

Оригинальная статья

УДК 130.2

<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2024-10-3-5-18>

Театр Анатолия Васильева. Семиология преемственности и путь к театральной системе нового типа

Андрей Игоревич Перевалов

*Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград, Россия,
masteranhey@yandex.ru*

Введение. В статье в общих чертах описывается театральный метод Анатолия Васильева, рассказывается о сути философско-методологического проекта будущего русского и мирового театров и в этом контексте о преемственности основных положений системы Станиславского.

Методология и источники. Сопоставляются две театральные концепции, два методологических, философских, исторических пути русского и мирового театров: система Станиславского и метод Васильева. Определяются семиология преемственности и особенности нового пути развития драматического искусства. Конкретные инструменты исследования связаны с философским осмыслением антропологии театра.

Результаты и обсуждение. Выделяются элементы рецепции системы Станиславского в методе Анатолия Васильева, чтобы получить алгоритм использования новых возможностей на основе систем и техник подготовки современного актера. Содержание статьи связано с осмыслением пятилетнего опыта (с 1988 г.) проживания автором метода Васильева в непосредственном контакте с мастером в работе над текстами Платона, Оскара Уайльда, Фёдора Достоевского, Уильяма Фолкнера, Томаса Манна, Эразма Роттердамского и Александра Пушкина. В основе статьи лежит интроспективный метод исследования и только затем эпистемологический, она основана на непосредственном эмпирическом опыте автора и других участников работы в рамках школы А. Васильева. Статья является результатом многолетних наблюдений за развитием метода Васильева в работе с собственными учениками, актерской лаборатории, студентами театральных вузов и актерами профессиональных театров России и зарубежья.

Заключение. Автор избегает оценочных суждений в отношении системы Станиславского и метода Васильева и обозначает лишь наиболее яркие особенности метода игрового театра, раскрывает его философию и обнаруживает единство системы Станиславского и Васильева.

Ключевые слова: психологический театр, игровой театр, метафизический театр, вербальный театр, Анатолий Васильев, К. С. Станиславский, философия театра

Для цитирования: Перевалов А. И. Театр Анатолия Васильева. Семиология преемственности и путь к театральной системе нового типа// ДИСКУРС. 2024. Т. 10, № 3. С. 5–18. DOI: 10.32603/2412-8562-2024-10-3-5-18.

© Перевалов А. И., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.

Original paper

Anatoly Vasiliev's Theatre. Semiology of Continuity and the Way to a New Type of Theatrical System

Andrey I. Perevalov

*Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia,
masteranje@yandex.ru*

Introduction. The article provides a general description of Anatoly Vasiliev's theatrical method, discussing the essence of methodological and philosophical breakthroughs in the future of Russian and world theaters, and, in this context, the continuity of the main tenets of Stanislavsky's system.

Methodology and sources. The article compares two theatrical concepts, two methodological, philosophical, and historical approaches of Russian and World Theatres: Stanislavsky's system and Vasiliev's method. It determines the semiology of continuity and features of a new approach to the development of dramatic art.

Results and discussion. The article highlights the elements of the Stanislavsky system present in Anatoly Vasiliev's method, aiming to derive an algorithm for utilizing new opportunities based on established systems and techniques for training modern actors. The article's conclusions are drawn from five years of experience (since 1988) with the Vasiliev method, gained through direct contact with the master while collaborating on texts by Plato, Oscar Wilde, Fyodor Dostoevsky, William Faulkner, Thomas Mann, Erasmus of Rotterdam, and Alexander Pushkin. As the article relies on introspective research followed by epistemological analysis, it maintains a subjective nature. It is the outcome of the author's experience working within the Anatoly Vasiliev's School of Dramatic Art at the GITIS acting and directing course (1988–1993), and years of observation of the method's evolution in working with Vasiliev's students, students of theater universities, and professional actors both in Russia and abroad.

Conclusion. The article does not claim to precisely represent Vasiliev's ideas and thoughts but rather reflects the author's journey through the rehearsal process in Vasiliev's theater, acknowledging the internal changes experienced by the author as an actor, director, and individual within the method. It abstains from making value judgments regarding the Stanislavsky system and Vasiliev's method, instead highlighting the most distinctive features of the theatrical method, elucidating its philosophy, and emphasizing the unity between the Stanislavsky and Vasiliev systems.

Keywords: psychological theatre, game theatre, metaphysical theatre, verbal theatre, Anatoly Vasiliev, K.S. Stanislavsky, philosophy of the theatre

For citation: Perevalov, A.I. (2024), "Anatoly Vasiliev's Theatre. Semiology of Continuity and the Way to a New Type of Theatrical System", *DISCOURSE*, vol. 10, no. 3, pp. 5–18. DOI: 10.32603/2412-8562-2024-10-3-5-18 (Russia).

Две театральные модели. «...любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине...» [1, 1Кор, гл. 13]. «Любовь сорадуется истине» – этот порядок слов очень важен для понимания соотношения, пропорции чувства и разума или ума в двух способах существования актера на сценической площадке: актера *чувствующего* и актера *играющего*. Возьмем два этих определения как условные обозначения двух актеров, подготовленных в разных театральных системах.

Основное отличие системы Станиславского и метода Васильева заключается в способах построения драматического пространства. Каждая модель театра (как модель общества, общественного устройства) несет свою миссию, обнаруживает свои цели и перспективы.

Система Станиславского на столетие стала системой глубокого реализма чувств и мыслей человека, воплощенных актером на сценической площадке, системой, проповедующей правду жизни и адекватное ее отражение проживанием на сцене. Театр Станиславского погружает зрителя в процесс сопереживания сценическим персонажам, возбуждая острую эмпатию – эмоциональную, социальную, интеллектуальную. Станиславский, работая со своими актерами, идет методом подробного поиска механизмов актерской органики от исполнителя к рождению спектакля, подготавливая чувства и мысли актера к действию внутри текста пьесы. Основная миссия и цель такой модели театра состояла в воспитании человека, глубоко сопереживающего другому человеку. Нравнодушие – вот главная цель. Со временем чувства, рожденные во время спектакля, охладевали, но организм уже не мог жить той прежней спокойной, уравновешенной жизнью. Правда, сопоставить свои переживания с истиной, человеку было трудно, и мысли заменялись идеологией, которая попадала на благодатную почву эмпатии. На этом выросло несколько поколений людей, создавших великую новую страну – СССР и искусство социалистического реализма.

Метод Васильева, как многократно утверждал сам мастер, заключается в «обратной перспективе»: не ты смотришь на икону, а икона смотрит на тебя, не ты учишься смотреть и понимать, а ты готовишься принять нисходящую на тебя энергию. Спектакль в методе Васильева дается актерам как бы изначально, и мы становимся свидетелями самих себя, двигаясь к цели. Актер идентифицирует себя в этом движении, открывает себя, добивается абсолютного и безусловного оголения, освобождения от социальной накипи. Для зрителей создается такой же вектор движения, где актер не пробуждает в зрителях сопереживание, а делает их свидетелями новой жизни, невольно заставляя проживать спектакль вместе с персонажами-актерами-человеками. Смыслы, которые актер транслирует через слово, постепенно открывают для зрителя мир настоящей реальности – метафизической, философской, вертикальной реальности, стремящейся к бесконечности, к Богу. Зритель получает прежде всего возможность реального духовного присутствия в теле спектакля и тот уровень переживаний, который Станиславский называл сверхчувством. А мысли, которые транслируются в представлении актерами, и процесс их осознания становятся частью дальнейшего пути зрителей на долгое время.

Русский театр начала XX столетия очевидно нуждался в актере, который на сцене будет жить органичной, естественной жизнью, соответствующей жизни реальных людей с их душевными драмами, внутренними исканиями и переживаниями. Литература Достоевского, Толстого, Чехова отражала эту общественную потребность в живом человеке, а театру, очевидно, требовалась актерская техника, которая позволяла бы добиться жизненной правды на сцене. Система Станиславского полностью удовлетворила эту потребность и, таким образом, заняла ключевые позиции в драматическом искусстве. Многие ученики Станиславского разрабатывали свои системы, которые выходили за пределы реализма, но они не стали основой воспитания русского актера XX столетия. Такими, например, были системы Михаила Чехова и Всеволода Мейерхольда. Станиславский утверждал, что его театр как живой

организм постоянно нуждается в развитии, но проходя новаторские этапы, снова возвращается к реализму как основе театрального искусства. Станиславский постоянно находился в поиске и не боялся давать возможность режиссерам выходить за пределы реалистической постановки, реалистического подхода к работе с актером, но одновременно с этим каждый раз утверждался в своей идее. В письме Л. Я. Гуревич в 1908 г. он пишет: «Конечно, мы вернулись к реализму, обогащенному опытом, работой, утонченному, более глубокому и психоло[гическому]. Немного окрепнем в нем и снова в путь, на поиски. Для этого и выпи-сали Крэга. Опять поблуждаем, и опять обогатим реализм. Не сомневаюсь, что всякое от-влечение, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным ре-ализмом. Все другие пути ложны и мертвы» [2, с. 115].

Гордон Крэг был приглашен для экспериментальной постановки «Гамлета», которая стала одной из самых ярких работ в истории МХТ по отзывам театральных критиков того времени. Также в рамках «поиска» состоялись постановки Немировича-Данченко «Братья Карамазовы» и Станиславского – «Драма жизни» Кнута Гансена.

«У нас в труппе предлагали поставить «Драму жизни» по-реальному, но реальность убила бы ее и сделала бы ее анекдотом. Кому интересно, что какая-то норвежская девица влюбляется в сумасшедшего ученого и делает целый ряд несуразностей?» [3, с. 451].

Станиславский соглашается с тем, что привычный реализм в работе с текстом, построенным по законам символизма и игры разума, не работает. В тоже время он не отказывается от реализма в постановке, а ищет в символах реалистические корни.

Экспериментальные постановки в театре Станиславского делали много шума, но не были приняты любителями театра. Система Станиславского – единственная система, кото-рая в результате оказалась на вершине развития русского театра середины XX столетия. Ре-алистический, чувственный способ существования актера на площадке с любовью был при-нят публикой и впоследствии стал полностью соответствовать идеологии советского госу-дарства, которая нуждалась в отражении «пагубной» для советского человека буржуазной идеологии, пропаганде революционных настроений и утверждении бытия нового совет-ского человека. Робкие попытки преодолеть систему социалистического реализма в художе-ственном творчестве были сделаны в период хрущевской оттепели, однако в театр эти ан-тисоветские опыты пришли гораздо позже. Как раз на основе культуры «стиляг», шестиде-сятников Виктором Славкиным была написана пьеса «Дочь стиляги», по которой был по-ставлен спектакль Анатолия Васильева «Взрослая дочь молодого человека». Таким образом, русский театр только в начале 80-х гг. XX в. получил образец отлично сыгранного спектакля, который никак не вписывался в рамки социалистического реализма, спектакля о свободном человеке, спектакля-размышления. В то же время это было действие, в котором актеры су-ществовали на площадке по законам реалистического искусства в лучших его традициях, проникновенно чувствуя настроения своего поколения, ощущая мельчайшие детали эпохи и внутренних исканий героев. Можно сказать, что реализм продолжил свой путь на теат-ральной сцене, но перестал обслуживать государственную идеологию. И это был первый звоночек новой театральной системы, начало ее восхождения.

Новаторский театр, создаваемый Васильевым, получил название театр игровых структур, или *игровой, метафизический* в противовес системе театра психологического, театра переживаний. Я бы добавил еще одно определение – *вербальный* театр.

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» [1, Ин, гл.1].

И если у Станиславского результатом сценического акта было живое чувство, передаваемое от актера зрителю, то у Васильева материальным результатом драматического акта становится Слово – Слово как мистериальный свет, как возвращение к истокам, как связь человека с миром идеальных понятий и, как следствие, пробуждение чистого чувства, рождение «голового» человека, очищенного от социальной накипи.

Царствующие в это время постмодернизм в западной культуре и постструктурализм в философии в определенной степени отразились и на развитии российской культуры. В начале своего постмодернистского пути культура преодолевала социалистический реализм и засилье жесткой идеологии советского государства, но при этом оставалась в пространстве структурализма по своей сути, продолжая пользоваться наработанными за советскую эпоху опытом и традициями. В это же время российский культурный андеграунд, получивший развитие в музыке и кино 80-х, стал той силой, которая исполнила роль постмодернистского героя, разрушающего советскую мораль, силой, которая привносит в культуру эстетическое и философское разнообразие и хаос. И эта сила ожидаемо пришла в театр. Васильев оказался тем самым режиссером, который впустил в пространство только что образованной Школы драматического искусства московских и ленинградских перформеров. В квартире № 4 на улице Поварской, 20 в Москве проходили открытые репетиции спектакля Бориса Юхананова по пьесе Алексея Шипенко «Наблюдатель» о жизни и творчестве российских рок-музыкантов. Но пир андеграунда в театре Васильева длился не долго. Очевидно, Васильев чувствовал скорый и неизбежный финал такого сотрудничества: уже есть опыт 60-х – хрущевская истерика на выставке художников и бульдозерная выставка 70-х. В результате премьеры «Наблюдателя» проходит в Берлине. В это же время Анатолий Васильев ставит свой легендарный спектакль «Шесть персонажей в поисках автора», который вполне вписывается в модель постмодернистской культуры, хотя и не является симулякром. Метод Васильева в этом спектакле становится заметным не только для российских, но и для европейских театралов. Триумфальные гастроли собирают все известные театральные премии и награды.

Вначале 90-х российский андеграунд в том виде, каким он был в 80-х, умирает, оставив после себя несколько талантливых имен. Происходят острые перемены в общественном устройстве России, усиливается эмиграция деятелей культуры на Запад. Театр Васильева в это время, находясь на дотации государства, выстраивает свою независимую культурную политику и, намеренно и осознанно дистанцируясь от социума, начинает свою работу как театр-школа.

Итак, в 1987 рождается новый игровой театр – Школа драматического искусства. Почему «игровой», ведь и в других театрах актер играет? Любой театр можно так назвать. Почему никому до Васильева не приходило в голову называть свой театр игровым, раз в нем актеры играют? Можно сказать, что это название было подсказано ожиданиями передовой

части общества, которая устала от рационального, надиктованного восприятия советской реальности. Эти ожидания совпадали с общей мировой тенденцией сближения процессов познания не с наукой, а с искусством, образами, игрой. Чтобы подвести актера к игре в спектакле (чувствами, телом, интонациями, образами, смыслами), Васильев отказывается от рационального, последовательного разбора актерского существования на площадке (как учит Станиславский). Вместо этого он создает игровое пространство сцены, подробно исследуя текст, взятый за основу спектакля. В пространство смысла, в создаваемую текстовую структуру, как в паутину, Васильев погружает актера, и тот будто сам собой, разбираясь в тончайших нитях и связях, проявляется в нужном для игрового пространства качестве. С точки зрения метода можно сказать, что все другие театры в той или иной степени предлагают актерам определенный способ существования на площадке. Иногда он является отражением индивидуальности лидера театра, иногда следствием разбора роли «по Станиславскому», «по Михаилу Чехову», «по Демидову», «по Ершову» и др. В случае же с Васильевым мы имеем дело не с системой одного режиссера или театрального педагога, а с философским взглядом на построение театра, на игровое пространство, на драматическое искусство как науку. Другими словами, привычная режиссура ведет актера по пути какой-то техники, которая, в конце концов, приводит его к игре. В игровом театре актер или ученик настраивают свою технику в соответствии с законами игрового пространства, чтобы в результате построить спектакль как игровую структуру. То есть законы игры в данном случае, их выполнение приводят актера к грамотному состоянию, действию, а не наоборот. Поэтому в процессе работы над спектаклем театральная философия становится важнее актерской техники. Можно еще сказать, что Васильев как будто предчувствует спектакль, предвидит его и, пробуждая интеллектуальную интуицию актера, запускает в нем процесс апперцепции. Постепенно в актере открываются некие двери, через которые начинает струиться свет разума и чувства. Этот процесс подхватывает физическое тело актера. Такая «педагогика» требует от участников огромного терпения и умения внимательно микроскопическими шагами двигаться к цели. В Школе Васильева процесс подготовки представления мог занимать многие месяцы, так же было до Школы, во время репетиций «Серсо», когда Васильев только нащупывал грамотный способ существования актера на площадке. Позже, во время постановочной работы в других театрах, этот процесс Васильевым ускорялся, режиссер заранее задавал актерам структуру текста и затем «учил» их двигаться внутри этой структуры. Вся режиссура Васильева проникнута педагогикой и вся педагогика – режиссурой. Васильев, как и Станиславский, видит в режиссере, прежде всего учителя актеров. Станиславский пишет: «Художественный театр является исключительно драматическим театром. Его художественные принципы основаны целиком и главным образом не на режиссере – постановщике типа Мейерхольда и Таирова, но на режиссере – учителе актера. Театр разрабатывает главным образом внутреннюю технику творчества, и в этой области он после долгой работы достиг значительных результатов, на основе которых и работает театр, прогрессируя в указанном направлении. Внешняя постановка нужна нам постольку, поскольку этого требует внутреннее творчество актера. У Мейерхольда и Таирова принципы иные. В то время как у нас режиссер является для актера «акушером», воспринимающим новое, рождаемое актером создание, у моих товарищей по искусству Мейерхольда и Таирова режиссер стоит во главе

всего, творит единолично, а актер является лишь материалом в руках главного творца. Внешний подход к искусству, которым так увлекались у нас за последние годы, мы считаем устаревшим» [4, с. 295].

У Станиславского мы видим, как терпеливо и дотошно режиссер работает с актером, идет от физического тела актера к спектаклю, настойчиво ищет правду и живое чувство в тексте, в поведении актера, добиваясь таким образом рождения «жизни человеческого духа», называя духом эфир души. Васильев работает в «обратной перспективе»: «На основе системы Станиславского я вместе со своими учениками разработал совершенно другую технику и практику театра. Коротко: вся система работ в структуре психологического реализма – это система прямой перспективы. Появилась она давно, еще в эпоху Возрождения. Вся система, которую я назвал словом “реконструкция”, сделана на основе обратной перспективы. Вот и все. То есть источником энергии является теперь не человек и удаленная от него точка, а обратно: удаленная от него точка, идущая в человека» [5].

Вот основа метода Васильева. А то, что часто называют «театральная концепция Васильева – школа-лаборатория-театр», на самом деле является всего лишь схемой движения ученика по ступенькам обучения от школы через практику в театр. Концепция Анатолия Александровича это все-таки нечто большее, чем схема, которая повторяет то, что было у Станиславского и Немировича-Данченко. Перед созданием Школы-студии МХАТ Владимир Иванович предложил подобную «концепцию» еще в 1943 г. на основе опыта работы многочисленных студий МХТ, некоторые из которых к тому времени стали профессиональными театрами. В архиве Школы-студии сохранилась стенограмма совещания руководства МХАТ имени Горького от 21 марта: «Я пригласил всех, чтобы поговорить о школе. Мне кажется, можно немедленно приступить к ее созданию. У меня выросло конкретное понятие: «Школа-студия-театр» или «Студия-школа-театр» [6].

Концепция Васильева, как мне кажется, раскрывается на границе понятий *игровой–метафизический–вербальный*. Если запустить процесс изучения этимологии слова «игра», то он приведет нас к античному театру, в котором греческое *agos* означает «восхваление божества пением и пляской». В старославянской культуре слово «игра» происходит от слова «играти», которое образовано на основе индоевропейского корня *ejati* со значением «колебаться, двигаться». В современном значении слово «игра» имеет множество смыслов и используется в различных контекстах, в том числе актерского исполнения. Можно сказать, что любой актер поет, пляшет и двигается, но это одновременно не означает, что он это делает в игровом театре, где вертикальная, божественная связь актера является основой, стержнем спектакля, где духовные откровения понимаются как устойчивая божественная связь, а не как случайное сверхчувство по Станиславскому.

Слово «*метафизический*» в определении театра Васильева означает, что невидимое в этом театре становится видимым, возгонка актера по вертикали обязательно приводит его к проявлению духовной сущности, трансцендентальному переживанию. Отсюда и частые сравнения театра Васильева с мистерией, литургией. А с точки зрения школы – это театр,двигающийся к первооснове или природе драматического искусства. И конечно для Васильева очень важно *Слово*, очищенное от множества приобретенных значений в различных контекстах. Он ищет слово в его имманентном состоянии. Философ и композитор Владимир

Мартынов так рассказывает о своей работе с Васильевым над «Плачем Иеремии»: «Мне кажется, что мы с ним движемся к одной цели, но каждый выбирает собственный путь. Он создает нечто большее, чем театр, а я хочу разомкнуть узкие рамки привычного концерта. Работа Васильева со словом для меня – единственно возможная и правильная. В своих спектаклях он дает возможность услышать изначальный смысл слов, отшелушивает все ненужное, освобождая их от бытовых значений, снимает разговорную интонацию, возвращая текстам их смысловую энергетику» [7, с. 245].

Таким образом, можно сказать, что основание театра Васильева составляют:

- 1) особая философия игрового пространства;
- 2) слово как инструмент взаимодействия;
- 3) метафизика или методика освобождения экзистенциальной, имманентной энергии человека, т. е. того, что не доступно его физическому опыту.

К такой конструкции нового театра Васильев пришел через изучение элементов системы Станиславского. Мастер курса Мария Кнебель, на котором учился режиссер-новатор Анатолий Васильев, была прямой наследницей системы Станиславского, его ученицей. В то же время Мария Осиповна оказалась человеком очень близким Васильеву по своему подходу к драматическому искусству: «[Кнебель] не учила умению, хотя она прекрасно это делала. Она учила художественному сознанию. Она приучала неопита к храму театра. В этом был ее фанатизм» [5]. Очевидно, что этот факт помог Васильеву нащупать в театре путь от социалистического реализма к реализму философскому. Без преемственности путь к новому театру мог оказаться бесконечным, по кругу – от себя к себе. Мы никогда не получили бы «разомкнутое пространство действительности» и присущую новому театру многослойность и разнообразие выразительных средств: «...жизнь размыкается, выходит за пределы круга. Обнажается ее многослойность, всплывает на поверхность масса разнородных явлений и тенденций. Жизнь принимает присущие ей формы потока» [8, с. 51]. И никогда Васильев не смог бы использовать язык системы Станиславского, его опыт, провести реконструкцию системы без глубокой преемственности и подробного изучения системы: «Чем мы занимаемся в театре? Созданием “жизни человеческого духа”. Только духовная, нервная энергия артиста способна сотворить театральную реальность» [8, с. 52]. Поиск «жизни человеческого духа на сцене» объединяет многих организаторов театра и философов разных времен и народов – от античности до эпохи просвещения, от Платона и Аристотеля до Дени Дидро, от Антонена Арто до Гротовского, а в России – от Щепкина до Станиславского и Васильева.

Система Станиславского для русского человека – на особом счету, она привнесла в историю развития русского и мирового театра очень важные составляющие: точную технику актерского мастерства (переживание, воплощение, работа над ролью), этику и студийность, обязательность школы. Без этих трех «китов» невозможно представить движение театра. Техника актерского мастерства в процессе развития междисциплинарных знаний и отдельных разделов науки обогащалась новыми возможностями, методами, подходами, но в своей основе осталась неизменной до сих пор. Этика так же не особенно изменилась в современных условиях, поскольку тогда и сейчас была направлена на решение задач жизнедеятельности театрального организма, труппы, коллектива театра, что актуально в любое время. Другое дело со школой.

Новая школа драматического искусства. Многие элементы системы Станиславского были приняты Васильевым за основу развития новой школы, нового метода. Васильев сохранил традицию живого театра и, несмотря на постмодернистский характер своего искусства, полностью отказался от симулякра в своем творчестве. Васильев вступает в диалог с платоновской концепцией истинного бытия понятий на стороне противников софистики и привносит в понятие «живой театр» жизнь духа и стремление к театру смыслов. В диалоге «Софист» у Платона мы встречаем такое определение: «Значит, софист оказался у нас обладателем какого-то мнимого знания обо всем, а не истинного» [9, с. 346]. Васильева интересует только истинное знание. Особое отношение к Слову становится в театре Васильева способом уйти от так называемой «копии с копии», что в свою очередь открывает перед Васильевым новые возможности в развитии драматического искусства. То, что когда-то не удалось развить Станиславскому, с успехом удается Васильеву.

Школа переживаний Станиславского была направлена на реалистический продукт. Живые чувства из актеров нужно было как-то доставать: «...я работаю над тем, какими путями заставить актера жить *жизнью человеческого духа*. По этому поводу я готовлю восемь томов, где систематически излагаю все приемы актерской психотехники творчества» [3, с. 289]. Эти живые чувства были тем самым материалом, на который «покупался» зритель. Никакие условности, фантазмагии, умствования в способе существования актера на сцене Станиславский не признавал. Одновременно с этим он стремился к искусству работы со словом, понимал важность такой работы, чувствовал в этом профессиональную необходимость, но в отличие от Васильева так и не добился на этом поприще сколько-нибудь значительных результатов: «К таким же ошибкам, уродствам и мы можем прийти, увлекаясь быстрым новаторством в дикции. Да, у меня излишняя осторожность, но она, повторяю, основана на опыте. Что же. Мы «осмелились», мы взяли «Гамлета», а что вышло? Был великолепный Крэг. А что мы дали нового? Если прочесть только, как мы называли куски в «Гамлете», уже будет понятно, что мы сами еще не были готовы к такой постановке. ... Правда, у нас сейчас на очереди *слово*. Надо искать к нему пути» [3, с. 489].

Зритель желал сострадать, переживать, чувствовать, получать эмоциональные впечатления, и МХТ полностью соответствовал этим запросам. Публика в театре должна «жить, а не мыслить» – считал Станиславский. Время думать еще не наступило, и работа со словом и смыслами терпеливо ожидала прихода Васильева. Да что говорить, когда даже в 2000-е годы один известный профессор Санкт-Петербургской государственной театральной академии на полях моего автореферата писал: «Зачем Вы учите актеров думать?». Васильев берет в свою школу уже состоявшихся, взрослых людей и утверждает, что необходимо начинать подготовку актера с философских текстов Платона: «Встречаешься с очень инфантильной натурой, не сложившимся еще человеком, который, начиная обучаться, одновременно и складывает себя, складывает себя как юноша, он был до этого отроком. Складывает себя как человек, как эго, и он складывает себя вне мастера, самостоятельно... Он, конечно, слушает, вникает, но это, скорее всего, такой сосуд с дырками. Проходит же он свой путь самостоятельно. Когда он уже окончил вуз и когда он приобрел какие-то основы профессии, и он уже взрослый человек, тогда с ним легче. Легче и правильней разговаривать. И ... я начинаю педагогику с философских текстов Платона» [5].

Станиславский, по сути, думал о том же, но не сумел по объективным обстоятельствам добиться результата: «Неужели благоразумно мечтать о том, что я выращу новое молодое поколение, которому передам, что знаю? Ведь я же не доживу. Говорить о ритме, фонетике, графике можно с большим, законченным, опытным актером. Младенцам рано забивать этим голову» [4, с. 79].

Интересно, что развитие направлений в философии XX столетия происходило как бы параллельно развитию театра. Театр охотнее обращался к психологическим исканиям, которые были ему ближе с практической точки зрения, легко вписывались в систему реалистического, психологического театрального искусства. На рубеже веков театр стал решать психологические проблемы человека через элементы сценического воплощения ситуаций, через привлечение людей с психическими отклонениями в развитии, но это уже были поиски выхода психологического театра из кризиса.

Картина стала меняться в XXI столетии. Мир чувств и ощущений, аффективной памяти сменился интегральным миром, миром дедуктивного познания. Психология становится все больше сектантской, а философия, напротив, предлагает человеку выйти из своей скорлупы и посмотреть на мир объективно, всесторонне, найти общие принципы в развитии современного человека, его роли в обществе. Современный театр, наконец, становится ближе к философии, чем к психологии. Хотя еще в 1830 г. русский философ Чаадаев писал: «...в чувстве таится много озарений, сердцу несомненно присущи великие силы; но чувство действует на нас временно, и вызываемое им волнение не может длиться постоянно. Наоборот, добытое рассуждение остается всегда с нами. Продуманная идея нас никогда не покидает, каково бы ни было душевное настроение, между тем как идея, только прочувствованная, неустойчива и изменчива: все зависит от силы, с какой бьется наше сердце. А сверх того, сердца не даются по выбору: какое в себе нашел, с тем и приходится мириться, разум же свой мы сами постоянно создаем» [10, с. 68].

Развитие нашей цивилизации, переход от одной модели культуры к другой, общественные потрясения, цифровой мир создали на рубеже XX и XXI столетий предпосылки для качественных изменений в драматическом искусстве. Старая театральная модель перестала привлекать внимание молодых зрителей. Тем не менее до сих пор еще мало кому знакомо наслаждение от игры ума в театре. А именно этот вид наслаждения мы получаем на спектаклях Анатолия Васильева. Возможно, из-за этого качества театр Васильева ошибочно считают элитарным, для посвященных. Это не так. В одном из своих первых интервью Васильев говорит: «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» [8, с. 74].

В театре Васильева мы проживаем самые разные чувства, реагируя на те или иные мысли, исходящие от актера на сцене (если мы конечно *homo sapiens*), в отличие от театра переживаний, где есть последовательное развитие, заданное изначально движением от одного чувства к другому, как бы «карта чувств». Хотя Станиславский был близок к тому, чтобы принять мысль, как игровой компонент в спектакле: «...слово становится орудием для выражения наиболее важного и ценного, то есть духа, мысли, и тогда артист начинает совсем

иначе пользоваться словом. Он произносит фразу, подчеркивает слово, делает ударение, ласкает звук слова не благодаря внешней его звучности и певучей красоте, а сообразно с мыслью и чувствами, которые слово призвано выразить. Тогда только артист начинает ценить настоящие правила дикции и интонации. Тогда ему важно и ценно логическое ударение, запятые, периоды и все элементарные сухие правила грамматики и пр. Они нужны ему для выражения сути его творчества – чувства и мысли, так как нередко логическим ударением, установкой, удачным сопоставлением контрастов и пр. можно яснее всего выразить чувство. Неправильно поставленное ударение и пр. нередко искажает мысль и суть» [11, с. 407].

Однако Константин Сергеевич видит *в слове* лишь предмет для «раскрашивания», а *в мысли* – причину для чувства. Он ищет различные подходы к ним, но в результате оставляет эту область театральных исследований Анатолию Васильеву. Слово и мысль у Станиславского еще не существуют как первооснова в работе актера. «Слово – протокол мысли. Оно очень неточно и неполно. Глаза, жесты, мимика, душевная хитрость гораздо больше говорят чувству. Суть чувства выражается ими, слово только помогает. То же и у автора. Он пишет слово, но суть его чувств, заставившая его написать это слово, скрыта. Надо найти ее, а не ограничиваться протокольным словом. В беллетристике автор душевной хитростью старается в описательной форме дать понять о своем чувстве. Он прибегает к сравнениям, к сопоставлениям, к примерам и пр. В пьесе описательная часть отсутствует, и суть авторских чувств должен угадать актер и передать ее публике той душевной хитростью, тем выбором хотения, которое свойственно его таланту» [11, с. 552].

Сражение за человеческий разум, или свободный ум ведется, как известно, всю историю человечества. Ум в строчку, сердце к Богу – говорили святые отцы. Чтобы добиться пребывания в вере, в Духе, необходимо возлюбить Бога и не терять контроль над словом, смыслом молитвы, всегда быть в разумном тонусе. Это формула высвобождения Духа и победы над физической смертью: «Когда же тленное сие облечётся в нетление и смертное сие облечётся в бессмертие, тогда сбудется слово написанное: “поглещена смерть победою”» [1, 1Кор, гл. 15]. История театра XX столетия отлично усвоила уроки телесного и чувственного развития актера на сцене, но только сейчас подошла к возможности использовать разум актера для высвобождения его Духа, благодаря методу, привнесённому Анатолием Васильевым.

Однако: «Если актер не учитывает реальность, он не может аранжировать роль. А ему это необходимо. Даже в строгом аскетичном исполнении все равно необходима аранжировка» [12] – так Васильев говорит о горизонтальной реальности. Станиславский – это та самая горизонталь, без которой невозможно «аранжирование» в методе Васильева. Несмотря на значительную разницу в условиях для развития драматического искусства во времена Станиславского и в наши дни, система Станиславского и метод Васильева переплетены методологически, исторически, философски. Несмотря на разновекторность двух направлений, узловые части в конструкции двух театров остаются неизменными. Многие положения системы Станиславского и подходы к искусству роднятся с методом и философией Васильева, хотя многое предлагается Васильевым к реконструкции. В подходах к искусству Васильева и Станиславского чувствуется огромная жизнеутверждающая сила и постоянное присутствие перспективы, только в системе Станиславского вектор горизонтальный – от человека; а по методу Васильева – вектор вертикальный, от Бога.

Эпилог. При явной рецепции системы Станиславского Васильев предлагает уникальный путь развития современного театра, иной методологический вектор. Я был не вполне прав, когда говорил, что андеграунд 80-х умер. Нет, он в результате стал частью мейнстрима наравне с гламуром и поп. В 90-е открылись все двери для каждого, у кого есть «желание и слово», и с тех пор маятник раскачивается все сильнее и сильнее от означаемого к хаосу, как и определено в понятии «метамодерн». «А зачем?» – вопрошал Саша Башлачев, давая интервью о рок культуре 80-х, и потом, не найдя ответа, выпрыгнул с восьмого этажа на проспекте Кузнецова в Ленинграде: «Если говорить о явлении субкультуры, явлении рок-н-ролла... По всей стране, в каждом городе есть свой коллектив, который что-то делает. И удивительно – нет плодов. Растут деревья, все что-то выращивают, поливают, и практически нет плодов. Явление рок-музыки – гигантское явление, все захлестнуло, волна за волной идет. Плодов никаких, три-четыре имени, может быть, пять-шесть. И эти люди, на мой взгляд, исключают явление рок-культуры. Они не поддерживают его – просто исключают, зачеркивают, потому что оказывается, что все остальные занимаются беднейшей по содержанию и нелепой по сути деятельностью. Почему? Потому что люди не задают себе вопроса “зачем?”, люди задают себе вопрос “как?”. Да как угодно, в каких угодно формах! Но они постоянно уходят от вопроса “зачем?”. Потому что стоит только задать его себе, как оказывается, что король-то – голый» [13, с. 39].

Ответ на вопрос «зачем?» есть у режиссера и педагога, возмутителя театрального спокойствия Анатолия Васильева, который своим творчеством провоцирует глобальные изменения в подходах к воспитанию современного актера. Дело за формулировками самой Системы. Имея только прекрасный опыт знакомства с произведениями мастера в памяти московских и петербургских театралов, а также многочисленные письменные свидетельства его работы и философских бесед, трудно воздействовать на старую систему и проводить её полную рецепцию. Впереди нас ждет новая культурная эпоха – эпоха разумной культуры, культуры раскрывающей смыслы нашего общества и нашего пути. И, надеюсь, моя статья станет для читателей частью означаемого означаемого Васильевым.

Путь, предложенный Анатолием Александровичем, его театральный метод является революционными в отношении сложившейся современной театральной практики и теории. В свое время система Константин Сергеевича Станиславского также произвела в русском и мировом театре культурную революцию: «Революция будет происходить внутри. Мы увидим на сцене перерождение мировой души, внутреннюю борьбу с прошлым, устарелым, с новым – еще непонятым и не осознанным всеми. Это борьба ради равенства, свободы, новой жизни и духовной культуры, уничтожения войны... Вот когда потребуются подлинные актеры, которые умеют говорить не только словами, голосом, а глазами, порывами души, лучами чувства, волевыми приказами» [4, с. 375].

Для Васильева система Станиславского, ее жизнь в великих русских актерах стала отличным плацдармом для Метода. Двух мастеров русского театра гармонично объединило понимание необходимости постоянного развития, исследования драматического искусства, понимание необходимости школ, студий, лабораторий в театральном деле, необходимости «делать театр человеческим из человека», постоянный поиск путей развития актера – «поиск жизни человеческого духа на сцене».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия. М.: Издательский совет РПЦ, 2008.
2. Станиславский К. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 8. М.: Искусство, 1998.
3. Станиславский К. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М.: Искусство, 1998.
4. Станиславский К. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. М.: Искусство, 1998.
5. Перелешина М., Заславский Г. Анатолий Васильев: между творчеством и оргвопросами // Русский журнал. 04.09.2002. URL: http://old.russ.ru/culture/podmostki/20020904_pere.html (дата обращения: 12.03.2024).
6. История Школы-студии МХАТ // Школа-студия МХАТ. URL: <https://mhatschool.ru/sveden/history> (дата обращения: 12.03.2024).
7. Смелянский А., Егошина О. Режиссерский театр от Б до Я: разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М.: Московский Художественный театр, 2001.
8. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
9. Платон. Сочинения: в 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970.
10. Чаадаев П. Статьи и письма. М.: Современник, 1989.
11. Станиславский К. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1998.
12. Кулишова И. Анатолий Васильев: Я не работаю в черном пространстве // Новая газета. 21.08.2003. URL: http://www.smotr.ru/inter/inter_new_vasilyev.htm (дата обращения: 12.03.2024).
13. Юхананов Б. Интервью с Александром Башлачёвым // КонтрКультУра (Москва). 1991. № 3. С. 38–44.

Информация об авторе.

Перевалов Андрей Игоревич – магистр режиссуры драмы (1995), соискатель высшей школы философии, истории и социальных наук Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта, ул. Александра Невского, д. 14, Калининград, 236041, Россия. Автор одной научной и более 20 научно-просветительских публикаций. Сфера научных интересов: философия культуры, философская антропология, герменевтика.

О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.
Поступила 25.03.2024; принята после рецензирования 03.04.2024; опубликована онлайн 24.06.2024.

REFERENCES

1. *Bibliia* (2008), Izdatel'skii sovet RPTs, Moscow, RUS.
2. Stanislavskii, K. (1998), *Sobranie sochinenii* [Collected works], in 9 vol., vol. 8, Iskusstvo, Moscow, RUS.
3. Stanislavskii, K. (1998), *Sobranie sochinenii* [Collected works], in 9 vol., vol. 6, Iskusstvo, Moscow, RUS.
4. Stanislavskii, K. (1998), *Sobranie sochinenii* [Collected works], in 9 vol., vol. 9, Iskusstvo, Moscow, RUS.
5. Pereleshina, M. and Zaslavskii, G. (2002), "Anatoly Vasiliev: between creativity and organizational issues", *Russkii zhurnal*, 04.09.2002, available at: http://old.russ.ru/culture/podmostki/20020904_pere.html (accessed 12.03.2024).
6. "History of the MXAT Studio School", *MXAT Scholl*, available at: <https://mhatschool.ru/sveden/history> (accessed 12.03.2024).
7. Smelianskii, A.M. and Egoshina, O.V. (2001), *Rezhisserskii teatr ot B do Ia: razgovory na rubezhe vekov* [Director's theater from B to Z: conversations at the turn of the century], iss. 2, Moskovskii Khudozhestvennyi teatr, Moscow, RUS.
8. Bogdanova, P. (2007), *Logika peremen. Anatolii Vasil'ev: mezhdu proshlym i budushchim* [The logic of change. Anatoly Vasiliev: between the past and the future], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, RUS.
9. Platon (1970), *Sochineniia* [Works], in 3 vol., vol. 2, Mysl', Moscow, USSR.

10. Chaadaev, P. (1989), *Stat'i i pis'ma* [Articles and letters], Sovremennik, Moscow, USSR.
11. Stanislavskii, K. (1998), *Sobranie sochinenii* [Collected works], in 9 vol., vol. 5, book 1, Iskusstvo, Moscow, RUS.
12. Kulishova, I. (2003), "Anatoly Vasiliev: I don't work in a black space", *Novaia gazeta*, 21.08.2003, available at: http://www.smotr.ru/inter/inter_new_vasilyev.htm (accessed 12.03.2024).
13. Yukhananov, B. (1991), "Interview with Alexander Bashlachev", *Kontrkul'tura (Moscow)*, no. 3, pp. 38–44.

Information about the author.

Andrey I. Perevalov – Master of Drama Directing (1995), Applicant for the Higher School of Philosophy, History and Social Sciences, Immanuel Kant Baltic Federal University, 14 str. Alexandra Nevskogo, Kaliningrad 236041, Russia. The author of one scientific and more than 20 scientific and educational publications. Area of expertise: philosophy of culture, philosophical anthropology, hermeneutics.

*No conflicts of interest related to this publication were reported.
Received 25.03.2024; adopted after review 03.04.2024; published online 24.06.2024.*