



Аркадий Раскин

Анатолий Васильев работает над Пиранделло

Публикация посвящена работе режиссера Анатолия Васильева над российско-итальянской постановкой по пьесе Луиджи Пиранделло «Каждый по-своему». В первой части исследователь театра Аркадий Раскин рассказывает об истории создания спектакля в московском театре «Школа драматического искусства» и способах преодоления Анатолием Васильевым считавшейся доселе непреодолимой антиномии между спектаклем как завершенной художественной формой и свободным течением жизни, в которую спектакль входит составной частью. Открытием Васильева стала форма театра как «не специально организованного представления».

Вторая часть представляет собой стенограмму встреч Анатолия Васильева с итальянскими актерами – участниками проекта, в которых мэтр проводит анализ пьесы и раскрывает структуру, заложенную в пьесу ее автором.

Ключевые слова: Анатолий Васильев, Аркадий Раскин, Луиджи Пиранделло.

The current publication is devoted to the work of Anatoly Vasiliev on the Russian-Italian production based on the play "Each in His Own Way" by Luigi Pirandello. In the first part of the publication the theater researcher Arkadij Raskin speaks about the history of the production at the Moscow Theater "School of Dramatic Art", as well as about the methods used by Anatoly Vasiliev in order to overcome an antinomy between a performance as a complete form of art and a free flow of life of which a performance is a component. This antinomy was considered to be insurmountable in the past. Vasiliev made a discovery of a theater form that presupposed "a performance not set up purposefully".

The second part is a record of Anatoly Vasiliev's sessions with Italian actors participating in the project during which the Maitre analyzes the play and reveals the structure developed in the play by its author.

Keywords: Anatoly Vasiliev, Arkadij Raskin, Luigi Pirandello.

Не специально организованное представление

*Вступительный текст и подготовка публикации
Аркадия Раскина*

В итальянской литературе Пиранделло занимает столь же существенное место, как Достоевский – в русской, Томас Манн – в немецкой, Мольер – во французской. Его театральные вершины – средоточие запутанных и необъяснимых сюжетов – покорить могут единицы или никто. Но для художника уровня Васильева это мнящий путь – с твердой верой, что там, за всегда скрытыми облаками смысловыми массивами содержится нечто всеобъемлющее, чего жаждет вселенский дух. И потому Васильев бесстрашно устремляется на их покорение. Дважды ему удавалось одерживать сокрушительные победы. Но в названии «Шести персонажей в поисках автора» автором уже была указана тема. В «Сегодня мы импровизируем» – указан способ. А «Каждый по-своему» – делает что? Играет, живет, понимает жизнь? Пьеса-загадка. С незаконченным сюжетным развитием, которое само по себе является сюжетом.

То, что искал Пиранделло, можно было бы назвать «не специально организованной» формой театра. И это в принципе противоречит пониманию театра как именно «специально организованного» представления, замкнутого в движении «от замысла к воплощению». Кто и каким образом мог бы избежать этого противоречия, чтобы дать пьесе сценическую жизнь? Васильев подходил для этого идеально. Основатель «Школы драматического искусства» именно этим и отличается от многих и многих талантливейших деятелей театра, что не имеет «специально организованной» жизни для театра, поскольку только театр и составляет его жизнь. Такого же отношения к делу он требовал и от своих соратников.

Но Васильев все же человек от мира сего, художник театра, создавший «Взрослую дочь» и «Серсо», поэтому он отдавал себе отчет, что, начиная лабораторию по тому или иному автору, в какой-то момент он должен организовать зрелище для публики, спектакль, вещь, отыскав или спровоцировав форму представления. «Шесть персонажей», «Бесь», «Фьоренца», не говоря уже о «Маскараде», были законченными и оформленными спектаклями. И таковых впереди будет еще достаточно. Но в силу своего

образа жизни и представлений о театре, сведение содержания произведения к узаконенной форме Мастер полагал компромиссом, низкой необходимостью устройства театра. И мечтал о такой работе, которая никогда бы не была завершена: *«Взять бы две фразы Чехова и разыгрывать их вечно – это ли не счастье?»*

Но кто такое позволит? Чиновник – туп, собрат по театру – завистлив, а человек – смертен.

Пиранделло и Васильев с одинаковой трагичностью воспринимают двойственность театра – этого «сфинкса», который есть искусство и протекающая жизнь одновременно. Но куда должен стремиться художник? К созданию вневременной вещи или к живому растворению во времени? И вдруг ему выпадает «пьеска», работа над которой смогла бы разрешить эту «загадку Сфинкса».

Да, именно *выпадает*, вытекает из случайностей жизни. В конце 80-х, после триумфа «Шести персонажей», декан театрального факультета Римского университета «Ла Сапиенца» профессор Ферручио Маротти пригласил Васильева провести со студентами практический семинар по Пиранделло. Историк и теоретик мирового театра, учитель большинства театральных деятелей Италии, космополит по убеждениям, с благородной внешностью, делающей его почти двойником Эрнеста Хемингуэя, Маротти гордился своим любимым детищем – университетским театром «Атенео»,



куда в разные годы по его приглашению приезжали проводить практически семинары лучшие из лучших: Эдуардо де Филиппо, Питер Брук, Ежи Гротовский, Дарио Фо, Питер Штайн. Многолетними «усилиями» гастролирующих трупп и студентов, упражняющихся здесь в искусстве театра, «Атенео» принял вид, соответствующий «демократическим» представлениям об авангардном или просто прогрессивном театре: затянутая в черное и затоптанная сцена, зал с грязновато-серыми стенами – пресловутое пространство для «концентрации внимания». Этих «черных пространств» по миру тысячи. В этой полутьме и пришлось Васильеву рассказывать студентам и собравшемуся послушать maestro итальянскому театральному люду о своих «светлых» идеях. Как он вспоминал позже, через пару дней это угнетающее пространство привело его в бешенство, и тогда он решил, что когда-нибудь изменит его до неузнаваемости. И тут же, полушутя, предложил Маротти идею совместной учебной постановки в Атенео с его и своими учениками.

– А над чем ты хотел бы работать?

– Конечно, над Пиранделло! («Назло» покажу им, каким должен быть театр и как он должен выглядеть.)

О, надо знать Ферручио Маротти! Когда в нем просыпался Хемингуэй, он мог вытащить из бюрократического океана любую рыбку. Влюбившись в Васильева или в их «совместную» идею, он добился специального и очень значительного финансирования «проекта века» – итальянскую постановку Васильевым «чего-то из Пиранделло» с итальянскими же актерами! А поскольку за время, пока Маротти создавал из оброненного слова грандиозную реальность, «Школа» успела создать и потерять спектакль «Сегодня мы импровизируем», то к моменту готовности всех условий выбирать не приходилось: оставалась еще одна пьеса из любимого Васильевым цикла «Обнаженные маски» – «Каждый по-своему».

Для начала работы требовалось собрать или, вернее, отыскать итальянских актеров, близких духу «Школы». Сделать это оказалось непросто. В Италии весьма стойкая театральная традиция со своим колоритом. Здесь актеры обучаются комедийно-темпераментному стилю игры с особой пластикой и жестикულიацией, с особым речевым строем, прекрасно оживляющим пьесы Гольдони. Так что эмиссарам Васильева, посланным проводить конкурсные

отборы по всей Италии, было несладко. Приходилось брать с собой двух-трех актеров «Школы», и итальянцы должны были вместе с ними разыгрывать сцены и делать этюды по Чехову и Достоевскому – таков был «оселок». За два этапа конкурса удалось отобрать полтора десятка молодых актеров, еще не до конца «огольдоненных» и более ориентированных на европейский, чем на итальянский театр. В итоге их останется ровно десять, включая италогворящих бельгийку и немку.

Партнерами итальянцев должны были стать студенты «младшей» лаборатории, которые уже блеснули «Диалогами» Платона и показали очень симпатичные сценические наброски к «Каждый по-своему». Когда в Москву впервые приехала итальянская группа актеров, обнаружилась существенная разница в мастерстве и понимании театра: на фоне студентов «Школы» итальянцы выглядели просто театральными неандертальцами. Для обычного семинара еще куда ни шло, но для «проекта века»!.. И Васильев делает решительный, но и рискованный шаг – возвращает вместе русских и итальянцев на самую нижнюю ступень театрального обучения: к этюдам на «я в предлагаемых обстоятельствах» – аналогичных или близких к сюжетным коллизиям пьесы.

На протяжении ряда лет Васильев постепенно менял подходы к драматургическому материалу. Сначала он отказался от линейного построения действия, стремящегося к развязке, потом перенес основное событие в начало, снимая тем самым «идею» и оставляя только тему игры. Учил импровизировать тему на широкой «плоскости», а затем играть на «плоскости» сферической, удерживая тему в точке максимального удаления. Теперь же, в предложенном Пиранделло «не специально организованном» действии, в условиях «я в предлагаемых обстоятельствах» Васильев лишал актера последнего художественного средства для импровизации – тематизма. Актеру оставалось только его Я, только пространство его внутреннего мира, только познание самого себя. Персонажей пьесы больше не существует, что делает расстояние до текста будущего спектакля огромным, если вообще достижимым.

Итак, актер должен отыскать в своей эмоциональной памяти и воссоздать из собственной прожитой жизни ситуацию, аналогичные жизни персонажей, затем переработать их в собственный текст, приближая его тем самым к авторскому, а себя – к персонажу.

Но сложность в том, что в самой пьесе Пиранделло персонаж распадается на реального человека и его сценического двойника. Какой из них настоящий: тот, что в зале, или тот, что на сцене? Васильев отвечает уклончиво: «Играть Пиранделло – значит *ожидать* появления персонажа».

За период с 91-го по апрель 93-го годов итальянские актеры провели в Москве в общей сложности девять месяцев – целый сезон! В совместной работе находилось 30 этюдных предложений, но к *сборке* будущего спектакля Васильев все еще не приступал. Он работал внутри этюдов и повторял, что надо *ждать* появления персонажей, а персонажи принесут с собой *тему*.

В таком «этюдном» состоянии совместная группа прилетела в Рим, где в театре «Атенео» в течение месяца, с 6 мая по 6 июня, после короткого периода освоения сценического пространства, должны были состояться 12 открытых для публики репетиций, а затем еще 12 премьерных спектаклей.

За сложностями работы с актерами как-то забылась история рождения проекта из реакции Васильева на «демократическое» (черно-грязное) пространство театра «Атенео». Эту миссию – изменить театр до неузнаваемости – Васильев осуществлял вместе с Игорем Поповым. Когда Ферручио Маротти прилетел в Москву и увидел макет спектакля, то его пришлось отпаивать коньяком прямо в мастерской Попова. Прежде всего, зал и сцена должны были быть перекрашены в светлые тона. Если раньше сцена занимала треть длины зала, то теперь она должна быть накрыта светлым лакированным деревянным планшетом на две трети зала, а для зрителей оставалась одна треть и балкон. Часть зрительских мест переносилась на аррьерсцену в виде амфитеатра и в ложи, отгороженные от сцены балюстрадами. Таким образом,



зал и сцена оказывались перемешанными, как того и требовала пьеса, и было невозможно понять, где реальная публика, а где «зрители» из пьесы, и кто действует: реальные персонажи или их сценические двойники.

Когда итальянские и русские актеры впервые увидели сценическое пространство, то решили, что Васильев «сдался», и сейчас за несколько репетиций, как уже бывало не раз, он «соберет» спектакль. Мастер же, наоборот, надеялся, что эффект от изысканного стиля волеет в актеров новую энергию.

Репетиции 30 этюдов продолжались, и актеры, все еще пробуя разные вариации, вместе с Васильевым *ждали*, когда же пиранделловские персонажи *придут* и воплотятся в них.

Наступил день начала открытых репетиций. Васильев попросил актеров отнестись к ним как к продолжению обычных и на публику внимания не обращать, разве что искать в их присутствии новые возможности для вариаций. Изменения коснулись лишь внешней стороны: актеры надели свои элегантные или смешные сценические костюмы и все как один были очень красивы. Васильев сидел среди публики за отдельным столиком и, как ни в чем не бывало, руководил репетицией, иногда обмениваясь с кем-то из пришедших знакомых репликами. Поскольку на афише и в программках спектакля его «жанр» был обозначен как «Уроки Анатолия Васильева», то публика с любопытством следила за работой Мастера и восторженно принимала сцены, в которых играли русские. К «своим» же отнеслись прохладно, не понимая, почему в сценах, где играли итальянцы, звучит совершенно непохожий на Пиранделло текст. Васильев устроил все так, что зрители могли свободно входить и выходить из зала, антрактов как таковых не было, и в течение всех дней открытых репетиций была рабочая и, в общем-то, дружеская и веселая атмосфера.

В первых появившихся рецензиях писали про «две очень отличные друг от друга труппы, каждая на своем языке, которые соединяются в представлении остроумного и очень дерзкого текста», про «двухлетнюю лабораторию, основанную на свободной импровизации, творческой спонтанности и тщательной психофизической подготовке», о том, что «Васильев подобен магу, он способен вычерпать из работающих с ним актеров колоссальные ресурсы, стимулируя их восприимчивость и гибкость в работе».

Наступил день премьеры, а «специально организованного» представления – не было. У входа в театр ажиотаж и спрашивают «лишний билетик», а актеры даже не знают, какие из 30 этюдов будут сегодня исполняться и в каком порядке. Анатолий Александрович, напротив, сиял. Накануне он дал актерам выходной и долго работал с недавно прилетевшими из Москвы студийцами из «Класса экспрессивной пластики» Геннадия Абрамова и вокалистами класса Андрея Нащокина.

Единственное, что было установленным, это сложившийся стиль представления. «Каждый по-своему» был полон юморизма – взгляда и состояния, без которого человек и актер не смог бы выдерживать и передать трагическую необъясненность жизни.

Незнание порядка сцен и содержания «интермедий» до предела мобилизовало актеров. Васильев прятался в зале и через своих ассистентов давал указания – что за чем будет играть. Было лишь очевидно, что сюжетная канва отдана итальянцам и родному для зала языку, а русские актеры создают особый «воздух театра». Или, по другому, «слова» – у итальянцев, «жизнь» в ее непредсказуемости – у русских.

Публика то неистовствовала от восторга, то затихала. Бывали спектакли, когда Васильев вдруг вставал, извинялся и просил зрителей покинуть зал. Короче, все было так, как значилось в ремарке пьесы Пиранделло и на афише спектакля: *«Невозможно точно указать число действий комедии, вследствие неприятных инцидентов, которые, вероятно, произойдут во время представления...»*

Когда актеры поняли, что они уже давно играют «настоящее» Пиранделло? Что «Каждый по-своему» может существовать только в случайности сцен и импровизированности текста? Вероятно, в тот день, когда посреди показа в зале вскочил какой-то пожилой господин и разразился длинным и гневным монологом. Русские подумали, что это опять, как в Париже на «Маскараде», – про азиатский «мерд», но публика ответила господину дружными аплодисментами. Оказалось, что этот человек – в атмосфере пред-





ставления – вдруг решил высказать свое возмущение отсутствием в театре специального устройства для входа инвалидов, а зрители приняли его выступление за интермедийный трюк. На заключительных представлениях Мастер вдруг предложил актерам труппы вспомнить игравшийся лишь однажды в Вольтерре эпизод из представления «Я – Чайка», и сам вышел на сцену в роли Тригорина. А однажды вместо второго акта сыграли зальцбургский вариант «Версальского экспромта».

Публика на каждом из 12 спектаклей бывала разная. И подслушанные разговоры в антракте и после окончания спектакля были разные, но удивительно схожие с теми, какие написаны в пьесе Пиранделло о спектакле Пиранделло и которые тоже были вынесены провидцем Васильевым в афишу:

Благосклонные:

- Мне кажется, все идет прекрасно.
- Прекрасно. Прекрасно!
- Все это прямо живет! Живет!
- А последняя сцена с этой женщиной!
- А сама, сама она, эта женщина!
- Да и весь акт!

Неблагосклонные (одновременно с благосклонными):

- Обычные шарады! Попробуй объяснить, что все это значит!..
- Да, черт возьми, он просто смеется над публикой!
- На этот раз он перехватил через край! Я ничего не понял!
- Игра загадок.
- Да, я должен сказать, что театр превращается в настоящую пытку.

Реакцией на необычный спектакль стал шквал рецензий и описаний увиденного. Огорчило, что итальянские рецензенты, расхваливая мастерство русских актеров, к своим отнесли критически.

Были и очень точные оценки, говорящие о том, что замысел Васильева и его прием «ожидания персонажа» сделали свое дело:

«Из тайны причин самоубийства Джорджо Сальви делается философский экзистенциалистский детектив».

«Объект спектакля – эластическая сетка совести и драматургическая суетность жизни, вырывающаяся из нее. Все как у Пиранделло – конституциональная вероятность, вечная смесь импровизации и строгости».

«Сеансы гипноза публики «Великой Магией» Эдуардо де Филиппо»¹.

«Создалось впечатление неразберихи, путаницы, немного гениального, немного ненормального хэппенинга с воздушной и невыразимой развязкой новой драмы. А с другой стороны, если хорошенько подумать, невыразимость – не это ли и есть лучший признак хорошего театра?»

«Это уже не театр в театре, а жизнь театра. Театр равный жизни».

«Театр Атенео заканчивает свою деятельность красивым жестом – последним представлением спектакля-лаборатории Анатолия Васильева по пьесе Пиранделло».

Последняя реплика необычайно значима. Внутри «Школы» термином «спектакль-лаборатория» не пользовались. Но он наиболее точно передает суть режиссерско-педагогических «уроков» Мастера, которые сами по себе становятся актом искусства. Театр Васильева, концентрирующийся в стенах его маленькой «Школы», обладал поистине вселенским масштабом, но в условиях быстротекущего времени доводить каждую работу до «специально организованного» зрелища было бы расточительством – слишком коротка жизнь и слишком объемны задачи театрального исследователя. Поэтому и начинают появляться «спектакли-семинары», как «Vis-a-vis», представляющие собой эскизы, внешние наброски возможного спектакля, и «спектакли-лаборатории», где эстетической категорией становится внутренний процесс рождения спектакля.

¹ «Великая Магия» – пьеса Э. де Филиппо, посвященная жизни театра.