

Москва
Театр «Школа
драматургического искусства»

Театр и зритель — две вещи несовместные

Моск. Голосы, МАСТЕРСКАЯ |
— 1997. — 16-23 июля. — с. 21

Недавно Анатолий Васильев зобрал театральных критиков на пресс-конференцию. Единственной. Он так и заявил: отечественным журналистам пресс-конференций не давал и впредь давать не буду — они необъективны, театральный процесс оценивают неверно, спектаклей моих не понимают, слова перевирают. Исключение делаю только теперь, поскольку речь идет не обо мне, а о Школе Мастеров, впервые представляющей плоды своей деятельности в России.

К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Европейская организация, напоминающая названием средневековой цех, была создана в 1990 г. с целью знакомства молодых артистов с новейшими театральными системами и объединения в своих рядах выдающихся режиссеров, а в числе Эжая Гротеского, Луку Ронкони, Жака Ласкара, Альфредо Ариаса, Петера Штайна и самого Антонио Васильева. Возглавил ее известный итальянский писатель, театральный критик и педагог Франко Юэдри. После целого ряда экспериментов Школа обрела формулу своей деятельности: двухмесячный стаж дипломированных артистов, которые набираются на конкурсной основе в трех странах — Франции, Бельгии, Италии, с двумя из метров режиссуры. Спектакли, получившиеся в результате работы стажеров и режиссера-педагога, играют затем в столицах трех стран-участниц: Риме, Брюсселе и Париже. В этом году к названным странам присоединилась Россия (в работе лаборатории принял участие шесть актеров возглавляемой Васильевым Школы драматического искусства), к числу городов, в которых показывался спектакль. — Москва, а режиссером-педагогом был сам Мастер. Для студийных спектаклей он выбрал «Игрока» Достоевского.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЭТЮДУ

Герои первого васильевского спектакля «Взрослая дочь молодого человека» были помешаны на драке. Наверное, и сам Васильев, не будучи режиссером, стал бы дражовым музыкантом. Во всяком случае дух импровизацион-

не, и лукаво. Максимально приблизившись к традиции, он в действительности максимально от нее отделился. В русской театральной школе этюд — лишь средство для достижения цели, называемой «спектакль». У Васильева он утрачивает прикладное значение и сам становится целью. Незавершенность возводится в принцип. Это дарует свободу актерам, но предельно усложняет задачу публики. Оценить нюансы и детали прихотливо меняющихся от представления к представлению взаимоотношений участников спектакля могут лишь посвященные, то есть сами артисты, эстетическое удовольствие которых оказывается выше эстетического удовольствия зрителя. Последний невольно начинает чувствовать себя человеком со стороны, случайно попавшим на некое эзотерическое действо.

ПРИРОДА ЭКСПЕРИМЕНТА

Появление институтов, подобных Школе Мастеров, — не только знак «интеграционных процессов», но и безусловный знак того, что театральный эксперимент утратил былую прикладную силу. То, что делал Васильев, безусловно талантливо, но степень остроты экспериментирования в данном случае неприемлительна. Изменилась сама природа экспериментатора. Недаром раньше одним из основных синонимов этого понятия в театроведческом лексиконе было слово «студия», сейчас — «лаборатория». Режиссерские поиски Мейерхольда или Таирова в конечном итоге определяли театральный ландшафт их эпохи. Лабораторные изыска-



Сцена из «Игрока» Анатолия Васильева

ности — не натужной, а естественной и органичной, как на дражовом концерте, становится все более присущей его спектаклям. Кажется, что вся мировая литература предстает перед Мастером в обилии Пираццелло. Мир в поставленном (придуманном?) за время стажировки «Игроке» движется и трогается. На сцене иногда присутствуют несколько Алексеев Ивановичей, и не просто присутствуют, а находятся друг с другом в антагонизме. Актеры и сами могут не знать, как поведут себя в следующую минуту. Окончательно закрепленного текста и мизансцен быть не должно, ибо сама жизнь находится в состоянии непрерывного становления. Высказанный Васильевым на пресс-конференции тезис («В философию мастерства должна входить ошибка (то есть нечто непредсказуемое, меняющее плавное течение спектакля)» — ключ к пониманию происходящего на сцене.

При всей парадоксальности этого высказывания метод, которым пользуется режиссер — вычленил из романа несколько ключевых эпизодов так, чтобы каждый из них разыгрывался в соответствии с опорными мотивными произведениями, но на разные лады и разными артистами, — совсем не нов. Он называется этюдным и активно используется в обучении артистов русской театральной школы. Васильев этого и не скрывает, заявляя, что достаточно повзвизав с авангардом и решил вернуться к традиции, ибо «чужденно реалистическое искусство является академическим для театра».

Затягивая Васильева одновременно и искрив-

няя нынешних новаторов становится, как правило, достоянием узкой группы приближенных к новатору лиц.

На пресс-конференции Васильев посетовал, что западный театрал не привык в отличие от российского посещать студенческие показы, ему потребно профессиональное зрелище, он запрограммирован на результат и не имеет вкуса к процессу. Васильев предложил даже создать Школу для зрителей, но на прямо поставленный вопрос, а не честнее ли экспериментировать режиссеру вообще от публики отказаться, ва секунду задумавшись, ответил: да, конечно, театр зрителя вообще обслуживать не должен. Этот ответ столь же радикален, сколь и симптоматичен. Равнодушие к воспринимаемому субъекту со стороны художника, писателя или кинематографиста еще можно как-то понять, но для театра наличие воспринимающего субъекта субстанционально. Последовательное экспериментирование ведет к разрушению самих основ этого вида искусства и заставляет задуматься, что же называть в таком случае театром. Ответить на этот вопрос в нынешней ситуации совсем непросто. Ведь, как ни относиться к экспериментам Васильева, следует признать, что к искусству они имеют гораздо больше отношения, чем тонны театральной продукции, востребованной публикой. В треугольнике — театр, зритель, экспериментатор — кто-то неизбежно оказывается лишним.

Марина ДАВЫДОВА