

63.

Анатолий Васильев

В музеях поражает, сколько разнообразных пьес написано на один и тот же евангельский сюжет. Какое потрясающее разнообразие спектаклей! И все благодаря этой смене образов.

Говорят: «Нужны новые сюжеты».

Да не нужны новые сюжеты.

Возьмите один. И ставьте всю жизнь. О т е а т р е.

1. Однажды я сказал, что не может быть поставлена пьеса Луиджи Пиранделло «Сегодня мы импровизируем». Хотя она не может быть не поставлена. Это во многом взаимосвязанные вещи. Ясно совершенно, что только при определенной методике, при определенных взаимоотношениях актеров друг с другом, пьесы и публики вообще, это получает адекватное выражение. Это ясно.

2. Я сейчас вспомнил пейзаж, который когда-то видел в провинции. Это было облако, черное. Оно то сбегалось в быстрые чертежи, — то разбегалось. Потом растягивалось в длинную полосу, опять сбегалось, таким каким-то круглым шаром, и опять растягивалось. Это были птицы. На очень большой высоте. Но они совсем не были похожи на птиц, и как птиц я их вообще не видел, сначала я видел только точки. Но это были птицы, настоящие. Наверное, их было много, поэтому они представляли целое облако, путешествующее по небу в виде живой вуали. Красивое, завораживающее зрелище. Будто мираж.

Театр останавливает жизнь. Он ведь театр рассказывающий, искусство, рассказывающее жизнь. Как сделать так, чтобы в театре была жизнь, которую не остановишь?

3. В «Сегодня мы импровизируем» довольно странная ткань художественного произведения. Очень изысканная. Когда мы следим только за тканью передвижения самой вещи, которая отражается в нас историей жизни.

4. Ведь это непрерывная ткань самого искусства, искусства сложения драмы, сложения театра.

5. Я говорил, что пьеса «Сегодня мы импровизируем» напоминает нам притчу о неутешном море. Мы смотрим на море и видим, как оно движется. Мы видим, как набегают волны, потом она обрушивается, потом — опять набегают, обрушивается. Мы смотрим и ничего не делаем. Мы смотрим на волну, но пробегает перед нами вся наша жизнь. Понимаете?

6. Конечно, трудно передать такие впечатления. Чтобы в четырех актах пьесы, как в четырех частях симфонии, прожить всю жизнь, от рождения до смерти, и умереть в своем воображении. И в своем воображении быть похороненным.

7. Это море, эти волны, какое они имеют отношение к моей жизни на берегу? Никакого, вообще.

8. Театр не может повторять действительность. Не может. Он может стремиться к этому как угодно, но достигнуть предела несочиненного мира театр не может.

9. В «Сегодня мы импровизируем» нам важна именно искусность ткани пьесы. То есть — это море, эти волны как искусство. И чтобы нигде не прерывалась эта волна, чтобы в ней отражалась судьба каждого отдельного человека.

10. И поражала нас историей жизни.

11. Я понял, что театр делает неверно, когда берет пьесу, распределяет актеров и выпускает спектакль. Надо брать т е м ы и выдумывать множество никому не нужных работ,

а внутри этих сочинений, или репетиции на тему, искать единственный вариант будущего представления. И когда театр научится не жалеть потерянного времени и, подобно художнику в мастерской, привыкнет к образам не для любителей салонов и выставок, - можно будет как-то надеяться на живые вещи. Иначе что же мы имеем — лишь застывшие философии в застывших формах.

Только в случае как бы не специально организованного представления действие спектакля станет напоминать непрерывное движение, превратится в импровизацию.

12. Я произнес это слово, — импровизация, — но до этого говорил о жизни. Я говорил о жизни, но на самом деле говорил о театре, об импровизации в театре. Не рассказывая о жизни, ничего нельзя рассказать об импровизации,

13. об этом желании импровизации.

14. Потому что всякая жизнь начинается с импровизации. Импровизации сознания и подсознания.

15. ...Все подвержено вирусу интерпретации, все напоминает сосуд с открытой пробкой, из которого начинает исходить джин. Никто не подозревает, что случится, когда этот джин выйдет из бутылки. Ничего не поделаешь, только открой свободу, открой этот момент, который называется импровизацией, и что произойдет — неизвестно! Но возникает какое-то страшное состояние бледного мира, такого бледного, старого, изуродованного мира, погруженного в хаос зла, подозрений, ревности, противоречий, чего угодно... преследований. Ги-бели какой-то.

16. Эта страшная ситуация, когда человек существует в мире хаоса,

17. когда человек находится под действием стихийных сил и он беспомощен перед стихией,

18. когда человек оказывается во власти подсознания и становится неуправляемым...

19. Эта импровизация подсознания.

20. Страшная ситуация.

21. Такая же страшная, как если человек делает шаг в неизвестное, переступает эту черту дозволенного в обычной жизни для обычного существа. После шага наступает смерть. Он умирает. Дальше он уже жить не будет. Он умрет.

Поэтому я говорю о стихии и об импровизации подсознания.

22. Сначала у человека есть идея, идея высвобождения. Он этому рад и думает об осуществлении своей идеи. Но когда видит, как она осуществляется, тем он более страшится. Наконец, он испытывает чувство страха, неодолимого, звериного страха, потому что то, что он открыл и высвободил, уничтожает его самого. История мифа, бесчисленно повторяющаяся. В смысле мифа.

Я приведу пример, очень простой, даже фантастический. Представьте себе, что появится Некто, который откроет новый способ рождения существ. Он будет этому рад, конечно?

А теперь представьте, что начнут нарождаться люди тиражами, миллионами, миллиардами, — нарождаться монстры.

23. Вот я подумал — что должен был испытывать Фауст, когда вызвал Дьявола? Он помолодел. Он что-то испытывал и в результате помолодел.

Он был стариком. Занимался наукой и пытался вызвать Дьявола. Перед ним явился Дьявол. Это было для него настолько неожиданное ощущение, что он помолодел. В эту же секунду! То есть я хочу сказать, что есть...

24. Какие-то сильные истории, которые случаются с человеком, в нем мгновенно отражаются. В нем меняется лицо, и что-то с ним случается, меняется взгляд. Мгновенно и неконфликтно. Это так.

25. Есть события человеческой жизни, которые совершаются только один раз. Если человек умирает, он умирает. Если что-то свершается, значит, что-то свершается. События совершаются один раз.

26. Эти странные события, которые происходят с человеком как бы невыраженно.

27. Ну как может человек реагировать на силу? Никак. Просто с ним происходит что-то, и все. Если он реагирует — ничего с ним не происходит. Парадокс невыраженности.

28. Может ли человек сражаться с носорогом, который властвует над его жизнью?

Мы занимались этой темой в театре, когда работали над Достоевским. И поскольку мы занимались Достоевским, мы изучали эти проблемы: воли, своеволия, стихии, потому что во всех романах Достоевского действуют лица, которые выходят за границы дозволенного.

29. В Риме я наблюдал такой эпизод: возле машины стоял довольно странный мужчина и кричал на прохожих, на проходящих людей. Но не на близко проходящих людей, а на далеко проходящих. На каждого, кто стоял на площади, или — кто стоял в центре этой площади, или дальше. Он страшно проклинал каких-то людей. Или проклинал что-то, находящееся перед ним.

30. Это было похоже на протест человека по отношению к какому-то канону, какой-либо определенности, которая ему предназначена. И которую он не желает осуществить. В определенном лице.

Ведь наши протесты в жизни носят характер в определенном лице. И образ лица существует, не в смысле конкретного лица, а просто образ.

31. Сцена на площади Св. Петра в Риме продолжалась долго, я даже не досмотрел ее до конца. Мужчина все стоял и кричал. Иногда он уставал, и он переставал это делать, тогда он просто стоял, а потом опять продолжал то же самое делать. Рядом с ним, в совершенном покое, находились члены его семьи: две женщины и мальчик, высокий гражданин в светлом плаще и цветном шарфе. Мимо проходили люди, не обращая ни на что никакого внимания. Невдалеке, на безопасном для чувств расстоянии, стояло несколько людей. Они наблюдали. Этих людей было немного, и среди них был я.

32. Возможно, это и есть жизнь человека, которая проходит под действием импровизации подсознания, или стихии. Невероятного разворота натуры. Эта свобода тьмы, указующая и распоряжающаяся. Потому что высвобождена воля, и она уже руководит не человеком, но самыми глубокими тайниками человеческой жизни.

33. Эта свобода тьмы невероятна своим кошмаром,

34. когда человеческая жизнь превращается сама по себе в кошмар.

35. И только под влиянием красоты, под воздействием божественного это может иметь какой-то смысл. Так мне кажется. Ведь сотворена природа и построены города. Города построены людьми, а природа сотворена Господом Богом. Все остальное — между природой и городами. Все ужасы.

36. В «Сегодня мы импровизируем» представлена такая картина: высвобождена воля, чувство становится стихийным, одерживает власть над человеком, ведет к гибели. И всему этому противопоставлен маленький эпизод гармонии и искусства. В этом вся концепция вещи.

37. И каким образом отдельный человек или много людей, целое общество людей, могут решить, что это такое: свобода и воля? Этот вопрос жизни...

38. Меня тревожит факт, что утверждение беспорядка, хаоса становится мировоззрением, мировоззрение — идеей, философией мира. Мне это не нравится. Почему мне должно нравиться, что художественные идеи, выраженные в хаосе, являются человеческими? Люди должны этому возражать.

Ну, просто, когда вы смотрите на небо: какой там хаос! Но можно и понять, что этот хаос очень сильно организован.

Я сам всегда стремился к беспорядку, но это был, скорее, исключительный порядок. Я согласен – невозможно урегулировать действия в ясность, в определенность смысла. Я должен с этим согласиться, как с фактом моей биографии, и сказать: «Это так». Но если бы из такого беспорядочного метода, метода беспорядка, организовывалась художественная масса и хаос соединялся с художественным порядком, я мог бы считать, что чего-то добился в театре.

С другой стороны, приверженность к порядку относится к идеям ортодоксальным.

39. Не таков мир, когда все соединяется в одну-единую логику! Все «логики» существуют в разных плоскостях, с о п р я ж е н ы друг с другом и образуют единую сферическую логику жизни. Не надо рассуждения сводить к тому, чтобы одну логику, находящуюся в одной плоскости, соединить с другой логикой, находящейся в другой плоскости. Никому это не под силу. Они только сопрягаются друг с другом, и в этом сопряжении — единая логика мироздания.

40. Когда я начинал заниматься на сцене очень сложными вещами, я занимался только единой причиной, единым средством, и все «логики» выстраивал в единую линию. Я считал, что все должно быть подчинено единому и из одного следует другое. А логика говорит, что существует и то, и другое.

41. В пьесах Пиранделло всегда все происходит в театре и никогда ничего — в жизни. У него всегда все происходит в жизни, но жизнь его — в театре. Но если бы автор хотел создать все, как в жизни, он бы погиб. Тот, кто претендует на создание жизни дважды, оказывается у черты. Нельзя создать жизнь еще раз, уже созданную.

42. Нельзя все сочинить, это невозможно. Существует зона, отведенная для сочинения.

43. Начиная импровизацию, художник приступает к сочинению жизни. Развивая эту импровизацию, он обязательно дойдет до полного ее творения, И там находится эта черта.

44. Всякое человеческое начинание вообще по отношению к истине конечно.

45. В «Сегодня мы импровизируем» в монологах режиссера Хинкфуса переданы образы театра. Эти страшные образы театра, образы искусства, как иной субстанции, к которой стремится человек и которая поглощает человеческую жизнь. В словах Хинкфуса очень много трагической окраски, трагического содержания, связанного с чувством смерти. С чувством этой ямы, в которую попадает человек, если обращается к искусству. К театру, в данном случае.

Я сказал — яма — и вспомнил случайный разговор о театре. В Италии нет такого образа: сцена не имеет глубины. Нет в итальянском языке слова для театра, смысл которого — яма.

Я говорил тогда, что в русском театре понятие сцены — это понятие глубины. Может быть, это происходит от черного цвета, от дыры, от ямы. У Чехова в «Лебединой песне» старый актер произносит это слово: «Яма». Сцену часто называют ямой. Понятие это натуральное. Яма существует.

46. Хинкфус в неведении погружается в эту яму и с чувством опасности, страха и отчаяния переходит, вступает в другой мир. Этот переход и есть шаг в неизвестность. История Хинкфуса об этом. Вот, смотрите, рассказ Хинкфуса выражает его судьбу и судьбы людей, которые занимаются театром и все больше погружаются в эту прорубь театра. Надо сделать один шаг и еще шаг...

47. Художник всегда делает этот шаг.

48. «Шестеро персонажей в поисках автора». Финал второго акта. Падчерица и Отец должны чувствовать историю, которая совершается не по их воле, но по воле какого-то другого существа. Они должны входить в дверь, в которую их вводит судьба. Надо идти,

навстречу, под действием инстинкта. Случается это чаще всего сгоряча, несознательно. А должно — почти сознательно. Персонаж сознательно желает быть иным. Вот механизм перехода в иную субстанцию: намерение, настаивание, повтор одного и того же тона, встреча. В этой встрече с тайным заключен момент смены субстанций. Акт действия — являет нам смысл акта перевоплощения. Я говорю — акт, — потому что само действие только направление.

49. Этот город, который был разрушен, Помпеи, вы знаете. Его откапывают. И на его стенах, при том, что его нет, на стенах все есть. Театр не таков. А в городе осталось. Верхние этажи разрушены, а нижние остались, их расчищают, и все видно, и — совершенно потрясающее впечатление. Вот именно аристократический был город. Ощущаешь это по совершенству узоров. Один итальянец, который занимался театром в Помпеях, сказал, что он может сводить в подземную пещеру. Эта пещера представляет из себя еще один город, другой, что погребен, и там, в темноте, сохранен полностью, каким он был тогда. Ничего не изменилось, поскольку воздух не поступает, и то, что было, то и есть. Ни больше, ни меньше. Театр, конечно, не таков. Иллюзии. Эти милые видимости на фотоизображениях, не то. Есть смешные попытки, например, американские, американцы восстанавливали спектакли Мейерхольда...

Я должен прочесть третий монолог доктора Хинкфуса, и, в общем, последний:

ДОКТОР ХИНКФУС (быстро). Не хотят понять, что театр — это главным образом зрелище. Он — искусство, да, но также и жизнь. Он — творение, да, но не сохраняющееся надолго, мгновенное. Чудо — движущаяся форма. А чудо, синьоры, только и может быть мгновенным. В миг создать перед вашими глазами сцену, а внутри еще и еще одну. Миг темноты, быстрое передвижение, тайная игра лучей... Темнота!

50. Ведь не бывает такой истории, которая сочинялась бы с начала и до конца. Жизнь, сочиненная с начала и до конца, единожды сочиненная, является собственно жизнью.

И если сыграна импровизация — значит, отведена для сочинения не с о ч и н е н н а я зона. Но это уже специальная методика разбора, которая сама, изначально, импровизационна. Мы же работаем по другим правилам, к сожалению.

51 В традиционном театре актер проживает на сцене жизнь и, в общем, не понимает: что это такое — освобожденная игра? Когда независимо от него складывается ткань роли? Когда появляются идеи? И когда, вдруг, его поражают собственные чувства, о которых он до сих пор знал как об исполнении каком-то.

52. Я хочу сказать, что искусство актера — это исполнительское искусство, но может стать авторским. Весь вопрос заключается в том, чтобы освободить инициативу актера. Чтобы, освобожденная, она рисовала дорогу. Чтобы актер приобрел право персонажа — как тот существует, рисуя собственную дорогу. Или чтобы актер приобрел право автора, сочинителя — как тот рисует, сочиняя дорогу героя. Чтобы актер не был в плену исполнения нарисованной ему дороги: персонажем, режиссером, автором. У актера должен быть свой сочиненный мир.

Раз так — значит, есть вехи, границы, объем, территория — все, что связано с законами обычного сочинения. И не могут эти законы нарушаться.

53. То есть смысл моего разговора сводится к следующему: я настаиваю на профессиональном театре. Я настаиваю на театре, у которого есть своя грамота, свои жесткие, жесточайшие законы, по которым он существует и по которым он развивается. Я настаиваю на профессиональном театре как на науке.

54. Забавно развивается театральное дело. Когда во МХАТе мы вышли на сцену, в эти волшебные декорации «Соло для часов», Яншин М. М. сказал мне: «Театр — это коврик и два актера». Мхатовцы часто так говорили, повторяя не свои слова начала века. Теперь позвольте сказать и мне: «Театр — это два кресла и два актера». Два кресла, как привилегия цивилизации. Эти два кресла стали в «Борисе Годунове» на Таганке, очерченные кругом хора. Но тогда это было неосознанно. Два кресла стали сами собой как знак познания в диалогах Платона и трактатах об искусстве Оскара Уайльда.

55. Сегодня сложение театра заключается в том, чтобы в диалоге, изначально, так его изобразить, заколдовать, чтобы он выглядел совершеннейшей импровизацией. Выглядел или был!

Я стараюсь идти от простого. Вначале я добиваюсь фактически нулевой, абсолютно нейтральной ситуации.

Предположим, мы занимаемся текстом. Организацией среды.

Именно в этой расставленности, паузности — секрет всего акта.

Персонажи выставлены и ожидают своего хода. И на этой договоренности все существует.

Вот находятся рядом две половины. Они выставлены, соотнесены, еще не-конфликтны. Конфликт — осуществление.

56. Если бы заниматься театром как средой, как атмосферой, как воздухом, как ритуалом. Не в его форме, а в его тайне!

57. Старайтесь так обрабатывать идущие на вас события, чтобы каждый раз находить выход, точнее — двигаться вперед.

Вопрос. Вы говорили, что два года занимались диалогами и из этого ничего не получилось. Почему? Что, текст так составлен, что «не играет вперед»?

Ответ. Сейчас скажу. Общая причина связана с необходимостью действовать в предложенной структуре произведения. Или — необходимостью действовать в предложенной структуре действия. Вторая причина заключается в том, что не «о р г а н и з у е т с я ситуация». Ведь для того чтобы как-то определилось следующее поведение, надо организовать ситуацию. В процессе диалога.

Подготовить следующую территорию для взаимной игры.

Вы пошли, но вы должны прийти к одной-единой площади. Представьте себе, что вы этого не сделаете. Вы будете бродить. Вы будете бродить и окажетесь каждый на своем перекрестке. А текст — двигаясь вместе с вами — только на единственном, едином, взаимном. Перекрестке. И диалог никогда не случится. Вот они и путешествуют: игра и структура, воображение и рисунок, среда и текст, среда уходит в одну сторону, а текст в другую, в одиночестве и непонимании останавливаясь на незнакомой площади. Что же делать?

И поэтому я сказал: первая причина — в сознательном решении себя самого. Потому что ведь — эти п у т е ш е с т в и я, они при помощи оговоренного поведения, взаимно оговоренного поведения.

О чем же речь? О ситуации, которая возникает при сочинении поведения и исследовании структуры поведения. Это два взаимоисключающих как бы процесса и тем не менее взаимодополняющих друг друга. Это, действительно, разные вещи, соединенные в одно. Поскольку мы говорим о твердой основе, исследовании, и в то же время говорим об импровизации, говорим о свободном сочинении рисунка режиссера и о свободной игре актера.

58. Сравните живописные композиции импрессионистов и французских классиков. Композиции классициста завершены внутри рамы. Я не ошибусь, если скажу, что они никогда не «уходят за раму». А у импрессионистов — композиции «уходят за раму», как у Клода Моне в этой вещи, «Завтрак на траве», — персонажи уходят за раму, стремятся за раму.

Так мало — внутри рамы, за раму — и такие перевороты в живописи.

59. Обучение актера композиционному мышлению является чуть ли не основным вопросом, который имеет отношение к природе актерского мастерства. Ведь у нас речь идет не просто о действии в единицу времени, а об импровизации действия на большом промежутке времени, то есть внутри целой композиции, речь идет о памяти всей композиции. Иначе действия актеров будут не перспективные, не длительные.

И только привычка к композиционному мышлению, чувство, распределенное на всю дистанцию фрагмента, привычка органики действовать внутри целостной композиции создает уровень мастерства, приближенный к настоящему существованию актера на сцене. Это другой уровень мастерства, когда сама природа актера, в процессе игры, вспоминает все зигзаги и закоулочки, а память помнит в это время всю композицию целиком, не помня подробности.

60. Не надо обманываться: истинных моментов существования актера на сцене немного. Но одного «истинного существования» хватает на многие часы действия. Наша задача заключается в том, чтобы создать ситуацию приближения в момент импровизации. В момент

игры, в момент стихийного пребывания актера внутри ткани спектакля, нужно создать ситуацию, благополучную для встречи с истиной. Вот, в общем-то, вся и наука.

...Итак, рано или поздно вы проходите определенное расстояние и вам нужно будет сделать еще шаг. Только при сложении композиции вы можете про что-то художественно и человечески поведать. Сложить роль без акта воли невозможно. К тому же, двигаясь свободно, все равно подберешься к композиционному эпизоду, который требует определенной концентрации.

Мне кажется, что внутри одного композиционного фрагмента роль ведут как бы какие-то посторонние силы, рожденные интуицией или воображением. Когда возникает узел – необходимо проявление воли. Теперь вы действуете по воле интеллекта. Именно в этом месте случается ошибка.

Хорошее самочувствие на сцене, хорошая игра, часто воспринимается актером как очень хорошая. Он не ошибается. Ему нравится импровизировать. И тогда — это бывает довольно часто — он забывает об акте воли. Энергия на узлах не положена. Фрагменты начинают катиться назад. Это к вопросу об «игре вперед»!

Актер в этом случае остается со своим собственным существованием.

Потом ты у него спрашиваешь: «Старик, как ты себя чувствовал?».

Он отвечает: «Очень хорошо».

Я говорю: «Не важно».

Не совпадает.

Причем, нельзя сказать, что актер обманывается. Он абсолютно не обманывается. Но в то же время внутри общей композиции спектакля что-то случилось, а он этого не успел заметить. Он заметил только хорошее свое самочувствие. И шел по нему, и забывал, что роль складывается, фрагменты складываются, что повествование складывается, что все это нужно «взять и сложить».

И поэтому когда наконец-таки, в финале своего путешествия, он оказывается в этой зоне — основного события, — он чувствует: «Не нравится, но я уже там, я должен играть, но поздно». Он видит, что не идет. У него нет единственного качества, осмысленной энергии. И в момент, когда роль приходит к выводу, энергетическому выводу, ничего не случается.

Смена актерского мышления от действия до композиции осуществлена в композиции. И являет собой иной разговор о театре.

Ничего в мире пока не придумано другого, как чет и нечет. Но еще есть срединные ситуации, может быть, самые сильные ситуации, ситуации медиума, как вся драматургия Пиранделло.

61. Еще: если происходит встреча актера с настоящей игрой, природа начинает жертвовать прежним искусственным построением. Мы сталкиваемся с обычной диалектикой: природа, играющая культура актера, начинает высвобождаться и жертвовать искусственным построением. Кажется — теперь посторонние силы ведут роль по сочиненной дороге, по прежде неведомой сочиненной дороге.

62. Вообще, вся наша теория построения создана для того, чтобы встречаться с таинственным, непредвиденным, неизвестным. Мы стремимся к нарушению. Мы все время говорим о порядке, порядке, порядке. Но сами, видимо, стремимся к нарушению. Наша наука заключается в том, чтобы строить порядок и нарушать. Неправильно было бы утверждать, что мы не стремимся к этому. Мы стремимся к этому. Вот почему, когда начинается игра, она, конечно, пойдет с нарушением. Дальше надо разговаривать.

63. Но парадокс: чем меньше люди говорят друг с другом, тем лучше. И мы много раз об этом говорили. Только не дай Бог любителю такое услышать. Почему трудно выступать среди непосвященной публики?

Говоришь, они записывают.

А потом, допустим, говорят: «Это говорил Васильев».

А Васильев, предположим, говорил: «Чем меньше люди говорят друг с другом, тем лучше».

А как объяснить?

Да, я говорил...

«Шестеро персонажей в поисках автора», «Сегодня мы импровизируем», «Дюма», «Нельская башня», «Бесы».

«Школа драматического искусства».
1987, 1989 гг.

Материал подготовила ЕЛЕНА ПОЛОНСКАЯ.