 1990. М.: Трилистник, 2005. 451 с.

{205} 62. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 287 с.

63. Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950 – 1990‑е годы: В 2 т. Т. 1. 1953 – 1968. М.: Академия, 2003. 416 с.; Т. 2. 1968 – 1990. М.: Академия, 2003. 688 с.

64. Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

65. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Спб.: Искусство-Спб, 1998. С. 17 – 252.

66. Максимова В. А. Жизнь. Актер. Образ: (искусство актера 60 – 80‑х годов). М.: Знание, 1984. 126 с.

67. Максимова В. А. Семидесятые годы: Гл. 4 // История русского советского драматического театра: В 2 кн. М.: Просвещение, 1984. Кн. 2: 1945 – 1980 гг. С. 136 – 203.

68. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: РИИИ, 1999. 271 с.

69. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. М.: Алетейя, 2000. 348 с.

70. Мартынов В. И. Зона opus posth или Рождение новой реальности. М.: Классика XXI, 2005. 286 с.

71. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. М.: Искусство. 1968. Ч. 1. 350 с. Ч. 2. 643 с.

72. Михайлова А. А. Образ спектакля. М.: «Искусство», 1978. 247 с.

73. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт. М.: Советский художник, 1990. 334 с.

74. Михайлова А. А. Художник и режиссер: (о некоторых чертах современной сценографии). М.: Знание, 1986. 48 с.

75. Михайлова А. А., Кречетова Р. П. Давид Боровский. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 271 с.

76. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 350 с., Ч. 2. 643 с.

{206} 77. Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека. М.: Эксмо, 2007. 813 с.

78. Отюцкий Г. П. История социальной (культурной) антропологии. М.: Академический проект, 2003. 399 с.

79. Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура. Взгляд из конца века. Спб.: РИИИ, 2005. С. 184 – 202.

80. Платонова Э. Е. Культурология. М.: Академический проект, 2003. 783 с.

81. Попов А. Д. Творческое наследие. М.: ВТО, 1979. 518 с.

82. Постмодернизм и культура. М.: Ин‑т философии АН СССР, 1991. 406 с.

83. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпресс Сервис. Книжный дом, 2001. 1038 с.

84. Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. М., Лит.‑изд. агентство Р. Элинина, 1996. 213 с.

85. Премьеры Товстоногова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 366 с.

86. Психоанализ и культура. Избранные труды Карен Хорни и Эрика Фромма. М.: Юристъ, 1995. 623 с.

87. Пятницкий М. С. Таиров в Симбирске // Режиссерское искусство А. Я. Таирова: (К 100‑летию со дня рождения) // М.: ВТО, 1987. С. 142 – 149.

88. Режиссерский театр. Вып. 1. М.: Московский Художественный театр, 2004. 530 с.

89. Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. 109 с.

90. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 525 с.

91. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 342 с.

92. Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. 464 с.

93. Русская классика и мировой театральный процесс. Межвузовский сборник научных трудов. М.: ГИТИС, 1983. 184 с.

94. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник. СПб.: Логос; М.: Высш. шк., 2002. 586 с.

95. Рыбаков Ю. С. Лицо театра. М.: Советская Россия, 1980. 111 с.

96. Рыжова В. Рождается спектакль… М.: Искусство, 1981. 127 с.

{207} 97. Рыжова В. Театр и современность. М.: Знание, 1982. 48 с.

98. Свободин А. П. Зримое время. М.: Знание, 1975. 56 с.

99. Скафтымов А. Н. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. Н. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 404 – 435.

100. Скафтымов А. Н. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. Н. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 339 – 380.

101. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор. Наука, 2002. 416 с.

102. Славкин В. И. Взрослая дочь молодого человека. М.: Советский писатель, 1990. 187 с.

103. Славкин В. И. Памятник неизвестному стиляге. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. 315 с.

104. Смелянский А. М. Наши собеседники. М.: Искусство, 1981. 367 с.

105. Смелянский А. М. Порядок слов. (Очерк трех театр, сезонов, 1985 – 1988). М.: Знание, 1988. 55 с.

106. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 350 с.

107. Смелянский А. М. Русская классика в современном советском театре. (Проблемы режиссерского прочтения): Автореф. дис. … д‑ра искусствоведения / ВНИИ искусствознания. М.: 1985. 47 с.

108. Смелянский А. М. Я понять тебя хочу… М.: Знание, 1991. 42 с.

109. Соловьева И. Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М., изд‑во «Московский Художественный театр», 2007. 672 с.

110. Соловьева И. Н. Спектакль идет сегодня. М.: Искусство, 1966. 183 с.

111. Спектакли двадцатого века. М.: ГИТИС, 2004. 487 с.

{208} 112. Станиславский К. С. О различных направлениях в театральном искусстве. 3. Искусство переживания // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1994. Т. 6. С. 87 – 88.

113. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1994. Т. 2. 508 с.

114. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1994. Т. 3. 505 с.

115. Таиров А. Я. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: 1970. 604 с.

116. Театр Анатолия Эфроса. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 462 с.

117. Тарнас Р. История западного мышления. М.: Крон-пресс, 1995. 444 с.

118. Театр «Современник». М.: Искусство, 1973. 127 с.

119. Театральные страницы. М.: Искусство, 1979. 223 с.

120. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 т. Л.: Искусство, 1980. Т. I. 302 с. Т. II. 310 с.

121. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998. 206 с.

122. Фенкель М. А. Пластика сценического пространства: (некоторые вопросы теории и практики сценографии). Киев: Мистецтво, 1987. 207 с.

123. Фиалко В. А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия. Киев: Мистецтво, 1989. 143 с.

124. Фильштинский В. М. А. В. Эфрос и этюдный метод // Фильштинский В. М. Открытая педагогика. Спб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 201 – 216.

125. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Спб.: Алетейя, 1998. 261 с.

126. Фрейджер Р., Фейдимен Д. Гуманистический психоанализ К. Хорни, Э. Эриксона, Э. Фромма. СПб.: Прайм-еврознак, 2007. 156 с.

{209} 127. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2007. 309 с.

128. Фролов В. На малых сценах: обозрение московских постановок // Вопросы театра. М.: ВТО, 1987. С. 46 – 77.

129. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: Прогресс, 1990. 269 с.

130. Хайченко Г. А. Советский театр: пути развития. М.: Знание, 1982. 240 с.

131. Хайченко Г. А. Страницы истории советского театра. М.: Искусство, 1983. 272 с.

132. Хангельдиева И. Г. Музыка в синтетических видах искусства. М.: Знание, 1987. 64 с.

133. Харт К. Постмодернизм. М.: Торговый дом Гранд, 2006. 263 с.

134. Хейзинга Й. Homo ludens // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2004. С. 12 – 342.

135. Хор ни Карен. Наши внутренние конфликты. М.: Академический проект, 2007. 218 с.

136. Царев М. И. Движение из вчера в завтра // Вопросы театра, 81. М.: ВТО, 1981. С. 3 – 14.

137. Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник — 2006: Постмодернизм. Парадоксы бытия. М.: РАН ИНИОН. Центр гуманит. Научно-инф. исслед., 2006. 264 с.

138. Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. М.: Искусство, 1987. Т. 1. 459 с. Т. 2. 559 с.

139. Чехов М. А. О пяти великих русских режиссерах // В поисках реалистической образности. М.: Наука, 1981. С. 359 – 372.

140. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

141. Шах-Азизова Т. Процесс создания драматического спектакля // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 103 – 113.

{210} 142. Шах-Азизова Т. К. Уроки одной встречи // Станиславский в меняющемся мире. Сб. материалов Междун. симпозиума 27 февр. – 10 марта 1989 г. М.: Благотворит. Фонд Станиславского. 1994. С. 73 – 76.

143. Швыдкой М. Е. Драматургия, театр, жизнь. М.: Знание, 1987. 54 с.

144. Энциклопедический словарь по культурологи. М.: Центр, 1997. 477 с.

145. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.

146. Эфрос А. В. Книга четвертая. М.: Панас, 1993. 432 с.

147. Эфрос А. В. Продолжение театрального рассказа М.: Панас, 1993. 432 с.

148. Эфрос А. В. Профессия — режиссер. М.: Панас, 1993. 368 с.

149. Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. М.: Панас, 1993. 318 с.

150. Юнг К. Г. Божественный ребенок. М.: Олимп, 1997. 396 с.

151. Brauckhoff Maria. Das Theater Anatolij Vasil’evs (1973 – 1995). Bochum.: Progekt Verlag, 1999. 397 p.

152. Kiraly Nina. Anatolij Vasziljev. Szinhazi fuga. Budapest.: Orszi’gas Szinha’zto’’rte’neti Mu’zeum e’s lnte’zet, 1998. 199 p.

153. Koller Sabine. Das Gedachtnis des Theaters. Berlin.: Francke verlag, 2005. 280 p.

154. Poliakov Stephane. Anatoli Vassiliev: L’art de la composition. Aries.: Actes sud — Papiers, 2005. 167 p.

155. Wyneken — Galibin Ruth. Anatolij Wassiljew. Frankfurt am Main.: Fisher Taschenbuch Verlag, 1993. 267 p.

### II. Периодика:

156. Богданова П. Трагедия тургеневского Лира // Театр. 1977. № 12. С. 74 – 75.

157. Попов А. А. Планы и замыслы: (Беседа) // Театральная Москва. 1977. № 38. С. 2 – 3.

158. Попов А. А. С молодыми — о молодых (Беседу вел Г. Нестеров) // Известия. 1978. 10 янв.

{211} 159. Учитель и его ученики: «Первый вариант “Вассы Железновой”» // Вечерняя Москва. 1978. 27 апр.

160. Премьера за премьерой // Московская правда. 1978. 5 мая.

161. Богданова П. Б. Открытие режиссера // Театр. 1978. № 10. С. 81 – 87.

162. Васильев А., Морозов Б. Перспективы театра // Советская культура. 1979. 12 июня. С. 4.

163. Комиссаржевский В. В конце сезона // Литературная газета. 1978. 21 июня. С. 8.

164. Васильев А., Морозов Б., Райхельгауз И. Своим языком говорить со своим поколением // Комсомолец. Ростов н/Д. 1978. 22 июля.

165. Бразиловский Л. Обличение стяжательства // Молот. Ростов н/Д. 1978. 22 июля.

166. Немиров Ю. Незнакомые знакомцы // Веч. Ростов. Ростов н/Д. 1978. 22 июля.

167. Минакова Р. Сыграть «свое» // Комсомолец. Ростов н/Д. 1978. 2 авг.

168. «Первый вариант “Вассы Железновой”» // Театральная Москва. 1978. № 33. С. 3 – 4.

169. Языкова Т. Следовать природе пьесы // Театральная жизнь. 1978. № 22. С. 28 – 29.

170. Клебанская А. Живая мысль артиста // Театральная Москва. 1979. № 20. С. 5 – 8.

171. Шальтянис С. Воплощенное слово // Театр. 1979. № 6. С. 45.

172. Кожухова Г. Обретение имени // Правда. 1979. 22 июня.

173. Ваш выход, режиссер! // Комсомольская правда. 1979. 30 июня.

174. Митин Б. Не пройду мимо // Советская Культура. 1979. 10 июля. С. 4.

175. Васильев А., Морозов Б., Попов И., Туминас Р. Режиссер — актер — зритель // Вечерняя Уфа. 1979. 21 июля.

176. Назиров Р. Взаимопонимание // Вечерняя Уфа. 1979. 27 июля.

177. Белостоцкая Е. Как молоды мы были // Труд. 1979. 29 июля.

{212} 178. Цуканова Л. Поезд на Чаттанугу // Советская Башкирия. Уфа. 1979. 31 июля.

179. Комиссаржевский В. Немногие другие… // Литературная газета. 1979. 1 авг. С. 8.

180. Славкин В. И. Диалог после премьеры // Вечерняя Уфа. 1979. 1 авг.

181. Гальперин И. Коллеги // Ленинец. Уфа. 1979. 2 авг.

182. Арбузов А. Дела и проблемы молодых драматургов // Московский литератор. 1979. 24 авг.

183. Свободин А. За сводной афишей… Вокруг сезона // Литературная газета. 1979. 10 окт. С. 8.

184. Давыдова Е. Забытые мелодии // Московский комсомолец. 1980. 11 янв.

185. Славкин В. И. Оглянись, чтобы идти вперед // Книга и искусство в СССР. 1980. № 1. С. 44 – 47.

186. Смелков Ю. Как дела, молодой режиссер? // Московский комсомолец. 1980. 6 февр.

187. Крымова Н. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980. № 2. С. 245 – 265.

188. Двадцать лет спустя // Театральная Москва. 1980. № 5. С. 3 – 5.

189. Егизарян Э. Рады новой встрече // Вечерний Минск. 1980. 27 мая.

190. Васильев А. Заглянуть в прошлое и в будущее // Вечерний Минск. 1980. 3 июня.

191. Горобченко Т. Грани поиска: гастроли Театра им. К. С. Станиславского // Советская Белоруссия. Минск. 1980. 28 июня.

192. Салеев В. Человек среди людей // Вечерний Минск. 1980. 30 июня.

193. Швыдкой М. Как в театре // Театр. 1980. № 6. С. 88 – 92.

194. Брандобовская Л. Как молоды мы были… // Знамя юности. Минск. 1980. 17 июля.

195. Товстоногов А. 5 минут на интервью // Московский комсомолец. 1980. 20 сент.

196. Ясон Т. Простота сложных истин // Советская Латвия. Рига. 1980. 20 сент.

{213} 197. Смелков Ю. Долги и долг // Литературная газета. 1980. 24 сент. С. 6.

198. Попов А. Беспокойность судьбы // Советская Россия. 1980. 31 дек.

199. Зубков Ю. «Неонатурализму» этого не дано // Огонек. 1980. № 48. С. 18 – 20.

200. Васильев А. Новая драма, новый герой, (записал Ратников Ю.) // Литературное обозрение. 1981. № 1. С. 86 – 89.

201. Гусев Н., Соловьев А. Отвечая времени // Театр. 1981. № 2. С. 33 – 36.

202. Бакши Л. «Там, где кончаются слова» // Дон. Ростов н/Д. 1981. № 3. С. 185 – 189.

203. Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. Интервью с Анатолием Васильевым // Искусство кино. 1981. № 4. С. 131 – 148.

204. Шитова В. Вглядимся друг в друга // Литературная газета. 1981. 15 апр. С. 8.

205. Сурков Е., Соловьев С. Через человека — мир. Диалог критика и кинорежиссера // Литературная газета. 1981. 20 мая. С. 8.

206. Филозов А. Внутреннее и внешнее в роли // Искусство кино. 1981. № 6. С. 112 – 116.

207. Аннинский Л. Размышления у непарадного подъезда // Литературное обозрение. 1981. № 7. С. 90 – 93.

208. Явчуновский Я. О современниках и современности // Коммунист. Саратов. 1981. 30 авг.

209. Кваснецкая М. Вопреки случаю // Советская культура. 1981. 15 сент. С. 5.

210. Костин Г. «Взрослая дочь молодого человека» // Волжская Коммуна. Куйбышев. 1981. 25 сент.

211. Доктор Р. Испытание обыденностью // Литературное обозрение. 1981. № 10. С. 84 – 89.

212. Овчинникова С. Сорок тысяч «почему» // Советская культура. 1981. 1 дек. С. 5.

213. Максимова В. Судьба первых пьес // Современная драматургия. 1982. № 2. С. 215 – 219.

{214} 214. Васильев А. Найти пространство, где живут герои // Телевидение. Радиовещание. 1982. № 7. С. 20 – 21.

215. Шорина Л. Две жизни — две позиции // Кодры. Кишинев. 1982. № 7. С. 131 – 136.

216. Фролова И. Альберт Филозов // Театральная Москва. 1982. № 30. С. 12 – 15.

217. Васильев А. Дважды мгновения не повторяются (записала Г. Кожухова) // Советская культура. 1982. 14 сент. С. 5.

218. Васильев А., Морозов Б., Фокин В. и др. Театр: на Шипке все спокойно // Литературная газета. 1982. 27 окт. С. 8.

219. Товстоногов Г. Как разговаривать с классиком? // Современная драматургия. 1982. № 4. С. 206.

220. Исканцева Т. Попытка летать // Культура и жизнь. 1982. № 11. С. 28 – 29.

221. Менглет Г. Верить в победу // Советская культура. 1982. 7 дек. С. 5.

222. Ибрагимбеков Р. Среди людей // Литературная газета. 1982. 22 дек. С. 8.

223. Васильев А. (О драматурге А. Ремезе и его пьесе «Что-нибудь одно». Предисл. к публ.) // Современная драматургия. 1983. № 1. С. 179.

224. Рудницкий К. Музыка текста // Современная драматургия. 1983. № 1. С. 256 – 261.

225. Виторган Э. Профессия — актер // Вечерний Тбилиси. 1983. 29 янв.

226. Строева М. Возвращаясь к Станиславскому // Театральная жизнь. 1984. № 3. С. 20 – 22.

227. Сологуб В. Что оставим идущим за нами? // Театральная жизнь. 1983. № 4. С. 24 – 25.

228. Товстоногов Г. Театр ждет лидера // Смена. Л., 1983. 13 февр.

229. Славкин В. (Творческие планы) // Советская культура. 1983. 19 февр. С. 4.

230. Васильев А. «Театр — это душа, летающая в дождливом Батуми» (беседа с Г. Кожуховой) // Советский театр. 1983. № 3. С. 26 – 30.

231. Опорков Г. Отыскивая путь… // Театр. 1984. № 3. С. 73 – 75.

232. Васильев А. «Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею» (публ. Г. Кожуховой) // Театр. 1983. № 4. С. 102 – 113.

{215} 233. Еремин Ю. Не быть довольным собой // Театр. 1983. № 4. С. 21 – 26.

234. Филозов А. Мне интересен сегодняшний день // Советская культура. 1983. 9 мая. С. 5.

235. Михайлова А. Пространство для игры: из опыта театра 70‑х гг. // Театр. 1983. № 6. С. 124 – 125.

236. Коваленко Г. Сценография сегодня — какая она? // Театр. 1984. № 5. С. 94 – 103.

237. Марголина Е. Три Вассы // Театральная жизнь. 1984. № 10. С. 24 – 25.

238. Емельянов Б. Баловни века // Современная драматургия. 1984. № 3. С. 193.

239. Беляева Т. Время надежд // Комсомольская правда. 1984. 7 нояб.

240. Терехова М. (Над чем работают) // Театральная жизнь. 1984. № 21. С. 23.

241. Михалева А. Елизавета Никищихина // Театральная Москва. 1984. № 23. С. 4 – 8.

242. Овчинникова С. Мера спорности // Театральная жизнь. 1985. № 8. С. 20 – 21.

243. Андрейченко Н. Вопрос актеру // Советский экран. 1985. № 9. С. 16 – 17.

244. Лазикова Л. Слово театроведа // Декорационное искусство СССР. 1985. № 9. С. 29, 31, 33, 37.

245. Любимов Б. Ожидания сбывшиеся и несбывшиеся // Москва. 1985. № 9. С. 176.

246. Сигалов М. Продолжение следует // Культура и жизнь. 1985. № 10. С. 33.

247. Смелянский М. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. № 4. С. 213 – 216.

248. Аргус М. Прекрасная неудача // Московский комсомолец. 1985. 15 нояб.

249. Редько Н. Театр: по обе стороны кулис // Советская Россия. 1985. 22 нояб.

250. Гульченко В. Встречное движение: Полемические заметки // Театр. 1985. № 12. С. 81, 82 – 83, 85, 90 – 92.

251. Швыдкой М. Какой театр нужен людям? Размышления середины 80‑х годов // Театр. 1986. № 2. С. 14.

252. Велехова Н. Добрый, злой, хороший // Театр. 1986. № 3. С. 102 – 104.

{216} 253. Гульченко В. Барбизонцы // Театральная жизнь. 1986. № 5. С. 20 – 22.

254. Кучкина О. Все те же жестокие игры // Литературная газета. 1986. 16 апр. С. 8.

255. Хидекель Р. Выявляя свое предназначение // Театр. 1986. № 5. С. 146.

256. Велехова Н. Не терпит суеты // Советская культура. 1986. 8 июля. С. 3.

257. Макаров А. Страсти по Петренко // Советский экран. 1986. № 14. С. 19.

258. Сурков Е. А как с характером? // Театральная жизнь. 1986. № 17. С. 11.

259. В поисках радости: круглый стол критиков // Театральная жизнь. 1986. № 19. С. 2 – 5.

260. Петренко А. Быть, кем родился // Огонек. 1986. № 32. С. 17.

261. Васильев А. … Которому я доверяю (предисловие к пьесе В. Славкина «Серсо») // Современная драматургия. 1986. № 4. С. 99.

262. Анкета // Театральная жизнь. 1986. № 24. С. 21.

263. Николаевич С. «… В сумрачном лесу» // Советский театр. 1987. № 1. С. 36 – 39.

264. Васильев А. Накануне (беседу ведет В. Сологуб) // Театральная жизнь. 1987. № 4. С. 11 – 12.

265. Васильев А. Разбить вазу (записала Т. Плошко) // Театральная жизнь. 1988. № 6. С. 10 – 13.

266. Васильев А. Послесловие (к статье А. Гербер «Пейзаж на асфальте») // Литературное обозрение. 1987. № 3. С. 86.

267. Гербер А. Пейзаж на асфальте: «Серсо»: пьеса и спектакль // Литературное обозрение. 1987. № 3. С. 81 – 86.

268. Филозов А. Актером можешь ты не быть… // Учительская газета. 1987. 4 июля.

269. Васильев А. Спектакль не должен существовать долго // Комсомольская правда. Вильнюс. 1987. 19 сент.

270. Васильев А. Почему нет «Серсо»? // Советский экран. 1987. № 23. С. 18.

271. Иванова К., Иванов Вл. Настроение индиго // Современная драматургия. 1987. № 4. С. 248 – 258.

{217} 272. Славкин В. И. Кое‑что из книги «Расскажи, о чем тоскует саксофон…» // Театральная жизнь. 1991. № 6. С. 27 – 29.

273. Львов-Анохин Б. Бочкарев // Московский наблюдатель. 1991. № 5. С. 36 – 38.

274. Наш паровоз до Чаттануги / Рубрику ведет Ю. Богомолов // Советский экран. 1990. № 11. С. 23.

275. Славкин В. И. «Расскажи, о чем тоскует саксофон…» // Юность. 1991. № 6. С. 70 – 79. № 7. С. 68 – 76.

276. Семеновский В. Америка как русская идея // Московский наблюдатель. 1991. № 6/7. С. 10 – 11.

277. Беседа, в которой участвовали Н. Садур, В. Славкин, Л. Клеберг и др. Стокгольм, сент. 1990 // Театральная жизнь. 1991. № 14. С. 10 – 12.

278. Славкин В. И. «Бэмс — и нет старушки!» // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 156 – 166.

279. Ремез А. Женщины моей мечты // Театральная жизнь. 1992. № 4. С. 18 – 19.

280. Соколянский А. Игра в офсайде // Смена. 1993. № 2. С. 139 – 141.

281. Дрознин А., младший. Абсурд театра: Драматургические пародии // Современная драматургия. 1993. № 2. С. 254 – 256.

282. Карапетян М. «Как играют овраги, как играет река…» // Театральная жизнь. 1992. № 9/10. С. 24 – 26.

283. Кацман А. Целостное воспитание будущих актеров: Док. На заседании Совета фак. Драм. Искусства ЛГИТМиК, 24 февр. 1981 г. (стеногр.) // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 60 – 64.

284. Богданова П. Анатолий Васильев: теория, нигилизм, парадоксы // Современная драматургия. 1995. № 1/2. С. 188 – 201.

285. Швыдкой М. Легкая горечь бытия: Мы не были ни стилягами, ни их детьми: Времена // Независимая газета. 1996. 1 марта. С. 8.

286. Рощин Э., Эппель А. Молодая книга взрослого человека // Московские новости. 1996. 3 – 10 марта. С. 35.

287. Фридштейн Ю. Поздно! // Экран и сцена. 1996. 21 – 28 марта. С. 6.

{218} 288. Макаров А. Памятник известному мифу // Современная драматургия. 1996. № 2. С. 250 – 251.

289. Курицын В. Эпитафия победителям // Коммерсант-DAILY. 1996. 11 апр. С. 13.

290. Богданова П. Васильев возвращается? // Огонек. 1996. № 21 (май). С. 70 – 71.

291. Казьмина Н. Прощай, Бэмс! // Экран и сцена. 1996. 3 – 10 окт. С. 7.

292. Богданова П. Черный человек, Моцарт // Современная драматургия. 2000. № 3. С. 124 – 127.

293. Богданова П. Кризис разума // Современная драматургия. 2002, № 4. С. 186 – 192.

294. Анатолий Васильев: темы. Интервью П. Богдановой // Современная драматургия. 2004. № 2. С. 142 – 145.

295. Декабрьские чтения // Петербургский театральный журнал. 2004. № 35. С. 71 – 75.

296. Богданова П. Уроки Анатолия Васильева // Современная драматургия. 2006, № 3. С. 192 – 202.

297. Богданова П. Б. Анатолий Васильев. Жрецы метафизики // Театральная жизнь. 2007. № 3. С. 30 – 32.

298. Богданова П. Б. Релятивистский мир драмы конца 1970‑х. Спектакль Анатолия Васильева по пьесе Виктора Славкина «Взрослая дочь молодого человека» // Вопросы театра / Pro scaenium. 2008. № 1 – 2. С. 94 – 107.

299. Богданова П. Б. Анатолий Васильев: метод, этюд. Экскурс в 1970‑е // Театрон, 2008, № 2. С. 29 – 37.

300. Богданова П. Б. Анатолий Васильев: на пути к методу // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 34 (74): Аспирантские тетради. Ч. 1. (Общественные и гуманитарные науки): Научный журнал. СПб., 2008. С. 59 – 63.

1. Платонова Э. Е. Культурология. М., 2003. С. 662. [↑](#footnote-ref-2)
2. Термин «субъективный реализм» впервые был употреблен автором этой диссертации в статье «Новая реальность пространства»: А. Васильев. П. Богданова. Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. М., 1983. Вып. 5. С. 272 – 286. [↑](#footnote-ref-3)
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. [↑](#footnote-ref-4)
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 138. [↑](#footnote-ref-5)
5. Платонова Э. И. Указ. соч. С. 676. [↑](#footnote-ref-6)
6. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 21. [↑](#footnote-ref-7)
7. Эпштейн М. Н. Указ. соч. С. 85. [↑](#footnote-ref-8)
8. См.: Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: Wyneken — Galibin Ruth. Anatolij Wassiljew. Frankfurt am Main, 1993; Kiraly Nina. Anatolij Vasziljev. Szinhazi fuga. Budapest, 1998; Brauckhoff Maria. Das Theater Anatolij Vasil’evs (1973 – 1995). Bochum, 1999; Koller Sabine. Das Gedachtnis des Theaters. Berlin, 2005; Poliakov Stephane. Anatoli Vassiliev: L’art de la composition. Arles, 2005. [↑](#footnote-ref-10)
10. См.: Шитова В. Вглядимся друг в друга // Литературная газета. 1981. 15 апр. С. 8; Крымова Н. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980. № 2. С. 262; Рыбаков Ю. Лицо театра. М., 1980. С. 57; Рыжова В. Театр и современность. М., 1982. С. 13; Свободин А. За сводной афишей… Вокруг сезона: Заметки критика // Литературная газета. 1979. 10 окт. С. 8. [↑](#footnote-ref-11)
11. Демидов А., Борисов В. Всего и дела, что вглядеться // Театр. 1982. № 3. С. 32. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же. [↑](#footnote-ref-13)
13. Соловьева И. Ветер по морю гуляет // Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 3. [↑](#footnote-ref-14)
14. Гербер А. Пейзаж на асфальте // Литературное обозрение. 1987. № 3. С. 83. [↑](#footnote-ref-15)
15. См.: Иванова М., Иванов В. Настроение индиго // Современная драматургия. 1987. № 4. С. 248 – 258. [↑](#footnote-ref-16)
16. См.: Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С. 262 – 269. [↑](#footnote-ref-17)
17. Иванов Вл. Горьковский спектакль: традиции и канон // Классика и современность. М., 1987. С. 253 – 255. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура. Взгляд из конца века. СПб., 2005. С. 184 – 202. [↑](#footnote-ref-19)
19. См.: Березкин В. Творческое содружество. М., 1987. С. 30 – 50. [↑](#footnote-ref-20)
20. Борисова Н. Путешествие в театральном пространстве. Анатолий Васильев и Игорь Попов. Сценография и театр. Ч. I – II. М., 2003. [↑](#footnote-ref-21)
21. См.: Декабрьские чтения // Петербургский театральный журнал. 2004. № 35. С. 71 – 75. [↑](#footnote-ref-22)
22. Жирмунский В. М. О поэзии классической и романтической // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 134. [↑](#footnote-ref-23)
23. Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 134 – 135. [↑](#footnote-ref-24)
24. Перевод этого выступления М. Чехова дается по публикации М. Н. Строевой и К. Л. Рудницкого в сб. «В поисках реалистической образности». (М., 1981. С. 359 – 372), так как он более наглядно иллюстрирует интересующее нас положение, чем перевод, данный в 2‑х томнике М. Чехова (Чехов М. А. О пяти великих русских режиссерах // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 391 – 402). [↑](#footnote-ref-25)
25. Чехов М. О пяти великих русских режиссерах // В поисках реалистической образности. С. 361 – 362. [↑](#footnote-ref-26)
26. Владимирова З. Эфрос // Владимирова З. Каждый по-своему. М., 1966. С. 130. [↑](#footnote-ref-27)
27. Владимирова З. Указ. соч. С. 108. [↑](#footnote-ref-28)
28. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. С. 84. [↑](#footnote-ref-29)
29. Гаевский В. Приглашение к танцу // Театр Анатолия Эфроса. М., 2000. С. 377. [↑](#footnote-ref-30)
30. Шах-Азизова Т. Чеховская трилогия // Там же. С. 377. [↑](#footnote-ref-31)
31. Володин А. Нарушитель // Театр Анатолия Эфроса. С. 53. [↑](#footnote-ref-32)
32. Владимирова З. Указ. соч. С. 146. [↑](#footnote-ref-33)
33. Смелянский А. М. Указ. соч. С. 72. [↑](#footnote-ref-34)
34. Смелянский А. М. Указ. соч. С. 74. [↑](#footnote-ref-35)
35. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2007. С. 163. [↑](#footnote-ref-36)
36. Режиссеры-шестидесятники, А. В. Эфрос, даже О. Н. Ефремов, тоже выражали личные темы и переживания в своих спектаклях, однако претворяли их в иной художественной модели, (о которой Уже шла речь в диссертации), эти личные темы и переживания они объективировали. [↑](#footnote-ref-37)
37. Привод. по: Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. С. 161. В дальнейшем высказывания А. Васильева приводятся по этой книге с указанием страниц. [↑](#footnote-ref-38)
38. Автобиографические личные темы всегда волновали такого режиссера как К. М. Гинкас, однако, он признавался в беседе с автором диссертации, что в этом отношении ему всегда мешала предельно объективная школа Г. А. Товстоногова, его учителя. [↑](#footnote-ref-39)
39. Интересно отметить, что такой спектакль как «Первый вариант “Вассы Железновой”» прошел почти не заметно и не собирал полные залы. Только следующая работа Васильева «Взрослая дочь молодого человека» привлекала широкую публику. А спектакль «Серсо» вновь оказался понятным и близким достаточно узкому кругу зрителей. Во второй половине своего творческого пути Васильев вовсе не случайно предпочитает оставаться вообще без зрителя, провозглашая лозунг «Театра без людей» (в противовес названию широко известной книги Джорджа Стрелера «Театр для людей»). [↑](#footnote-ref-40)
40. Горький М. Т. 13. Примечания // Горький М. Полн. собр. соч. в 25 т. М., 1972. С. 518. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же. [↑](#footnote-ref-42)
42. См.: Бескин Эм. Московские письма // Театр и искусство. 1911. № 7. С. 155 – 156. [↑](#footnote-ref-43)
43. См.: Пятницкий М. С. Таиров в Симбирске // Режиссерское искусство А. Я. Таирова: (К 100‑летию со дня рождения). М., 1987. С. 147. [↑](#footnote-ref-44)
44. Станиславский К. С. О различных направлениях в театральном искусстве. 3. Искусство переживания // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1993. Т. 6. С. 87 – 88. [↑](#footnote-ref-45)
45. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., 2005. С. 285. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. [↑](#footnote-ref-47)
47. Цит. по.: Фильштинский В. Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 205. [↑](#footnote-ref-48)
48. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005. С. 570. [↑](#footnote-ref-49)
49. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. С. 314. [↑](#footnote-ref-50)
50. Товстоногов Г. А. О методе // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 239. [↑](#footnote-ref-51)
51. Фильштинский В. Указ. соч. С. 213. [↑](#footnote-ref-52)
52. Фильштинский В. Указ. соч. С. 209. [↑](#footnote-ref-53)
53. Цит. по.: Эфрос А. Репетиция-любовь моя. М., 1993. Кн. 1. С. 131. [↑](#footnote-ref-54)
54. Фильштинский В. Указ. соч. С. 207. [↑](#footnote-ref-55)
55. Васильев А. Разбить вазу // Театральная жизнь. 1988. № 6. С. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-56)
56. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. С. 285 – 286. [↑](#footnote-ref-57)
57. Грачев А. Цепочка действий // Театр Анатолия Эфроса. С. 86. [↑](#footnote-ref-58)
58. Из устной беседы автора с актером В. Бочкаревым 15 октября 2007 г. [↑](#footnote-ref-59)
59. Цит. по.: Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М., 1999. С. 33. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же. [↑](#footnote-ref-61)
61. Эфрос А. Профессия режиссер. М., 1979. С. 288. [↑](#footnote-ref-62)
62. Для сравнения приведем пример с Вс. Э. Мейерхольдом, который тоже утверждал, что «пластика не соответствует словам». Но в отличие от современного режиссера режиссер начала века намеревался «движениям и позам дать такой рисунок, чтобы помочь зрителю не только слушать их (актеров. — *П. Б.*) слова, но и проникать во внутренний скрытый диалог». То есть Мейерхольд говорил о том, что рисунок движений должен дать зрителю «материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц» (Мейерхольд В. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 135.). И в этом отношении к позиции Мейерхольда оказывается ближе А. Эфрос. У Васильева рисунок не давал ключа к разгадке внутреннего состояния героя. Рисунок выстраивал некий самостоятельный зримый ряд, который направлен на что-то совсем не относящееся к конкретному внутреннему действию. В качестве примера можно привести сцену одевания Вассы в 1 акте. По рисунку она почти ритуальна. Васса надевает на себя свой обычный деловой наряд и на глазах зрителя из маленькой тщедушной женщины превращается в полновластную хозяйку. А ее внутренние переживания в момент этого переодевания лежат на линии отношений с Михаилом. В спектакле вообще было много такого рода внешних действий, которые делали очень плотной, зримой, овеществленной, несколько эстетизированной бытовую жизнь дома Железновых, при этом внешний рисунок не соответствовал психологическому состоянию героев. [↑](#footnote-ref-63)
63. Языкова Т. Следовать природе пьесы // Театральная жизнь. 1978. № 22. С. 28. [↑](#footnote-ref-64)
64. Богданова П. Открытие режиссера // Театр. 1978. № 10. С. 91 – 97. [↑](#footnote-ref-65)
65. См.: Комиссаржевский В. Театр, который люблю. М., 1981. С. 196. [↑](#footnote-ref-66)
66. Демидов А., Борисов В. Указ. соч. С. 32. [↑](#footnote-ref-67)
67. Там же. С. 33. [↑](#footnote-ref-68)
68. Марголина Е. Три Вассы // Театральная жизнь. 1984. № 10. С. 25. [↑](#footnote-ref-69)
69. Строева М. Возвращаясь к Станиславскому // Театральная жизнь. 1984. № 3. С. 21. [↑](#footnote-ref-70)
70. Строева М. Указ. соч. С. 22. [↑](#footnote-ref-71)
71. См.: Иванов В. Горьковский спектакль: традиции и канон // Классика и современность. М., 1987. С. 253. [↑](#footnote-ref-72)
72. Иванов В. Указ. Соч. С. 252. [↑](#footnote-ref-73)
73. Иванов В. Указ. соч. С. 252. [↑](#footnote-ref-74)
74. Смелянский А. Наши собеседники. М., 1981. С. 327. [↑](#footnote-ref-75)
75. Смелянский А. Русская классика в современном театре: (Проблема режиссерского прочтения). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1985. С. 42. [↑](#footnote-ref-76)
76. Товстоногов Г. Режиссер и драматург // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1. С. 52. [↑](#footnote-ref-77)
77. Ильин И. П. Хаология: некоторые уроки искусства для философского и естественно-научного Познания // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник — 2006. М., 2006. С. 47. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же. [↑](#footnote-ref-79)
79. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 227. [↑](#footnote-ref-80)
80. Чудаков А. П. Указ. соч. С. 228. [↑](#footnote-ref-81)
81. Швыдкой М. Как в театре // Театр. 1980. № 6. С. 89. [↑](#footnote-ref-82)
82. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская философская проза конца XX – начала XXI в. // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Ежегодник — 2006. С. 84. [↑](#footnote-ref-83)
83. Ильин И. П. Указ. соч. С. 46. [↑](#footnote-ref-84)
84. Кожухова Г. Обретение имени // Правда. 1979. 22 июня. С. 3. [↑](#footnote-ref-85)
85. Кожухова Г. Указ. соч. С. 3. [↑](#footnote-ref-86)
86. Зубков Ю. Неонатурализму этого не дано // Огонек. 1980. № 48. С. 20. [↑](#footnote-ref-87)
87. Крымова Н. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980. № 2. С. 262. [↑](#footnote-ref-88)
88. Свободин А. За сводной афишей… Вокруг сезона: Заметки критика // Литературная газета. 1979. 10 окт. С. 7. [↑](#footnote-ref-89)
89. Рыбаков Ю. Лицо театра. М., 1980. С. 57. [↑](#footnote-ref-90)
90. Смелков Ю. Долги и долг // Литературная газета. 1980. 24 сент. С. 6. [↑](#footnote-ref-91)
91. Шитова В. Вглядимся друг в друга // Литературная газета. 1981. 15 апр. С. 8. [↑](#footnote-ref-92)
92. Рыжова В. Театр и современность. М., 1982. С. 13. [↑](#footnote-ref-93)
93. Максимова В. Судьба первых пьес // Современная драматургия. 1982. № 2. С. 218. [↑](#footnote-ref-94)
94. Михайлова А. пространство для игры. Из опыта театра 70‑х гг. // Театр. 1983. № 6. С. 124. [↑](#footnote-ref-95)
95. Михайлова А. Сценография: теория и опыт. М., 1990. С. 74. [↑](#footnote-ref-96)
96. Имеется в виду художник Александр Васильев. [↑](#footnote-ref-97)
97. Михайлов А. Указ. соч. С. 7. [↑](#footnote-ref-98)
98. Березкин В. Сценография второй половины 70‑х годов // Вопросы театра. 1981. М., 1981. С. 153. [↑](#footnote-ref-99)
99. Березкин В. Указ. соч. С. 116. [↑](#footnote-ref-100)
100. Цит. по.: Там же. С. 156. [↑](#footnote-ref-101)
101. Березкин В. Указ. соч. С. 156. [↑](#footnote-ref-102)
102. Там же. [↑](#footnote-ref-103)
103. Там же. С. 159. [↑](#footnote-ref-104)
104. Михайлова А. Образ спектакля. М., 1978. С. 175. [↑](#footnote-ref-105)
105. Цит. по.: Богданова П. Указ. соч. С. 153. [↑](#footnote-ref-106)
106. Цит. по кн.: Богданова П. Указ. соч. С. 154. [↑](#footnote-ref-107)
107. Цит. по.: Богданова П. Указ. соч. С. 152. [↑](#footnote-ref-108)
108. Славкин В. Рядом с пьесой // Современная драматургия. 1987. № 3. С. 178. [↑](#footnote-ref-109)
109. Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 426. [↑](#footnote-ref-110)
110. Там же. [↑](#footnote-ref-111)
111. Скафтымов А. Указ. соч. С. 427. [↑](#footnote-ref-112)
112. Зингерман Б. Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра. 1966. М., 1966. С. 175. [↑](#footnote-ref-113)
113. Там же. С. 177. [↑](#footnote-ref-114)
114. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Ч. II. С. 124. [↑](#footnote-ref-115)
115. Цит. по.: Скафтымов А. П. Указ. соч. С. 432. [↑](#footnote-ref-116)
116. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 219. [↑](#footnote-ref-117)
117. Можейко М. А. Игра // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001. С. 293. [↑](#footnote-ref-118)
118. Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 55. [↑](#footnote-ref-119)
119. В поисках радости. Круглый стол // Театральная жизнь. 1986. № 19. С. 5. [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же. [↑](#footnote-ref-121)
121. Гербер А. Пейзаж на асфальте // Литературное обозрение. 1987. № 3. С. 83. [↑](#footnote-ref-122)
122. Гербер А. Указ. соч. С. 84. [↑](#footnote-ref-123)
123. Рудницкий К. О крупном и мелком // Рудницкий К. Театральные сюжеты. М., 1990. С. 388. [↑](#footnote-ref-124)
124. Рудницкий К Указ. Соч. С. 338 – 339. [↑](#footnote-ref-125)
125. Иванова М., Иванов Вл. Настроение индиго // Современная драматургия. 1987. № 4. С. 248. [↑](#footnote-ref-126)
126. Иванова М., Иванов Вл. Указ. соч. С. 252. [↑](#footnote-ref-127)
127. Велехова Н. Добрый, злой, хороший // Театр. 1986. № 3. С. 103. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же. [↑](#footnote-ref-129)
129. Давыдова Е. Круглый стол // Театральная жизнь. 1986. № 19. С. 5. [↑](#footnote-ref-130)
130. Гульченко В. Барбизонцы // Театральная жизнь. 1986. № 5. С. 22. [↑](#footnote-ref-131)
131. Кучкина О. Все те же жестокие игры // Литературная газета. 1986. 16 апр. С. 8. [↑](#footnote-ref-132)
132. Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. № 4. С. 214. [↑](#footnote-ref-133)
133. Сурков Евг. А как с характером? // Театральная жизнь. 1986. № 17. С. 11. [↑](#footnote-ref-134)
134. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М., 1979. Т. 1. С. 335. [↑](#footnote-ref-135)
135. Попов А. Д. Указ. соч. С. 333. [↑](#footnote-ref-136)
136. Энциклопедический словарь по культурологии. М., 1997. С. 107. [↑](#footnote-ref-137)
137. Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 55. [↑](#footnote-ref-138)
138. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М., 1999. С. 18. [↑](#footnote-ref-139)
139. Скоропанова И. С. Указ соч. С. 19. [↑](#footnote-ref-140)
140. Манькавская Н. Б. Указ. соч. С. 293. [↑](#footnote-ref-141)
141. Евреинов Н. Введение в монодраму // Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 109. [↑](#footnote-ref-142)
142. Фрейлих С. И. Указ. соч. С. 283. [↑](#footnote-ref-143)
143. Там же. С. 300. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же. С. 453. [↑](#footnote-ref-145)
145. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 11. [↑](#footnote-ref-146)
146. Песочинский Н. Указ. соч. С. 197. [↑](#footnote-ref-147)
147. Там же. С. 199. [↑](#footnote-ref-148)
148. Песочинский Н. Указ. соч. С. 199. [↑](#footnote-ref-149)
149. Там же. С. 198. [↑](#footnote-ref-150)
150. Песочинский Н. Указ. соч. С. 196 – 197. [↑](#footnote-ref-151)
151. См.: Богданова П. Указ. соч. С. 248. [↑](#footnote-ref-152)
152. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-153)
153. Цит. по.: Богданова П. Указ. соч. С. 248. [↑](#footnote-ref-154)
154. Платонова Э. Е. Указ. соч. С. 658. [↑](#footnote-ref-155)