

22 февр. — с 15.

в психологическом театре движение идет от прошлого к будущему, в театре концептуальном причина находится не в прошлом, она всегда в будущем, как если бы можно было «прокрутить» свою жизнь наоборот.

Упрощенно говоря, Треплев в последнем действии «Чайки» выходит на сцену уже со знанием того, что он покончит с собой в финале.

Д.К.: Такое акцентирование меняет энергетику, эмоциональный импульс актера...

П.Р.: То есть с самого начала, с первых слов предложение содержит в себе весь смысл — это и есть то, что Васильев называет «театром концептуальным» в отличие от повествовательной интонации психологического театра.

■ Что вы думаете о русских актерах, исполнителях «Каменного гостя»?



«Чайка».

Нина — Лора де Лажилларде,
Треплев — Патрик Роллен.

Г.И.: Для меня работа русских актеров — это вершина «словесного действия», когда слово будто материализуется, становится новой реальностью.

Конечно, нас нельзя сравнивать — они работают с Васильевым 5–10 лет, они уже вышли на иной уровень, а нам он преподает только азы метода: момент, когда нужно отойти от персонажа в концепции, то есть перейти от физических действий к действию словесному.

Можно было бы, наверное, представить историю мирового театра как историю постепенного раскрытия, обнажения личности исполнителя: в античности лицо актера полностью было скрыто маской, потом появилась полумаска и грим.

В комедии дель арте все тело актера стало маской, грим постепенно эволюционировал в сторону все большей реалистичности, одновременно на смену маске пришло ампула, характер. В психологическом театре актер перевоплощается в персонажа, в эпическом — отделяется от персонажа.

В театре Васильева впервые — и этим он как бы открывает новую перспективу театра — персонаж исчезает. То есть сам персонаж воспринимается как маска, от которой исполнитель избавляется, чтобы остаться наедине с сущностью драматического диалога, — только личность актера и философское содержание текста.

Д.К.: Надо добавить, что я никогда не видела на сцене актрис, которые были бы высвечены такой внутренней силой, как в спектаклях Васильева. Нечто подобное происходит, может быть, только в фильмах Бергмана. Васильев ищет в актрисе то же, что и в актере, — сделать зримой саму духовную суть.

■ Когда мы с Васильевым говорили о сегодняшнем кризисе театра во Франции, он неожиданно заключил: «В любом случае, я не понимаю, как можно заниматься театром с атеистами». Что вы об этом думаете?

П.Р.: Работа с Васильевым требует огромной духовной силы и истинной веры. Можно сказать, что это необходимое условие его театрального метода.

Д.К.: Я думаю, что акт творчества вообще невозможен без веры. В этом смысле истинный художник не может не быть верующим. Опыт Васильева показывает, что театр еще способен быть местом соприкосновения со священным, с моментом вечности. После него не хочется заниматься театром как раньше, то есть обычной будничной работой, наподобие любой другой...

Беседу вела
ЕКАТЕРИНА БОГОПОЛЬСКАЯ

Париж

Русская мысль — Париж — 1996 — Режиссерский метод Анатолия Васильева глазами французских актеров

22 февр. — с 14.
9 недель проходил в Париже
«Стаж Анатолия Васильева»



Анатолий Васильев (сидит в центре) среди своих учеников.

Подобно алхимику, вовсе не стремящемуся открыть постороннему взгляду секреты своих изысканий, все, что делает Васильев с актерами своей «Школы драматического искусства», крайне редко превращается в публичный акт театра. Сам процесс сценического творчества и есть, по Васильеву, «делание театра». Не случайно он назвал свой театр «Школой»: его режиссура, как уже давно замечено, не что иное, как особый, новый способ воспитания-актера. Именно такой тип «открытого спектакля», свободно составленного из учебных отрывков, в данном случае на тему «Каменного гостя» Пушкина, и был показан постоянной труппой «Школы» в заключение 9-недельной работы с французскими актерами (с 4 сентября по 22 декабря), организованной Французским центром по подготовке специалистов театра (C.F.P.T.S.).

То, как играли пушкинский текст его актеры, было сродни скорее магии, чем искусству комедиантов. В Москве издавна ходили легенды о постоянных, изо дня в день, из года в год, репетициях-тренировках в театре Васильева. И вот передо мной были актеры, совершенные, как музыкальные инструменты.

Во второй части васильевского «урока» французские актеры-стажеры показывали отрывки из произведений Чехова и Достоевского.

В своих комментариях Васильев назвал работу, показанную французскими актерами в отрывках из «Идиота» Достоевского, примером концептуального театра, т.е. театра духа, а отрывки из Чехова — примером психологического, реалистического театра, театром души. Я так и не смогла получить точного разъяснения этой формулы у Васильева — маэстро должен был наутро покинуть Париж, но он предложил мне искать ответа у французских учеников. Попробуем.

В разговоре принимают участие: Дани Коган — актриса, работавшая с театре с Жоржем Лаводаном, Франсисом Юстером, Даниэлем Месгисом; Грегуар Ингольд — актер и режиссер, ученик Антуана Витеза, основатель Центра по изучению искусства режиссуры; Патрик Роллен — актер и режиссер, участник нескольких васильевских семинаров (поставил во МХАТе в 1992 году «Король умирает» Ионеско с О.Яковлевой и С.Юрским).

■ Как вы пришли к Васильеву и как вы понимаете сущность его метода?

Г.И.: Вы знаете, что во Франции не существует школы режиссеров. И вот несколько лет назад мы, молодые актеры, объединились, чтобы попытаться вместе на практике (нам предоставили репетиционный зал в Обервилье) изучать разные театральные школы. Например, систему Станиславского. Мы попытались сами освоить метод психотехники. Потом с Верой Горевой, актрисой, знавшей Станиславского, прошли метод «физических действий».

Чтобы освоить третью часть, метод «действенного анализа», Валери Древил, исполнительница Нины в «Маскараде», посоветовала мне обратиться к Васильеву. Во время стажировки в Москве, длившейся шесть недель, Васильев вместе с «действенным анализом» начал излагать нам свой метод, метод «игровых структур».

П.Р.: Несколько лет назад я уча-

ствовал во франко-русском семинаре в Москве, в рамках которого актеры Васильева показывали учебную работу над Томасом Манном. Я был совершенно ошеломлен, я не мог себе представить, какие же именно нужно было дать указания актерам, чтобы они так играли!

Единственное, что я мог сформулировать: эти актеры способны очень быстро и с невероятной силой высвобождать эмоциональную энергию, что невозможно при обычном прочтении текста.

Васильеву в течение многолетних опытов удалось обнаружить своего рода невидимую структуру текста, которая его и держит. Его метод обучения позволяет передать это знание актерам, чтобы они могли сами анализировать текст, находить эти структуры, на которых держится главная тема произведения.

Г.И.: По сути, Васильев на ином уровне развивает мысль Станиславского. Когда Станиславский ставит перед актером вопрос: «Что бы вы лично делали в предлагаемых обстоятельствах?» — он отвечает на него «методом физических действий», который, естественно, ведет к воплощению персонажа. Васильев возвращается к этой формуле, но делает упор на самой личности актера. Для этого он разграничивает разные формы действия и отбрасывает физические действия на сцене.

Что же остается? Сам актер и словесное действие. Весь метод Васильева в этом и состоит: актер, проявляющий себя в предлагаемых обстоятельствах драмы через «вербальное действие».

Этот метод заставляет актера постоянно работать над собой, но совсем иначе, чем это делают американцы в традиции Ли Страсберга. Там используют только личный эмоциональный опыт актера. Васильев же ориентируется на личность во всех ее проявлениях, но рассматривает ее через объект, находящийся вне актера, то есть ставит задачу не воплотить тот или иной персонаж или ситуацию, но воплотить мысль, концепцию.

■ А почему Васильев выбрал для работы с вами именно чеховскую «Чайку»?

Г.И.: Потому что эта пьеса содержит в себе оба уровня: с одной стороны, это образец психологического и реалистического театра (то есть все, что существует на уровне фабулы, движений души), с другой — в ней есть уже конфликтность «концептуального театра», то есть, например, противопоставление возможности творчества и веры (как Нина) или любви (Треплев), материалистической идеи и идеи идеалистической, духовной (Дорн — Полина Андреевна Аркадина — Треплев и т.д.).

Или возьмем другой пример. Из Достоевского. Сцена Мышкина и Рогожина из «Идиота», которую мы представляли с Патриком.

Первый уровень — уровень сюжетный (почему князь приходит к Рогожину, как одет, что ел на завтрак) — нас не интересовал. А на уровне идеи — это встреча двух, скажем, фигур, одна из которых проводит веру, другая — тему утраты веры. И вокруг этого идет идейное столкновение.

Д.К.: Меня особенно поразило следующее рассуждение Васильева: