



АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

МЕТОД И ЭСТЕТИКА
1970-х – 1980-х

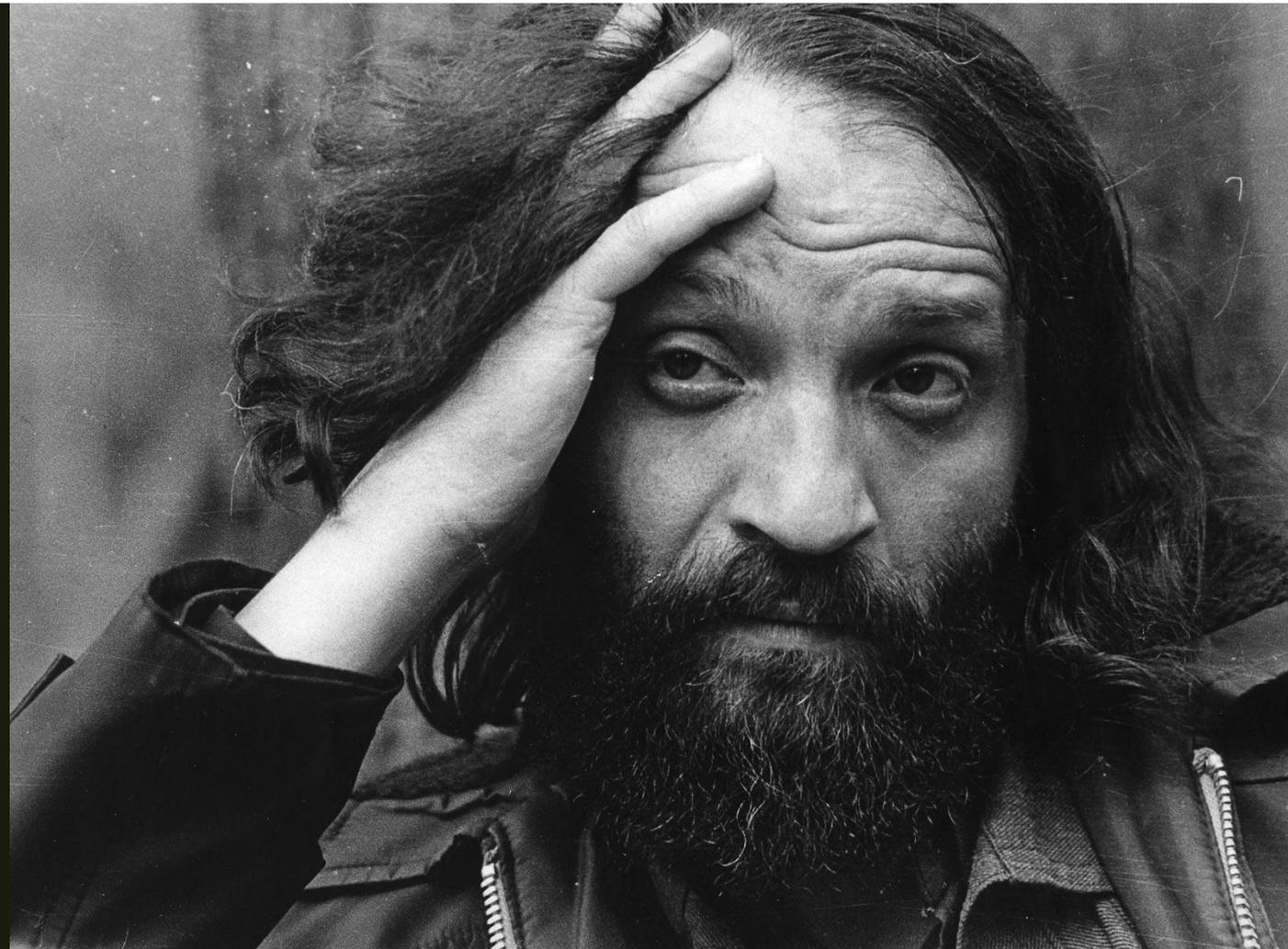


Анатолий Александрович Васильев

Родился 4 мая 1942 года в селе Даниловка, Пензенской области.

Окончил химический факультет Ростовского государственного университета.

В 1973 году —
режиссёрский факультет Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИСа) в Москве (курс Марии Осиповны Кнебель и Андрея Алексеевича Попова).



В 1973 году был принят в труппу МХАТ под руководством Олега Ефремова в качестве режиссёра-стажёра, затем — второго режиссёра.

В 1977—1982 годах — режиссёр Московского драматического театра имени К. С. Станиславского под руководством Андрея Попова.

С 1982 года работал на малой сцене Московского театра на Таганке, занимался педагогической деятельностью. Читал курс «Работа с актёром» на режиссёрском отделении Высших курсов сценаристов и режиссёров.

В 1987 году основал и возглавил театр «Школа драматического искусства» в Москве, который тогда же получил в своё распоряжение подвальное помещение, а впоследствии — несколько квартир в доме № 20 на улице Поварской.

24 февраля 2001 года премьерой спектакля «Шесть персонажей в поисках автора» по пьесе Луиджи Пиранделло было открыто новое здание театра «Школа драматического искусства» на улице Сретенке, спланированное и выстроенное московскими властями по проекту архитектора Игоря Попова и Анатолия Васильева. С этого спектакля началась международная известность театра и его руководителя. В апреле 2001 года театр был принят в «Союз театров Европы».

В апреле 2006 года «распоряжением о реорганизации театра» Комитета по культуре города Москвы, являющегося учредителем театра, здание на Поварской было передано проекту «Открытая сцена» (фактически московские власти отобрали у театра помещение на Поварской), а Васильев был уволен с поста художественного руководителя созданного им театра по причине плохого выполнения распоряжений мэра Москвы Юрия Лужкова.

В июле 2007 года Анатолий Васильев подал заявление о прекращении сотрудничества с театром «Школа драматического искусства» и покинул Россию.

В марте 2017 года режиссёр поставил в Москве спектакль «Старик и море» Эрнеста Хемингуэя для XIII Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова.

Спектакли на советской и российской сцене

1973 — «Соло для часов с боем» О. Заградника

1978 — первый вариант «Вассы Железновой» М. Горького

1979 — «Взрослая дочь молодого человека» В. И. Славкина

1985 — «Серсо» В. И. Славкина

1987 — «Вариации феи Драже» А. Кутерницкого в Рижском молодёжном театре; «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло

1988 — «Диалоги» Платона

1990 — «Сегодня мы импровизируем» Л. Пиранделло

1993 — «Фьоренца» Т. Манна; «Иосиф и его братья» Т. Манна

1994 — «Амфитрион» Мольера

1996 — «Плач Иеремии» В. Мартынова

1998 — «„Дон Жуан, или Каменный гость“ и другие стихи» А. С. Пушкина

1999 — «К***» А. С. Пушкина

2000 — «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина

2000 — «Мизантроп» по пьесе Ж.-Б. Мольера, также озвучивание роли Альцеста, Лиликанский Большой театр (проект театра «Тень»). Премия «Золотая Маска» 2002 года в номинации «Новация»

2001 — «Медея-материал» Х. Мюллера; «Илиада. Песнь XXIII» Гомера

Спектакли за рубежом

1992 — «Маскарад» М. Ю. Лермонтова («Комеди Франсез», Париж)

1994 — «Дядюшкин сон»
по Ф. М. Достоевскому (Художественный театр, Будапешт)

1996 — «Пиковая дама» П. И. Чайковского (Немецкий национальный театр, Веймар)

1998 — «Без вины виноватые» А. Н. Островского (Театр имени Э. Сиглигети, Сольнок)

2002 — «Амфитрион» Мольера («Комеди Франсез», Париж)

2007 — «Тереза-философ» Жана-Батиста Аржана (Театр «Одеон», Париж)

2008 — «Медея» Еврипида (Греция, Эпидавр, Epidaurus Ancient Theatre)

2009 — «Целые дни напролёт под деревьями» по пьесе Маргерит Дюрас (Театр в Капошваре совместно с Народным театром в Будапеште. Играет Мари Тёрёчик)

2016 — «Музыка», «Вторая музыка» (1965—1985) (La Musica, Le Musica deuxième 1965—1985) по пьесе

Ученики и последователи

Борис Мильграм,

Борис Юхананов,

Александр Огарёв,

Игорь Лысов,

Игорь Яцко,

Александр Галибин,

Григорий Гладий,

Евгений Гельфонд,

Николай Чиндяйкин,

Юрий Альшиц,

Владимир Клименко (Клим)

Наталья Коляканова,

Андрий Жолдак и др.



Книга Полины Богдановой посвящена анализу общих и индивидуальных особенностей поколения режиссеров, вступивших в творческую жизнь на рубеже 70-х годов. Семидесятники, перенеся эстафету у предыдущего крупного режиссерского поколения шестидесятников, выступили не только против сталинской идеологии и эстетики, но и против тоталитаризма во всех формах его проявления. В своей художественной и социальной программе они оказались более радикальными, сосредоточившись в большей степени на экзистенциальных и метафизических проблемах. Это значительно расширило границы их поисков и вывело на путь, которым идет мировой театр. Сегодня имена Анатолия Васильева, Камы Гинкаса, Льва Додина, Михаила Ливитина, Валерия Фокина, Генриетты Яновской звучат как имена больших и самобытных художников, создателей авторских театров XX–XXI века. Полина Богданова — известный театровед и культуролог, автор книг «Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим» (2007), «Режиссеры-шестидесятники» (2010), «Театр Анатолия Васильева 1970–1990-х годов. Метод и эстетика» (2011).

РЕЖИССЕРЫ- СЕМИДЕСЯТНИКИ



9 785444 602007



Новое
Литературное
Обозрение

Полина Богданова
Режиссеры-семидесятники



Полина Богданова

Режиссеры 70-НИКИ

культура и судьбы

ильев: между прошлым и
удбе одного из наиболее
ней этап за этапом, спек
его самобытного практика
его изменяющихся и раз-
ве много говорят. Но мало
аким колоссальным теоре-
бладает сегодня, какой се-
реальной вклад он внес в развитие театр, насколько далеко опередил
своих коллег, приоткрыв двери в театр завтрашнего дня, который
для него связан с тем, что он называет «игровыми структурами».

ISBN 5-86793-487-X



9 785867 934873

Новое Литературное Обозрение

Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим

Полина Богданова



Логика перемен
Анатолий Васильев:
между прошлым
и будущим

Новое Литературное Обозрение

ВАСИЛЬЕВ ПАРАУТОРИА АБДУЛЛАЕВА

2

На правах рукописи



Богданова
Полина Борисовна

Театр Анатолия Васильева в 1970-1980-е годы: метод и эстетика.

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения



003464047

Санкт-Петербург
2009

БОГДАНОВА ПОЛИНА БОРИСОВНА

кандидат искусствоведения,

театровед (ЛГИТМиК),

культуролог, театральный критик, в прошлом – доцент кафедры истории театр и кино ИФИ РГГУ, заведующая отделом теории и критики журнала «Современная драматургия», исследовательница «театра Васильева», русской культуры

автор книг: «Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим», «Режиссеры – шестидесятники», «Режиссеры – семидесятники: культура и судьбы», «Культурный цикл. Театральная режиссура от шестидесятников к поколению – post».



ТИПЫ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

ОБЪЕКТИВИСТСКИЙ

- ГОСПОДСТВО
внешнего, общего для
всех художников
основания, которое
лежит в объективной
реальности жизни или
материала

СУБЪЕКТИВИСТСКИЙ

- СВЯЗАН С
разрушением/деконстру
кцией устойчивого
представления о модели
мира/жизни и
утверждением примата
сознания художника над
объективной
реальностью и
материалом



Профессор Максимович Жирмунский

«Искусство классическое и романтическое»

"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" создателя, когда мы смотрим на созданное им прекрасное здание».

«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. 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»

Семён Израилевич Фрейлих

"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".

Тарковский А.А.

Эйзенштейн С.М.



Субъективистский тип

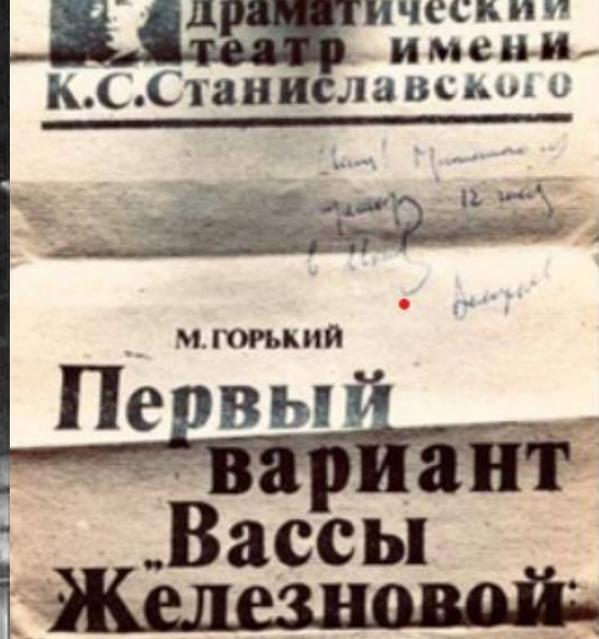
- способность видеть мир сквозь призму собственного "я"
- гиперчувствительность
- расколотость сознания
- утрата целостной картины мира
- автобиографичность
- первостепенны индивидуальные впечатления/ иллюзии/ стремления
- «Режиссеры "шестидесятники" показывали свое "я" сквозь призму реальности. Режиссеры следующего поколения показывали реальность сквозь призму своего "я" Поэтому во втором случае реальность приобретала более причудливые и неожиданные очертания» П.Богданова.

Васильев: будучи режиссёром работает как писатель

- «"...почему выбор пьес у меня такой странный? 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".

"Первый вариант "Вассы Железновой"" Максима Горького.

Драматический театр
им. К.С. Станиславского
(1978г.)



Левина	— М. В. Ковалев
Васса Железнова	— М. В. Ковалев
Михайло Вассы (старший)	— В. С. Гурьянов
Дуся	— Т. С. Прохорова
Железнов	— Е. А. Козлова
Лиза	— А. А. Волкова
Мать	— А. В. Павлова
Резак	— А. В. Павлова
Учитель	— А. В. Павлова
Железнов (младший)	— А. В. Павлова
Прислужница	— А. В. Павлова
Где-то в мастерской	— А. В. Павлова
Ведущий	— А. В. Павлова
Ведущий	— А. В. Павлова

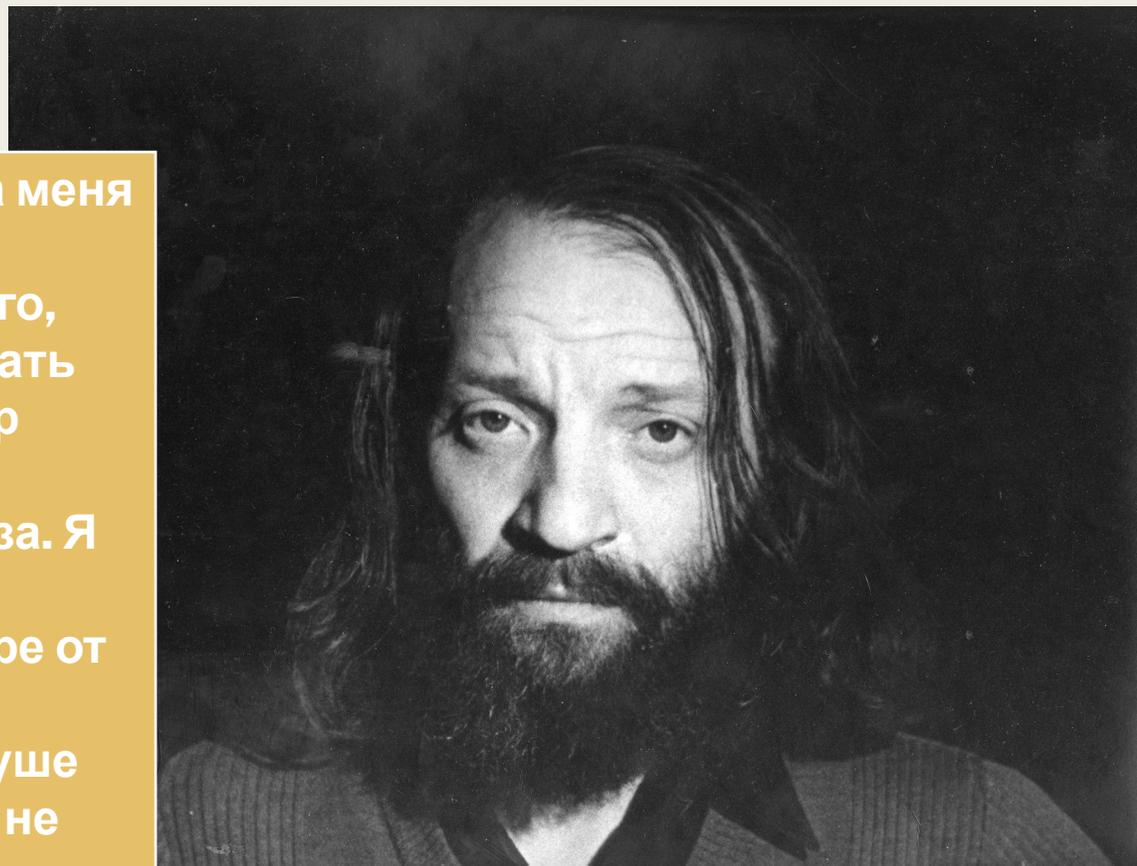
Статьи/интервью

- «Разомкнутое пространство действительности»
- «Новая реальность пространства»

Выбор материала

- стремлением воспринимать искусство вне левых/правых, конформистских/нонконформистских соображений. режиссура не политическая игра, а позиция художника.
- спектакль не устанавливал прямых связей с современностью
- спектакль не содержал социальных аллюзий
- независимая позиция

. "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 сила художественного образа не



Действующие лица и исполнители:

- Васса Петровна Железнова – жена умирающего купца Захара Ивановича / Елизавета Никищихина
- Прохор Железнов – брат Захара / Георгий Бурков
- Павел Захарович – сын Вассы / Василий Бочкарёв
- Людмила – жена Павла / Марина Хазова
- Семен Захарович – сын Вассы / Борис Романов
- Наталья – жена Семена / Людмила Полякова
- Михаил Васильевич – отец Людмилы / Юрий Гребенщиков
- Анна – дочь Вассы / Алла Балтер
- Дунечка – дальняя родственница / Татьяна Ухарова
- Липа – горничная / Наталья Каширина

«Васса» - опыт школы психологического театра.

Основные принципы:

- внутреннее чувство творящего артиста
- естественная правда сценических переживаний
- необходимость переживания артистом роли при каждом повторении, то есть на каждом спектакле.
- создание жизненно достоверного человеческого типа, наделенного всем богатством психической и физической жизни,
- внутренне, психологически мотивированное действие
- актер к роли идет от себя, ставит себя внутрь предлагаемых обстоятельств
- синтез своей собственной индивидуальности и изображаемого героя: с л и я н и е 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 Вс. Мейерхольда, отчасти Е.Вахтангова, М.Чехова), строится на игровой дистанции и между актером и изображаемым героем: эта дистанция достигается различными методиками, у каждого режиссера она – своя



ВЗАИМОСВЯЗЬ МЕЖДУ: ХОЧУ+ДЕЛАЮ+СОБЫТИЕ

**ХОЧУ И ДЕЛАЮ — СУТЬ ПСИХОЛОГИИ
ЗДОРОВОГО ЧЕЛОВЕКА**



ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕАТР КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КАНОН

"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"



(О событии) ... 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 оболъщения 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" 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 повлечет за собой иному финалу, то он движется сознательно, то есть ставит перед собой задачу, условия, которые обуславливают это движение. Если актер идет от исходного события к основному, то он движется скорее подсознательно, интуитивно. За этим стоят, как говорил Васильев, "разные времена".



Методология: событие

Сила основного события

- Движение к рационально определённой цели. Конфликт завязывается на наших глазах, постепенно развиваясь

Сила исходного события

- Путь от начала, путь интуитивного приближения к цели, путь подсознательный как бы неорганизованный, бесцельный: цели человека не так определены, как нам порою кажется. Конфликт произрастает от исходного.

Мир, изображенный в спектакле Васильева, разрушался и з н у т р и себя самого, и з н у т р и своего главного противоречия, и з н у т р и героев, носителей этого противоречия, которое так важно было рассмотреть режиссеру. Противоречия "дела" и "совести".

Методология: принцип обратной перспективы

Герой движется словно толкаемый в спину своим исходным событием

"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. Двигается 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



"Первый вариант "Вассы Железновой"" Васильев ставит с двумя исходными событиями.

■ Первый акт

исходное событие
определялось ситуацией
смертельной болезни отца и
ожиданием наследства.

■ Третий акт

"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"

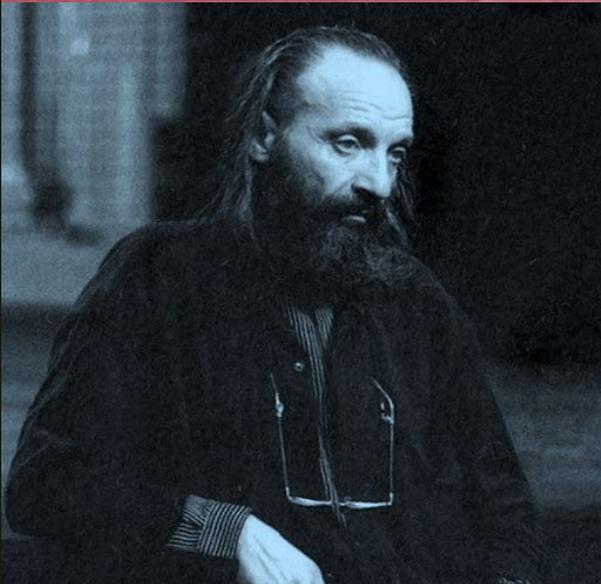
**бессознательное становится структурообразующим
моментом роли и пьесы, ибо сразу закладывается в
исходное событие**

Методология: действие



Действие - это сознательное волевое движение, определяемое глаголом и отвечающее на вопрос: что я делаю?

М.О. Кнебель



Действие -- сложный, спонтанный, подсознательный

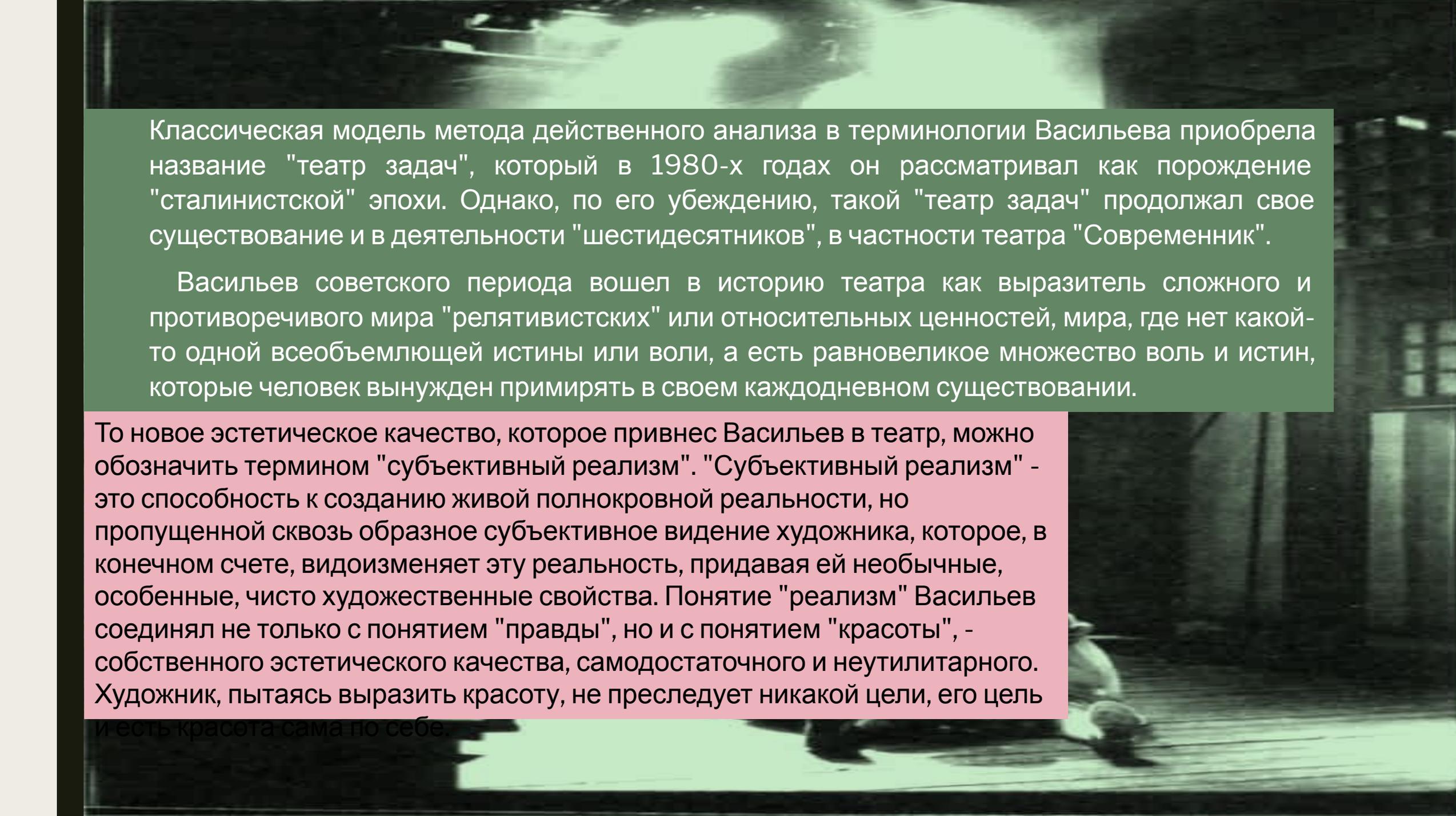
акт, который невозможно определить каким-либо словом, словом можно только убить всю эту сложность действия. И как получилось так, что само понимание действия как процесса неосознанного и глубинного, на который затрачивается вся сущность человека, включая и интеллект и душу, действие как сложный энергетический узел в движении, сложное ядро в движении было интерпретировано лишь на самых поверхностных уровнях

А.А. Васильев

- уход от традиционной системы задач, как системы исключительно внешней, не вовлекающей человека в подлинный акт действия.
- вести разбор так, чтобы актер слышал поведение из разбора.
- не называть поведение, а обрисовывать ситуацию, обрисовываю историю, атмосферу.
- напярчь ситуацию, атмосферу так, чтобы они сами выталкивали действие.
- надо, чтобы действие актером услышалось

Методология: конфликт

- Конфликт прежде всего внутреннего характера, герой движим не стремлением к цели, а исходя из внутренних противоречий, комплексов, травм.



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 волей и истин, которые человек вынужден примирять в своем каждодневном существовании.

То новое эстетическое качество, которое привнес Васильев в театр, можно обозначить термином "субъективный реализм". "Субъективный реализм" - это способность к созданию живой полнокровной реальности, но пропущенной сквозь образное субъективное видение художника, которое, в конечном счете, видоизменяет эту реальность, придавая ей необычные, особенные, чисто художественные свойства. Понятие "реализм" Васильев соединял не только с понятием "правды", но и с понятием "красоты", - собственного эстетического качества, самодостаточного и неутилитарного. Художник, пытаясь выразить красоту, не преследует никакой цели, его цель и есть красота сама по себе.

- Иррациональная сущность 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. 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, 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.



"Взрослая дочь молодого человека" Виктора Славкина.

Драматический театр

им. К.С.

Станиславского

(1979)



Спектакли по пьесам В.Славкина – этап обращения к современной

теме.

- Подход Васильева – это подход исследователя, теоретика, которому было необходимо определить соотношение между реальной действительностью и драмой, ее отражающей.



Методология: разомкнутая структура.

- Разомкнутая структура – принцип организации жизни:
 - *Многослойность*
 - *Хаотичность/неупорядоченность структуры*
 - *Жизнь как форма потока.*

Поток - вполне определенная структура многослойного, нефиксированного, вихревого

«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». А.Васильев

"Разомкнутая" драма возникает, когда рушится целостная и устойчивая система ценностей, где точно определены полюса "добро/зло", "нравственность/безнравственность".

- Расслоенная/разнонаправленная/неупорядоченная структура, динамика которой определяется силой и быстротой самого процесса разрушения.
- "Добро/зло", "плюсы/минусы" действуют одновременно, противоречия действуют в равной степени.
- Абсолютная нравственность превращается в нравственность относительную. Нравственный релятивизм: "Бог умер" и "все дозволено". Но в момент разрушения принцип "все дозволено" не абсолютный, он существует в колеблющемся равновесии, когда "дозволено" равно "не дозволено".
- Принцип релятивизма распространяется на всю структуру драмы, на всю эстетику -- **"релятивистская эстетика"** (определение А. Васильева)

Релятивизм (от лат. *relativus* — относительный)

- "Разомкнутая" драма - это слом традиции / культуры / цивилизации. В традиционном смысле "разомкнутая" драма - это аномалия.

Методология: особенности действия

- **КАМУФЛИРОВАННОЕ ДЕЙСТВИЕ** – мир персонажа прочитывается через поток поведения, действие едва уловимо, действие оторвано от текста

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 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,

Особенности героя

- СЛОЙ – характеристика в системе предлагаемых обстоятельств

"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 доволен"

Исполнители/действующие лица

- Альберт Филозов — *Бэмс*
- Юрий Гребенщиков — *Прокоп*
- Эммануил Виторган — *Ивченко*
- Лидия Савченко — *Люся*
- Татьяна Майст — *Элла*
- Виктор Древицкий — *Толя*

Особенности методологического разбора: исходное событие.

- "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 несколько не похожи на противников. Поэтому конфликт пришлось нарабатывать в настоящем"

- Васильев 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. 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.
- Бесконфликтное существование, которое только постепенно, исподволь приходит к открытому противостоянию
- Исходное событие 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.

«Взрослая дочь молодого человека»:

Эстетика.

- Соединение бытовых реалий с игровыми: жизнеподобные зарисовки / танцы
- Игровые взрывы изнутри психологической ткани
- Психологическая правда + игровой стиль в способе существования артистов
- Коллажный принцип, соединение разнородных стилистических элементов /ягуаровый стиль т.е. дикий/резкий
- Советский китч + Американский китч
- Утончённый оксюморон + ягуаровый коллаж

A thick black L-shaped frame surrounds the text. The top-left corner is a solid black rectangle. The left side is a vertical black bar. The bottom-right corner is a solid black rectangle. The right side is a vertical black bar.

ПРИНЦИПЫ СЦЕНОГРАФИЧЕСКО ГО ОБЪЁМА

построение мизансцены/композиции

1970-е: 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 "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«

Алла Михайлова.



Художник – модель мира

Переосмысление опыта сцены 20-х-30-х гг.

- "новая образность" (А.Васильев),
- "действенная сценография" (В.Березкин).
- принцип "единой пластической среды " (А. Михайлова)

единая пластическая среда: декорация - модель мира, где индивидуальное и всеобщее соединились в нераздельную форму, создание единого образа спектакля, выражающего целостный, завершённый мир автора в интерпретации театра / отвергает скрупулезное воспроизведение подробностей, подчеркнуто условные формы, не вещное окружение, но само мироздание

ДЕЙСТВЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ

"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



КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ СЦЕНОГРАФИЯ

действенная или концептуальная сценография:

модель/образ мира, созданный художником, претерпевал различные метаморфозы на протяжении действия спектакля, то есть возникал некий "концептуальный рассказ", расшифровывающий замысел режиссера и художника.



А. Васильев 1970/80 г: сценография – архитектурный объём:

ОБЪЁМ СЦЕНЫ
КОРОБКИ

ОБЪЁМ ДЕКОРАЦИИ

Соотношение двух объемов
может родить два типа

Первый: объем коробки полностью принимает в себя сценографический и получается так, будто в коробку вложили некое содержимое. Это наиболее распространенный, традиционный тип сценографии.

Второй: стенки коробки как бы срезают части сценографического объема: укороченная/срезанная декорация, даёт ощущение продолжения пространства за границами коробки. эффект фотографии/кинокадра. объектив видит ровно столько, сколько позволяет его угол зрения, но за рамками кадра мы ощущаем большую действительность, большую реальность. эффект безграничности

Мир самостоятельной/объективной художественной реальности.

Мир как природа.

Безграничный мир людей

- каждый случай предполагает определенные законы движения
- в законы движения, диктуемые архитектурным объемом, входят простые вещи: движение из глубины вперед, движение по диагонали, от портала к portalу, перпендикулярно к оси сцены, по кругу. Всякое движение необходимо находить для каждого конкретного случая, вскрывать, исходя из особенностей данного сценографического объема, следовать определенным законам. Нарушениями можно пользоваться, но очень редко и только в образном смысле"
- Васильев старался вскрывать внутренние законы движения данного архитектурного объема и строить композицию в соответствии с ними, интуитивно определяя тот момент, когда движение начинает расходиться.
- принцип перемен архитектурных соотношения внутри декорации
- законы движения архитектурного объема - это художественные законы нет прямой связи бытовой, жизненной мотивацией движения, которая характерна для реалистической декорации.

Попов Игорь Витальевич

Театральный художник, архитектор

Пятнадцать лет работал в области архитектуры.

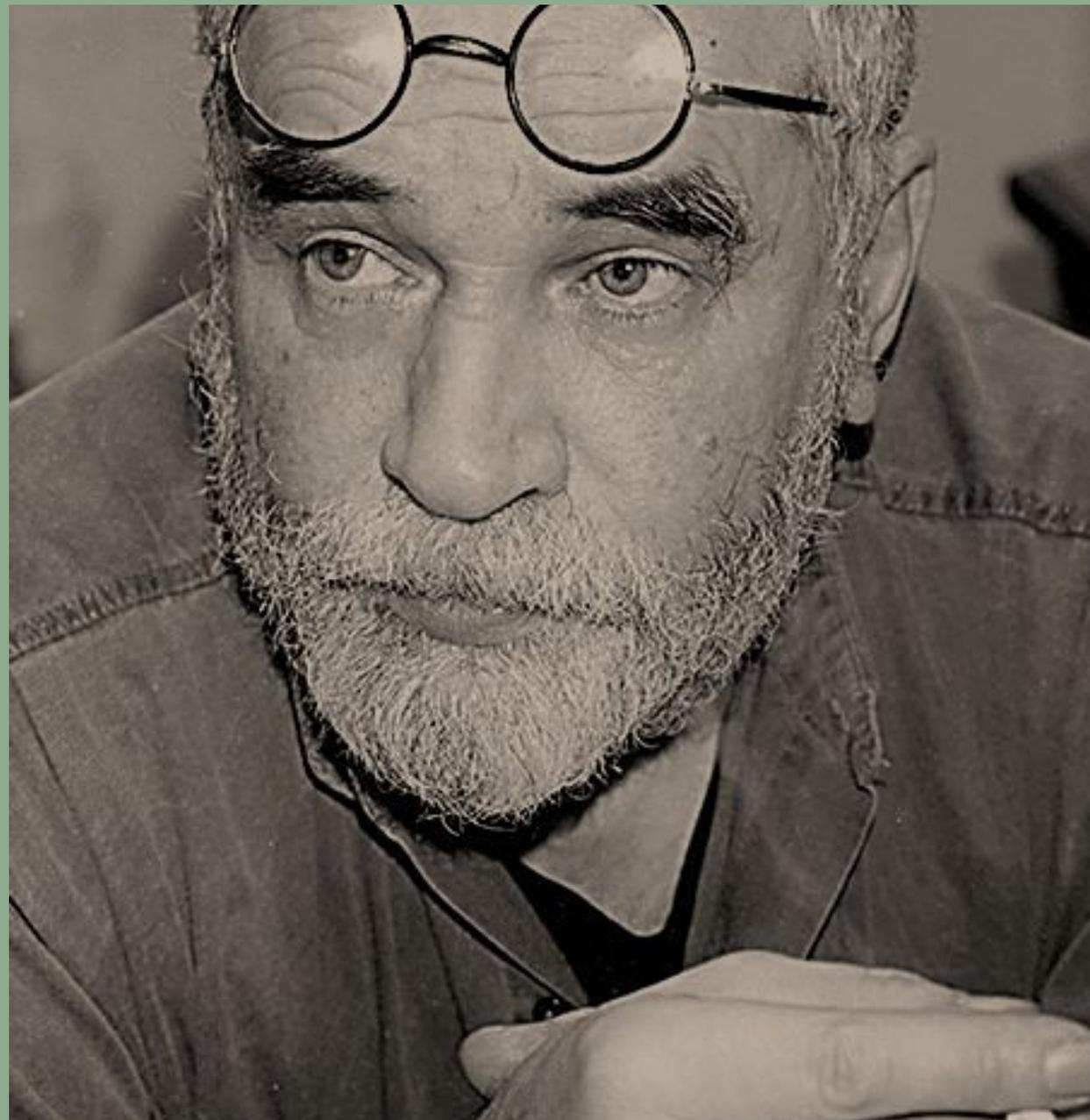
В начале 1970-х гг. начал работать в театре.

В 1973 г. он оформил во МХАТе спектакль «Соло для часов с боем» по пьесе О. Заградника. С этого спектакля началось его сотрудничество с Анатолием Васильевым.

В 1987—2013 главный художник театра «Школа драматического искусства». Игорь Попов был архитектором нового здания театра, за проект которого в 1998 году был удостоен Государственной премии России

Работал в театрах России, Италии, Франции и других стран. Оформил более ста спектаклей, включая парижскую постановку драмы Лермонтова «Маскарад» в Комеди Франсез.

30 июня 1937 – 1 января 2014 года.



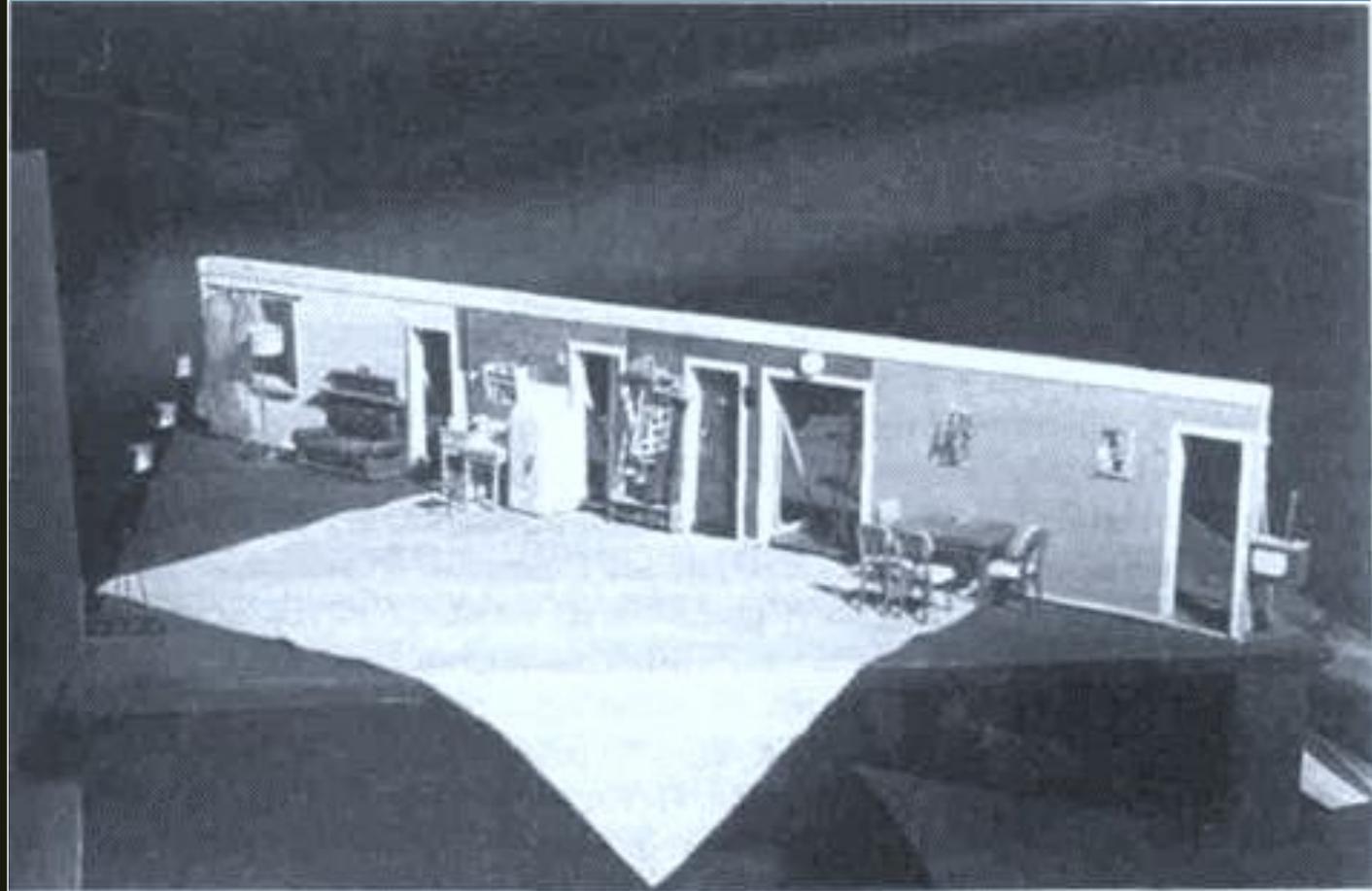
"Первый вариант "Вассы Железновой"" Максима Горького.

- принцип единой пластической среды
- образ скорее чувственный, чем интеллектуальный
- зритель в позиции наблюдателя
- архитектурная установка
- движение/рисунок: растекающиеся/стекающиеся маршруты, кружение по переходам/спальням/сеням, хлопающие двери.



**"Взрослая дочь молодого человека"
Виктора Славкина.**

- **Бифункциональный принцип:
бытовой и игровой**
- **Бытовое – рядом со стенкой,
вдоль полосы**
- **Игровое - в отрыве: стена
становится ширмой**
- **После танца: перемена принципа,
движение к порталу**
- **Портал: лирическое
пространство**
- **Принцип движения: джазовый**
- ***Сопряжение* -- это странная форма
взаимоотношения внутреннего
движения и внешнего, когда
внутреннее движение и внешнее
рассогласованы.**



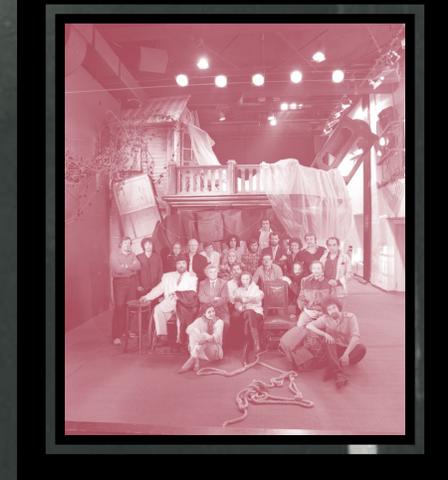
мизансцена строится согласно законам архитектурного объема т.е. примат сценографии.

- Сценография в его теории и практике была первичной. Она и организовывала спектакль, придавая ему ту или иную художественную форму.
- "Утверждая примат сценографии, мы приходим не только к принципу сопряжения внутреннего движения и внешнего на уровне роли, но *и к сопряжению* формы и содержания 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"

"Серсо" Виктора Славкина

Московский драматический
театр на Таганке

(1985).



Виктор Иосифович

Славкин
Окончил Московский институт
железнодорожного транспорта

1958, работал инженером.

С начала 1960-х писал одноактные

пьесы, которые ставились в

эстрадном театре-студии МГУ.

Наиболее известен как автор
драматургической основы двух

знаменитых спектаклей

Анатолия Васильева

«Взрослая дочь молодого человека»
(«Дочь стилиаги») и «Серсо»

1 августа 1935 — 16 марта 2014



ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА/ИСПОЛНИТЕЛИ

Петушок	Альберт Филозов
Валюша	Людмила Полякова
Паша	Дальвин Щербаков
Владимир Иванович	Юрий Гребенщиков
Кока	Алексей Петренко
Ларс	Борис Романов
Надя	Наталья Андрейченко

«Серсо»: поворот к игровому театру.

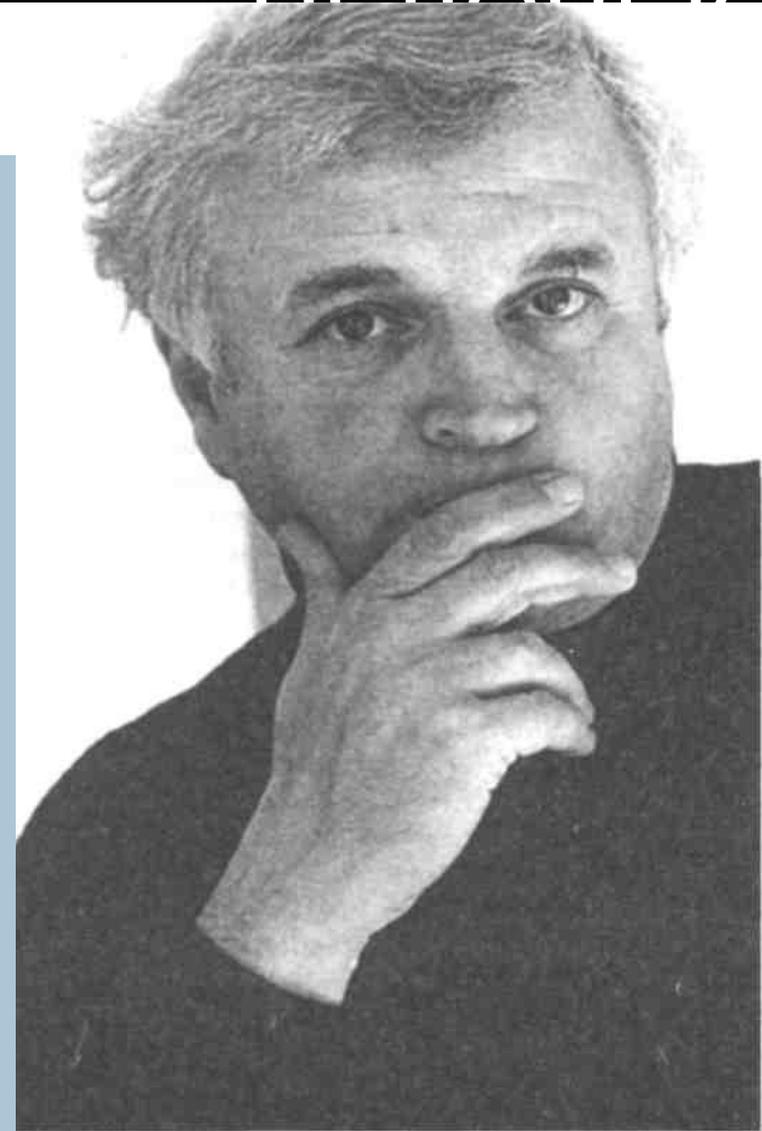
- «Серсо» – соавторство Васильева и Славкина:
личностное/автобиографическое
высказывание режиссёра
- Высказывание о поколении, о себе, тема пересечения с современностью **ЛЮДИ С ОБОЧИНЫ**

ТИП ГЕРОЯ: ЛЮДИ С ОБОЧИНЫ

- Люди с обочины – те, кому нет места в социальной структуре, кто не хотел принимать унижительные условия игры советского общества, не вступал в партию, не делал советскую карьеру.
- Это не уход в прямую борьбу с системой их уход был окрашен чувством поражения из-за невозможности жить как все, как превалирующее большинство.
- Внутреннее чувство неверия
- Герои не жили, а "проматывали" жизнь.
- Жизнь превращалась в "бег": от самих себя, от своих внутренних противоречий.
- "Бег" - это существование на пределе эмоций, в темпе, не допускающем остановок: остановка предлагает человеку задуматься, оценить себя/свое положение, ощутить внутренний дискомфорт/боль.

ТИП ГЕРОЯ: ДВОЙСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК

- Герой возникает из типа конфликта: если во "Взрослой дочери" конфликт, по выражению самого Васильева, "нарабатывался из настоящего", то в "Серсо" вообще не было межличностного конфликта.
- «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» В.Славкин



ИСХОДНОЕ СОБЫТИЕ

- Исходное событие в "Серсо" – сама жизнь героев, прожитая до драмы.
- Содержание жизни – бег.

ТИП КОНФЛИКТА

- Одновременность разнонаправленного действия были такие: я одновременно верю в возможность и одновременно не верю.
- 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.

- "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 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?"



ИГРОВОЙ ТЕАТР

ТЕАТР ИГРОВЫХ СТРУКТУР

Основные принципы

Психологический театр

- Отождествление актёра и персонажа
- Зритель отождествляет себя с персонажем
- Актёр не знает финала и идёт шаг за шагом вместе с персонажем

Игровой театр

- Дистанция между актёром и персонажем
- Зритель отождествляет себя с актёром
- Актёр знает финал, знает к чему придёт персонаж, актёр играет от будущего

**Не человек как конкретная ипостась, а мир идей,
ЧИСТЫХ КОНЦЕПТОВ.**

"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"

Персона и Персонаж

- Персона – это человек, который играет, автор роли
- Персонаж – это результат творческого акта Персоны
- Между Персоной и Персонажем выстраиваются игровые отношения. Взаимосвязь на примере шахматной игры.
- «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло

Персона и Идея

- "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"

«ГОСУДАРСТВО» Платона

- Игровая структура в театре Васильева.
- *Персона* ведет свою идею
- *Игра* между партнерами с прихотливой / авантюрной логикой, которая строится на обмане, ложных ходах, ловушках, даже включении в эту игру реальных болельщиков.
- *Предметом игры* 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.
- 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

Анатолий Васильев

- Художественная позиция: субъективистская (в противовес объективистской позиции старшего поколения). позиция проистекает из личностного, автобиографического начала творчества и способствует тому, что художник смотрит на мир сквозь призму своего внутреннего субъективного восприятия.
- 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.
- Сценическая реальность, создаваемая Васильевым, несла в себе все признаки субъективности: образный, метафорический язык, художественные, образные законы развития пространства и времени.
- 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.

Анатолий Васильев

- Открытие Васильевым "разомкнутой" структуры современной драмы легло в основание его релятивистской эстетики с соответствующей системой ценностей и типологией релятивистского (постмодернистского) человека.
- 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).
- Эстетический идеал режиссера -- "человек играющий", занимающий высокую позицию творца в жизни и в искусстве. Васильев нашел идеальную модель "человека играющего" в Серебряном веке как наиболее высокой и совершенной эпохе русской культуры. Создание игрового театра стало для режиссера глобальным культурным проектом, осуществлению которого он посвятил все свое творчество вплоть до сегодняшнего дня.
- 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.